

Retomando un diálogo: realidad, estrategias poéticas y testigos en *Akropolis* y *La investigación*

Pamela Brownell

Resumen

Este artículo aborda dos obras que, de maneras muy diversas, tocan el tema de los campos de concentración del nazismo: *Akropolis* (1962), del Teatro Laboratorium, dirigido por Jerzy Grotowski, y *La investigación* (1965), obra canónica del teatro documental escrita por Peter Weiss. Hablamos de retomar un diálogo porque, en el momento de su recorrido internacional, ambas obras fueron frecuentemente comparadas para señalar dos modos contrapuestos de entender el teatro y de acercarse a la representación de lo irrepresentable. Deseo recuperarlo porque este diálogo es relevante para los debates estéticos y políticos contemporáneos. Además de señalar las profundas diferencias de sus estrategias poéticas y de la concepción de 'lo real' que subyace en cada una, nos interesará también marcar aspectos que ambas tienen en común y articular estas reflexiones con las teorizaciones de Giorgio Agamben acerca de la figura del 'testigo'.

Palabras clave: Jerzy Grotowski, Peter Weiss, lo real, Teatro Laboratorium, poética teatral, Teatro documental, Auschwitz

Abstract

Resuming a dialog: reality, poetic strategies and witnesses in *Akropolis* and *The Investigation*

This article focuses on two works that have dealt, in very different ways, with the subject of Nazi concentration camps: *Akropolis* (1962), by Jerzy Grotowski and his Laboratory Theatre, and *The Investigation* (1965), a milestone of documentary theatre written by Peter Weiss. At the time they became internationally known, both plays were frequently compared as two radically opposite ways to understand theatre and attempting to rep-

resent the unrepresentable. I find this dialogue relevant to contemporary aesthetic and political debates. Aside from pointing to the radical differences of their poetic strategies and their conception of ‘the real’, I seek to analyze many aspects they have in common and to link these reflections with Giorgio Agamben’s notion of the ‘witness’.

Keywords: Jerzy Grotowski, Peter Weiss, the real, Laboratory Theatre, Documentary Theatre, Theatre poetics, Auschwitz.



Desde hace décadas, el nombre de Auschwitz se ha convertido en la parte que remite al todo, o a muchos todos: los crímenes del nazismo, el horror (y nuestra capacidad de causarlo y soportarlo), los límites de la humanidad (tanto más complejos que la distinción entre muerte y vida) y, en el terreno que nos ocupa aquí, la pregunta por la representación de lo irrepresentable. Auschwitz designa ese agujero negro, ese máximo desafío. Las dos obras a las que me dedicaré aquí lo han enfrentado y, no casualmente, ambas constituyen páginas destacadas —aunque no necesariamente tan estudiadas— de la historia del teatro occidental.

La inquietud que guía este artículo tuvo como punto de partida uno de los pocos registros audiovisuales que nos permiten asomarnos hoy al trabajo del Teatro Laboratorium, dirigido por Jerzy Grotowski. Se trata de la filmación de una función de *Akropolis* (1962), el primer espectáculo del Laboratorium en tener gran reconocimiento internacional. En un programa realizado para su presentación en la televisión estadounidense (Freedman y MacTaggart 1968/1971),¹ el material es precedido por una entrevista que el presentador realiza al director inglés Peter Brook, muy cercano al trabajo de Grotowski en esos años.

En su descripción del acontecimiento teatral que es *Akropolis*, Brook la compara con otra obra estrenada pocos años después y contem-

¹ *Akropolis* se fue modificando desde su estreno y se le conocen cinco versiones. La quinta y última, estrenada en 1967, fue la más conocida (ver The Grotowski Institute 2012) y la que se vio en las giras internacionales (incluyendo la visita a Nueva York en 1969 que se mencionará en este trabajo). El registro audiovisual que consultamos en la videoteca de la New York University, gracias a la gentileza del Instituto Hemisférico de Performance y Política, está fechado en 1971 pero fue filmado y difundido inicialmente en 1968 (ver The Grotowski Institute 2012; Romanska 2009).

poránea en su recorrido internacional: *La investigación* (1965), de Peter Weiss, referente canónico del teatro documental. El eje de la comparación es el tipo de relación con la realidad y la concepción misma de lo real en el teatro que ambas obras proponen.

Este eje es un tema que hace tiempo me ocupa y la comparación de Brook me resultó estimulante, ya que permite identificar a estas obras como ejemplos modélicos de los dos sentidos más recurrentes que el término 'real' suele tener en las discusiones del campo teatral. En realidad debería hablar de conjuntos de sentidos, ya que no se trata de dos sentidos únicos claramente definidos. En un primer conjunto podemos nuclear aquellas nociones que remiten a lo real como lo extra teatral. Sería el adjetivo correspondiente a una noción de realidad entendida como esa construcción que define nuestra comprensión del mundo compartido en el que transcurre nuestra cotidianidad, como la dimensión sociohistórica de nuestra existencia. Pertenece a este grupo el contraste entre realidad y ficción. Un segundo conjunto reúne a los sentidos referidos a aquello que es experimentado como proceso vivo, en pleno devenir en el aquí y ahora del acontecimiento teatral, y que incluye dimensiones que escapan a la esfera de lo simbólico. Esta interpretación está en ocasiones vinculada al concepto lacaniano de lo Real.² Pero más allá de estas ideas generales a priori, lo que me interesará aquí es ver qué sentidos de lo real pueden derivarse de cada una de estas obras, como un modo de poner a prueba y de enriquecer estos conjuntos de sentidos.

En este trabajo me propongo entonces tomar la propuesta de Brook como punto de partida para un análisis comparativo de ambas obras apoyado en este eje, deteniendo la atención en esa interesante entrevista y prolongando las preguntas que plantea en un recorrido propio.

Consultando material sobre *Akropolis*, encontré otras referencias que corroboran el diálogo que por esa época se dio entre ambas obras. Las dos provenían del centro de Europa, de dos territorios particularmente involucrados en la cuestión (aunque desde posiciones y tradiciones muy diferentes): Polonia y Alemania. Las dos, a su vez, ponían el foco, cada una a su manera, en los campos de exterminio. Pero fuera de estas coincidencias, las dos parecían representar modos absolutamente contrapuestos de entender el teatro, y esto hizo el diálogo-debate entre ellas mucho más vivo en el imaginario de la comunidad teatral.

² La autora se refiere al psicoanalista francés Jacques Lacan, quien postulara la teoría de tres campos o registros psíquicos: lo real, lo imaginario y lo simbólico (n. del ed.)

En este estudio apunto a analizar con mayor detalle tanto aquellas cosas que las diferencian notablemente como aquellos puntos de contacto que revelan cercanías en los propósitos de ambas obras. El objetivo, entonces, no es contraponer estos dos proyectos artísticos para valorar uno sobre el otro, sino ver qué hizo cada uno ante este desafío y qué nos dice cada propuesta de las posibilidades del teatro en general.

Para terminar, intentaré profundizar el intercambio productivo entre *Akropolis* y *La investigación* articulándolo a nivel teórico con los planteos de alguien que también ha partido de Auschwitz para su pensamiento: Giorgio Agamben (2000). Su pensamiento sobre las múltiples concepciones e implicancias filosóficas de la noción de ‘testigo’ resulta iluminador sobre los aspectos que vinculan y diferencian a estas dos propuestas artísticas.

Momentos de un diálogo

Comencemos por las declaraciones de Brook sobre *Akropolis*. A riesgo de extenderme mucho, deseo citar la mayor parte de su intervención, ya que me parece un material muy valioso para compartir. Transcribo a continuación su respuesta ante la pregunta de Lewis Freedman —el presentador del programa, quien lo entrevistó en París— sobre cuál fue su impresión al ver este trabajo de Grotowski y el Teatro Laboratorium:

El horror que está en la raíz de la noción misma de un campo de concentración de hecho emergió. Para mí, *Akropolis* tiene algo de la naturaleza —de la peligrosa naturaleza— de una misa negra. (...) [M]e parece que en *Akropolis*, por la misma sinceridad y maestría de los elementos, el pulso de la vida en un campo de concentración realmente salió al descubierto y yo tuve la sensación de algo verdaderamente malo, verdaderamente repelente, algo que te deja sin habla. En algunos momentos en *Akropolis*, gracias a que un horror sin nombre no era descrito, a que no se hacía referencia a él, a que no era traído a nuestra imaginación como algo que sucedió una vez en un lugar llamado Auschwitz, se lograba que éste realmente estuviera ahí. Y creo que el valor particular de *Akropolis* es que [...] Todos queremos que una obra de arte sea real. Es decir, para muchos de nosotros, o todos, la palabra “real” tiene mucho sentido. Uno quiere que sea real y no una fantasía fútil, retazos de débil imaginación. Yo quiero algo [...] un núcleo de realidad en una obra de arte (Freedman y MacTaggart 1968/1971, traducción de la autora).

