

Màster oficial en estudis de cinema i audiovisuals contemporanis
Departament de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra
Gonzalo de Lucas (tutor)
(2009-2011)

FILMAR LA HISTORIA A PARTIR DE PETER WEISS

Ramiro Ledo Cordeiro

ramiro.ledocordeiro@gmail.com

Abstract: La lectura de *La estética de la resistencia* nos permite detectar una serie de operaciones que, durante el proceso de escritura, Peter Weiss pone en marcha y que encontraremos reflejadas a su vez en algunos cineastas contemporáneos en la aproximación al tratamiento de la Historia. La novela nos da pie a intentar sacar a la luz sus costuras: el entrecruzamiento de temporalidades como forma de hacer saltar el presente; la recuperación del archivo personal que permitirá el tratamiento de la Historia en primera persona; la evolución desde la incorporación del registro en bruto a la escenificación de las discusiones entre partes; la descripción exhaustiva de acontecimientos y obras de arte y su continua puesta en relación con la vida cotidiana de los personajes, que configurará lo que Fredric Jameson entiende como una “pedagogía del subalterno” y que coincide plenamente con la “emancipación intelectual” que propone Jacques Rancière.

Keywords: Peter Weiss, *Aesthetics of Resistance*, Politics, Aesthetics, Cinema, Documentary, Archive, Dialogical, Emancipation, Aesthetical education, Literature, Comparative studies

Quiero agradecerles su ayuda para este trabajo a Gonzalo de Lucas, por aceptar dirigirlo y confiar en lo que hago; a Gloria Vilches, por prestarme las películas de Peter Weiss; a Aurelio Castro y Cris Ulteira Silva, que me regalaron la edición del *Marat-Sade* de 1970 que encontraron un domingo en Sant-Antoni; a Alba Viñas, por traducir la entrevista entre Harun Farocki y Peter Weiss y al Cineclub de Compostela, que la editó y repartió en gallego (hasta hoy, la única traducción accesible) y que nos invitó a los dos a presentar sus películas y a hablar de *La estética de la resistencia*; a Margarita Ledo, por Duras; a Xosé Manuel Outeiriño, por el encuentro fortuito en Compostela y el ánimo de repente y a Daniel Salgado por tener siempre presente *Le fond de l'air est rouge*; a Pablo Cayuela y Miguel Calero, por dejarme sus copias de *48*, de Susana de Sousa (acabo de encontrar la mía); a Irma Amado, por estar en la librería Weiss arriba, Weiss abajo, por revisarme todo el texto y aguantarme todo el tiempo. A Andrea, Ricard y Guillem, a Sonia e a Brais. A os meus pais.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Nota biográfica sobre Peter Weiss		5
Presentación		7
I. Contra el tiempo		
	I.1.	12
	I.2.	17
	I.3.	20
	I.4.	23
II. La emancipación intelectual		
	II.1.	24
	II.2.	28
	II.3.	32
III. Del archivo y la entrevista a la puesta en imagen de la discusión		
	III.1.	39
	III.2.	44
	III.3.	47
	III.4.	54
IV. El contra-archivo		
	IV.1.	60
Nota		69
Bibliografía y filmografía		73

NOTA BIOGRÁFICA SOBRE PETER WEISS

Peter Weiss (Nowawes, cerca de Berlín, 8 de noviembre de 1916 – Estocolmo, 10 de mayo de 1982) publicó alrededor de 30 libros, casi la mitad obras de teatro, entre 1938 y 1981. Ilustró algunas de sus novelas (*El duelo*, *La sombra del cuerpo del cochero*, *Adiós a los padres*), tres relatos para Herman Hesse, *Las mil y una noches*, y produjo una obra pictórica importante entre 1934 y 1960. Ese mismo año clausuró sus trabajos cinematográficos, trece películas (una de ellas compila cuatro cortometrajes inéditos)¹ realizadas a partir de 1952, la penúltima un largometraje sobre el que no tuvo derecho al montaje definitivo y de cuyo resultado se desvinculó junto al resto del equipo técnico. Terminó vendiéndose como film pornográfico (*Svenska flickor i Paris*, 1960 – Suecas en París).² Ya en 1955 publica en sueco su historia del cine de vanguardia, traducida al alemán por Suhrkamp en 1995 y al francés en 1989 por L'Arche: *Cinéma d'avant-garde*. Desde 1972 emprende su trabajo más ambicioso, la escritura de la novela *La estética de la resistencia*,³ una obra que se publicará en 3 volúmenes, de dos partes cada uno, en 1975, 1978 y en noviembre de 1981, seis meses antes de su fallecimiento. Su publicación en Alemania, por la editorial Suhrkamp, irá acompañada de los diarios de trabajo del escritor.

¹ SCHÜTZ, GÜNTER (ed.) : *Peter Weiss à Paris* : Paris : Éditions Kimé : 1998 : p. 109.

² DE VICENTE HERNANDO, CÉSAR (coord.) : *Peter Weiss: una estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1996 : pp. 87-94.

³ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999. [*Die Ästhetik des Widerstands* : Frankfurt : Suhrkamp : 1975, 1978, 1981].

Estas tres personas son tres militantes y sus libros. Son miembros de una organización. Uno de ellos reformó su apartamento. Hacen lo normal, fregar el suelo, reparar las paredes, queda poco sitio para los libros. Sólo para una estantería. Él invita a sus amigos a que cada uno escoja unos libros, a escoger su pasado. “Tú, toma éste, yo quiero ése, tú aquél. Éste para ti, éste para mí. Lleváoslos:” Marx, Brecht, Marcuse, Schiller. Se sentaron y retrocedieron en el tiempo. Cada libro constituía una escena que ellos ya habían representado. Una experiencia vivida en común, más allá de un simple libro. Cogían un libro. De Eldridge Cleaver, que tenían anotado. O de Bobby Seale. Y pensé en utilizar esto como punto de partida, como un centro, como otro cruce de caminos, como Berlín, para mi plano secuencia. Un plano secuencia de una hora de duración a través del cual los distintos significados fuesen brotando a partir de esta situación. Pero lo que se veía no tenía nada que ver con lo que estábamos viviendo, porque cada uno traía consigo un gran bagaje histórico y subjetivo. Y estas cuatro subjetividades se fusionaron sobre estos libros, que tenían sus títulos y sobre los cuales se podía discutir su contenido. Pero el contenido no importaba al lado de lo que cada uno había filtrado. Del papel que cada libro había desempeñado en las ficciones que a cada uno le había tocado interpretar. Fue una especie de vuelta al hogar, pues hacía muchísimo tiempo que no había tenido la oportunidad de discutir sobre algo compartido, como lo fue todo este universo político. Me caen muy bien esos tipos. Sentían una ruptura total con el pasado. Se sentían definitivamente separados, en el mismo sentido que yo, que lo único que continuó experimentando es un deseo constante. Una intención que continuamente me atrapa y se me revela con más claridad, luego de este colapso o evaporación del Este, o lo que sea que haya sido este socialismo de Europa del Este, este comunismo. Este deseo siniestro y real de encontrar un nuevo camino.⁴

⁴ KRAMER, ROBERT : *Berlin 10/90* : Francia, Alemania : 1990

En esta hora, lo único que sabía es que tenía que atravesar una aglomeración de sedimentos que se habían unido y entrelazado de forma tan compacta, que cualquier movimiento provocaba un como quien dice estremecerse y resquebrajarse, y no me rodeaban sólo redes de imágenes, sino también ovillos de sucesos, era como si también el tiempo hubiese estallado y como si, al abrirme paso a través de sus capas, tuviera que triturarlo con los dientes.⁵

La lectura de *La estética de la resistencia* nos permite detectar una serie de operaciones que, durante el proceso de escritura, Peter Weiss pone en marcha y que encontraremos reflejadas a su vez en algunos cineastas contemporáneos en la aproximación al tratamiento de la Historia. Weiss nos convoca de manera violenta a la “cita entre las generaciones pasadas y la nuestra” que evocaba Walter Benjamin: “¿No nos roza, pues, a nosotros mismos, un soplo del aire que envolvió a los antecesores? ¿No existe en las voces a que prestamos oído un eco de las ahora enmudecidas?”.⁶

En 1977, un año antes de la publicación del segundo de los tres tomos de *La estética de la resistencia*, *Le fond de l'air est rouge*,⁷ de Chris Marker, comparte además del título –el reverso poético del de la novela–, el anclaje histórico del libro de Weiss como punto de partida: la Guerra Civil española. Marker utiliza la guerra de España como espejo quebrado en el que observar Vietnam y desde ahí el mes de mayo de 1968:

En los años sesenta todo cambió. Estábamos saliendo de la Guerra Fría y la Revolución de 1917 pertenecía a los museos⁸ (...) La guerra del Vietnam fue la Guerra Civil Española de nuestros días (...) Pero en las condiciones de la época,

⁵ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : p. 421.

⁶ BENJAMIN, WALTER : *Sobre el concepto de Historia, “tesis II”* : *Obras, libro I / vol.2* : Madrid : Abada editores : 2008 : pp. 306.

⁷ MARKER, CHRIS : *Le fond de l'air est rouge [El fondo del aire es rojo]* : Francia : 1977.

Marker recompuso su montaje original de cuatro horas de 1977 en 1993, con un nuevo final a modo de epílogo y una hora menos de duración.

⁸ SEMPRUN, JORGE en MARKER, CHRIS : op. cit.

una guerra en cuyo contexto se encontraba la traición de las democracias occidentales era una causa perdida.⁹

Peter Weiss invertirá ese movimiento: en mayo de 1968 se encontraba en Vietnam¹⁰ y, como concluye Carles Guerra¹¹ a partir de una conversación mantenida entre Harun Farocki y el escritor,¹² esta estancia “fue el detonante para escribir *La estética de la resistencia* (...) Algo de la guerra del Vietnam que Peter Weiss sí ha podido ver con sus propios ojos se filtra en la reconstrucción de la Guerra Civil española”. El filme y la novela trazan su genealogía:

En España se había continuado lo que habían comenzado los insurgentes de Madrid en 1808, la Revolución Francesa de 1830, los Comuneros y los combatientes de la Revolución de Octubre. Todo esto, el poderoso levantamiento y el fracaso, la caída y la reagrupación de fuerzas para una nueva ofensiva, estaba comprendido en el gran cuadro del Guernica.¹³

En ambos casos, la narración se desencadena en presencia de lo que por convención se denomina una obra de arte: un conjunto escultórico en el caso de Weiss y un film en el caso de Marker.

Tres amigos adolescentes, militantes comunistas alemanes, Horst Heilmann, Hans Coppi y el narrador protagonista -trasunto sobre el que se proyectará el autor-, abren la novela en el museo de Pérgamo, en Berlín, frente al altar dedicado a Zeus construido entre los años 164 a. C. y 156 a. C, el 22 de septiembre de 1937, dos días antes de la partida del último a España alistado en las Brigadas Internacionales:

⁹ VERGES, PAUL en MARKER, CHRIS : op. cit.

¹⁰ DE VICENTE HERNANDO, CÉSAR (coord.) : *Peter Weiss: una estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1996 : p. 172.

[Entre el 15 de mayo y el 21 de junio de 1968, Peter Weiss viaja por Vietnam del Norte junto a su mujer, Günilla Palmstierna, con quien escribe un breve ensayo que se publicará poco después: “Notas acerca de la vida cultural en la República Democrática del Vietnam”].

¹¹ GUERRA, CARLES : “Una pedagogía estética y popular sin beneficio inmediato. Comentarios a *La estética de la resistencia* de Peter Weiss” : *Desacuerdos 5: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* : MACBA, Centro José Guerrero, Arteleku, Universidad Internacional de Andalucía : 2009 : p. 42.

¹² FAROCKI, HARUN : “Gespräch mit Peter Weiss” : *Filmkritik* : n. 294 : Alemania : junio 1981 : pp. 245-253.

¹³ WEISS, PETER : op. cit. : p. 386.

A nuestro alrededor se alzaban los cuerpos surgiendo de la piedra en grupos compactos, entrelazados unos con otros o desgajándose en fragmentos, con un torso, un brazo apoyado, una cadera quebrada, un fragmento rugoso insinuando su forma original, siempre en los ademanes de la lucha, esquivando, retrocediendo, atacando, cubriéndose, estirados o encogidos, aquí y allá borrados, pero aún con un pie exento firmemente apoyado, una espalda ladeada, el contorno de una pantorrilla en tensión en un único movimiento común. Una gigantesca lucha surgiendo de la pared gris, recordando su perfección, volviendo a la primitiva falta de forma (...) Otra vez más nos volvimos hacia el relieve, que mostraba en sus paredes por todas partes el segundo que precede de forma inmediata al cambio violento, el instante en el que la fuerza acumulada permite adivinar la ineludible consecuencia. Al contemplar la lanza justo antes de ser arrojada, la maza antes de caer, la carrera previa al salto, la preparación del golpe antes del choque, nuestra mirada iba de una figura a otra, de una situación a la siguiente, y a nuestro alrededor la piedra comenzó a vibrar.¹⁴

Antes de iniciar un prólogo monumental que alterna la matanza en las escaleras de Odessa de *Bronenosets Potyomkin*¹⁵ con la represión estatal de levantamientos populares durante el siglo xx, así comienza *Le fond de l'air est rouge*:

No estoy entre los que vieron el *Potemkin* cuando se estrenó; era demasiado joven. Pero recuerdo con claridad el plano de la carne, con los gusanos. Y la pequeña tienda donde yacía el muerto y delante de la cual se para la primera persona. Y cuando los otros marinos apuntan, en el puente del acorazado. Y, justo cuando el oficial da la orden de disparar, un marinero alto y bigotudo grita una palabra que se despliega en letras enormes por toda la pantalla: ¡HERMANOS!

¹⁴ WEISS, PETER : op. cit. : pp. 21-26.

¹⁵ EISENSTEIN, SERGEI MIKHAILOVICH : *Bronenosets Potyomkin [El acorazado Potemkin]* : URSS : 1925.

Como apuntaba antes, el trabajo literario de Peter Weiss culmina con la publicación en noviembre de 1981 del tercer y último volumen de *La estética de la resistencia*, su novela-tratado, como a ella se refiere el personaje principal, ya escritor al final de la novela como el propio autor (“en lo que yo escribía quería ver más bien un tratado que una tormenta de invenciones libres”).¹⁶ El proceso de escritura “parece volcar toda su energía en borrar todo el esfuerzo que acarreó la investigación documental, hasta volver indistinguible cualquier diferencia entre el pasado descrito y el presente de la vida de su autor”,¹⁷ pero nos dará pie sin embargo a intentar sacar a la luz sus costuras: el entrecruzamiento de temporalidades como forma de hacer saltar el presente; la recuperación del archivo personal que, junto a la acumulación de materiales de archivo heterogéneos, permitirá el tratamiento de la Historia en primera persona; la evolución desde la incorporación del registro en bruto, tratado a modo de bloques de texto en la novela, a la escenificación de las discusiones entre partes; la descripción exhaustiva de acontecimientos y obras de arte y su continua puesta en relación con la vida cotidiana de los personajes, que configurará lo que Fredric Jameson entiende como una “pedagogía del subalterno”¹⁸ y que coincide plenamente con la “emancipación intelectual” que propone Jacques Rancière.¹⁹

Esto es lo que nos permitirá hacer uso de ella como un punto de partida para estudiar las diferentes estrategias de escritura que propone Weiss y cómo éstas resonarán en determinados filmes que se enfrentaron a la Historia a dentelladas.

En el caso de *La estética de la resistencia*, tomando como año crucial y punto de fuga el 37 del “pequeño siglo xx”, como a él se refirió Alain Badiou: el que “comienza con la guerra de 1914-1918, guerra que incluye la revolución de octubre

¹⁶ WEISS, PETER : op. cit. : p. 808.

¹⁷ LINDNER, BURKHARDT : “Hallucinatory Realism: Peter Weiss’ Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Dead Zones of Art” : *New German Critique* : nº30 : *West German Literature* : Autumn, 1983 : p. 133.

¹⁸ JAMESON, FREDRIC : “Foreword: A Monument to Radical Instants” en WEISS, PETER : *The Aesthetics of Resistance. Vol.1* : Duke University Press : Durham and London : 2005 : p. x.

¹⁹ RANCIÈRE, JACQUES : *El maestro ignorante* : Barcelona : Laertes: 2002
[*Le maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle* : Paris : Librairie Arthème Fayard : 1987].