Y a partir de aquí, de este arribo al centro de la problemática estética del trabajo del *Laboratorium*, Brook plantea la reflexión sobre los distintos modos de entender la relación entre arte y realidad, y el contraste con el propósito de Weiss.

Uno se ve tentado a pensar que la mayor realidad que uno puede encontrar en el campo de concentración es su propia realidad [...]. ¿Qué puede superar a las estadísticas? Los libros nos cuentan los hechos [*facts*] de los campos de concentración. Peter Weiss, con gran habilidad y con profunda humildad, sintió en *La investigación* que él no podía de ninguna manera poner un barniz de imaginación, de dramatización, sobre los datos del campo de concentración. Debía mantenerse en la posición honorable y dignificante de un hombre que dice “estos son los hechos”, sintiendo que tratar de ser más artístico hubiera sido una bajeza. No se puede hacer más que eso (Freedman y MacTaggart 1968/1971, traducción de la autora).

Brook cita otro caso, ya no teatral. Se trata de un concurso para elegir un proyecto artístico con el fin de transformar los campos de concentración en espacios para la memoria, que terminó con la conclusión de que lo único que podía hacerse era dejar el campo tal como estaba. Para el director inglés, la obra del *Laboratorium* representa una alternativa a esa conclusión.

Ahora Grotowski a través de *Akropolis* prueba que hay una excepción que desafía esta regla. Él ha hecho una obra de arte imaginativa que a primera vista tiene todos los accesorios de una obra de arte —esto es teatro de arte: se realiza con muchos actores haciendo movimientos estilizados, semi baléticos, cantando en formas ritualistas— y uno podría decir que esto es convertir a la realidad desnuda de un campo de concentración en algo inferior, un intento del artista de hacer una obra de arte bella. [...] Y gradualmente, a medida que uno se adentra en sus intenciones y en lo que logran sus actores, uno ve que no es esto lo que sucede. Lo que están haciendo es conseguir que el espíritu del campo de concentración viva otra vez por un momento. Así que, en un sentido, su obra es más realista, porque incluso las estadísticas se refieren al pasado. Incluso el hombre que describe lo que sucedió como si estuviera en una corte se refiere al

pasado. Grotowski hace algo que no puede hacer ningún filme. Él realmente hace que la sensación de un campo de concentración reaparezca por un momento. Y está ahí. Y puedes saborearla, percibirla, tocarla y sentirla. Y no puedes decir “eso ya no existe en este mundo”, “eso no tiene nada que ver con la humanidad”, “eso es sólo un terrible sueño hitleriano”, “algo que no debes olvidar porque sucedió entonces”. Está ahí otra vez. Un grupo de hombres hacen que regrese. En este sentido, es como una misa negra (Freedman y MacTaggart 1968/1971, traducción de la autora).

Aparece en las palabras de Brook un cuestionamiento y una posible complejización de la noción de realismo que se vincula a los diferentes sentidos de lo real en el teatro a los que me refería antes. ¿Qué es más *real*? ¿Qué hace que una obra demuestre más claramente su voluntad de acercarse a la realidad o de ser percibida como tal? ¿Su referencia a hechos o circunstancias extra artísticas o su voluntad de exaltar la vida de algo en escena? No existe una respuesta sencilla, pero el planteo resulta, cuanto menos, movilizador.

Queda entonces planteada la mirada que Brook ofrece del trabajo de Grotowski y el Teatro Laboratorium, principalmente, y su propuesta de comparación con *La investigación*.

Veamos ahora lo que sostuvo en su momento el crítico teatral y escritor Eric Bentley luego de la visita del Teatro Laboratorium a Nueva York en 1969. Esta presentación de tres obras del grupo —*Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*— generó tantas expectativas como revuelo en la comunidad teatral neoyorquina. Con notable irritación y apenas concluido el ciclo, Bentley publicó una carta abierta a Grotowski en el *New York Times* en la que comenzaba con una apreciación sumamente áspera de su trabajo, la cual sin embargo se matiza hacia el final a partir de algo que le sucedió al ver la tercera de las obras (comentaré esto en otro punto). Lo que me interesa aquí es brindar otro ejemplo del diálogo, de cierta tendencia inevitable a la comparación entre ambas obras, que parecía sostenerse entre *Akropolis* y *La investigación* en ese momento.

El conservadurismo en el arte, como bien se sabe, a menudo acarrea cierto formalismo. Su versión de Auschwitz en *Akropolis* es sobre-esté-

tica y consecuentemente, angustiantemente abstracta. ¡Incluso con analogías mitológicas! Cuando el telón se abre en *La investigación* de Peter Weiss, vemos a jóvenes guardias de Auschwitz vestidos, como lo hacían en la vida real en ese momento, con senilidad y trajes de negocios. En términos de verdad dramática y expresividad, ese momento vale quince minutos de cualquier parte de su *Akropolis*. Y allí nos olvidamos de Peter Weiss como rara vez, si es que alguna, nos olvidamos de usted en *Akropolis*. Lo que significa que en ese momento, *La investigación* es arte y no culto de la personalidad. Aquellos a quienes no les gustó el espectáculo de Weiss se quejaron de que su tema era demasiado desagradable. Aquellos a quienes les gustó el suyo alabaron diversos recursos técnicos. ¡En Nueva York, donde hay miles que perdieron familiares en los campos de concentración, usted nos muestra un Auschwitz que es de interés técnico para estudiantes de teatro! Si eso no es un ejemplo de deplorable formalismo, ¿qué lo sería? (Bentley [1969] 2001, 166, traducción de la autora).

Más allá de muchas cosas que podrían decirse sobre este comentario, me interesa considerar que la distinción que Bentley hace entre la posibilidad de olvidar a un creador y no al otro, está de algún modo señalando el hecho de que la obra de Weiss remite permanentemente al referente exterior, mientras que Grotowski encierra al espectador en algo que sucede en el aquí y ahora de la escena. Esto Bentley lo ve como un exceso de autorreferencia por parte del director, pero probablemente sea más justo hablar de un verdadero logro de su parte. De todos modos, en este punto se hace necesario avanzar en la caracterización más detallada de ambas propuestas para contextualizar estas distintas miradas y continuar la comparación.

Akropolis

Luego de *Kordian* (1962) y antes de *La trágica historia del Dr. Faustus* (1963), la compañía del Teatro Laboratorium estrenó *Akropolis* el 10 de octubre de 1962 en el Teatro de 13 filas en Opole. Al igual que en espectáculos anteriores, Grotowski y su equipo presentaban aquí una mirada contemporánea sobre un texto clásico de la tradición polaca. En este caso, se trataba de la obra homónima de Stanislaw Wyspianski, “autor dramático, pensador teatral, pintor, reformador del escenario, del concepto de escenografía y de las relaciones escena-espectadores” (Fediuk 2011, 29).



© Escena de *Akropolis*, versión de 1964. Zygmunt Molik, Ryszard Cieślak, Mieczysław Janowski, Andrzej Bielski, Gaston Kulig y Rena Mirecka. Foto cortesía de The Grotowski Institute (www.grotowski.net).

Wyspianski escribió *Akropolis* entre 1903 y 1904, cuando se publicó, pero la obra se estrenó en 1926. En su detallada descripción del texto, Robert Findlay (1984) explica lo siguiente:

Aunque la obra muestra alguna influencia de los simbolistas de fines del siglo diecinueve, *Akropolis* está mucho más en deuda con la tradición romántica polaca de comienzos de ese siglo representada por Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki y Zygmunt Krasinski. De estos poetas-dramaturgos anteriores, Wyspianski obtuvo el sentido, únicamente polaco, del dramaturgo como un tipo de profeta y líder nacional. Así, su *Akropolis* de 1904 es una afirmación tanto religiosa como política dirigida a una entonces inexistente nación polaca, dividida desde finales del siglo dieciocho y hasta después de la Primera Guerra Mundial entre Rusia, Austria y Prusia (Findlay 1984, 2, traducción de la autora).

Grotowski estaba perfectamente al tanto de las particularidades del Romanticismo polaco y conscientemente buscó conectarse con él desde su trabajo.³

El texto de Wyspianski es un extenso drama en cuatro actos ambientado en la Catedral de Wawel, junto al Palacio Real en Cracovia, un templo con una historia de mil años, donde están enterrados muchos monarcas y personalidades polacas (entre ellos los poetas Mickiewicz y Slowacki).

La catedral está llena de tapices y estatuas que remiten a las tradiciones fundamentales de la cultura occidental; principalmente, la griega y la hebrea. Según una leyenda popular, en la noche de Pascuas los personajes de estas piezas cobran vida y esperan la resurrección de Cristo. Ésta es la situación sobre la que trabaja Wyspianski.⁴

Sintetizo a continuación el argumento de los distintos actos del texto dramático. A falta de traducciones disponibles, me baso para esto en la descripción que hace Findlay y en el análisis de Magda Romanska (2009).⁵

En el primer acto de *Akropolis*, varias estatuas de la Catedral reviven y unos ángeles entran trayendo el ataúd de Stanislaw Szczepanowski, el santo patrono medieval de Polonia. En el segundo acto, se van las figuras del primero y dieciséis tapices que retratan escenas de *La Iliada* cobran vida. Se cuentan escenas de la preparación para la guerra de Troya. En el tercer acto, se relata la historia de Jacobo y Esau del Génesis, tomando casi literalmente una traducción conocida del Antiguo Testamento. Por último, en el acto final, las figuras que participaron de las escenas ante-

³ En una entrevista, Grotowski distingue el Romanticismo polaco del francés y explica: “Fue en el Romanticismo donde se concentraron mejor todas las calidades de los diferentes aspectos de la cultura nacional” (Glantz [1968] 1970, 226). Allí comenta también el nivel de difusión que estos textos tenían en las familias locales sin distinción de clase y cómo se constituyeron en una suerte de reserva para la conservación de ciertos valores.

⁴ Se vuelve casi literal aquí la metáfora que explica Elka Fediuk al describir la significación de las obras de los poetas románticos: “La circunstancia política alimentó el mito nacional de redención (Polonia como Cristo de las naciones), en el cual confluyen la trágica historia del país, la fe religiosa y el poder espiritual de los poetas. Los dramas emblemáticos abordan temas dolorosos para el sentimiento identitario” (Fediuk 2011, 28).

⁵ Una interesante observación que realiza Findlay es que en el campo anglosajón y polaco —pero seguramente lo mismo cabe para otros idiomas— no existen discusiones detalladas del trabajo que Grotowski hizo con este texto debido a que unos muy probablemente no han leído nunca el original de Wyspianski (por la falta de traducciones) y los otros dan por sentado todos los lectores lo conocen (por ser un texto tan clásico de la tradición polaca). Esto último sucede con el texto de Ludwik Flaszen ([1964] 1970) que citaré más abajo. El análisis de Romanska (2009) hace un aporte para contrarrestar esta falta de discusión.

riores han vuelto a sus tapices o se han reconvertido en estatuas y ahora toma vida la estatua del Rey David. Finalmente, se anuncia la resurrección de Cristo y llega Apolo en un carruaje entonando un canto celebratorio, mientras el castillo de Wawel se desmorona.

En cuanto al tratamiento del texto en la puesta de *Akropolis* del Teatro Laboratorium, Flaszen ([1964] 1970), director literario del grupo, explica que hubo algunas modificaciones para ajustar el texto a los propósitos del director, y que se intercalaron algunos fragmentos, pero que no se traicionó el estilo del poeta. Los fragmentos intercalados se situaron principalmente en el prólogo, que iniciaba con parte de una carta escrita por Wyspianski a Adam Chmiel e incluía algunas frases de una crítica de *Akropolis* escrita por Zenon Parvi cuando recién se publicó en 1904. Luego se incluyó también la repetición insistente de frases centrales como “el cementerio de las tribus” y “nuestro Acrópolis”, que reforzaban algunos de los núcleos semánticos de la obra. Más allá de estas pocas intervenciones, y de la inversión del orden del segundo y el tercer acto, puede decirse que, en términos generales, se respetó en su mayoría la palabra del texto de Wyspianski, pero la contextualización de los parlamentos y las acciones fue totalmente diferente a la que él imaginó. Esto comentaba Grotowski al respecto:

Todo muy bien, dijimos. Pero el Palacio Real ya no es un santuario; no es lo que era para Wyspianski en el siglo XIX: el cementerio de nuestra civilización. Por eso Wyspianski lo llamó la Acrópolis: era el pasado arruinado de Europa. Nos hicimos preguntas dolorosas y paradójicas. ¿Cuál es el cementerio de nuestra civilización? Tal vez un campo de batalla de la guerra. Un día supe sin lugar a dudas que era Auschwitz. En la obra de Wyspianski, al final, el Salvador llega. Pero en Auschwitz el salvador nunca vino para aquellos que fueron asesinados (Schechner y Hoffman [1968] 2001, 38, traducción de la autora).

La obra fue concebida como una paráfrasis poética de un campo de exterminio, sostiene Flaszen ([1964] 1970, 56). Las distintas escenas de la tradición occidental eran llevadas a escena, entonces, en el entorno sugerido de un campo por un grupo de actores que evocaban a prisioneros ocupados en la construcción de lo que se terminaba revelando como un crematorio.

Según afirma Fediuk, “en esta creación es donde realmente se define la poética del Teatro Laboratorium; amalgama la estética de puesta

en escena con el entrenamiento (ejercicios-*training*) y la cualidad ética exigida al actor (2011, 31-32)”.

El elenco estaba conformado por Zygmunt Molik, Rena Mirecka, Antoni Jaholkowski, Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, Stanislaw Scierski y Andrzej Paluchiewicz. La asistencia de dirección estuvo a cargo de Eugenio Barba y el diseño del espacio a cargo de Josef Szajna, quien había sido prisionero en Auschwitz.

La escena creada por Szajna constaba de muchas cañerías oxidadas y desparramadas, unas cuerdas que cruzaban el espacio y unos pocos objetos multifuncionales, como una bañera y dos viejas carretillas. En el centro, una gran caja negra de madera en la que los actores se metían al final. A lo largo de la obra, los actores iban moviendo y colgando las cañerías dando forma al crematorio que tenía su centro en esta caja. Otro elemento muy significativo era un muñeco de tela sin cabeza, que en distintos momentos era el santo patrono polaco, un cadáver o el supuesto Salvador guiando una procesión danzante hacia la muerte.

El vestuario era, en palabras de Flaszen ([1964] 1970), una “versión poética” del uniforme del campo: unos trajes de arpillera rectos, rotos y sin mangas, un birrete y unos zapatos de madera (57-58). Más allá de esto, los actores portaban sus “máscaras faciales”, a las que Grotowski describe así: “Cada actor mantenía una expresión facial particular, un gesto defensivo, sin maquillaje. Era personal para cada uno, pero como grupo, era agonizante —la imagen de la humanidad destruida” (Schechner y Hoffman [1968] 2001, 52).

Un elemento muy importante de la puesta era su musicalidad, construida a partir de diversos elementos: el ritmo marcado por el paso de los prisioneros y sus zapatos de madera, el sonido de un violín intermitente que marcaba los intervalos dedicados al trabajo, los cantos de ecos rituales entonados mediante el trabajo vocal tan particular del *Laboratorium*, las risas y el lirismo propio de la escritura poética de Wyspianski. Todo esto se articulaba en un paisaje sonoro sublime, a la vez hermoso y terrorífico.⁶

A partir de lo reseñado, puede imaginarse de qué modo en la producción del Teatro *Laboratorium* el texto de Wyspianski se decía, pero en

⁶ Zbigniew Osinski, especialista en el trabajo de Grotowski, destaca —según refiere Findlay (1984, 18)— que Grotowski fue el primer director polaco en hacerle justicia a la cualidad musical subyacente de la obra de Wyspianski que llevó a Osinski a denominarla su “Oratorio Pascual”. Se asoma aquí un inesperado punto de contacto entre *Akropolis* y *La investigación*, cuyo subtítulo es “Oratorio en 11 cantos”.

un contexto totalmente contrastante. Mientras recitaban la escena donde los ángeles despiertan a una mujer-estatua, por ejemplo, los actores recreaban una situación de interrogatorio. Luego continuaban trabajando. La conversación amorosa de Helena y Paris era encarnada por dos hombres ante la burla de otros prisioneros en un momento de descanso. En general, las frases poéticas acompañaban acciones nada ilustrativas, ligadas a momentos de trabajo, diversión, violencia, o a secuencias más abstractas de movimiento. Findlay (1984) sostiene que la mejor descripción para la estrategia directorial de Grotowski respecto del texto de Wispianski es de “inversión irónica” (4).

Para terminar con esta caracterización general del *Akropolis* dirigido por Grotowski, resta señalar un aspecto fundamental. Se trata de un aspecto del diseño espacial que definía un determinado tipo de relación entre actores y espectadores. Éste fue siempre un aspecto especialmente cuidado en el *Laboratorium*, y uno de los ejes de sus experimentaciones. En *Hacia un teatro pobre*, Grotowski habla de las distintas alternativas desarrolladas en sus esfuerzos por prescindir de la planta tradicional escenario-público, y señala que en el caso de *Akropolis* se buscó construir estructuras entre los espectadores buscando “incluirlos de esta forma en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio” (Grotowski [1968] 1970, 14).