RANCIERE, JACQUES : *El espectador emancipado* : Vilaboa (Pontevedra) : Ellago ediciones : 2010
[*Le spectateur émancipé* : Paris : La Fabrique : 2008].

de 1917, y termina con el derrumbe de la URSS y el final de la Guerra Fría. Es el pequeño siglo (75 años), fuertemente unificado. El siglo soviético, en suma.”:²⁰

En el siglo, 1937 no es poca cosa. Es un año metonímico en el cual se organiza algo esencial. Es un concentrado absoluto, dado en su esencia, en el exceso de su esencia, del terror estalinista (...) Las cosas comienzan a ir mal en la Guerra Civil española, que es una miniatura interna del siglo entero, pues en ella están presentes todos los actores (comunistas, fascistas, obreros internacionalistas, campesinos insurrectos, mercenarios, tropas coloniales, Estados fascistas, “democracias”, etc.). Es el año del ingreso irreversible de la Alemania nazi en la preparación de la guerra total. Y también del gran punto de inflexión en China. Y en Francia, en 1937, ya es evidente que el Frente Popular ya ha fracasado. No olvidemos que los diputados de 1937 son los mismos que, dos años después, votarán el otorgamiento de plenos poderes a Pétain.²¹

²⁰ BADIOU, ALAIN : *El Siglo* : Buenos Aires : Manantial : 2005 : p.12
[*Le siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 2005].

²¹ BADIOU, ALAIN : op. cit. : p.39.

Contra el tiempo

1

“ahora, en 1177”²²

Uno de los movimientos más característicos en la escritura de *La estética de la resistencia* es el continuo entrecruzamiento de capas temporales. El armazón de la novela es el tiempo de la Historia, que Peter Weiss retrotrae al tiempo mítico que le proporciona la figura de Heracles. Éste se verá constantemente desestabilizado por la irrupción de un presente que configuran los años comprendidos entre septiembre de 1937 y mayo de 1945 (en los que estrictamente se desarrollan los tres libros: 1937-38 el primero, 1938-1940 el segundo, 1940-1945 el tercer volumen) y por la distancia del tono épico que le confiere el estar escrita desde el futuro, cuarenta años después, de los hechos que se narran.

Esta hibridación de las temporalidades será convocada por Weiss enfrentando el ciclo vital de los naranjos de la huerta valenciana con la longevidad del olivo:

Hablamos de naranjos injertados que daban limones, y de esta forma fuimos derivando paulatinamente hacia la Historia. La vida de este árbol tenía la duración de la de un hombre, tardaba entre treinta y cuarenta años en alcanzar su mayor plenitud, cada cosecha producía setenta, ochenta kilos de fruta. En cambio los olivos, que con sus gruesos troncos y su ramaje enredado se alineaban en los campos, podían llegar a los seiscientos, setecientos años. (...) Esos árboles ya daban cosecha cuando Colón cruzó navegando el Atlántico, y ya tenían frutos en el ascenso y ocaso de los imperios coloniales. Lindbaek, que originariamente era arqueóloga de profesión, quería saber qué relación tenía con los restos del templo griego ubicados sobre la colina de la ciudad cuyo nombre se había vinculado al de la diosa Diana [por Denia].²³

²² WEISS, PETER : op. cit. : p. 892.

²³ WEISS, PETER : op. cit. : p. 367.

A quien se encuentre familiarizado con la obra de Huillet y Straub, esta concepción del tiempo no le será ajena. A lo largo de su trabajo en pareja, que Jean-Marie continúa en solitario desde el fallecimiento en 2006 de su compañera Danièle, en ambos cineastas ha estado presente “la impresión de una ebullición de fuerzas inferiores y superiores, terrestres y divinas, [que] crean la imagen de una lucha de clases eterna [y] que de repente se convierte en muy, muy intensa”.²⁴ Bajo un olivo precisamente tiene lugar el cuarto diálogo con Leucò, entre Giovanna Daddi - Mnemòsine- y Dario Marconcini -Esiòdo- de *Quei loro incontri*.²⁵

-¿No te has preguntado por qué un instante, similar a tantos otros del pasado, ha de volverte de un golpe feliz, feliz como un dios? Tú mirabas el olivo, el olivo de la vereda que has recorrido cada día durante años, y llega el día en el que el tedio te abandona y tú acaricias el viejo tronco con la mirada, cual un amigo reencontrado y te dijera justo la sola palabra que tu corazón esperaba.

Otras veces es la ojeada a un paseante cualquiera. Otras veces la lluvia que insiste desde hace días. O el estridor estrepitoso de un pájaro. O una nube que dirías haber ya visto. Por un instante el tiempo se detiene y la cosa banal la sientes en el corazón como si el antes y el después no existieran más. ¿No te has preguntado el porqué de esto?

-Tú misma lo dices. Ese instante ha hecho de la cosa un recuerdo, un modelo.

-¿No puedes pensarla, una existencia hecha toda de esos instantes?

-Puedo pensarla, sí.

Podemos reconocer en la formalización de estos “instantes” la parte de *La estética de la resistencia* que Fredric Jameson ha utilizado para titular su prólogo a la traducción inglesa de la novela, “Un monumento a los instantes radicales”.²⁶

²⁴ WEISS, PETER en LINDNER, BURKHARDT y ROGOWSKI, CHRISTIAN : “Between Pergamon and Plötzensee: Another Way of Depicting the Course of Events. An Interview with Peter Weiss” : *New German Critique* : nº 30 : *West German Literature* : Duke University Press : Autumn, 1983 : pp. 107-108.

²⁵ HUILLET, DANIÈLE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Quei loro incontri [Esos encuentros con ellos]* : Italia, Francia : 2006.

²⁶ JAMESON, FREDRIC : op. cit.

[Goya, al pintar *Los fusilamientos del tres de mayo de 1808*]²⁷ proyectó una imagen en la que cada detalle parecía corresponder a un hecho que no había tenido lugar nunca tal como se había reflejado en el lienzo. No obstante, el pintor había logrado, al trasladar el hecho real a la escala del arte, levantar un monumento a los instantes decisivos. Ellos habían llevado algo vivido a su propio presente, y nosotros que veíamos la cristalización, dejamos que revivieran (...) De lo pasajero había resultado algo duradero, independiente, y si estaba cercano a la realidad era porque a nosotros de repente nos conmovía e inquietaba.²⁸

Así proceden Huillet y Straub en *Europa, 2005, 27 octobre*²⁹ al plasmar en cinco lentas panorámicas de ida y vuelta ante una estación eléctrica en Clichy-sous-Bois (realmente cinco películas que hacen una) su film dedicado a Bounna Taroré y Ziyad Benn. Ese día, allí mismo, “un grupo de 10 jóvenes, estudiantes de secundaria en su mayoría, volvían de jugar al fútbol cuando apareció la policía para identificarlos. Los muchachos huyeron, iniciándose una persecución policial. Tres de esos muchachos se metieron en un callejón, treparon por una subestación eléctrica y se electrocutaron. Ziyad Benn (17 años) y Bounna Taroré (15), ambos nacidos en Francia y estudiantes del instituto nº 3, murieron”.³⁰

Esta operación es recurrente en muchos de los filmes de Huillet y Straub: en las panorámicas de *Fortini/Cani*,³¹ sobre los montes de *Sicilia!*,³² junto al Muro de los Federados del cementerio de Père-Lachaise, donde yacen los últimos fusilados de la Comuna de París de 1871 en *Toute révolution est un coup de dés*³³. A lo que en estos filmes se obliga al espectador es a, “a cada instante, reconstituir un presente”³⁴ para

²⁷ DE GOYA, FRANCISCO : *Los fusilamientos del tres de mayo de 1808* : 1814.

²⁸ WEISS, PETER : op. cit. : p. 394.

²⁹ HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Europa, 2005, 27 octobre* [*Europa, 2005, 27 de octubre*] : Italia : 2006.

³⁰ GAVROCHE : “Sombras en la ciudad de las luces” : www.nodo50.org : 20 de noviembre de 2005 : p. 4. [también disponible en <http://www.anarkismo.net/article/2519>] (consultada el 4 de julio de 2011).

³¹ HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Fortini/Cani* [*Fortini/Perros*] : Italia, Francia, RFA, Reino Unido, EUA : 1977.

³² HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Sicilia!* : Italia, Francia, Suiza : 1999.

³³ HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Toute révolution est un coup de dés* [*Toda revolución es una tirada de dados*] : Francia : 1977.

³⁴ JAMESON, FREDRIC : op. cit. : p.xxvii.

tratar de averiguar qué guardan en común unos hechos con otros en diferentes etapas históricas.

En su “Diálogo sobre Dante”, Peter Weiss lo expresará así:

Siempre traslado aquel mundo medieval a mi actualidad. ¿Qué queda de él? ¿Según qué prejuicios se persiguen unos hombres a otros, se humillan, se asesinan? Dante como personaje histórico no me interesa. Dante sólo me importa cuando lo veo inmediatamente ante mí, con sus experiencias. Lo expulsaron de su patria, Florencia. Es un desterrado. Es un condenado a muerte. En algún lugar del exilio, se sienta a escribir. Esto tiene actualidad.³⁵

Como cuando en 1944 “Coppi se retorció sobre la barandilla de la ribera del Lützow invadido por un terrible agotamiento, con un dolor punzante en el costado. Todavía seguía flotando el cadáver de Rosa [Luxemburgo] en las perezosas aguas del canal Landwehr”:³⁶

No sé por qué he hablado de los judíos. Seguramente por el agua. Por el Sena. Supongo que guardaba relación con los muertos argelinos de octubre de 1961. Pensaba en el Sena que había arrastrado a los muertos argelinos. Y pensé en una corriente mortal que habría atravesado la ciudad.³⁷

En *Aurélia Steiner. Melbourne*,³⁸ Aurélia, como Coppi en la ribera del Lützow, aparece asomada a un puente sobre el Sena:

Creo que durante un instante Aurélia Steiner se asoma a un puente. Sobre el puente aparece la silueta de una joven. De cabellos claros, rubios. El rostro es similar al resto, difuminado. Su cuerpo es precioso. Es alta y delgada. No se le ve el rostro, sólo su sonrisa. Aliciano, como me gusta decir (de la *Alicia* de Lewis Carroll). Sólo vemos la sonrisa en su rostro. Creo que es ella, Aurélia Steiner.³⁹

³⁵ WEISS, PETER : “Diálogo sobre Dante”: *Informes*: Barcelona: Lumen: 1969: p.146.

³⁶ WEISS, PETER: op. cit. : p. 984.

³⁷ DURAS, MARGUERITE en NOGUEZ, DOMINIQUE : *La couleur des mots* : Paris : Éditions Benoît Jacob : 2001 : p. 184.

³⁸ DURAS, MARGUERITE : *Aurélia Steiner. Melbourne* : Francia : 1979.

³⁹ DURAS, MARGUERITE en NOGUEZ, DOMINIQUE : op. cit. : pp. 185-187.

Un barco remonta su curso y cruza París, 20 años después de la masacre del 17 de octubre de 1961, cuando la policía francesa asesinó a entre 70 y 200 argelinos y arrojó luego a muchos de ellos al río. Escuchamos:

Se ha matado, aquí.

¿Lo sabía?

Matado, sí.

Casi cada día. Durante mil años. Mil y mil años.

Sí. Una vez. Miles de veces. Cien mil.

El río ensangrentado.

Se ha cubierto de sangre, se ha recluido, se ha herido.

Mil años.⁴⁰

⁴⁰ DURAS, MARGUERITE : "Aurélia Steiner. Melbourne" : *Le Navire Night et autres textes* : Paris : Gallimard : Folio : 1979 : p. 115.

Los alemanes huían a Ucrania de los ejércitos de Schukov, retrocedían en Crimea, se desencadenaban luchas en las calles de Brjansk, Taganrok había sido evacuada, cuando pasé por la cervecería Hamburger, construida sobre el solar de la casa familiar de Strindberg, detrás de las altas ventanas en forma de arco resplandecían las cisternas de cobre, Hong-Kong estaba en manos de los japoneses, Singapur ardía en llamas, los japoneses habían conquistado Tailandia, la flota japonesa se acercaba a las Filipinas, en ese momento pasaba por el hospital de Norrtull (...)⁴¹

Este afán por reconstruir a cada instante un presente lo encontramos de manera exhaustiva en la película *Die leere Mitte*,⁴² de la artista alemana Hito Steyerl. Steyerl, que durante el curso 2009/2010 organizó el seminario “Aesthetics of Resistance” en la Workers Punk Art School de Berlín,⁴³ parte de la zona que el derrumbe del muro de Berlín dejó vacía entre las antiguas fronteras de Alemania Oriental y Occidental, en Potsdamer Platz, y desde ahí comienza su recorrido:

En la que fue casa del músico Felix Mendelssohn, hoy está el Felix Mendelssohn Park, en donde éste compuso en 1827 su cuarteto de cuerdas no.2 en La menor, Op. 13. Mientras suena la música, la narradora (Steyerl) nos recuerda que “ocho años antes, le escupieron durante un motín antisemita”. Sigue: “de 1743 a 1869 hubo un muro aquí (...) El padre de Felix, el filósofo Moises Mendelssohn, intentó cruzar la frontera y entrar en la ciudad por este punto”. Fue impedido y finalmente logró atravesarla en otro control: “el registro de ese día de 1743 dice: hoy cruzaron esta verja seis bueyes, siete cerdos y un judío”. Un poco más adelante en el filme nos dice: “Durante el congreso socialista de 1907, el movimiento obrero

⁴¹ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : p. 954.

⁴² STEYERL, HITO : *Die leere Mitte [El centro vacío]* : Alemania : 1998.

⁴³ <http://workerspunkartschool.blogspot.com/2009/10/course-plan.html> (consultada en el mes de agosto de 2010, al consultarla de nuevo el 4 de julio de 2011 el acceso había sido restringido. Quizás en algún momento el contenido esté de nuevo abierto al público).

concluye que tratará de impedir la importación de trabajadores de razas atrasadas, como los negros y los chinos”.

La narración en primera persona de Steyerl, las superposiciones de mapas, planos de edificios y dibujos junto a la imagen que toma la cámara nos guían hasta el punto clave de la película: las movilizaciones a finales de los años noventa de los obreros de la construcción alemanes en contra de los trabajadores migrantes que comienzan a sustituirlos en sus puestos de trabajo. Las manifestaciones encabezadas por la pancarta “Muerte del obrero alemán” se confunden con las de la extrema derecha. El film alcanza durante los enfrentamientos entre operarios una velocidad histórica frenética, como en este pasaje de *La estética de la resistencia*:

Podían verse las masas dirigiéndose a las grandes manifestaciones, pero no serían quienes sacaron provecho de ello. Los coros del chovinismo resonarían a través de las ciudades mientras ellos preparaban con tranquilidad sus invasiones de rapiña y las vinculaban al ansia de conquista del demagogo del pueblo. Mi madre se dirigió lentamente al aparador, removió algo en una cazuela, cortó verdura sobre la tabla. Retrocedió ocho años, al tiempo de la guerra civil de España. Entonces habían garantizado en negociaciones con Gil Robles, primer ministro conservador, las concesiones a las minas y aceñas de las provincias del norte, y una vez que el fascismo fue llevado a España y fue llevado a la victoria con sus armas, con las tropas que ellos habían enviado, Krupp y Thyssen pudieron entrar en las minas de Leska y Ollarean, en las fábricas de armas de San Sebastián y Bilbao, mientras que Wolff se adueñó de la plata y plomo de las minas de Jaén, Linares y Vilches, e IG Farben dispuso del cobre de Huelva y el wolframio y antimonio de Galicia. Y por entonces Krupp, Thyssen, Kirdorf, Vögler, Flick y Wolff ya se habían repartido en Austria la industria minera alpina y las fábricas de metal Berndorf, Plansee y Titanit, y Henschel de Kassel se había apoderado de las fábricas de locomotoras de Floridsdorf, y Stiennes de la producción de petróleo austríaca, el Dresdner Bank se había convertido en el administrador de la fábrica de municiones de Hintenberg, y el Deutsche Bank había absorbido la Unión de Bancos de Viena. Mi madre iba de un lado para otro desde la cocina a la mesa, y todo se convirtió en postración en esta habitación

cuando mi padre dijo que quería hablar todavía de los últimos pasos previos a la guerra.⁴⁴

Unos años antes, en 1966, al terminar la escritura de su *Canto del fantoche lusitano*, Weiss advertía de esta misma situación que Steyerl trata en *Die leere Mitte*:

Los obreros de raza blanca en nuestro país
hacen traición a nuestra causa común.
A sus ojos somos inferiores
y nos golpean si no nos prestamos a ser sus servidores.

Los obreros de raza blanca en nuestro país
todavía no han comprendido
quién tiene la culpa de estas diferencias
y a quién benefician más de la cuenta.⁴⁵

⁴⁴ WEISS, PETER : op. cit. : pp.921-922.

⁴⁵ WEISS, PETER : *Canto del fantoche lusitano* : Barcelona : Grijalbo : 1974 : pp. 57-58.

Lo que nos interesa en la confrontación de Sade y de Marat es el conflicto entre el individualismo llevado al máximo y la idea de la agitación política y social.⁴⁶

Es común encontrarnos en la obra de Weiss con otra clase de colisiones temporales, que resaltarán la confrontación temática al generar situaciones inéditas de encuentros entre personajes históricos. Es el caso de su *Hölderlin*,⁴⁷ en el que fuerza citas que nunca llegaron a producirse, como en la escena octava del segundo y último acto, en donde Karl Marx encuentra al protagonista de la obra. Busca la “hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora” que formuló Julio Cortázar en *Prosa del observatorio*, al declarar:

Señora Bauchot, alguna vez Thomas Mann dijo que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Holderlin; pero vea usted, señora, yo creo con Lukács que también hubiera sido necesario que Holderlin leyera a Marx.⁴⁸

El *Marat-Sade* no está muy alejado de lo que Pasolini se propone al “transportar a Sade a 1944 en Salò”, en sus propias palabras,⁴⁹ para *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.⁵⁰ La obra teatral acontece el 13 de julio de 1808 en el hospital psiquiátrico de Charenton, donde el marqués de Sade había sido ingresado en 1801, y Weiss provoca el encuentro entre éste y Jean-Paul Marat, que había sido asesinado en su bañera por Charlotte Corday justamente quince años antes, el 13 de julio de 1793. Por su parte, el filme es la transposición de *Los 120 días de Sodoma*, del marqués de Sade, a Salò (Brescia), la capital del gobierno fascista italiano desde el 23 de septiembre de 1943 (desde el 1 de diciembre, República Social Italiana).

⁴⁶ WEISS, PETER : “Notas sobre el marco histórico de la obra” : *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del señor De Sade* : Barcelona : Grijalbo. Círculo de lectores : 1970 : p. 22.

⁴⁷ WEISS, PETER : *Hölderlin* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2006.

⁴⁸ CORTÁZAR, JULIO : *Prosa del observatorio* : Barcelona : Lumen : 1974.

⁴⁹ PASOLINI, PIER PAOLO en BERTOLUCCI, GIUSEPPE : *Pasolini prossimo nostro* : Italia : 2006.

⁵⁰ PASOLINI, PIER PAOLO : *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [*Salò o los 120 días de Sodoma*] : Italia, Francia : 1975.

Aunque el salto temporal más agresivo a este respecto será la inserción de un equipo de televisión de finales del siglo XX en 1871, durante la creación, consolidación y posterior exterminio por parte de las tropas versallesas de la Comuna de París (18 de marzo – 28 de mayo de 1871). Para realizar *La Commune*⁵¹, filmada en el lugar que en su día albergó la nave en que Georges Méliès hacía sus experimentos para convertirlos en película, Peter Watkins recurre a actores no profesionales (el 60% de los intérpretes), los viste con ropa de la época y les pide que estudien los acontecimientos de mayo de 1871. Durante seis horas de película se cruzan las discusiones entre los actores, que intentan aprovechar el hecho histórico para entender el tiempo presente, la puesta en escena de los acontecimientos de aquella época y las crónicas de dos periodistas de la “televisión comunal”, que retransmiten en directo desde finales del siglo XIX y sirven de señuelo para hacernos comenzar a desanudar las diferentes temporalidades de lo posible.

Watkins parece querer desentrañar, sobre todo en la parte en que los intérpretes discuten sobre la evolución del movimiento obrero de los últimos dos siglos, estas palabras del protagonista de *La estética de la resistencia*:

Y cuando pronto todo esto haya acabado, para mí dentro de un espacio de tiempo de ni siquiera veinte años, será el momento en que nuestra instrucción podrá servirse de un concepto de tiempo distinto, un concepto que abarca todo lo anterior y posterior y en cuyo amplio decurso se inserta el insignificante espacio de tiempo de nuestra vida.⁵²

Durante el último año el bastión de la República cuya desintegración no pudimos evitar, se me hizo clara la imposibilidad del Frente Popular. Este frente unificado había llegado demasiado tarde, o su momento todavía no había llegado porque la gente que había de conducirlo no se había desprendido de las viejas ideas de partido.⁵³

⁵¹ WATKINS, PETER : *La Commune (Paris, 1871)* [*La Comuna (París, 1871)*] : Francia : 2000.

⁵² WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : p. 1008.

⁵³ WEISS, PETER : op. cit. : p. 824.

Las reflexiones del protagonista de la novela de Weiss sobre la alianza entre clases de cara a la conformación de un Frente Popular encuentran su puesta en imágenes en *La Commune*. Diremos que tanto el film de Watkins como *La estética de la resistencia* son obras realizadas *contra su tiempo*, igual que “contra el tiempo” pensó Daniel Bensaïd las revoluciones.⁵⁴ En donde se lee “política”, podemos leer “cine”:

La política, arte de las mediaciones, es también un arte del contratiempo y del instante correcto (...) Es el caso que pocas veces las revoluciones llegan a su hora. No conocen el tiempo justo. Se sitúan entre el “ya no” y el “aún no”, entre lo que llega demasiado temprano [trop tôt] y lo que llega demasiado tarde [trop tard]: “Si la Comuna [de 1793] llegó demasiado temprano, con sus aspiraciones de fraternidad, Babeuf llegó demasiado tarde”, y “si el proletariado aún no podía gobernar Francia, la burguesía ya no podía hacerlo”.⁵⁵

⁵⁴ Bensaïd, Daniel : “Politiques de Marx” : in Marx, Karl y Engels, Friedrich : *Inventer l'inconnu. Textes et correspondances autour de la Commune* : Paris : La Fabrique : 2008 : p. 16.

⁵⁵ Engels, Friedrich : carta del 20 de junio de 1887 a Karl Kautsky e introducción de 1882 a la reedición de *La guerra civil en Francia* (citado por Bensaïd, Daniel : op. cit.).

Los tres tiempos que constantemente se interpelan, el tiempo épico de la escritura, el presente de la época en que se desarrollan los hechos y el tiempo histórico se encuentran condensados en una pieza de 17 minutos que Johan van der Keuken preparó en 1986 a partir del artículo “La mecánica de la memoria”.⁵⁶ El film nos lo presenta un narrador, que nos anuncia lo que veremos: una mujer de 83 años escribe cartas desde un asilo para su marido, fallecido ocho años antes. El filme se titula *The Unanswered Question*,⁵⁷ como el tema que compuso Charles Ives⁵⁸ en 1908 en donde el tiempo se despliega en tres fases:

La pieza es una especie de *collage* en tres capas diferentes, coordinadas de forma muy brusca. Como base, un tranquilo, inquietante y hermoso cuarteto de cuerdas representa, según Ives, “el silencio de los druidas”. Por encima de ese silencio, un solo de trompeta proclama una y otra vez una frase enigmática que representa “la perenne cuestión de la existencia”. A cada pregunta responde el cuarteto de viento que Ives denominó “el combate de los que responden” [“fighting answerers”], que tantean una y otra vez buscando una respuesta, frustrada a cada paso hasta alcanzar un grito de rabia.⁵⁹

⁵⁶ DRAAISMA, DOUWE : “De mechanica van het geheugen” : *Raster*, 36 : 1985 : pp. 8-23.

⁵⁷ VAN DER KEUKEN, JOHAN : *The Unanswered Question [La pregunta sin respuesta]* : Holanda : 1986

⁵⁸ IVES, CHARLES : *The Unanswered Question* : EUA : 1908.

⁵⁹ SWAFFORD, JAN : “A Question is Better than an Answer” en http://www.charlesives.org/ives_essay/ (consultada el 4 de julio de 2011).

II

La emancipación intelectual

1

“Los domingos nos sentábamos en la arboleda de Humboldt o en el cementerio del barrio de Hedwig, cerca de la Pflugstrasse, e intentábamos averiguar qué tenía que ver la Divina Comedia [sic] con nuestras vidas”⁶⁰

En la introducción a la edición inglesa del primer volumen de *La estética de la resistencia*, Fredric Jameson resalta la que podría denominarse función “contra-pedagógica” de la novela de Weiss, por oposición a los lugares comunes de la pedagogía institucional, basada en la transmisión jerárquica y reglada de conocimientos:

La estética de la resistencia no es tanto una contribución a una teoría estética como la elaboración de una pedagogía estética (...) Es una *Bildungsroman* proletaria, una pedagogía del subalterno (...) El armazón pedagógico, si esto quiere decir algo, quiere decir que en la novela no nos las veremos con un estado de cosas, sino con la emergencia y la modificación de todos y cada uno de los ‘estados’ previos: se trata de un modelado personal, de una construcción de subjetividad en la cual el sujeto trata de dominar y reapropiarse incluso de aquellos estímulos exteriores de los que se supone normalmente que escaparían a su control. La forma de lograrlo será a través del arte y la cultura para, de forma colectiva, junto a sus compañeros y algún maestro (Brecht y el psiquiatra Hodan),⁶¹ armar una nueva educación para él y para ellos. Teórica y políticamente, como es natural, este armazón pedagógico toma una posición

⁶⁰ WEISS, PETER : op. cit. : p. 105.

⁶¹ a los que probablemente, en el caso del narrador, habría que añadir la figura de su padre, pues “cuando mi padre llegaba a casa extenuado, aún se sentaba siempre con un libro a la mesa y comentaba conmigo lo que estaba leyendo. Él fue quien me animaba a acudir a la biblioteca. Me traía libros de los departamentos cerrados a los niños.” (WEISS, PETER : op. cit. : p. 384).

filosófica que entronca con una serie de neo-marxismos heterodoxos que sostienen la indispensabilidad del conocimiento y la cultura por encima de la tendencia dominante que limita la praxis a lo económico y a la estrechez político-ideológica.⁶²

En 1987, Jacques Rancière publica *El maestro ignorante*, dos años antes de que aparezca el primer volumen de la traducción francesa de la novela de Peter Weiss, en 1989.⁶³ En su libro, Rancière rescata la experiencia docente de Joseph Jacotot, lector de literatura francesa en 1818 en la Universidad de Lovaina, que obligado por el azar que le impuso la necesidad (ignoraba el idioma holandés), desarrolló un método de aprendizaje mediante el cual logró que sus alumnos, a partir de la confrontación de las dos traducciones de una edición bilingüe de *Telémaco*,⁶⁴ se expresaran correctamente por escrito:

No les había explicado ni la ortografía ni las conjugaciones. Ellos solos buscaron las palabras francesas que correspondían a las palabras que conocían y las justificaciones de sus desinencias. Ellos solos aprendieron cómo combinarlas para hacer, en su momento, oraciones francesas: frases cuya ortografía y gramática eran cada vez más exactas a medida que avanzaban en el libro; pero sobre todo eran frases de escritores y no de escolares.⁶⁵

De la práctica del maestro Jacotot, Rancière extraerá los puntos fundamentales de su obra filosófica reciente, que retoma el hilo de su compilación de textos redactados “entre la revolución de 1830 y el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851 por militantes obreros para expresar las protestas y las aspiraciones de su clase: panfletos, artículos, cartas, poemas, carteles”,⁶⁶ como investigación previa a la publicación de su tesis doctoral en 1981, *La noche de los*

⁶² JAMESON, FREDRIC : op. cit. : pp. x-xi.

⁶³ *L'Esthétique de la résistance* : Klincksieck : Paris : 1989-1992 (3 volúmenes (traducidos del alemán por KAUFHOLZ-MESSMER, ÉLIANE).

⁶⁴ FENELON, FRANÇOIS : *Les aventures de Télémaque* : 1699.

⁶⁵ RANCIÈRE, JACQUES : *El maestro ignorante* : Barcelona : Laertes : 2002 : p. 12.

⁶⁶ RANCIÈRE, JACQUES y FAURE, ALAIN : *La Parole ouvrière* : Paris : La Fabrique : 2007 (reedición con un posfacio inédito) : p. 6. Publicado originalmente en Paris : 10/18 : 1976.

*proletarios. Archivos del sueño obrero.*⁶⁷ En ella trata, precisamente, de ir más allá de aquello a lo que Jameson se refería como “la tendencia dominante que limita la praxis a lo económico y a la estrechez político-ideológica”:

Para que el proletario se dirija contra “lo que se apresta a devorarlo”, no es el conocimiento de la explotación lo que le falta, es un conocimiento de sí que le revele que está destinado a algo distinto que la explotación: revelación de sí que pasa por el rodeo secreto de los otros, intelectuales y burgueses, con los cuales, dirá más tarde, no quiere tener nada que ver, y menos aún con la distinción entre buenos y malos.⁶⁸

Este “conocimiento de sí que le revele que está destinado a algo distinto que la explotación” es el punto de partida de *La estética de la resistencia*, en donde frente al friso del altar de Pérgamo, Coppi, Heilmann y el narrador inauguran la discusión en torno a lo que será uno de los esqueletos de la novela: el intento de quebrar la marca divisoria que impone el que “la obra proporcionaba placer a los privilegiados, los otros intuían que estaban apartados por una severa ley jerárquica”.⁶⁹ El proceso que aquí comienza en el texto de Weiss supone el inicio de un recorrido por la primera mitad del siglo xx en el que constantemente se pondrá en cuestión aquello según lo cual a unos se les concede el papel de actores mientras que otros estarán condenados a ser espectadores de su propia historia y que oculta tras de sí el juicio previo de que “el que ve no sabe ver”. La aventura intelectual de *La estética de la resistencia*, que integra la producción artística en el curso de los acontecimientos históricos (“La lucha por la verdad en la realidad política y en el arte. Estas verdades están conectadas, forman una unidad... tienes que superar el -ismo”),⁷⁰ parte del presupuesto que formula Jacques Rancière en el prólogo de *El espectador emancipado*:

⁶⁷ RANCIÈRE, JACQUES : *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero* : Buenos Aires : Tinta Limón, 2010.

⁶⁸ RANCIÈRE, JACQUES : op. cit. : p. 48.

⁶⁹ WEISS, PETER : op. cit. : p. 24.

⁷⁰ WEISS, PETER : *Notizbücher 1971-1980* : Frankfurt am Main : Suhrkamp : 1981 : p. 185 f. citado en LINDNER, BURKHARDT; SPRINGMAN, LUKE y KEPPLER, AMY : “Hallucinatory Realism: Peter Weiss’ Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Dead Zones of Art” : *New German Critique* : nº30 : *West German Literature* : Autumn, 1983 : p. 136 : nota al pie nº 7.

El poder común de los espectadores (...) es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra (...). Ese poder común de la igualdad de las inteligencias (...) es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, por un juego de asociaciones y disociaciones (...). Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos, en primer lugar, la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles y, en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.⁷¹

⁷¹ RANCIÈRE, JACQUES : *El espectador emancipado* : Vilaboa (Pontevedra) : Ellago ediciones : 2010 : p. 23.

Ayschmann quería ver una excepción en esa actitud. Pero nosotros partíamos de que el ocuparse de la literatura, la filosofía y el arte era posible en todas partes. A todos se nos había dado la facultad de reflexionar.⁷²

En 1961, en la época de la publicación del primer volumen de su autobiografía novelada, *Adiós a los padres*, leemos la inquietud que despierta en Peter Weiss este “poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera” y cómo se desencadena el proceso de libre asociación al que se refiere Rancière:

La madre lo sabía todo, todo lo podía, todo lo decidía, Augusta [su niñera] nunca sabía más que yo, todo lo contemplábamos con el mismo asombro. Intentábamos explicarnos uno a otro las gárgolas, las figuras de los santos de la fachada de la catedral, las inscripciones de los portales, y los reyes y caballeros montados en sus caballos llenos de manchas verdes, buscábamos a tientas entre los pasajes y patios, veíamos volar palomas en torno a las torres y seguíamos a los soldados que marchaban a ritmo de los instrumentos relucientes.⁷³

Unos meses antes, en el verano de 1960, Weiss escribía un artículo fascinado al contemplar el trabajo del cartero rural Ferdinand Cheval. Sus vecinos tomaban a Cheval, panadero de formación, por un loco al que veían recoger cada día piedras durante su trayecto para llenarse con ellas los bolsillos. Guijarro a guijarro, el cartero (cuya obra sedujo también a Chris Marker para su película *Le facteur sonne toujours cheval*)⁷⁴ fue edificando su “Palacio ideal” durante treinta y tres años de su vida. Cuando lo dio por terminado, dedicó otros ocho a construirse la tumba en la que sería enterrado:

⁷² WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : p. 384.