Algo muy importante a los efectos de este trabajo es lo que apunta en este sentido Flaszen:

Para *Akropolis* se decidió que no hubiese contacto directo entre los actores y espectadores: los actores representan a aquellos que han sido iniciados para vivir la última experiencia, son los muertos; los espectadores representan a los que están fuera del círculo de los iniciados, a los que permanecen en la corriente de la vida diaria, son los vivos” (Flaszen [1964] 1970, 58).

En otro aporte iluminador, Jennifer Kumiega sugiere que esta barrera psicológica que se establecía entre actores y espectadores era una manera efectiva de prevenir la catarsis convencional. Cita a Raymonde Temkine, quien vio la obra en Opolo en 1963 y sostiene: “El espectador se sentiría aliviado si un contacto real pudiera establecerse, una comunión a través de la compasión; pero en cambio se siente bastante horrorizado ante estas víctimas que se vuelven verdugos [...] y que producen rechazo

o miedo más que evocar compasión” (Temkine, citado en Kumiega 1985, 61, traducción de la autora).

Por último, un fragmento del relato que Elka Fediuk hace de su experiencia espectral del montaje ilustra perfectamente lo dicho hasta aquí:

El espacio ocupaba por completo una construcción de madera con distintos niveles, parecía como si el público no estuviera contemplado. Los pocos asientos colocados en distintos niveles, con apenas dos o tres espectadores en cada isla, a veces tan sólo uno, hacían sentir que no había dónde esconderse. Los actores se deslizaban o rozaban nuestras presencias, pero no existíamos para ellos porque estaban en otro tiempo, aunque compartiéramos el mismo espacio. Ya no hay “nosotros, el público”, estoy sola, expuesta, debo estar alerta, no solamente el actor está puesto a prueba, también yo (Fediuk 2011, 43).

La investigación

Pasemos ahora a *Die Ermittlung*, escrita por el alemán Peter Weiss y traducida al español más frecuentemente como *La investigación*, pero también a veces como *La indagación*. En un gran acontecimiento teatral, esta obra se estrenó simultáneamente el 19 de octubre de 1965 en dieciséis ciudades de las dos Alemanias principalmente, y también en otras ciudades de Europa (ese mismo día o pronto después). Muchos directores reconocidos fueron los encargados de llevar a escena el texto de Weiss, entre los cuales se destacan Erwin Piscator en Berlín Oeste, Peter Brook en Londres e Ingmar Bergman en Estocolmo.

Aunque no se hace mención explícita de la ciudad o el campo de exterminio al que se refiere, la obra está basada en los juicios realizados en Frankfurt entre diciembre de 1963 y agosto de 1965 a los oficiales de Auschwitz. Éste fue el tercer juicio más grande a los criminales de guerra alemanes y el primero en la República Federal Alemana.

Weiss presenció varias instancias de los juicios y escribió *La investigación* mientras se encontraban aún en proceso. Para hacerlo, se sirvió de sus anotaciones y de otras fuentes documentales; principalmente, de los informes de Bernd Naumann publicados en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

A partir del material documental, Weiss construyó un extenso texto de prosa ascética sintetizando los testimonios y distribuyéndolos

entre una cantidad limitada de personajes: un juez, un fiscal, un abogado defensor, nueve testigos y dieciocho acusados. Estos últimos son los únicos que llevan nombres, tomados de los acusados reales. Sin embargo el autor aclara en la nota introductoria de la obra que “los portadores de esos nombres no deberían ser acusados una vez más en este drama” (Weiss [1965] 1995, 44).

Esa nota comienza aclarando también que, en el montaje de la obra

ningún intento debería hacerse por reconstruir la corte en la que el proceso del juicio por el campo tuvo lugar. Cualquier reconstrucción de esa índole sería tan imposible como tratar de presentar el campo mismo en escena. [...] Sólo una condensación de la evidencia puede quedar sobre el escenario. Esta condensación no debería tener otra cosa que hechos [*facts*] (Weiss [1965] 1995, 44, traducción de la autora).

Renuncia así a la reconstrucción, a la representación ilusionista del juicio o de las escenas de los campos. Su dramaturgia apunta entonces a la confrontación de testimonios cuidadosamente resumidos y articulados a partir de distintos materiales originales. En sus conocidas *Notas sobre el teatro-documento* (otras veces traducidas como *Catorce notas sobre el teatro documental*), Weiss define claramente su concepción del mismo como “un teatro de información” (Weiss [1968] 1976, 99).

Respecto del modo en que Weiss elige conservar gran cantidad de fragmentos textuales de los testimonios presentados en el juicio, en un interesante estudio sobre las relaciones entre el ámbito de la ley y el de la literatura Thomas Beebee señala que lo que hace inusual a *La investigación* en comparación con otros dramas de tribunal es su grado de cita exacta (2012, 217).

Pero lejos está Weiss de ser un mero reorganizador del material extra artístico. En este sentido, Robert Cohen sostiene que: “El aparente minimalismo formal de *La investigación* es el resultado de años de intentos incansablemente renovados de retratar y describir experiencias y visiones horribles que parecían estar fuera del alcance para los medios de expresión artística” (1993, 84).

En cuanto a la estructura del texto, es importante mencionar que desde hacía algunos años Weiss venía dándole vueltas a la idea de hacer una versión contemporánea de *La divina comedia*, de Dante. Ese proyecto nunca se concluyó del todo, pero *La investigación* fue de algún

modo una realización parcial. De esta intención viene su estructura de *Oratorio en 11 cantos*, cada uno de los cuales se divide en tres partes y propone una suerte de descenso progresivo hacia el infierno. El recorrido se inicia en la plataforma a la que llegaban los trenes cargados de prisioneros, donde se realizaba la primera selección entre los que podían trabajar y los que serían eliminados inmediatamente, y termina en las cámaras de gas y el crematorio.

En su concepción de la obra, Weiss se guiaba por una voluntad muy concreta: la de traer a la conciencia colectiva los exterminios en masa que habían ocurrido durante el nazismo. A comienzos de 1964, Weiss expresó: “tenemos que decir algo al respecto, pero aún somos incapaces de hacerlo” (citado en Cohen 1993, 77, traducción de la autora). Su propuesta artística se da en un contexto que favorecía la impunidad en múltiples niveles como consecuencia de diversos recursos y condiciones históricas. En este sentido, su obra busca no sólo amplificar los contenidos del juicio (difusión) sino brindar su propia perspectiva independiente de las limitaciones del poder (rectificación). Esto se vincula con lo que plantea en los postulados sobre el teatro documental.

Para terminar esta breve reseña general, cabe decir que la intervención de Weiss sobre los testimonios en términos políticos es insoslayable y él no pretende ocultarla. Sin embargo, contra quienes lo acusan de presentar una versión tendenciosa de los hechos, Beebee remite al minucioso estudio de Erika Salloch sobre el modo en que Weiss trabajó los materiales crudos de los que disponía —incluyendo los testimonios de muchos representantes de Alemania Oriental más preocupados por atacar al capitalismo que al fascismo o a los acusados—, y concuerda con ella en que “*La investigación* es más destacable por el borramiento de su punto de vista por parte del autor que por cualquier imposición de un análisis marxista” (Beebee 2012, 226, traducción de la autora).

Un director y un dramaturgo

A esta altura, cabe hacer una aclaración indispensable. Como se evidencia en la disparidad entre la descripción de una y otra obra, podría decirse que en este análisis corro el riesgo de estar mezclando peras con manzanas, como quien dice. O, para ponerlo en términos más específicos, de comparar dos formas artísticas claramente distintas, como lo son un texto dramático y un espectáculo.

Sin embargo, creo que esta evidente diferencia no invalida el posible diálogo entre dos proyectos teatrales vinculados a dos referentes reconocidos de este campo. Al comienzo del trabajo, las citas de Brook y Bentley daban cuenta del modo en que estas dos propuestas (*La investigación* de Weiss y *Akropolis* de Grotowski) eran identificadas en su recepción como entes comparables, y creo que aún lo son en nuestros días.

Me interesa, una vez explicitado que de ningún modo ignoro esta crucial diferencia entre ambos objetos de análisis, reflexionar sobre cómo muchos de los rasgos que definen a cada una de las obras están íntimamente ligados al hecho de que la concepción de uno de los proyectos haya estado a cargo de un director —que, dicho sea de paso, no es cualquier director— y el otro, de un dramaturgo. Así, la búsqueda de Weiss es la de un escritor: sus esfuerzos eran por encontrar palabras, por describir.⁷ Grotowski, en cambio, buscó como un director que quiere crear algo vivo en escena.