⁷³ WEISS, PETER : *Adios a los padres* : Barcelona : Lumen : 1968 : p. 24.

⁷⁴ MARKER, CHRIS : *Le facteur sonne toujours cheval [El cartero siempre llama cheval]* : Francia : 1992.

Al lado de aquella obra, con su torbellino de manchas extrañas, de volúmenes, puntos, surcos, contrastes de formas, irregularidades e insinuaciones, palidece todo lo que hoy pretende el arte espontáneo, la pintura de acción. Aparte del evidente emparentamiento con las obras de un Klee, de un Wols, de un Michaux, casi todo lo demás parece por comparación frívolo y un autoengaño.⁷⁵

Hijo de campesino quiero vivir y morir
para demostrar que entre los míos
hay también hombres de genio
y energía. Durante veintinueve años fui
cartero rural. El trabajo es mi gloria
y el honor mi felicidad;
aquí tenéis mi extraña historia.
En ella el sueño se convirtió,
cuarenta años después, en realidad.⁷⁶

Son numerosas las experiencias en el campo cinematográfico que han intentado desarrollar esta “capacidad de cualquiera”, tomando como premisa el cuestionamiento de los lugares que la sociedad le asigna a cada uno. Desde las grabaciones de Video Nou, animadas por Antoni Muntadas, en las que se buscaba la implicación con los vecinos a través de los ateneos de barrio del entorno de Barcelona entre 1976 y 1979⁷⁷ al colectivo de los *Young Filmmakers*, en la costa Este de Estados Unidos, en los que el intercambio se realizaba con jóvenes marginales:

En 1966, Rodger Larson (...) había iniciado un taller en el centro de servicios sociales *University Settlement*. Menos de un año después, gracias a un subsidio, abrió en Riveington Street 11, a pocos pasos de Bowery, un local que recibiría el nombre de ‘Film Club’. Los estudiantes de Larson eran principalmente jóvenes marginales sin empleo que iban a *Settlement* a jugar a baloncesto. El club les

⁷⁵ WEISS, PETER : “El gran sueño del cartero Cheval” : *Informes* : Barcelona : Lumen : 1969 : p. 47. El artículo está fechado en “Biot, del 28 de julio al 4 de agosto de 1960”.

⁷⁶ CHEVAL, FERDINAND el 15 de marzo de 1905, citado en <http://www.facteurcheval.com/homepage.html?LANG=fr> (consultada el 12 de julio de 2011).

⁷⁷ E. HERRERO, LUIS : “La experiencia comunicativa de Video Nou / Servei de Video Comunitari” : *Blogsandocs* : nº 18 : Barcelona : junio 2008 : <http://www.blogsandocs.com/?p=76&pp=1> (consultada el 5 de julio de 2011).

daba 35 dólares semanales y les permitía usar gratuitamente los equipos de filmación.⁷⁸

En Besançon, a raíz de la huelga en la fábrica textil Rhodiaceta de 1967, culminaba el trabajo que Pol Cèbe y otros trabajadores industriales habían desarrollado desde 1956 en la biblioteca de la empresa y, en la vida diaria, con la creación en 1959 del CCPPO (Centro Cultural Popular de Palente-les-Orchamps), desde donde Chris Marker, René Vautier y Bruno Muel, entre otros, pusieron en marcha los grupos Medvedkine:

A mi modo de ver, todo comenzó a partir de esta idea según la cual, si bien no teníamos acceso a la cultura, ésta representaba para nosotros una necesidad, se convertía de pronto en la herramienta que debía permitirnos existir con dignidad. La mecha la encendió Pol Cèbe, animador de la biblioteca de la fábrica, tanto por el día como por la noche, adonde nosotros acudíamos constantemente después del trabajo. Generalmente, entre las cuatro y las seis de la mañana, antes de irnos a la cama (...). En este sentido, Pol Cèbe fue nuestro *passeur* cultural, un *passeur* de inteligencia, el que nos liberó de nuestro enorme canguelo cuando se trataba de tomar la palabra.⁷⁹

Marker, después de presentar en el Casino de Besançon, el miércoles 18 de octubre de 1967, el proyecto colectivo *Loin du Vietnam*,⁸⁰ acudió meses más tarde a la llamada del secretario del CCPPO en aquella época, René Berchoud:

Si usted no se encuentra en China o en cualquier otro sitio, venga a la Rhodia, están ocurriendo cosas importantes.⁸¹

⁷⁸ KLINGER, GABE y LARSON, RODGER : "Young Filmmakers rediscovered" : *Catálogo del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra* : Pamplona : Fundación INAAC, Gobierno de Navarra : 2011 : p. 175.

⁷⁹ TRAFORETTI, HENRI : entrevistas del 29 de junio de 2002 : *L'image, le monde* : nº 3 : Ed. Léo Scheer : otoño 2002 citado en VV.AA. : *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme* : Iskra, Éditions Montparnasse : 2006 : p. 4.

⁸⁰ MARKER, CHRIS y VV. AA. : *Loin du Vietnam [Lejos de Vietnam]* : Francia : 1967.

⁸¹ THIEBAUD, JEAN-PIERRE : "Hommage à Pol Cèbe, 30 mars 1985" citado en VV.AA. : op. cit. : p. 5.

De ese encuentro nace *À bientôt, j'espère*,⁸² película fundacional realizada por Chris Marker y Mario Marret, en la que se lanza el desafío a los trabajadores de crear sus propias películas (“claro que hay un montón de películas sobre pingüinos, pero aquella que mejor reflejará las condiciones de vida de los pingüinos será una película realizada por los propios pingüinos”), y que será respondida por *Classe de lutte*,⁸³ film colectivo del Grupo Medvedkine de Besançon que parece recorrer, junto a Suzanne, el trayecto que el narrador describe en este fragmento de *La estética de la resistencia*:

A medida que nos íbamos abriendo camino para escapar de la ignorancia, nos abríamos también a los testimonios de experiencias que estaban fuera de nuestro círculo de existencia más inmediato, el lenguaje que estaba en relación íntima con nuestros actos cotidianos se había ampliado, y de repente entendíamos poemas que aparentemente no tenían nada que ver con nuestras tarjetas de fichar, nuestras listas de inventario, nuestras negociaciones salariales y reuniones sindicales. Y en poco tiempo habíamos avanzado tanto que ya podíamos leer a Jean Christophe, las *Cartas* de Van Gogh, los *Diarios* de Gauguin, *Los monederos falsos* de Gide o *Hambre* de Hamsun, forrados de hule, durante el descanso del mediodía sentados en un rincón entre cajas.⁸⁴

⁸² MARKER, CHRIS y MARRET, MARIO : *À bientôt, j'espère* [*Hasta pronto, espero*] : Francia : 1967.

⁸³ GRUPO MEDVEDKINE DE BESANÇON : *Classe de lutte* [*Clase de lucha*] : Francia : 1968.

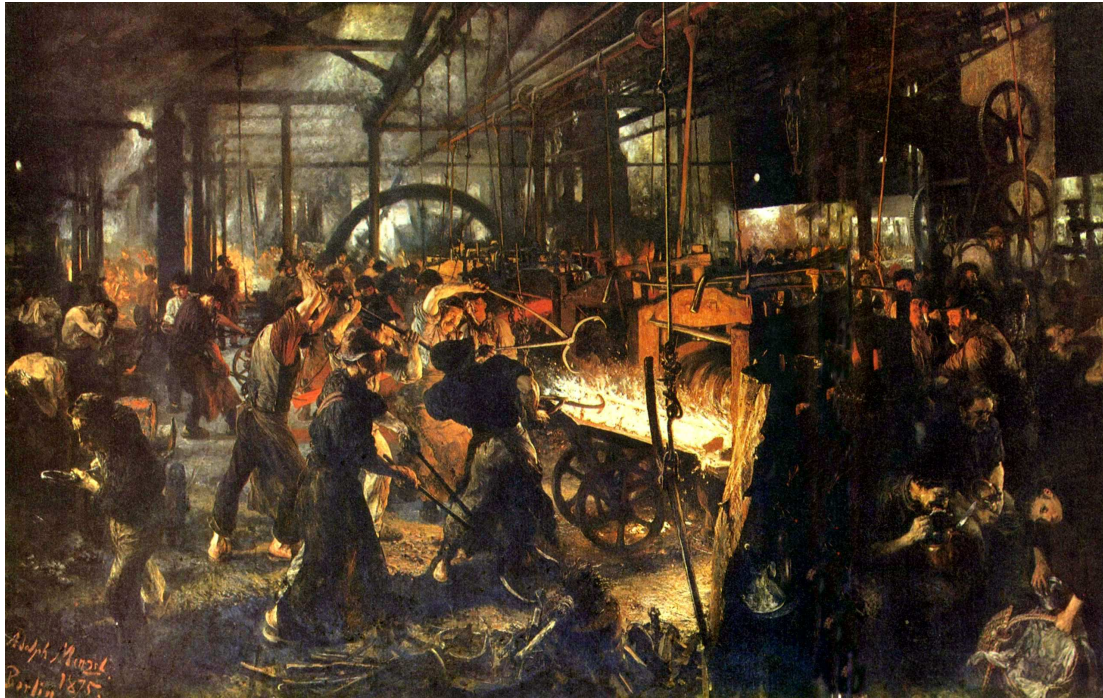
⁸⁴ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : p. 223.

El Altar que ahora está en nuestro museo, nos dijo, mientras regresaba trayendo consigo la palangana, era propiedad de los reyes, nosotros cuando tenemos tiempo podemos ponernos delante de estas cosas, pero si queremos comprender lo que significan, y sobre todo si queremos hacerlas nuestras, entonces tenemos que aprender todo aquello que no se nos enseñó en la escuela.⁸⁵

Solamente en la obra de arte tenía el trabajo valor cultural, allí se volvía arte, mientras los que lo realizaban quedaban al margen (...). Sobre una reproducción en color [de *La laminadora*, Adolph Menzel, 1872-1875], mi padre me había explicado cómo ahora, con el surgimiento de una clase obrera consciente, también se le había ido haciendo sitio en el arte oficialmente reconocido (...). En general, a este cuadro, cuyo original vimos más tarde en la Galería Nacional, se le conocía como la Apoteosis del Trabajo (...). No se trataba del trabajo del que hablaba mi padre, del trabajo como un proceso de realización personal, sino de un trabajo realizado al menor precio y la máxima ganancia para quien lo compraba. Puesto que sólo se veía a los obreros entregados en cuerpo y alma a sus tareas, surgió la impresión de que ellos dominaban la obra (...). No obstante, sólo confirman hasta el último detalle las reglas de la división del trabajo. Parece como si actuaran con independencia, pero sólo existen en unión con las máquinas y aparatos que son propiedad de otros. A estos otros no se les veía, pero los obreros dependían de ellos (...). La alabanza al trabajo era una alabanza a la subordinación (...). El trabajador tenía el mismo valor que el salario que recibía (...). Puede que este tipo de lectura del cuadro no me hubiera convencido del todo si no lo hubiera visto en el museo flanqueado por otras dos obras del pintor (...). Una describía la partida del rey Guillermo al ejército el 31 de julio del 1870 (...). La otra, del año 1879, mostraba un baile de gala en las suntuosas salas de palacio, donde envueltos en el brillo del oro y cristal los

⁸⁵ WEISS, PETER : op. cit. : p. 54.

caballeros en frac y en uniforme de gala mecían sus platos y vasos mientras conversaban con damas engalanadas.⁸⁶



Esta operación de análisis de la obra de Menzel surge a raíz de la contemplación conjunta de los tres óleos para observar cómo el significado de un cuadro se altera al insertarlo dentro de una serie de otras obras del mismo autor (en este caso cronológica: 1870 – 1875 – 1879, y que como Weiss nos aclara en la novela, obvia también la eclosión en mayo de 1871 de la Comuna de París).⁸⁷ Es la posibilidad de establecer una secuencialidad la que le permite al narrador y protagonista de *La estética de la resistencia* poner en tela de juicio la interpretación que hace su padre de la obra de Menzel.

Después del rodaje de *Tout va bien*,⁸⁸ a raíz de una foto publicada en la prensa que funciona como publicidad para el estreno del filme, Godard y Gorin finalizan su colaboración como grupo Dziga Vertov realizando en un día *Letter to Jane: An Investigation About a Still*.⁸⁹ A partir de la secuencia que constituye el

⁸⁶ WEISS, PETER : op. cit. : pp. 399-402.

⁸⁷ WEISS, PETER : op. cit. : p. 401.

⁸⁸ GODARD, JEAN-LUC: *Tout va bien* [Todo va bien] : Francia : 1972.

⁸⁹ GODARD, JEAN-LUC y GORIN, JEAN-PIERRE: *Letter to Jane: An Investigation About a Still* [Carta a Jane. Indagación sobre una foto] : Francia : 1972.

reportaje fotográfico publicado en *L'Express*, en la semana del 31 de julio al 6 de agosto de 1972, sobre la presencia de Jane Fonda en Vietnam durante la guerra, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin sacan a la luz las contradicciones que afloran al cuestionar tanto la composición de la foto principal como su posición en la serie de fotos que conforman el reportaje:

En la página siguiente, vemos además no lo que ve la militante de la foto, sino algo que ha visto en otro momento. A nuestro parecer, es la misma secuencia de imágenes, cortadas por el mismo patrón, que publican las cadenas televisivas y los periódicos del mundo 'libre'. Algo que ya hemos visto cientos de miles veces (tantas veces como hemos visto las bombas) y que no provoca ningún cambio (...). Lo cierto es que si este reportaje lo firmaran Dupont o Smith, o eso nos parece a nosotros, los mismos periódicos lo rechazarían por su banalidad. En efecto, claro que debe de ser banal para los niños de una comunidad agrícola a las afueras de Hanoi reconstruir por veinteava vez, por ejemplo, su escuela destruida por los Phantoms del doctor Kissinger. Pero de esta banalidad extraordinaria, por cierto, nadie hablará, ni la militante como *vedette*, ni *L'Express*.⁹⁰

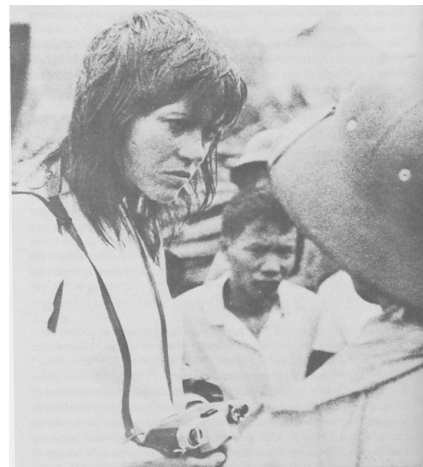
A continuación, el protagonista de la novela de Weiss procede al análisis formal del cuadro de la laminadora:

Analizando la reproducción del cuadro nos percatamos de otro detalle interesante. Al dibujar la perspectiva en la composición se evidenciaba que todas las alineaciones de toda la tubería y de las vigas, del armazón de la laminadora y de las tenazas alzadas, de las piezas en las carretillas y del desplazamiento del punto de gravedad en los movimientos de los grupos se concentraban en el punto izquierdo del fondo, donde, bajo la vertical de un pilar, había un señor con sombrero y levita, las manos a la espalda, al margen de la faena, levantando el perfil soñador hacia el rayo de luz que caía sobre él a través del vapor. De tal manera iluminado y tan al margen, no podía haber otro tan ocioso y satisfecho. Estaba allí desapercibido haciendo un alto en su

⁹⁰ WEISS, PETER : op. cit. : p. 356.

inspección, meditando quizá sobre el encanto pintoresco de este conjunto metálico, quizá sobre el curso de las acciones o sobre las condecoraciones que le concedería algún ministro y cómo podía seguir todo su curso sin alteración.⁹¹

Este modo de trabajar la imagen, despojándola hasta alcanzar la base de su construcción formal, consigue, como vemos, incidir en su base ideológica, podríamos decir que sin forzar su interpretación, para poner en duda la inocencia de las decisiones tomadas en cada etapa de su producción.



El método al que recurren Godard y Gorin en su película, retomando el ejemplo anterior, consiste en sobreponer una voz (leída en inglés por turnos Gorin-Godard-Gorin y así sucesivamente), que “pisará” la mayor parte del tiempo la imagen fija de Jane Fonda, para lograr desmontar la fotografía del mismo modo que Peter Weiss lo consigue con el cuadro de Adolph Menzel:

Vamos a examinar esta foto/respuesta, vamos a escudriñar en ella. Señalaremos sus índices. Los analizaremos y sintetizaremos. Intentaremos explicar la organización de elementos que componen esta foto. Lo explicaremos, por una

⁹¹ WEISS, PETER : op. cit. : p. 403.