Detengámonos brevemente en esta distinción. Podríamos decir que la concepción de Grotowski estuvo animada por la lógica de la *paráfrasis poética*, como mencionaba más arriba. Esto se vincula a su concepción del teatro como ligado a la vida por analogía (Glantz [1968] 1970, 224). Es decir, el teatro hace, cuenta, existe de otra manera, y la comprensión a la que puede apuntar no tiene por qué ser a partir de un proceso racional.⁸

La concepción de Weiss, por su parte, estuvo entonces guiada por un principio de descripción. Por supuesto que no es la única alternativa disponible, y para mediados del siglo XX ya muchos dramaturgos habían emprendido todo tipo de proyectos en sus textos dramáticos, pero no por eso deja de ser un camino posible para un escritor el intentar dar cuenta un determinado fenómeno con las palabras. Ellas son su principal recurso, su materia prima de trabajo. Esto sumado a la cercanía de Weiss a un paradigma materialista cuya herencia positivista muchas veces ha sido señalada y se traduce en una confianza en las posibilidades del conocimiento de la realidad y de su descripción por medio del lenguaje. Un ejemplo de esto es la siguiente afirmación tomada de sus *Notas sobre el teatro-documento*: “El teatro-documento aboga por la alternativa de que la rea-

⁷ Cohen brinda en su texto un recuento detallado de este proceso.

⁸ La forma que cobra esta paráfrasis teatral ha sido tan analizada como puede serlo en este trabajo en la breve reconstrucción que hice antes de *Akropolis*.

lidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles” (Weiss [1968] 1976, 110). Debo decir, de todos modos, que creo que las consignas frecuentemente categóricas y hasta simplistas vertidas en las *Notas* no le hacen justicia a la complejidad que Weiss pone en juego tanto en la escritura como en la imagen presentada de los hechos en *La investigación*.

Cabe agregar, además, que en este caso la confianza en la posibilidad de descripción tiene una connotación política muy directa. La idea de que lo sucedido en los campos de concentración escapa a la razón es inconcebible; fue la obra de unos monstruos, y otras ideas semejantes es un discurso en cierta medida tranquilizador y ha sido denunciado por esto en muchas ocasiones. De algún modo, obtura la identificación de causalidades y la atribución de responsabilidades. Dice Weiss en este sentido: “Al principio pensé que no podía ser descripto, pero esos fueron actos cometidos por seres humanos contra otros seres humanos en la Tierra” (citado por Cohen 1993, 77, traducción de la autora).

Esto aparece explicitado también en la obra, en boca del tercer testigo, que es en general el de mayor claridad política: “Debemos abandonar esa visión altiva/ de que el mundo del campo/ es incomprendible para nosotros” (Weiss [1965] 1995, 82, traducción de la autora). Sin embargo hay que decir que este momento más analítico de la obra, que apela a una comprensión racional de los acontecimientos, sucede a una de las escenas más fuertes en la que se describen los procedimientos de tortura aplicados durante los interrogatorios. Es interesante el contraste entre el canto anterior y éste que llama a no perderse en la confusión de lo inhumano. Podría pensarse que dramáticamente también necesita “rescatar” un poco al espectador de esa experiencia traumática. La obra está impregnada por esa dinámica del ir y venir entre el horror y lo cotidiano, lo comprensible y lo incomprendible. Al respecto, explica Cohen:

De una escena a otra, la obra parece empeñada en revelar la absoluta incomprendibilidad de los sucesos. Frente a la sucesión incansable de atrocidades, los intentos de un análisis racional se debilitan. Pero este efecto ensordecedor se contrapesa con un principio opuesto que está en funcionamiento en *La investigación* y que Peter Weiss formularía varios años después en *Trotsky en el exilio*: “cuando las cosas están más allá de la comprensión racional... ése es exactamente el momento en el que debemos aplicar nuestra razón. Es nuestra única arma”. Los espectadores y

lectores de *La investigación* quedan atrapados en la dialéctica de la obra, que entumece su facultad de razonar al mismo tiempo que los incita a llevar adelante un análisis racional (Cohen 1993, 83, traducción de la autora).

Confrontar los tiempos

Hasta aquí se han hecho evidentes las diferencias insoslayables entre estos dos proyectos estéticos. En los puntos que siguen me propongo, sin dejar de lado esta radical distinción, identificar algunos puntos de contacto entre las imágenes generadas por *Akropolis* y *La investigación*, y entre las intenciones de sus creadores.

Un primer punto en esta dirección tiene que ver con el modo en que ambos proyectos plantean un diálogo transtemporal. En los dos casos puede identificarse una concepción de lo contemporáneo como un modo de posicionarse ante la historia y la tradición para proponer una mirada actual que interpele a ese pasado y, sobre todo, a los espectadores del presente.

Comencemos por Grotowski. En su caso, este diálogo con el pasado está íntimamente ligado a la noción de “raíces”, y la historia es pensada en términos de humanidad no sólo como historia cultural sino también biológica. Al respecto, sostiene Fediuk:

Grotowski atribuye gran importancia a la herencia cultural, pero no se trata de un concepto político expuesto en las banderas nacionalistas, sino de una liga genética que conecta mediante lazos de sangre y tribu a los orígenes de la humanidad. Lo que está inscrito gracias a una herencia bio-cultural se activa en las experiencias significativas a lo largo de la vida individual. Esta resonancia es el impulso y el sentido en la creación, es una fuente a la que debo acercarme para saber quién soy (Fediuk 2011, 25).

Resulta central esta idea de que el contacto con las raíces es fundamental para la propia identidad. Aunque no podemos dedicarnos a esto aquí, en su posicionamiento como artista y trabajador del teatro Grotowski sostuvo esta misma postura al establecer una identificación con el significativo grupo Reduta que los precedió (ver Fediuk 2011; Osinski 2008). Esta identificación está lejos de ser acrítica, pero marca el imperativo de reconocerse a partir de la relación con experiencias precedentes.

En este sentido apunta su voluntad reiterada de trabajar con textos clásicos polacos o de otras partes de Europa.⁹ Cuando Eugenio Barba le pregunta cómo puede un teatro de este tipo reflejar el tiempo presente, Grotowski contesta que entiende su teatro como contemporáneo porque “confronta nuestras más íntimas raíces con nuestra conducta corriente y con nuestros estereotipos, y de esta manera nos muestra cómo somos ‘ahora’ en perspectiva con nuestro ‘ayer’, y este ‘ayer’ con nuestro ‘ahora’” (Barba y Grotowski, [1968] 1970, 46). Y en este sentido aboga por un teatro nacional. Nuestro “superego social”, como lo llama, ha sido moldeado en este clima, entonces debemos confrontarlo si queremos llegar realmente a conocernos.

Pero esta confrontación con la tradición nacional y cultural más amplia no es en ningún caso una actitud nostálgica y reivindicativa. Por el contrario, busca increpar esas raíces e increpar a los sujetos mismos ante ellas para construir así un camino que conduzca a una experiencia más auténtica de la vida. Busca producir un choque que permita descender el velo de la “máscara vital”. Esta inquietud condujo a Grotowski a la actitud que describe a continuación:

Como director, me he visto tentado a utilizar situaciones arcaicas que la tradición santifica, situaciones (dentro de los reinos de la tradición y religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a esos valores. Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas: “encuentro con las raíces”, “la dialéctica de la burla y la apoteosis” o hasta “religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio” (Grotowski [1968] 1970, 16).

⁹ Consultado sobre esto, Grotowski responde: “Mostraré con suficiente claridad que me interesan mucho los textos que pertenecen a una gran tradición. Para mí son como las voces de mis ancestros y esas voces nos llegan desde las fuentes de nuestra cultura europea. Esas obras me fascinan porque nos dan la posibilidad de una confrontación sincera: una confrontación brusca y brutal entre las experiencias y creencias de la vida de generaciones previas, por una parte, y por la otra, la de nuestras propias experiencias y de nuestros propios prejuicios”. (Kattan y Grotowski [1967] 1970, 52).

De aquí viene, volviendo a *Akropolis*, esa sensación de “inversión irónica” que Findlay identifica en la obra y que explica diciendo que

más que una contradicción del *Akropolis* de Wyspianski, la producción de Grotowski se transformó en su renovación natural contemporánea. La obra de Grotowski fue de hecho un intento de encontrar la base ritual de Wyspianski en las realidades provocadoras del mundo moderno (Findlay1984, 17, traducción de la autora).

Por esto es que en ningún caso debe malinterpretarse esa actitud irónica o “blasfema” como una falta de respeto por la tradición, sino todo lo contrario.

Pasando al trabajo de Weiss, un primer elemento que lo conecta con lo antedicho sobre Grotowski es su sentirse interpelado por un texto clásico como el de Dante y su voluntad de interrogar al presente a partir de esta mirada. Además de esta referencia a la herencia cultural más lejana, tanto Grotowski como Weiss ofrecen una perspectiva sobre la relación del presente con el pasado más inmediato: el de los campos de concentración.

Respecto de cómo funciona *La investigación* en este sentido, Cohen hace una conexión interesante entre el foco temporal del trabajo de Weiss y el de Hannah Arendt en su texto publicado en esa época con el subtítulo de *Estudio sobre la banalidad del mal*. El mismo se titulaba *Eichmann en Jerusalén*, en referencia a la ciudad donde fue juzgado, y no Eichmann en la Alemania Nazi. Es decir que se centraba no tanto en los hechos en sí sino en los intentos de su tiempo por averiguar la verdad sobre esos hechos, en la confrontación actual con ellos. Sostiene Cohen:

Esto se aplica también a la obra de Weiss. *La investigación* no es un drama histórico sobre el exterminio masivo (como *El Vicario* [de Rolf Hochhuth]), sino un drama legal basado en el presente de Weiss en 1964 (Cohen 1993, 84, traducción de la autora).

El problema es más grande

Otro punto de contacto entre la forma en que Grotowski y Weiss encararon el desafío de abordar el tema de los campos de concentración es su objetivo de pensar esta realidad particular en un contexto más amplio. No aislarlo como un hecho puntual, casi un accidente, sino ligarlo a un problema mayor: el de la convivencia de los hombres en sociedad. En el

caso de Weiss, su plano general aspira a contemplar el tipo de relaciones desarrolladas en el marco del sistema capitalista. El plano general de Grotowski es aún más amplio y pone en foco a toda la civilización occidental. Esto comentaba Flaszen al respecto:

[Wyspianski] concibe su obra como una vista panorámica de la cultura mediterránea cuyas corrientes principales se representan en esta Acrópolis polaca. En esta idea del “Cementerio de las tribus” [...] el concepto del director y el del poeta coinciden, ambos desean representar la suma total de una civilización y probar sus valores en la piedra de toque de la experiencia contemporánea. Para Grotowski la palabra contemporáneo indica la segunda parte del siglo XX. Por tanto su experiencia es infinitamente mucho más cruel que la de Wyspianski y los valores centenarios de la cultura europea están enfrentados a una prueba mucho más severa (Flaszen [1964] 1970, 56).

En *La investigación*, Weiss también se proponía, siguiendo la tradición de Dante, retratar “la totalidad de la condición humana de su tiempo”, como señala Cohen. Es por esto que, en general, quita las referencias religiosas, partidarias, étnicas o nacionales de su texto (sólo unas pocas se mencionan). Pretende encarar el tema como un problema de la humanidad, no de un grupo particular.

Esta despersonalización del problema no apuntaba, sin embargo, a trasladarlo a un plano más metafísico, como podría pensarse en el caso de Grotowski, sino que buscaba reubicar las responsabilidades y señalar las condiciones histórico-políticas que originaron los hechos y las que se derivaban de ellos en el presente.

Por un lado, esto estaba dirigido contra una concepción del problema que se veía expresada en el modo en que se desarrollaban los juicios. Según explica Beebee, una de sus inconsistencias claves era que se juzgaba a los acusados en función del mismo código penal que estaba vigente durante el nazismo, por lo que se los trató como criminales comunes y se hizo un foco particular en la intención individual y en los rasgos psicológicos que conducían a una conducta perversa. Weiss quiere ir en contra de esta idea de la culpa individual. En este plano se da su rectificación: trata de salir justamente de la lógica del sadismo que hacía una clara diferencia entre aquellos que actuaron con intención de hacer el mal a diferencia de aquellos que creían en la legalidad de sus actos y fueron los

ideólogos y orquestadores de los asesinatos. Weiss trabaja para jerarquizar por igual a unos y otros en su versión del juicio.

Por otro lado, en su lectura marxista, el problema que estaba en la raíz de esta situación era, como decía antes, el capitalismo.¹⁰ En este sentido, Weiss buscaba señalar el modo en que muchas industrias se habían beneficiado del trabajo esclavo de los campos y denunciar las continuidades de las estructuras económicas que habían funcionado durante el nazismo y que continuaban operando con plena vigencia en la República Federal de los años sesenta.¹¹

La banalidad del mal

Los dos puntos anteriores tienen que ver más que nada con el modo en que ambas obras se relacionan con la realidad pensada en su nivel más general cultural e histórico. Pero, en un plano menos general, hay algo en la textura de ambas obras que permite que las dos transmitan una sensación de realidad más ligada a nuestra experiencia cotidiana del mundo. Y esto se vincula, a mi entender, con que tanto Grotowski como Weiss ponen el foco en la “normalidad” del campo de concentración, en cómo la situación más aberrante podía a la vez teñirse de un ritmo cotidiano. Ahora, el modo en que ambas lo logran es una de las claves de su diferencia.

En el caso de Grotowski, es en este nivel en el que se juega aquello que señalaba Brook sobre el modo en que consigue recrear ese “pulso de la vida en un campo de concentración”. El vestuario de los actores y el diseño escénico evocan el entorno del campo, pero la clave para que cobre vida es el modo en que interviene su relación con el doble trabajo que realizan. Con intervalos rítmicamente marcados, los prisioneros deben mover y encastrar las cañerías, y, por otro lado deben recrear las viñetas de la cultura occidental fraseadas poéticamente por Wyspianski. Conside-

¹⁰ Weiss lo explicaba de este modo: “Una parte central de la obra se refiere al papel de la sociedad en la que pudieron surgir tales campos de concentración. En ella se dice que, en este caso, se trata sólo de la última consecuencia de un sistema de explotación, calificado de ‘libre empresa’, desde otro punto de vista más dado al optimismo” (Weiss [1966] 1976, 53).

¹¹ Como bien sintetiza Cohen, *La investigación* señala dos formas en las que la industria se benefició de los campos: primero, las fábricas se ubicaban cerca de ellos y allí los reclusos trabajaban hasta su muerte; por otra parte, el exterminio masivo de seres humanos requirió de insumos provistos por la industria y generó a su vez “materia prima” para algunas producciones, tanto por el uso de los prisioneros para experimentos de todo tipo como por los bienes y hasta partes del cuerpo que se obtenían de los muertos.

ro que el elemento de contraste que introduce Grotowski es fundamental para acercarse a la dinámica de los campos. Lo que conmueve y horroriza en el espectáculo es asistir a lo absurdo de esa condena a un trabajo cruel: construir el crematorio en el que serán asesinados, y también representar escenas de una cultura que, de algún modo, llevó a ese desenlace. Lo más fuerte es que los actores-prisioneros lo hacen con una resignación muy potente de ver, y con los matices de la cotidianidad: momentos para la risa, el recreo, el canto, el sufrimiento.

En *La investigación*, por su parte, la evocación de esta cotidianidad se da desde el plano del decir. A lo largo del texto, se repite muchas veces la palabra “normal” y se relatan costumbres y rutinas con detalles que contribuyen a que el lector o espectador pueda hacerse una idea del ritmo diario de la vida en el campo. Por otro lado, aparece también el contraste entre horror y tranquilidad, y también la complejidad de los vínculos humanos desarrollados en el marco de campo. Esto se expresa, por ejemplo, en que Weiss marca frecuentemente en sus escasísimas didascalias alguna sonrisa o saludo que busca dar cuenta de una cordialidad (siniestra) entre algunos testigos y los acusados.

Aquí aparece otro punto en común entre *Akropolis* y *La investigación*, y es que tanto una como la otra parecen estar más allá de individualizar culpables y tampoco parecen interesadas en glorificar a las víctimas. Esto sostiene Findlay respecto de *Akropolis*:

La inversión irónica fue más lejos aún [que la recontextualización del texto de Wyspianski], ya que Grotowski sometió al hecho mismo de Auschwitz a la prueba de la burla y la blasfemia. Sus prisioneros del campo de exterminio daban pena pero aún así estaban de algún modo más allá de la pena; simplemente estaban ahí —un hecho objetivo para que el público pondere—. Dificilmente eran las nobles víctimas que nuestra cultura ha elevado casi al nivel de la santidad. Más que eso, eran seres humanos simplemente confrontados con el nivel máximo de inhumanidad (Findlay 1984, 5, traducción de la autora).

Se anticipa en este fragmento una relación con la caracterización que hace Agamben, a partir de los escritos de Primo Levi y otros testimonios, del “musulmán”: aquel nombre para lo inhumano, para la posibilidad de existir biológicamente y ya no simbólicamente, y para aquel que ya no invocaba compasión sino algo más cercano al desprecio.