⁹² fotografía original, tomada por el periodista americano Joseph Kraft para publicar en *L'Express*.

⁹³ fotografía recortada e invertida horizontalmente, tal y como fue impresa y publicada en *L'Express*, 31 de julio - 6 de agosto de 1972.

Fuente de las fotografías: BUTLER, JUDITH; *May 1968 and Godard since '68*; material para impartir una clase disponible en <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/LetterToJane.htm> (consultada el 31 de mayo de 2011).

parte, como si se tratase de un núcleo físico-fotográfico, y por otra parte como si se tratase de una célula fotográfico-social.⁹⁴

[el pie de foto: “Jane Fonda pregunta a los habitantes de Hanoi sobre los bombardeos americanos”] no dice nada de los vietnamitas que se ven en la foto. No dice, por ejemplo: el vietnamita que no se ve al fondo es uno de los vietnamitas más desconocidos y menos comedidos. (...) el pie de foto no debería haber sido: Jane Fonda pregunta sino: Jane Fonda escucha.⁹⁵

En esta foto (...) dos personas son fotografiadas de frente, el resto de espaldas. De estas dos personas, una está nítida, la otra borrosa. En la foto, es la celebridad americana la que está nítida y el vietnamita el que está borroso. En la realidad, es la izquierda americana la que está borrosa y la izquierda vietnamita extraordinariamente nítida. Pero en la realidad, también la derecha americana está siempre extraordinariamente nítida, mientras la derecha vietnamita, la “vietnamización” cada vez está más borrosa. ¿Qué pensar ahora del ‘calibrado’ de Joseph Kraft, quien ha calibrado todas las contradicciones, y que ha ajustado el diafragma y la distancia en consecuencia? Todo esto ha sido calibrado, lo hemos visto con respecto al encuadre, con una finalidad determinada, hacer foco sobre la *star* militando, y obtener de ese modo un determinado producto, una determinada idea/mercancía, y todo esto de nuevo con una intención determinada.⁹⁶

Con la misma finalidad de desentrañar lo que se nos ofrece como una imagen neutra y para darle a ésta un valor de uso, Harun Farocki invierte en una de sus últimas películas la saturación discursiva de *Letter to Jane* (su *voice over* apenas nos permite coger aire mientras la vemos) y, diríamos, insuflándole oxígeno a unas imágenes tomadas en bruto, consigue hacerlas respirar hasta que logra extraer de ellas el nombre y la fecha de la aniquilación en Auschwitz de una mujer deportada.

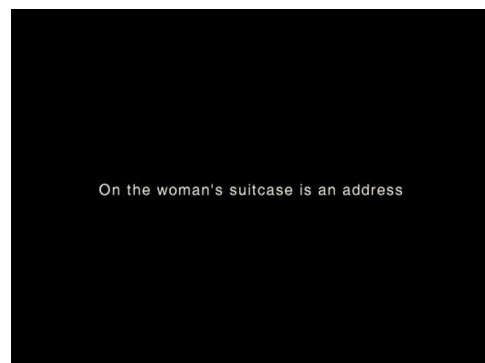
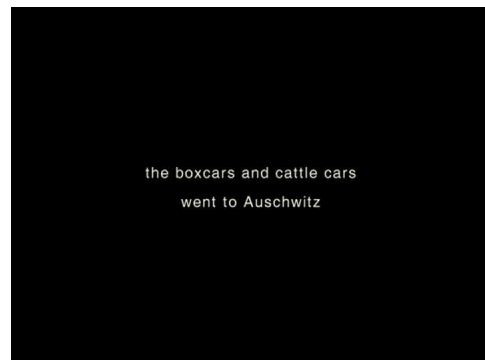
⁹⁴ GODARD, JEAN-LUC Y GORIN, JEAN-PIERRE en BERGALA, ALAIN (ed.): « Enquête sur une image » en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 [1950-1984]* : París : Cahiers du cinéma : 1998 : p. 354.

⁹⁵ WEISS, PETER : op. cit. : p.355.

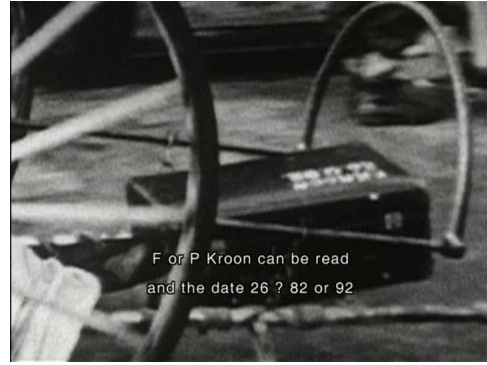
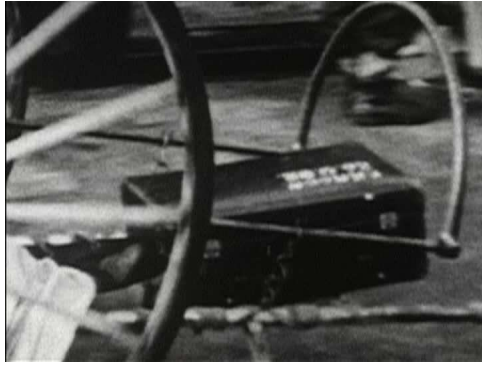
⁹⁶ WEISS, PETER : op. cit. : p. 357.

En *Respite*⁹⁷ (“respiro” en inglés, entre otras acepciones con el sentido de “prórroga”, “aplazamiento”, y quizás en relación al campo de “tránsito” sobre el que trata el filme), Harun Farocki recupera unas filmaciones sin sonido del campo de tránsito que Alemania construyó en Westerbork (Holanda ocupada). Las imágenes fueron realizadas en 1944, a las órdenes del comandante de las SS Albert Gemmeker por Rudolf Breslauer, fotógrafo judío que posteriormente sería deportado y asesinado en Auschwitz el 4 de septiembre de 1944.

Frente a la superposición de la voz, Farocki realiza su análisis en silencio, dando un rodeo, avanzando, repitiendo, congelando, ampliando y retrocediendo en los distintos planos:

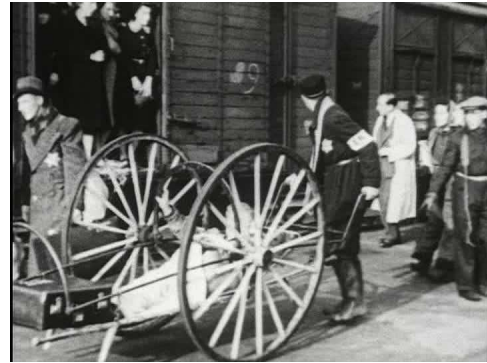


⁹⁷ FAROCKI, HARUN : *Respite* [Aplazamiento] : Alemania : 2007.



F or P Kroon can be read
and the date 26 ? 82 or 92

The transport list
records the name of Frouwke Kroon,
born on September 26, 1882



She was deported on May 19, 1944
to Auschwitz and murdered right after arriving



The writing on the suitcase enables us
to date the film images:

May 19, 1944

98

⁹⁸ En los rótulos leemos: “Vagones y furgones fueron llevados a Auschwitz. En la maleta de la mujer hay una dirección. Se puede leer F o P Kroon y la fecha 26 ? 82 o 92. La lista de transporte registra el nombre de Frouwke Kroon, nacida el 26 de septiembre de 1882. Fue deportada a Auschwitz el 19 de mayo de 1944 y asesinada al poco de llegar. Las letras en la maleta nos permiten fechar las imágenes: 19 de mayo de 1944”.

Del archivo y la entrevista a la puesta en imagen de la discusión

1

Weiss trabajó a partir de anotaciones personales y documentos volcados durante la creación de *La indagación*, que llevó por subtítulo *Oratorio en once cantos*. Esta obra, publicada en Alemania en 1965, está hecha a partir de las notas que tomó durante su asistencia a la celebración de los juicios de Auschwitz en Frankfurt, entre el 20 de diciembre de 1963 y el 10 de agosto de 1965.

Para completar y revisar mis notas sobre el proceso Auschwitz de Frankfurt, he utilizado numerosos artículos de periódicos y revistas. Los informes de Bernd Naumann en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* me han sido de una especial utilidad.⁹⁹

Se trataba de componer 11 cantos clasificados por motivos (“del andén”, “del campo”, “del columpio”, “de la posibilidad de sobrevivir”, son los cuatro primeros) en los que varios testigos (sobrevivientes a los campos de concentración) y acusados (responsables nazis de los campos) comparten presencia a menudo, contruidos a partir del reordenamiento de notas propias y aparecidas en prensa. Esto es: material en bruto generado en directo (las actas de los juicios a que tuvo acceso Weiss),¹⁰⁰ organizado de una forma determinada a partir de una investigación y un seguimiento previos y una elaboración exhaustiva posterior: “[*La indagación*] Es un texto completamente retrabajado a partir de las actas del proceso seleccionadas por el periodista Bernd Nauman”:¹⁰¹

⁹⁹ WEISS, PETER : *La indagación. Oratorio en once cantos* : Barcelona : Cículo de lectores : 1972 : p. 199.

¹⁰⁰ LEÓN-IGNACIO : introducción a WEISS, PETER : op. cit. : p. VIII.

¹⁰¹ KAUFHOLZ-MESSMER, ELIANE en SCHÜTZ, GÜNTER (ed.) : *Peter Weiss à Paris*; Éditions Kimé : Paris : 1998 : p. 81.

Buscaba una investigación científica de la realidad de Auschwitz, para mostrarle a la audiencia, con el mayor grado de detalle, qué ocurrió exactamente. La enorme cantidad de material que reuní sobre el juicio de Frankfurt se concentraba en once grandes bloques de testimonios, presentados uno a continuación de otro. Cada bloque era un compactado cerrado. Muchas esculturas modernas, abstractas o figurativas, no son más que algo puesto en pie. Algo de esto impregna la obra. Hay esculturas que no son más que una fila de tubos pesados puestos en pie en una habitación. Para mí, hay algo de Auschwitz que consiste en eso. Ocurrió algo de enormes proporciones que se dice que no se puede comprender. Cuando ves las ruinas de las cámaras de gas, son simplemente bloques de hormigón armado, de hierro o de acero, de donde ya han brotado hierbajos. Casi no se perciben, pero son pedazos de nuestra realidad. En parte, quise utilizar esta impresión debido a la imposibilidad de poner en escena esos acontecimientos, con gente interpretando el campo de concentración. Sólo trabajé con palabras, las palabras de las declaraciones de las víctimas, para que al despertar estos hechos nos sea posible investigarlos.¹⁰²

Jürgen Schutte habla de la influencia en Peter Weiss de las series *Stack*, que Donald Judd creó a partir de 1967. Esculturas compuestas por paralelepípedos de hierro fijados por uno de sus lados a una pared y dispuestos en vertical y en paralelo entre sí, siempre a una distancia fija, idéntica al grosor de cada pieza.¹⁰³ Esta línea de trabajo nos ofrece, por un lado, el armazón conceptual de los “monumentos a instantes radicales”, formalizados como “bloques compactos”¹⁰⁴ (un buen ejemplo sería *Henchman Gance*, la película que “muestra a Adolf Eichmann viendo *Nuit et Brouillard* durante el juicio que le hicieron en Jerusalén en 1961”)¹⁰⁵ y, por el otro, un modo de enfrentarnos al trabajo sobre la palabra basado en la manera de presentar encuentros, entrevistas y discusiones.

¹⁰² WEISS, PETER en GRAY, PAUL; MUNK, ERIKA y WEISS, PETER : “A Living World. An Interview with Peter Weiss” : *The Tulane Drama Review* : The MIT Press : Vol. 11 : nº 1 : Autumn : 1966 : pp. 108-110.

¹⁰³ SCHUTTE, JÜRGEN : *Punts de fuga. Seminari sobre La estética de la resistencia de Peter Weiss* : La Virreina Centre de l’Imatge : Barcelona : 27 de abril de 2011.

¹⁰⁴ Ver más arriba el capítulo “I. Contra el tiempo. 1.”.

¹⁰⁵ DE LUCAS, GONZALO : “El efecto Eichmann” : *Cultura(s) La Vanguardia* : Barcelona : 26 de enero de 2011 : p. 28.



106

A lo largo de *La estética de la resistencia*, es frecuente encontrarnos con pasajes en los que, durante varias páginas, Weiss parece incorporar al flujo narrativo segmentos en bruto, o que funcionan como tales, que ayudan a erigir el símil escultórico al que se refería la cita anterior. Por ejemplo, la “entrevista” con el padre que ocupa buena parte de la primera parte del primer volumen de la novela, a través de los lugares en que se ha desarrollado la infancia del protagonista:

Todos los detalles son auténticos (...). La mayor parte de los lugares, casas, calles, números de casa, están investigados con exactitud (...). Me pasé años averigüando dónde vivía Rosner (...) ni siquiera los miembros del Comité Central

¹⁰⁶ JUDD, DONALD : *Untitled* : 1980. © Donald Judd Foundation/VAGA, New York and DACS, London 2002.

sueco con los que hablé me lo sabían decir exactamente (...) [hasta que] encontré a un antiguo camarada sueco que me lo pudo decir.¹⁰⁷

Te acuerdas del aspecto de la Pflugstraße, pregunté a mi padre, puedes describir los barrios que la rodeaban. Mi padre pensó en primer lugar en la puerta de nuestra casa, con el número siete¹⁰⁸ (...). La mano de mi padre señaló un esqueleto, siguió la línea curvada y punzante, rodeó la protección ósea de los caídos hombros y de inmediato surgió a nuestro alrededor el paisaje en el cual nuestra propia vida recorría sus estadios previos¹⁰⁹ (...). A primeras horas de la mañana del cuatro de febrero de mil novecientos diecinueve mi madre estaba conmigo en brazos junto a la ventana mientras se luchaba en nuestro barrio. No sabíamos, dijo mi padre, si los soldados de los cuarteles de Neustadtswall estaban de nuestro lado o se habían pasado ya a las guardias blancas que, como oíamos de los informadores, ocupaban el centro de la ciudad (...) intentábamos abrirnos camino hacia el consejo de obreros del astillero (...). Mientras escuchaba el relato de mi padre veía ante mí el cuartel, los edificios de ladrillo rojo (...) oía las sirenas de las fábricas del barrio del puerto, llamando ininterrumpidamente.¹¹⁰

Además de evocar las conversaciones a pie que Claude Lanzmann mantiene en *Shoah*¹¹¹ con los supervivientes y testigos de los campos nazis, ante las que el recorrido espacial posibilita que en cada lugar se concentren acontecimientos de capas temporales pasadas,¹¹² esta manera de incrustar las entrevistas en la novela nos derivará hacia otras formas de representación de la palabra. Igual que Weiss registraba en directo sus encuentros, los transcribía luego en sus cuadernos y los incorporaba a su novela casi tal cual, algunos cineastas contemporáneos trabajaron del mismo modo, más próxima al descarte de *Shoah* que terminó por constituir un

¹⁰⁷ WEISS, PETER en FAROCKI, HARUN : *Zur Ansicht: Peter Weiss* : 1979 citado desde la traducción al gallego de VIÑAS, ALBA en *Follas do Cineclub de Compostela* : 17 de novembro de 2010 : Santiago de Compostela : Cineclub de Compostela : pp. 2-3.

Disponible en <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/11/folla-17nov.pdf> (consultada el 23 de junio de 2011).

¹⁰⁸ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : p. 121.

¹⁰⁹ WEISS, PETER : op. cit. : p. 123.

¹¹⁰ WEISS, PETER : op. cit. : pp. 121-127.

¹¹¹ LANZMANN, CLAUDE : *Shoah* : Francia : 1985.

¹¹² Ver más arriba el capítulo "I. Contra el tiempo. 1."

filme en sí mismo: *Un vivant qui passe*,¹¹³ la entrevista de Lanzmann a Maurice Rossel, delegado en Berlín del Comité Internacional de la Cruz Roja durante la segunda Guerra Mundial, que en junio de 1944 inspeccionó, con el consentimiento de las autoridades alemanas, el campo de concentración de Theresienstadt.

¹¹³ LANZMANN, CLAUDE : *Un vivant qui passe* [*Un vivo que pasa*] : Francia, Alemania : 1999.

Todos los personajes del libro son auténticos. Yo no inventé libremente a ninguno (...) Naturalmente, todas estas figuras fueron enriquecidas después con conversaciones que tuve con ellas. Me reuní con algunas durante días o durante horas, y conversé con ellas para descubrir qué postura habían tomado en su momento, cómo se comportaron en la lucha antifascista.¹¹⁴

*Numéro Zéro*¹¹⁵ se construye sin trampas durante casi dos horas: con dos cámaras que filman de continuo, Eustache registra en bobinas alternas de 16mm. una conversación con su abuela que se prolonga durante más de hora y media y construye la memoria de seis generaciones de la historia de Francia. El plano que graba una cámara se termina al comenzar lo que ha grabado la otra y los rollos se empalman en montaje, de manera que su película avanza la continuidad que no será posible hasta la popularización de las cámaras de video. *Número Zéro* evoluciona lentamente, retoma hilos perdidos, se detiene, matiza, como ocurre también con la película de Alberte Pagán *Como foi o conto*.¹¹⁶ De repente, Jean Eustache recibe una llamada de teléfono. Tras la extrañeza de este momento de pausa, cuando el cineasta intuye el final de la película, su abuela, Odette Robert, parece coger fuerzas. Comienza a abrir nuevas vías, a recuperar recuerdos, sin orden pero con precisión, en una urgencia repentina en la que se nos transmite la certidumbre de que esta será la última oportunidad de dejar su testimonio.

Desde principios de 1972, cuando empecé la novela, anoto los encuentros, las entrevistas, el ambiente, que luego recupero y utilizo para mi trabajo.¹¹⁷

¹¹⁴ WEISS, PETER en FAROCKI, HARUN : op. cit. : pp. 1-2.

¹¹⁵ EUSTACHE, JEAN : *Numéro Zéro [Número Cero]* : Francia : 1971.

¹¹⁶ PAGÁN, ALBERTE : *Como foi o conto* : Galiza : 2004.

¹¹⁷ WEISS, PETER en FAROCKI, HARUN : op. cit. : p. 4.

Todo el mundo con que hablé se mostró extremadamente abierto conmigo, con sólo unas pocas excepciones. Hablé durante días con Wehner, con Mewis y con Lotte Bischoff.¹¹⁸

La película de Eustache funciona como *He Fengmin*,¹¹⁹ de Wang Bing, la entrevista en video de más de tres horas en la que el cineasta continúa su proyecto dedicado a la historia reciente de su país, iniciado con *Tie Xi Qu*,¹²⁰ de retratar en tres grandes bloques las condiciones de los trabajadores industriales en China, su país, las del campesinado y esta segunda parte dedicada a las condiciones de vida de los intelectuales. La película de Bing abarca 40 años (desde 1959 hasta los años noventa) de la vida de He Fengmin, antigua redactora de un periódico que fue deportada en 1959 bajo la acusación de “derechista contrarrevolucionaria” a raíz de un artículo publicado por su marido. Podríamos considerarla la actualización de la película de Eustache, aplicando las posibilidades que permite el video en cuanto a duración de registro:

He Fengmin no está muy trabajada de antemano. Quería hacer un documental con esa mujer, así que unos meses, por otros motivos, pasé mucho tiempo en su casa: comíamos juntos, hablábamos, discutíamos, no necesariamente sobre la película, sobre otras cosas. Hubo un intercambio muy grande entre los dos durante meses antes del rodaje (...) Lo único que hice yo fue registrar sus declaraciones y transmitir las utilizando otro soporte, el del cine.¹²¹

Cuando Bing habla de “poco trabajada de antemano”, ese trabajo, que no es poco, consiste en la “resolución de un rostro en tres golpes” de Oteiza, que Paulino Viota cita como referente en *Contactos*:¹²²

¹¹⁸ WEISS, PETER en LINDNER, BURKHARDT y ROGOWSKI, CHRISTIAN : “Between Pergamon and Plötzensee: Another Way of Depicting the Course of Events. An Interview with Peter Weiss” : *New German Critique* : nº 30 : *West German Literature* : Duke University Press : Autumn, 1983 : p. 113.

¹¹⁹ BING, WANG : *He Fengmin* : China : 2007.

¹²⁰ BING, WANG : *Tie Xi Qu [Al oeste de los railes]* : China : 2003.

¹²¹ BING, WANG en LEDO, RAMIRO : “Nos meus filmes traballo de xeito moi tradicional”. Entrevista con Wang Bing : *Nós* (suplemento cultural de *Xornal de Galicia*) : A Coruña : 6 de junio de 2009: p. 4.

¹²² VIOTA, PAULINO : *Contactos* : España : 1970.

Estábamos intentando algo que podríamos llamar “*adelgazar el realismo de la representación*” (...). *Contactos* no es una película abstracta, como hay algunas, sino una película figurativa donde los elementos formales se hacen visibles. Y lo que nos parecía era que hacer perceptible la forma obligaba a una especie de simplificación. Una cosa que me impresionó mucho en Oteiza (...) eran unas esculturas que él llamaba “*resolución de un rostro en tres golpes*”. Significaba que a partir de una piedra se daban tres o cuatro golpes de una determinada forma, sabia, para que apareciera un rostro. Lo importante era el reducido número de golpes. Porque si en vez de dar tres golpes hay que dar trescientos, entonces aparece el rostro en toda su perfección pero ya no están los golpes. *Contactos* tiene sólo 33 planos, que salen siempre de los mismos cinco encuadres.¹²³

Como Eustache y Bing, para la escritura de *La estética de la resistencia*, Weiss fue buscando uno por uno a sus personajes, registrando sus encuentros con ellos o recuperándolos de diarios personales y “ensambló las entrevistas con sus personajes desde las transcripciones auténticas”.¹²⁴ Si recordamos el relato en primera persona de la Guerra Civil que comienza el miliciano Gallego, esperando en 1939 la partida del barco que le permitirá huir de una España en manos de los fascistas hacia Leningrado, nos haremos una idea:

Este verde. Este verde al que cantaba Lorca, dijo Gallego (...) este verde con el que soñábamos (...). Al recordar el Palacio de El Pardo, en donde había estado atrincherado con su grupo hasta el veinticuatro de marzo, tuvo que remontarse todavía más hacia el pasado, a la niñez en el pueblo, en Siles, junto a Jaén, donde había nacido como hijo de campesinos y donde había sido pastor en las altas y áridas tierras. No tuve un par de zapatos hasta que mi madre me envió después de la muerte de mi padre a la ciudad, a que aprendiera a leer y a escribir, y a que aprendiera un oficio...¹²⁵

¹²³ VIOTA, PAULINO en ASÍN, MANUEL : “Entre el cine primitivo y el arte contemporáneo”, entrevista con Paulino Viota : *Cahiers du cinéma. España* : Madrid : Caimán ediciones : nº 32 : marzo 2010 : pp.45-46.

¹²⁴ LINDNER, BURKHARDT; SPRINGMAN, LUKE y KEPPLER, AMY : “Hallucinatory Realism: Peter Weiss’ Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Dead Zones of Art” : *New German Critique* : nº 30 : *West German Literature* : Autumn, 1983 : p. 131.

¹²⁵ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : pp. 581-588.

Todavía no he planeado el argumento. Crece por sí mismo desde todo el material almacenado.¹²⁶

Volviendo a las notas sobre *La indagación* que abrían este capítulo, que hasta aquí he utilizado como un desvío para acercarme al registro en bruto de las imágenes y sonidos, la utilización de material de archivo de otras épocas es fundamental para Weiss a la hora de abordar su novela, puesto que le permitirá efectuar un recorrido histórico que no ha vivido en forma de autobiografía. Igual que en su obra dramática utiliza actas, periódicos y revistas, en *La estética de la resistencia* todo el material acumulado previamente será incorporado a la novela, desde el filtro que supone la proyección de la personalidad de Peter Weiss, en la época de su escritura, sobre la figura de un adolescente que nació el mismo día, un año más tarde que él:

Conviene precisar sin embargo los parecidos entre la biografía del yo-narrador y la del autor. Los dos nacieron el mismo día, aunque con un desfase de un año a favor del yo-narrador. Esto le permite al autor introducir una fecha simbólica, pues se trata de una de las tres jornadas decisivas de la revolución de octubre de 1917, el 8 de noviembre.¹²⁷

La fecha, para cuya celebración nos habíamos reunido en el vestíbulo, tenía para mí un significado especial, porque hacía veinte años, cuando a las ocho de la tarde Lenin, en compañía del obrero Rachja, disfrazado con peluca y gafas, con una vieja gorra calada hasta las cejas, una bufanda enrollada hasta la barbilla, se ponía camino de Smolny, mi madre yacía con dolores de parto en la clínica de mujeres a orillas del Weser, y a media noche cuando Lenin se quitó el disfraz, en el cuarto final del corredor, arriba en el instituto para niñas de la nobleza, justo

¹²⁶ WEISS, PETER : *Notizbücher 1971-1980* : Frankfurt am Main : Suhrkamp : 1981 : p. 63. Citado en LINDNER, BURKHARDT; SPRINGMAN, LUKE y KEPPEL, AMY : "Hallucinatory Realism: Peter Weiss' Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Dead Zones of Art" : *New German Critique* : nº 30 : *West German Literature* : Autumn, 1983 : p. 130.

¹²⁷ KAUFHOLZ-MESSMER, ELIANE en SCHÜTZ, GÜNTER (ed.) : *Peter Weiss à Paris* : Éditions Kimé : Paris : 1998 : p. 43.

al lado del aula, donde los delegados del Congreso de los Soviets con sus harapientos abrigos militares se sentaban apretujados, y cuando se oían los disparos de los cañones de seis pulgadas del Aurora, mi padre paseaba todavía inquieto arriba y abajo en la sala de espera, y a las dos y diez, en la madrugada del 8 de noviembre, cuando Antonov Ovseyenko, estrecho de hombros, con un sombrero de ala ancha y gafas sin montura, tal y como yo lo había visto, al que llamaba mi padrino, a través de la ventana del café en Albacete, declaró detenidos a los miembros del Gobierno Provisional en el Palacio de Invierno, vine yo al mundo, y yacía ya lavado y envuelto en pañales, cuando se distribuyó la proclama de que todo el poder se traspasaba ahora a los soviets de obreros, soldados y campesinos, que deberían garantizar un auténtico orden revolucionario.¹²⁸

Para construir la primera persona en que se enuncia la novela, Weiss proyecta en la figura del narrador su trayectoria de artista errante, de exiliado durante las dos guerras mundiales en Premisz (Polonia), Bremen y Berlín (Alemania), Londres, Warnsdorf (Bohemia, Checoslovaquia), Zurich (Suiza), Alingsas, Estocolmo (Suecia), en donde se establece desde 1939, pasa varias épocas cada año en París y viaja a Vietnam en 1968, año en que ingresa en el Partido Comunista de Suecia.¹²⁹ Por decirlo de algún modo, las vivencias por las que sí pasó Peter Weiss, desde su primera juventud, como hijo del director de una fábrica textil, son trasladadas a un narrador que milita políticamente no desde los cincuenta, sino ya desde los veinte años. *La estética de la resistencia* también comienza ante el altar de Pérgamo, insertando, como vemos, el recuerdo de la vivencia real del propio Weiss:

En Berlín, a donde la fábrica textil de Eugen Weiss [el padre de Peter] se trasladó en 1929, (...), con su amigo de la infancia Uli Rothe, (...) visitaba a menudo el museo de Pérgamo, en donde los dos adolescentes estudiaban el antiguo friso de Asia Menor que más de cuarenta años después se convertiría en el tema de los pasajes iniciales de *La estética de la resistencia*.¹³⁰

¹²⁸ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : pp. 291-292.

¹²⁹ SCHÜTZ, GÜNTER (ed.) : *Peter Weiss à Paris* : Éditions Kimé : Paris : 1998 : pp. 105-116.

¹³⁰ COHEN, ROBERT : *Understanding Peter Weiss* : Columbia, South Carolina : University of South Carolina Press : 1993 : p. 6.

El recorrido vital de Weiss podemos seguirlo en sus dos novelas autobiográficas: *Punto de Fuga* y *Adiós a los padres*. En las dos se producen por primera vez reflexiones y aparecen situaciones y personajes con los que nos encontraremos años más tarde en la novela:

Uli, mi amigo del colegio, era ciudadano del mundo como yo. Juntos habíamos hecho viajes de exploración por bibliotecas, museos y salas de concierto (...). Recordé la exaltación que había manifestado Uli ante el friso de Pérgamo en el museo de Berlín (...). La admiración por este duro y frío rostro de gobernante y por los héroes guerreros del arte griego estaba relacionada con la embriaguez nacional de poder y grandeza. El amor que sentía Uli por la mitología griega, la Roma clásica, las poderosas estatuas de Miguel Ángel, me había descubierto una diferencia entre nosotros. A mí me era ajeno el arte que exaltaba la lucha y la fuerza. Me atraían pintores como Cranach, Balding Grien, el Bosco, Brueghel, Klee, Nolde. El culto a los héroes griegos y romanos estaba podrido.¹³¹

Hurgaba en la biblioteca de mis padres. Tenía prohibida la lectura de esos libros, tenía que coger los libros sigilosamente y disimular los huecos con cuidado, mi lectura tenía lugar bajo las mantas, a la luz de la linterna, o en el armario, o bajo el camuflaje de los libros de estudio.¹³²

El decimotercer día acompañé a Jacques a la estación (...). Jacques hablaba de España, de la guerra civil, tal vez expresaba la idea de un deseo de ingresar en las brigadas internacionales.¹³³

Esta iniciativa había surgido como fruto de la lectura de una nota del periódico que informaba de la muerte de la poetisa Karen Boye.¹³⁴

¹³¹ WEISS, PETER : *Punto de fuga* : Barcelona : Lumen : 1970 : pp. 12-13.

¹³² WEISS, PETER : *Adiós a los padres* : Barcelona : Lumen : 1968 : p. 68.

¹³³ WEISS, PETER : op. cit. : p. 120.

¹³⁴ WEISS, PETER : *Punto de fuga* : Barcelona : Lumen : 1970 : p. 67.

El 8 de noviembre de 1940 llegué a Estocolmo. Desde la estación me dirigí a la pensión Schedin en la Drottninggata, donde Max Bernsdorf me había reservado una habitación.¹³⁵

La figura de Max Hoddan, el médico que lo acogió en su exilio sueco y que en *La estética de la resistencia* trabaja en un hospital de campaña que las brigadas internacionales mantienen en Cueva la Potita, aparece también caracterizada bajo el Max Hoderer de *Punto de fuga*:

Todavía no sabes con qué adversario te enfrentas, decía Hoderer. (...) Aún arrastas el lastre de tu origen burgués. Sabes que todo está podrido y predestinado a desaparecer, pero no te atreves a cortar definitivamente. Tus intentos de trabajo no son fructíferos, y no lo serán mientras no estén al servicio de la lucha por la transformación de la sociedad.¹³⁶

Esta forma de escritura, que rescata los textos de la biografía personal de su autor, datados de veinte años antes, para incorporarlos en *La estética de la resistencia*, nos permite relacionar el tratamiento del archivo personal de Weiss con una de las películas recientes más importantes referida a la historia contemporánea de Alemania.

Material,¹³⁷ la película de Thomas Heise, se inicia en 1988, recoge el desplome de la *perestroika*, elide la caída del muro de Berlín, muestra su resaca en la antigua República Democrática Alemana y nos deja en 2008, año en que el cineasta alemán se decidió a presentarlo todo como filme unitario. Al poco de empezar, como acordándose de Peter Weiss, la voz del narrador nos dice: “las imágenes estaban ahí, esperando la Historia”.¹³⁸ Del mismo modo que el escritor alemán construyó *La Estética de la Resistencia* a partir, entre otros, del volcado de los diarios de antiguos milicianos de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española. Más

¹³⁵ WEISS, PETER : op. cit. : p. 7.

¹³⁶ WEISS, PETER : op. cit. : p. 81.

¹³⁷ HEISE, THOMAS : *Material* : Alemania : 2009.