Otro factor que tienen en común las dos obras en función de brindar una idea cercana del clima de los campos es que tanto Grotowski como Weiss trabajan la falta de resistencia ante la muerte. En el final de *Akropolis*, mientras recitan el texto que habla de la Resurrección, los actores realizan en procesión una suerte de danza de la muerte y marchan enarbolando al Cristo-cadáver-muñeco sin cabeza al interior del crematorio. La profunda carga simbólica de esta escena final puede interpretarse de infinitas maneras.

Por su parte, en *La investigación* el juez una y otra vez pregunta sobre la resistencia por parte de los prisioneros, y la respuesta, cuando no es negativa directamente, suele ser “bueno, una vez...”. Siempre se enfatiza la idea de que eran sólo casos aislados y que las represalias adoptadas no alentaron mucho la repetición de los episodios. Hablando de cuando hacían pasar a los prisioneros de dos en dos al paredón donde se hacían los fusilamientos, el juez pregunta si los llevaban con las manos atadas, y el tercer testigo le responde: “Hasta 1942 se las/ ataban detrás de la espalda con alambre/ Después dejaron de usarlo/ ya que la experiencia demostró que la mayoría de los prisioneros/ iba hacia allí tranquilamente” (Weiss [1965] 1995, 100, traducción de la autora).

Más adelante, el juez le pregunta cómo se comportaban los prisioneros ante el paredón, y el testigo responde que algunos cantaban himnos nacionales o canciones religiosas. En otra escena, el Séptimo testigo relata que en la entrada de las cámaras de gas había un cartel que decía “Cuarto de baño y desinfección”. Esto, explica, les daba un reaseguro y calmaba a mucha gente. “A menudo vi gente / entrar bastante alegremente / y las madres bromeaban con sus hijos” (Weiss [1965] 1995, 132, traducción de la autora). Esta idea de la muerte como salvación, y de marchar tranquilos, riendo y cantando hacia la muerte parece ser lo que revive en *Akropolis*.

La verdad

Acercándonos al final del trabajo, cabe señalar otro punto en el que las dos obras y las dos concepciones teatrales analizadas muestran una zona de contacto a nivel general, pero en cuya realización radica un núcleo central de sus diferencias. Me refiero a que, a su manera, tanto Weiss como Grotowski piensan el teatro como un lugar para la verdad.

En el caso de Weiss, esta búsqueda de la verdad tiene que ver con la idea de información y ante todo con una actitud crítica. Como lo

plantea en las *Notas...*: “El trabajo del Teatro-Documento vendrá determinado en este aspecto por una crítica de grado diverso. a) Crítica del encubrimiento [...], b) Crítica de los falseamientos de la realidad [...], c) Crítica de mentiras” (Weiss [1968] 1976, 100). El foco está puesto en la potencia de la palabra dicha en escena para la difusión y rectificación —como antes señalaba— de la información del mundo y el consecuente desenmascaramiento de las fuerzas del poder que mueven los hilos histórico-políticos favoreciendo la explotación del hombre por el hombre.

En el caso de Grotowski, en cambio, esta búsqueda de la verdad y esta “caída de la máscara” tiene mucho más que ver con un camino de autodescubrimiento y con la lógica de la revelación. Respecto de esto, en su *Declaración de principios* escrita para uso interno del Laboratorium, Grotowski sostiene:

Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; tratamos de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente. Vemos al teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente. El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no sólo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las escapatorias cotidianas y las mentiras, en un estado de inerte revelación para entregarnos y descubrirnos (Grotowski [1968] 1970, 215).

Integrando algunos aspectos de lo dicho anteriormente —y entre ellos la afirmación de Brook de que, en un sentido, el trabajo del Laboratorium es más realista que otros— Grotowski afirma: “La representación es nacional porque es una búsqueda sincera y absoluta de nuestro *ego* histórico; es realista porque es un exceso de verdad; es social porque es un desafío al ser social, al espectador” (Barba y Grotowski, [1968] 1970, 48).

Es muy interesante esta idea del desafío al espectador como vía para acercarse a algo más verdadero. A su manera, Weiss también piensa en desafiar al espectador ofreciéndole un recuento de detalles —sin ningún regodeo o morbosidad, hay que aclarar— que seguramente no estaba preparado para escuchar y que no dejan de ser una experiencia simbólica

extrema. Pero en el caso de Grotowski, lo que tiene en mente es un desafío que favorezca una transformación personal profunda. Y hay distintos testimonios que dan cuenta de cómo efectivamente este desafío conducía a experiencias de revelación para los espectadores. Entre ellos, Bentley, a quien citamos al comienzo criticando duramente el formalismo de *Akropolis*, da cuenta más adelante en su carta de lo que le sucedió en la tercera de las obras del *Laboratorium* que vio. Aunque no está hablando del espectáculo que nos ocupa, la descripción de la situación bien vale para acercarnos al tipo de propuesta artística que Grotowski y su equipo propiciaban:

Durante el espectáculo, *Apocalypsis*, algo me sucedió. Lo pongo en términos personales porque fue algo muy personal lo que sucedió. Alrededor de la mitad de la obra tuve una iluminación bastante específica. Un mensaje me llegó —de ninguna parte, como dicen— sobre mi vida y mi yo privado. Este mensaje debe permanecer privado, para ser fiel a sí mismo, pero el hecho de que llegara tiene relevancia pública. Creo, y debo decirlo públicamente, que no recuerdo que una cosa semejante me haya sucedido nunca antes en el teatro (Bentley [1969] 2001).

Otro testimonio que apunta en este sentido —y en este caso sí está referido particularmente a *Akropolis*— es el del escritor estadounidense J. Schevill, quien escribió esto después de ver la obra en Nueva York en 1969:

En el clímax de éxtasis, el Cantor da alaridos jubilosamente abre un agujero en la caja que está en el centro del escenario, y arrastra el cadáver del Salvador dentro de él. Los prisioneros lo siguen, cantando su frenético y mesiánico descubrimiento. La tapa se cierra de golpe. Jamás he escuchado un silencio como éste. Abruptamente, despacio, se oye una voz [...] “Se han ido y el humo se alza en espirales”. No necesito entender este mensaje. Ahora sé por qué hay una extraña alegría a la vez que hay terror en los crematorios, y nunca voy a escapar a esta revelación (Schevill, citado en Kumiega 1985, 65, traducción de la autora).

Una última mención sobre este punto. Tanto en el caso de Grotowski como en el de Weiss, este desafío al espectador y la búsqueda de la verdad tienen que ver con evitar la catarsis. En Grotowski lo menciona-

mos al hablar de la relación entre actores y espectadores, y la importancia que tenía que se evitara una conexión directa entre ambos que pudiera favorecer una descarga catártica. En la obra de Weiss, esto puede ligarse entre otras cosas a que la misma termine sin ningún tipo de veredicto. Según el análisis de Beebe, el desinterés de Weiss por presentar las condenas tenía que ver con tres factores: 1) no le interesaba particularmente individualizar a los acusados, sino el sistema general que hizo posible el exterminio; 2) los veredictos eran probablemente más conocidos por todos que la información vertida durante el juicio, y 3) no le interesaba el efecto catártico que podía lograr el veredicto culpable. En *La investigación*, la palabra final la tiene uno de los acusados y no hay ninguna situación de síntesis que presente algún tipo de cierre tranquilizador.

En uno y otro caso, se busca que el posible acercamiento a la verdad que se haya vivido durante el espectáculo se prolongue de modo duradero al salir del teatro.

Los testigos

Un grupo de reclusos parece haber tenido la peor parte, si es que cabe esa expresión, en los campos de concentración. Se trata de quienes trabajaban en la construcción de los crematorios y del “comando especial”, encargado de lidiar con la “logística” del ingreso y egreso de los cuerpos a las cámaras de gas. Weiss se detiene bastante en ellos en los últimos dos cantos, el del Zyklon B y el de los hornos crematorios. Aunque a lo largo de la obra Weiss intenta recorrer las distintas poblaciones y roles que ocupaban el campo, éstos tienen un lugar especial por ser los más cercanos al punto máximo infernal. Y ésta parece haber sido también la clave del horror para Grotowski: la perversidad de trabajar en la construcción de los instrumentos para la propia muerte. Se diría que los prisioneros de *Akropolis* pertenecen a este grupo. Ellos, en gran medida, representan esa delgada línea entre la vida y la muerte. Pero, como fue dicho más arriba, los prisioneros de Grotowski son también los ‘iniciados’, los que han vivido la experiencia última, los muertos. Y es que el teatro, en la concepción de Grotowski, ofrece esa posibilidad de revertir la máxima imposibilidad: dar vida a los muertos para que den su testimonio. Aquí radica, creo, la diferencia más fundamental entre las obras de Weiss y Grotowski: en sus *testigos*.