¹³⁸ HEISE, THOMAS : op. cit.

concretamente del físico y psiquiatra socialista Max Hoddan (1894-1946), que Weiss trató frecuentemente a partir de su llegada a Estocolmo en 1940.¹³⁹

Todo se corresponde con las descripciones que Hoddan hizo en su diario.¹⁴⁰

Resuena inmediatamente el texto que otro gran “trabajador del archivo”, Harun Farocki, introduce minutos antes de terminar *Videogramme einer Revolution*,¹⁴¹ cuando varios periodistas enfocan con sus cámaras el monitor de televisión por el que se emitirán las imágenes del fusilamiento de Nicolau y Elena Ceaucescu:

Todos miran y esperan imágenes de la única cámara que tiene acceso a lo que está aconteciendo. Cámara y acontecimiento. Desde su invención, uno de los objetivos principales del cine parecía consistir en hacer visible la Historia. Era capaz de representar el pasado y poner en escena el presente. Vimos a Napoleón a caballo y a Lenin en tren. El cine era posible porque existía la Historia. De forma imperceptible, como avanzando en el anillo de Moebius, se pasó al otro lado. Miramos y sólo podemos pensar: si el cine es posible, la Historia también es posible.¹⁴²

Lo que distingue la película de Heise de la de Farocki es, sin embargo, que mientras *Material* linda con el diario filmado hasta convertirse en verdadero “muro”,¹⁴³ formado por bloques compactos, y que como la novela de Weiss consigue hacer emanar la historia colectiva desde la individual, *Videogramas de una*

¹³⁹ Puede consultarse la estancia de Peter Weiss en Albacete, siguiendo la pista de Max Hoddan, en FUSTER RUIZ, FRANCISCO : “Peter Weiss, en Albacete. En busca del tiempo perdido de las Brigadas Internacionales” : *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses* : nº. extra 1 : 1996 : pp. 85-130. Disponible en <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/ALBASIT/AlbGWeiss.pdf> (consultada el 4 de julio de 2011).

¹⁴⁰ WEISS, PETER : *Notizbücher 1971-1980* : Frankfurt am Main : Suhrkamp : 1981 : p. 288. citado en LINDNER, BURKHARDT; SPRINGMAN, LUKE y KEPPLER, AMY : “Hallucinatory Realism: Peter Weiss’ Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Dead Zones of Art” : *New German Critique* : nº 30 : *West German Literature* : Autumn, 1983 : p. 131.

¹⁴¹ FAROCKI, HARUN y UJICA, ANDREJ : *Videogramme einer Revolution [Videogramas de una revolución]* : Alemania : 1992.

¹⁴² FAROCKI, HARUN y UJICA, ANDREJ : op. cit.

¹⁴³ DE PEDRO, GONZALO : “Material” : *Blogsandocs* : nº 30 : septiembre 2009 : <http://www.blogsandocs.com/?p=434> (consultada el 8 de junio de 2011).

revolución pone en duda la noción de una imagen colectiva a través de un análisis que intenta problematizarla. El rastreo del proceso de producción de la propia imagen termina, en el límite, conduciéndonos hasta la especulación en torno a las decisiones que toma(n) la(s) persona(s) que maneja(n) la(s) cámara(s) y sus motivos.

Si Thomas Heise se ha referido en alguna ocasión a *Material* como su “retrato”:¹⁴⁴

Esas imágenes residuales han asediado constantemente mi cabeza, recomponiéndose entre ellas y originando nuevas formas que cada vez se apartaban más de su función y significado original. Continúan moviéndose. Se convierten en historia. El material permanece incompleto. Consiste en aquello que retuve, aquello que continuó teniendo importancia para mí. Es mi retrato.

la película de Ujica y Farocki está del lado de la reconstrucción de un proceso histórico, como en las partes de *La estética de la resistencia* dedicadas al mecanismo de estudio y producción de Géricault en su preparación para pintar *La balsa de la Medusa*:

La balsa era vista con la mirada de alguien que se estuviera ahogando, y el salvamento quedaba tan lejano que parecía como si primero hubiera que imaginárselo.¹⁴⁵

Nos acantonamos en la biblioteca del Cercle des Nations, rue Casimir Périer (...) el diecisiete de junio de mil ochocientos dieciséis, por la mañana a las siete, la escuadra destacada a Senegal había abandonado con buen viento y bajo el mando del capitán de fragata Señor de Chaumareys la rada de la isla de Aix (...). Días y días habrá andado el pintor con los sucesos que se narraban en las páginas siguientes del libro dándole vueltas en la cabeza. La angustia y la desesperación, la confusión y la parálisis estaban descritas con tal plasticidad, que el lector creía estar en medio de los encallados (...) durante un par de días [Géricault] ni comió ni bebió, se arrastraba de un lado a otro sobre las tablas (...)

¹⁴⁴ HEISE, THOMAS : Dossier de prensa de *Material* : 2009.

Disponible en http://www.heise-film.de/img/mat_press_eng.pdf.

¹⁴⁵ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : p. 391.

yo deseaba averiguar tantas cosas como me fuera posible sobre él (...) despertaba en mí la esperanza de poder contemplar la totalidad de su vida.¹⁴⁶

El camino recorrido por Heise y Farocki es, de algún modo, el mismo pero en el sentido inverso. Heise parte de la imagen de los acontecimientos que ha vivido y que él mismo filma en muchas ocasiones para alcanzar la Historia. Farocki parte de la Historia hasta llegar a la imagen y sus múltiples procesos de producción, a través de materiales ajenos que él, junto con Andrej Ujica, se encarga de recopilar. Entre estas dos formas de trabajar podemos situar a Peter Weiss, que trabaja a partir de documentos de unos acontecimientos que muchas veces no ha vivido directamente, sin inventarlos, tratándolos en primera persona. Como enunciaba Weiss en 1968,¹⁴⁷ en sus catorce “Notas sobre el teatro documento”:

El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma.¹⁴⁸

Aunque se produzca la sensación de que surge en el mismo momento y de que se actúa sin preparación, el Teatro-Documento será siempre un producto artístico, y debe convertirse en producto artístico si quiere tener derecho a existir.¹⁴⁹

¹⁴⁶ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : pp. 411-423.

¹⁴⁷ GÓMEZ GARCÍA, MANUEL : *Diccionario del teatro* : Madrid : Akal : 1998 : p. 888.

¹⁴⁸ WEISS, PETER : “Notas sobre el teatro documento” : *Escritos políticos* : Barcelona : Lumen : 1976 : pp. 97-110. Más recientemente, se han publicado estas notas en la revista *Ade teatro* : nº 86 : julio-septiembre de 2001 : Madrid : Asociación de Directores de Escena de España : nota al pie nº 1

¹⁴⁹ WEISS, PETER : op. cit. : nota nº 6.

La novela describe a personajes que contrastan sus ideas y aspiraciones e intentan dar solución a un sinnúmero de contradicciones.¹⁵⁰

A cada participante en estas discusiones y debates, desde el burócrata y dogmático comunista Mewis hasta Rosalinde von Ossietzky, que rechaza frontalmente el comunismo, se le concede el mismo espacio para expresar sus opiniones. Aquí reside la esencia de este trabajo y de este narrador democrático que es Peter Weiss. Las posiciones socialistas-comunistas no se presuponen en *La estética de la resistencia*. Deben deducirse de la suma de todas las preguntas, dudas y contradicciones.¹⁵¹

Al unir estas formas de trabajar, sobre la utilización del archivo y la entrevista, y utilizarlo para reflejar las discusiones colectivas en lugar de la conversación individual, se mezclarán, ahora ya sí, las anotaciones personales de la actualidad, los pasajes de obras literarias, la inclusión de la voz del narrador (dos en este caso) y el enfrentamiento dialéctico grabado en directo:

En *Un film comme les autres*,¹⁵² la película de Godard que precederá la constitución junto a Jean-Pierre Gorin del grupo Dziga Vertov, tres militantes estudiantiles de la universidad de Nanterre y dos militantes obreros de la fábrica Renault de Flins,¹⁵³ discuten a modo de balance sobre el significado que tuvieron y la forma en que los sucesos de mayo y junio de 1968 en Francia podrán evolucionar. Alternando las discusiones sobre el césped, en las cuales apenas vemos la mayor

¹⁵⁰ WEISS, PETER en HAIDUK, MANFRED : "Contra el queso del alma. Entrevista a Peter Weiss" : *Quimera* : nº186 : Barcelona : diciembre de 1999 : p. 28.

¹⁵¹ COHEN, ROBERT : *Understanding Peter Weiss* : Columbia, South Carolina : University of South Carolina Press : 1993 : p. 157.

¹⁵² GODARD, JEAN-LUC : *Un film comme les autres [Una película como cualquier otra]* : Francia : 1968

¹⁵³ BRENEZ, NICOLE (ed.) : *Jean-Luc Godard. Documents* : Paris : Éditions du Centre Pompidou : 2006 : p. 29.

parte del tiempo fragmentos del cuerpo de los protagonistas, muy pocas veces sus rostros, Godard añade imágenes de archivo rodadas durante el mes de mayo por el grupo ARC¹⁵⁴ y sobrepone un diálogo entre dos jóvenes (chico y chica) que se pisan enunciando momentos clave de la historia obrera del siglo XX.

El montaje de Godard, que busca el choque entre los hechos históricos y la simultaneidad de los acontecimientos de 1968 en Francia, ocurre a cuatro bandas. En el siguiente fragmento, en torno a la media hora de película, además de incluir un fragmento de la autobiografía de Trotsky (IV), como hacía Weiss en su escritura:

Weiss volcaba sus materiales de trabajo para dar forma a su proyecto: muchos de los libros que consultaba para construir su novela en su biblioteca de trabajo de Estocolmo están anotados y subrayados en partes que se encuentran tal cual en *La estética de la resistencia*.¹⁵⁵

se suceden la lectura del acta de los procesos de Moscú con el juicio a Bujarin y Krestinski en marzo de 1938, el diálogo de lo que sucede en calle en 1968, también leído en off, y la discusión recogida en directo sobre el césped de Flins en el mes de julio de ese año:

[Voz off masculina]: -Acusado Bujarin, le pido una vez más, delante del tribunal proletario...

[Voz off femenina]: ... delante de todo el mundo ¿quiere confesar qué servicio de espionaje le ha contratado: el alemán, el japonés o el inglés?

[Voz off masculina]: Bujarin:

[Voz off femenina]: Ninguno

(...)

[Voz off masculina]: Sábado 11, a las dos de la mañana...

[Voz off femenina]: ... el ministro del interior ordena limpiar las calles.

¹⁵⁴ BRENEZ, NICOLE (ed.) : op. cit.

¹⁵⁵ SCHUTTE, JÜRGEN : *Punts de fuga. Seminari sobre La estética de la resistencia de Peter Weiss* : La Virreina Centre de l'Imatge : Barcelona : 27 de abril de 2011.

[Voz off masculina]: Contra todo pronóstico, le harán falta más de tres horas...

[Voz off femenina]: ... a los antidisturbios (CRS) para reducir la calle Gay-Lussac. Diez veces...

[Voz off masculina]: ... se encuentran con las barricadas.

[Voz off femenina]: Diez veces se vieron obligados a retroceder a pesar de los gases lacrimógenos. A pesar de las bengalas y demás.

II

-Para mí representa algo: veinte años de sindicalismo, de vida política. Quizá lo único que me haya interesado en la vida sea la política, así que cuando estéis menos exaltados, podremos hablar. En realidad, esto ha movilizó a determinadas personas, les da una cierta confianza...

-Mira lo que dicen.

-Bueno, precisamente la revuelta, los acontecimientos de mayo y junio han servido para eso. Este primer asalto ha servido para eso, para desmitificar a la CGT...

-Eso no ha sido determinante.

-Ha sido...

-No ha sido determinante.

-Ha sido un buen golpe.

-Ha sido más que un buen golpe. La gente sigue eventualmente ligada a la CGT, sólo que se ha dado cuenta de algunas cosas. En mi opinión, la CGT no puede cambiar. Lo intentó en los acuerdos de Grenelle, pero al día siguiente el partido de Waldeck Rocher se lo prohibió terminantemente. La historia aún no ha dicho la última palabra de lo que ocurrió entre Waldeck Rocher y Séguy, pero en cualquier caso, Séguy perdió. El PC es quien realmente manda y seguirá mandando en la CGT. La CGT ya no se puede mover.

A nivel obrero hubo una especie de ruptura, y si bien hay una especie de antigua fidelidad, con las próximas acciones, esa fidelidad se acabará del todo.

III

[Voz off femenina]: Miércoles 17: la huelga con ocupación de fábricas se extiende por toda Francia.

Miles de muertos y heridos en Barcelona, donde los estalinistas y la burguesía atacan la central telefónica ocupada por los anarquistas (...)

II

I

(..) hay tipos que todavía confían en el PC o en la CGT.

-No, eso no es verdad.

-Pero escucha...

-Hay una minoría que aún sigue a ciegas las consignas de la CGT que, además, no son los mismos.

III

(...)

[Voz off]: Nuestro tren llegó a Odessa el diez por la noche. Contemplaba desde la ventana aquellos lugares que conocía bien. En esa ciudad pasé siete años de mi vida escolar. Engancharon nuestro vagón directamente a la locomotora. Estaba helando. Aunque estuviéramos en plena noche, el andén estaba rodeado de agentes.¹⁵⁶

IV

A continuación, un pasaje de *La estética de la resistencia* en el que vemos un montaje equivalente. Con la discusión de fondo en el momento en que se están celebrando los procesos de Moscú, un grupo de personas, cinco como en la película de Godard, discuten sobre la deriva de la situación política en la Unión Soviética. He utilizado un código numérico que permite ligar cada parte con su correspondiente en la transcripción de la película de Godard. El I para el acontecimiento histórico de relevancia internacional, el II para los acontecimientos que rodean a los personajes (miembros de las Brigadas Internacionales) y el III para el momento en que expresan sus desacuerdos:

En aquel tiempo cada día podía llamarse histórico, cada uno era producto del esfuerzo de muchos que apremiaban la decisión, cada día estaba lleno de acontecimientos de los que dependía el futuro de las naciones, del continente, de todo el mundo. Entre el dos y el quince de marzo pudimos advertir bien la

¹⁵⁶ TROTSKY, LEON : “Expulsado de Rusia” en *Mi vida. Memorias de un revolucionario permanente* : Barcelona : Debate : 2006 : p. 621 .

La traducción del texto está tomada directamente de la película. La publicada en español dice así: “El tren en que íbamos llegó a Odesa en la noche del día 10 de febrero. Por la ventanilla desfilaron ante mis ojos todos aquellos lugares con los que estaba tan familiarizado, pues en aquella ciudad había pasado siete años, estudiando en el Instituto. Colocaron el coche junto al costado del vapor. Estaba cayendo una buena helada. Y a pesar de estar muy avanzada la noche, el muelle estaba acordonado por agentes y tropas de la GPU.”

potencia de las fuerzas que se enfrentaban. Apenas era posible mantener separados los diferentes niveles de acontecimientos (...) en el estrado estaba sentado Bujarin, junto a Rykov, Krestinski, Rakovski y los demás acusados y se reconoció como dirigente de la contrarrevolución, cuyo propósito había sido restaurar el capitalismo en el Estado soviético. Grieg lo veía como cuando tres años y medio antes, arriba en la tribuna, pronunció su gran discurso durante el Congreso de la Unión de Escritores, su discurso sobre la libertad del arte revolucionario, sobre la incondicional apertura de las formas (...). Allá, en los últimos días de agosto del año treinta y cuatro, parecía que se habían puesto los fundamentos para una nueva cultura, que desde Octubre venía buscando su forma de expresión (...). Grieg también sabía que un año después Bujarin había perdido toda influencia y un año más tarde todo apoyo, de manera que su aparición después del último año de prisión no parecía ahora creíble (...). Qué le había llevado, al más cercano de los hombres de confianza de Lenin, preguntó, a presentarse ante la opinión pública mundial como el organizador del bloque de los enemigos de los soviets y renegar de todo aquello por lo que había luchado toda su vida (...). Al mismo tiempo que llegaban victoriosas noticias de los falangistas que avanzaban hacia Fuendetodos, lugar de nacimiento de Goya, al oeste de Belchite, el acusador arremetía contra el rebelde que parecía ya ausente. Escuche usted, gritó el fiscal del Estado, usted no puede alegar no haber oído nada sobre este asunto, y Krestinski, antiguo ministro plenipotenciario de la Unión Soviética en Berlín, respondió casi en un susurro que se encontraba mal (...). Grieg repitió la declaración de Krestinski, sentado detrás de la gran mesa del vestíbulo, aparte de mí estaban sólo Hoddan, Lindbaek y Marcauer [declaración de Krestinski] (...). Y de ese modo, con vuestra necesidad de verdad, preguntó Marcauer, vais a reconocer las sentencias. No diré nada contra ellas, dijo Grieg (...). No podemos silenciar los hechos, dijo Hoddan, por eso tenemos que exponerlos con principios, que hoy son necesarios (...). Grieg se defendió, Marcauer habla como una anarquista, dijo, no entendía la dura construcción del Partido...¹⁵⁷

Con un rotulador, Bujarin, llamado por Lenin el favorito del Partido, seguía tomando notas febrilmente sobre su discurso de defensa, entonces cayeron

¹⁵⁷ WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999 : 330-336 y ss.