En su libro *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2000) hace de la figura del testigo —y de la posibilidad misma del testimonio—

el centro de sus reflexiones. Así, por un lado, recorre la etimología del término. *Testis* alude al testigo como alguien que interviene en un litigio entre dos sujetos; *superstes* “es el que ha vivido hasta el final una experiencia y, en tanto ha sobrevivido, puede pues referírsela a otros” (156), y *auctor* refiere a la autoridad del testigo para legitimar alguna cosa, hecho o palabra cuya realidad o fuerza deba ser confirmada. Cada uno de estos términos que están en el origen de la palabra testigo dan cuenta de un aspecto que aún hoy la define.

Pero Agamben complejiza estas definiciones a partir de los planteos de Levi y de la figura del “musulmán”. Así eran llamados aquellos “muertos vivientes”, consecuencia natural de las condiciones de vida en los campos de exterminio. Por la posición física que solían adoptar, se asemejaban a los musulmanes rezando hacia la Meca. Afectados por la desnutrición, las enfermedades endémicas y la desesperanza absoluta, los “musulmanes” deambulaban o estaban echados todo el día en un estado de semiconciencia, totalmente alienados. Por esto puede decirse que reflejaban un desacople entre la vida biológica y la vida simbólica. Ellos encarnaban la no humanidad. La inmensa mayoría terminó muriendo, y los pocos que —seguramente debido al final de la guerra— pudieron ser liberados a tiempo, perdieron el estado de “musulmanes” al volver a un estado de humanidad. Por eso lograr el testimonio de un “musulmán” es tan imposible como el testimonio de un muerto. Y, sin embargo, ellos son los que atravesaron la experiencia máxima del exterminio:

Sea la paradoja de Levi: “El musulmán es el testigo integral”. Implica dos proposiciones contradictorias: 1) “el musulmán es el no-hombre, aquel que en ningún caso puede testimoniar”; 2) “El que no puede testimoniar es el verdadero testigo, el testigo absoluto” (Agamben 2000, 157-158).

Aquí radica el nudo de las problematizaciones que Agamben presenta y que enmarcan la cuestión específica del testimonio en una filosofía de la historia, el conocimiento y el lenguaje. Es por esto que en su presentación del texto, el autor sostiene:

La aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión. [...] A] partir de un cierto momento se ha revelado como evidente que el testimonio incluía como parte esencial una laguna, es

decir, que los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado (9-10).

Esta laguna, en términos teóricos más generales, nombra esa brecha insalvable entre aquello que podemos decir —y pensar— en el lenguaje y aquello que quedaría fuera de él (aquello que sería efectivamente ‘lo real’ según una de las acepciones sintetizadas al comienzo). Pero en el contexto de los testimonios sobre los campos de exterminio, también sintetiza una cuestión concreta: aquellos que han vivido la máxima experiencia del exterminio no han sobrevivido para dar su testimonio. Lo dicho para los “musulmanes” cabe también para los asesinados en las cámaras de gas.

Un fragmento de *La investigación* lo expresa así:

Juez: Puede el testigo/ ofrecer alguna explicación/ de por qué la gente permitía/ que todo esto les sucediera / Enfrentados a esa habitación/ tienen que haber sabido/ que estaban frente a la muerte.

Séptimo testigo: Nunca salió nadie de allí / como para contarlo (Weiss [1965] 1995, 133 traducción de la autora).

Pero cabe aclarar que para Agamben esta imposibilidad de ser el testigo absoluto para nada invalida al testigo sobreviviente. Por el contrario, lo posibilita. Él habla porque no ha muerto, porque no es el testigo absoluto. Y habla en nombre de ese no poder hablar, que es su contracara. Por esto, el autor plantea que el testigo se ubica en la encrucijada entre lo decible y lo no decible. Esto se contrasta con el otro eje del libro, ligado al archivo, que implicaría la distinción entre lo dicho y lo no dicho.

Llegamos así al final de este recorrido. Comparando *Akropolis* y *La investigación* a partir de estas nociones sobre el testigo, podemos decir que el testigo de Weiss es, ante todo, un *superstes*, un sobreviviente, y su testimonio apunta a enriquecer el archivo cultural diciendo lo que aún no ha sido dicho. La realidad que propone su teatro es una realidad describable que se mantiene dentro del registro del lenguaje.

Grotowski, en cambio, se permite lo imposible: da vida por una hora a muertos y “musulmanes”. Les permite recrear su delirio infernal, sus intervalos de trabajo alucinado en función de la muerte, al compás de una música ritual. Todo el equipo del Teatro Laboratorium encuentra formas para abrir paso a lo no decible, a aquello que emerge sin poder ser conteni-

do en el lenguaje. En este sentido favorece una experiencia real de otro tipo.

Cada una de las obras aspira a un tipo distinto de comprensión, y podría decirse que éstas son más complementarias que opuestas. Sin embargo, pensando en la efectividad de las distintas estrategias ante un fenómeno de las características de Auschwitz, es muy probable que una comprensión profunda de la vida en este campo pueda surgir más bajo el modo de una epifanía infernal, de una revelación siniestra, que del razonamiento.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Barba, Eugenio y Jerzy Grotowski. 1970 [1968]. “El nuevo testamento del teatro”. En: *Hacia un teatro pobre*. 10ma. edición. México: Siglo XXI.
- Beebee, Thomas O. 2012. *Citation and Precedent. Conjunctions and Disjunctions of German Law and Literature*. Nueva York: Continuum.
- Bentley, Eric. 2001 [1969]. “Dear Grotowski: An Open Letter”. En: *The Grotowski Sourcebook*. eds. Lisa Wolford and Richard Schechner. Pp. 7. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cohen, Robert. 1993. *Understanding Peter Weiss*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Fediuk, Elka. 2011. “Jerzy Grotowski: herencias y exilios”. En: *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Ed. Antonio Prieto Stambaugh. Coord. Domingo Adame. México: Universidad Veracruzana.
- Findlay, Robert. 1984. “Grotowski’s Akropolis: A Retrospective View”. *Modern Drama*. XXVII.I. Marzo. Pp. 1-20.
- Flaszen, Ludwik. [1964]. 1970. “Akropolis: tratamiento del texto”. En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.
- Freedman, Lewis y James MacTaggart. 1971. *The Polish Laboratory Theatre in Akropolis*. Nueva York: Arthur Cantor, Inc.
- Glantz, Margo. [1968]. 1970. “Entrevista a Jerzy Grotowski”. En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.

- Grotowski, Jerzy. 1970. "Hacia un teatro pobre". En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. México: Siglo XXI.
- _____. [1968]. 1970. "Declaración de principios". En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.
- Grotowski, Jerzy, dir., *Akropolis*, de Stanislaw Wispiansky. Transcripción y traducción del registro audiovisual de la obra Freedman y MacTaggart. 1968/1971. Realizada por The Wooster Group en el marco del proyecto *Poor Theater*. 2004. [En línea]. Consultado el 28 de julio de 2012. http://www.thewoostergroup.org/projects/poor_theater/akropolis/pol_trans_eng_notes.html.
- Kattan, Nain y Jerzy Grotowski. [1967]. 1970. "El teatro es un encuentro". En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.
- Kumiega, Jennifer. 1985. *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen.
- Osinski, Zbigniew. 2008. "Returning to the Subject. The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre". *The Drama Review*. New York University y Massachusetts Institute of Technology. Summer. Pp. 52-74.
- Romanska, Magda. 2009. "Between History and Memory: Auschwitz in Akropolis, Akropolis in Auschwitz". *Theatre Survey*. American Society for Theatre Research. 50:2 November. Pp. 223-250.
- Schechner, Richard y Theodore Hoffman. [1968] 2001. "Interview with Grotowski". En: *The Grotowski Sourcebook*. Eds. Lisa Wolford and Richard Schechner. Londres y Nueva York: Routledge.
- The Grotowski Institute. "Akropolis" [En línea]. Consultado el 13 de octubre de 2012. <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/akropolis>.
- Weiss, Peter. [1965]1995. *The Investigation*. En: Voicings. *Ten Plays of Documentary Theatre*. Ed. Attilio Favorini. Hopewell: The Ecco Press.
- _____. [1965]1976. "Respuesta a una crítica de la representación de *La indagación* en Estocolmo". En: *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.
- _____. [1968]1976. "Notas sobre el Teatro-Documento". En: *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.

Fecha de recepción del artículo: 7 de noviembre de 2012
Fecha de recepción de la versión final: 19 de mayo de 2013