Quinto y Montalbán, y las brigadas italianas de los Flechas Negras, las unidades de la Legión Extranjera, las tropas de los moros atravesaron las líneas republicanas (...). La última palabra de Bujarin, a las seis de la tarde del doce de marzo, se extinguió entre el bramido de los tanques, los taconazos de los sesenta y cinco mil hombres que marchaban sobre Austria.¹⁵⁸

||
|

¹⁵⁸ WEISS, PETER : op. cit. : p. 343.

IV

El contra-archivo

1

Mnemosyne, diosa de la memoria y madre de las nueve Musas, es la figura a la que se acoge el trabajo de la memoria en *La estética de la resistencia*. Es el contra-archivo de una historia escrita por los vencedores sobre la espalda de los vencidos. La cultura se incorporó a su triunfo.¹⁵⁹

En su novela, Weiss alcanza puntos en los cuales se vuelve necesario detener el flujo narrativo. En estos momentos, en un proceso parecido al de la descripción exhaustiva de las obras de arte que van irrumpiendo a lo largo del texto, cuando se retoman las condiciones de producción de la obra para evidenciar casi siempre los crímenes sobre los que se yerguen las pinturas, grabados, esculturas o libros que se cruzan en su trayecto, se impone el recuento de las víctimas, a modo de contra-archivo policial:

“[Bischoff] Más tarde había oído decir que algunos a la vista de la muerte habían querido oír algunas líneas de Goethe, ella misma habría preferido decir en voz alta muero como comunista (...) En una ocasión había corrido con su maletita por las calles durante toda la noche después de que se hubo enterado de la muerte de Sieg (...). Esta maleta fue lo único que quedó de Sieg (...) ahora estaba escondida en casa de Harry, y tras el nombre de Harry se escondía Goltz, el sastre, a quien conocía ella desde hacía tiempo, poco después del treinta y tres había ingresado en la prisión de Luckau por un tiempo de casi seis años (...). Sieg, trabajador del automóvil, empaquetador, conductor de coche, reportero, profesor en escuelas nocturnas, sindicalista, funcionario del Partido, socavando siempre el suelo enemigo, había puesto fin a su vida cuando vio que no podría más que añadir a la tortura nuevos sufrimientos. Se había ahorcado en una

¹⁵⁹ LINDNER, BURKHARDT; SPRINGMAN, LUKE y KEPPLER, AMY : op. cit. : p. 127.

celda de la comisaría el quince de octubre del cuarenta y dos. En esta decisión había coincidido con él Grasse, el tipógrafo (...) [que] había transcrito poemas, efectivamente, también le había gustado leer poemas (...) guitarrista y cantante con la alta y diáfana frente, nueve días después de la muerte de Sieg, de camino al interrogatorio, se había tirado por la ventana de la quinta planta de la prisión preventiva de la Alexanderplatz (...). También Husemann había intentado durante un interrogatorio tirarse por una ventana abierta (...). Acerca del paradero de los demás no tuvo indicios hasta el invierno, si antes en las ejecuciones de Gall, de Nelte, se habían podido leer todavía en las columnas para anuncios esas notas de color rojo claro, bordeadas en blanco con el anuncio de la fecha de la muerte, ahora se habían prohibido todas las informaciones (...) unos días después de la muerte de Sieg, en venganza por haberseles escapado, habían matado a Hössler a golpes en el sótano de la prisión.¹⁶⁰

En la última película realizada por la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, *48*,¹⁶¹ a modo de contra-archivo, también, se suceden las fotografías de presos políticos, militantes comunistas, que se encontraban en el archivo de la policía del régimen salazarista (PIDE/DGS). La voz de cada persona se superpone a su ficha policial. A partir de los restos de archivo que aún se conservan, se hace mención de los prisioneros de las colonias portuguesas (Angola, Mozambique, Guinea Bissau, Santo Tomé y Príncipe, Timor Oriental):

Parte de sus archivos desapareció. Entre ellos los archivos de las antiguas colonias que contenían las imágenes de los prisioneros políticos africanos.¹⁶²

Y arranca el contra-archivo de la película como trabajo de la memoria:

Lo que la gente piensa es que hubo pocos prisioneros, pero hubo millares, y no hay forma de contar su número. La gente solamente conoce a los prisioneros famosos, Mário Soares, por ejemplo, pero había decenas de millares de

¹⁶⁰ WEISS, PETER : op. cit. : pp. 1034-1036.

¹⁶¹ DE SOUSA DIAS, SUSANA : *48* : Portugal : 2009.

¹⁶² DE SOUSA DIAS, SUSANA : op. cit.

desconocidos y que nunca se conocerán. Porque no existe forma de obtener una autorización para poder filmar esas fotografías. A partir de ahí, lo que hicimos fue llamar a nuestros amigos y a algún conocido y preguntar: ¿a quién conocéis que fuese prisionero político? Y muchas veces pasaba que, delante una fotografía, alguien decía: “Mira, la de la foto soy yo, sonriendo”, “Aquí tengo esta camiseta”, “Aquí se me ve la calva”. De repente sabemos que cada foto, que es un retrato casi científico, posee una vida, cada fotografía tiene su historia. Y 48 cuenta la historia de las vidas escondidas en cada fotografía.¹⁶³

Si recuperamos una de las apariciones de Max Hoddan en *La estética de la resistencia*, hacia el final de la novela, entenderemos la importancia del esfuerzo que el equipo de realización de 48 llevó a cabo para rescatar el testimonio de Georgette Ferreira, António Dias Lourenço, Sofia Ferreira, Manuel Martins Pedro, António Gervásio, Domingos Abrantes, Maria Antónia Fiadeiro, Marian Galveias, Rosa Viseu, Conceição Matos, Maria Lourença Cabecinha, Alice Capela, Avelino Silva, Amós Mahanjane, Matias Mboa y Alvaro Pato e inscribir su experiencia en el filme. Como vemos, coincide con el propósito de *La estética de la resistencia*:

...y mientras la primavera iba avanzando sin que se llegase a la invasión por el oeste decidida en Teherán, fue creciendo la seguridad de que pronto para los que luchaban por el país no se podía hacer ya otra cosa que acuñar sus nombres en la placa de mármol y distinguirlos con guirnaldas (...). Hoddan, desde los años veinte confidente de los comunistas y socialdemócratas que más tarde habían formado su unidad de acción poco sostenible, había llegado en otoño a una interpretación distinta del rumbo de los acontecimientos (...) y se puso a reflexionar acerca de cómo podían dignificarse y salvarse del olvido quienes se habían dedicado a trabajar desinteresadamente. En la cultura que él se imaginaba, las actividades artísticas y científicas estaban equiparadas a las operaciones materiales, en su discurso de inauguración habría deseado hablar de las octavillas y actos de sabotaje, de las reuniones secretas, el coraje en la

¹⁶³ SCHAEFER, ANSGAR en CAYUELA, PABLO; G. AMBRUÑEIRAS, IVÁN y LEDO, RAMIRO : entrevista a Ansgar Schaefer : *O fondo do aire é vermello* (programa radiofónico) : Santiago de Compostela : Cineclub de Compostela : 4 de marzo de 2011. Disponible en <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2011/03/04/o-fondo-do-aire-e-vermello-9-48/> (consultada el 16 de junio de 2011).

cautividad, las incesantes planificaciones, los intentos de liberación, a fin de hacer ver cómo en la derrota más extrema de un país, esa propia defensa, esa solidaridad, esa persistencia, seguían llevando dentro de sí la cultura.¹⁶⁴

En una entrevista reciente, durante la séptima edición del Festival Punto de Vista, en Iruña, John Gianvito explicaba el trasfondo de su trabajo como cineasta. En este caso, alrededor de su último filme, *Vapor Trail (Clark)*:¹⁶⁵

La intención de la película es preservar la memoria histórica, y eso es algo que está en casi todas mis cintas, pero no creo que sea sólo una cuestión relacionada con reclamar la memoria sino con activarla, hacerla útil de alguna forma. Miro al pasado como una forma de activar nuestro presente. El objetivo es invitar a la gente a que descubra esta historia alternativa compuesta de personas que deberíamos recordar pero de las que ni siquiera sabemos sus nombres. Los nombres, por tanto, funcionan como una puerta para asomarse a este pasado. No tiene tanto que ver con la historia particular de cada uno de los individuos, puesto que lo que consiguieron también fue posible en muchos casos gracias a la ayuda y la muerte de mucha otra gente anónima de cuya identidad no quedó rastro...¹⁶⁶

En su anterior película, *Profit Motive and the Whispering Wind*,¹⁶⁷ Gianvito introducía su recorrido a partir del sonido del viento sobre las hojas de los árboles. Añade el ruido del mar que al fondo vemos golpear contra las rocas, para iniciar la transposición al cine de *La otra historia de los Estados Unidos*,¹⁶⁸ la novela del recientemente fallecido (27 de enero de 2010) Howard Zinn, historiador y amigo suyo. La película arranca desde una lápida en ruinas, oculta tras unos matorrales,

¹⁶⁴ WEISS, PETER : op. cit. : p . 1056

¹⁶⁵ GIANVITO, JOHN : *Vapor Trail (Clark)* [*Estela de vapor (Clark)*] : EUA : 2010.

¹⁶⁶ G. AMBRUÑEIRAS, IVÁN y MARTÍ FREIXAS, MIQUEL : Barcelona : Blogsandocs : nº 44 : abril de 2011.

Disponible en <http://www.blogsandocs.com/?p=712> (Consultada el 16 de junio de 2011).

¹⁶⁷ GIANVITO, JOHN : *Profit Motive and the Whispering Wind* [*El ánimo de lucro y el viento que susurra*] : EUA : 2007.

¹⁶⁸ ZINN, HOWARD : *La otra historia de los Estados Unidos* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1997.

detalles de la piedra gastada por el tiempo y salpicada por los líquenes, hasta acercarse a una estatua de cuerpo entero en la que podemos leer:

A la memoria de Anne Marbury Hutchinson. Bautizada en Alford, Lincolnshire, Inglaterra el 20 de julio de 1591. Asesinada por los indios en East Chester, New York en 1643. Valiente exponente de la libertad civil y la tolerancia religiosa.

En la tercera lápida se inicia la confrontación:

La Gran Lucha del Pantano. Tres cuartos de milla al sur, en una isla del Gran Pantano, los indios narragansett fueron definitivamente derrotados por las Fuerzas Unidas de la bahía de Massachussets, Connecticut y las colonias de Plymouth el domingo, 19 de diciembre de 1675.

Por corte, Gianvito pega un trozo de cartón con cinta adhesiva sobre el término “derrotados” que desaparece bajo la palabra “masacrados” escrita en letras mayúsculas. Desde este momento, la historia que comenzaba con la filmación en contrapicado de la estatua de Anne Marbury Hutchinson, defensora de las libertades religiosas “asesinada por los indios”, juzgada y desterrada por sus compatriotas acusada de antinomismo, hará a éstos rendir cuentas ante esta “otra historia” que comienza a desfilar ante nuestros ojos.

En una sucesión cronológica de piedras y placas funerarias, desde el siglo XVII hasta la actualidad, atravesaremos la historia oculta(da) del sindicalismo de clase, las masacres raciales, la lucha por los derechos civiles, el esclavismo, la desobediencia civil o la caza de brujas. Gianvito recorre tumbas anónimas, pero también las de aquellos y aquellas que por su trabajo artístico o de militancia política defendieron la consecución de una sociedad en la cual, como dice la consigna del sindicato *Industrial Workers of the World*, y como permanece en el epitafio de Terence Vincent Powderly (1849-1924) incluido en el filme, “El gobierno más perfecto es aquel en donde el daño causado a uno concierne a todo el mundo”.

Como el título de la película de Travis Wilkerson, *An Injury to One*¹⁶⁹ (is an Injury to All).

Profit Motive and the Whispering Wind, evoca a Malcom X, John Dos Passos, Upton Sinclair, Henry David Thoreau, Sacco y Vanzetti, Emma Goldman, de igual forma que Peter Weiss hace con la historia alemana de la primera mitad del siglo XX a través de Willy Münzenberg:¹⁷⁰

Había logrado ganarse para el partido a muchos de aquellos que aún se mantenían indecisos frente al socialismo, y consiguió la adhesión de muchos de sus simpatizantes en el seno de la inteligencia burguesa de orientación humanística, que acabaron por politizar su actitud progresista. Sus convocatorias estaban firmadas por todos los que habían dado un rostro a la literatura y al arte, al teatro y al cine de una época (...) yo, al principio, quise apartarlos de mí, qué importaban esos nombres, pensaba, por qué tengo que ocuparme de ellos si los de todos los demás que significan algo no son nombrados, pero entonces volvían a estar allí, indicadores de una época, como monumentos, Brecht, Piscator, Dudow, Ihering, Jessner y Busch, Grosz, Dix, Kollwitz y Heartfield, Feuchtwanger, Döblin, Toller, Tucholsky, Ossietzky, Kisch, Becher, Seghers y Renn, Gorki, Gladkov y Ehrenburg, Dreiser, Shaw, Sinclair, Nexö, Barbusse y Rolland, Gropius, Taut y van der Rohe, Kerr y Jacobsohn, Pechstein, Muche, Hofer y Klee, Einstein y Freud.¹⁷¹

La novela de Peter Weiss incorpora su argumentación teórica, intentando sacar a la luz el conflicto que subyace al preguntarse por la validez de la cultura oficial, sobre qué bases materiales se edifica y en qué términos construir desde las ruinas del siglo XX:

Si ya era problemático el que en último término pudiese darse una cultura de la que todos fuesen partícipes, sólo el calificativo de cultura alemana era una empresa aventurada a la vista de las expediciones de conquista, saqueos,

¹⁶⁹ WILKERSON, TRAVIS : *An Injury to One [El daño causado a uno]* : EUA : 2002.

¹⁷⁰ figura central, por cierto, de la última película de Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*.

¹⁷¹ WEISS, PETER : op. cit. : p. 192.

esclavizaciones y aniquilamientos de personas que se habían cometido en nombre de la cultura.¹⁷²

[Hodan] se preguntó cómo después de todo en este país podía alguna vez volver a surgir cultura, e hizo referencia a los hombres que se habían resistido. Dijo que cultura era conflicto y rebelión. Que había que medir la fuerza de la rebelión en el grado de la opresión. Que mientras hubiese voluntad de oposición, habría también cultura. Que en el silencio, en la acomodación, desaparecía la cultura, no quedaría más que el ceremonial, el ritual. Que aún cuando con la tremenda prepotencia no se mantuviesen en su rebelión más que unos cuantos cientos, era no obstante una prueba de la existencia de una cultura.¹⁷³

Como bien reconocerá quien esto haya leído, estamos pisando el mismo terreno que horadó Walter Benjamin durante los últimos años de su vida, entre 1939 y 1940:

Quien quiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos otros que hoy yacen en el suelo. Así, tal como siempre fue costumbre, el botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales. Éstos han de contar en el materialista histórico con un observador ya distanciado. Pues eso que de bienes culturales puede abarcar con la mirada es para él sin excepción de una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Su existencia la deben no ya sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también, a la vez, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro. Por eso el materialista histórico se distancia de ella en la medida en que es posible hacerlo. Y considera como su tarea cepillar la historia a contrapelo.¹⁷⁴

¹⁷² WEISS, PETER : op. cit. : p. 1052.

¹⁷³ WEISS, PETER : op. cit. : p. 1059.

¹⁷⁴ BENJAMIN, WALTER : *Sobre el concepto de Historia : "tesis VII"* : in *Obras, libro I / vol.2* : Abada editores : Madrid : 2008 : pp. 309.

O como dice Coppi:

Si queremos hacer nuestros el arte, la literatura, entonces tenemos que enfrentarnos a la dirección marcada.¹⁷⁵

¹⁷⁵ WEISS, PETER : op. cit. : p. 60.

Para realizar este trabajo, me he servido fundamentalmente de la obra traducida al español de Peter Weiss, publicada casi toda durante los años sesenta y setenta del siglo pasado y, en su mayor parte, sin reeditar desde entonces.¹⁷⁶ Por este motivo, hay ausencias de importancia capital que no he podido consultar: su proyecto de reescritura de *La divina comedia*, a partir de la obra de Dante Alighieri, que Weiss fue alternando y retomando desde 1963 hasta el final de su vida y de la cual no se ha publicado en alemán hasta 2003 más que la parte referida al *Inferno*;¹⁷⁷ la edición de sus diarios de trabajo, sin traducir todavía desde su original alemán,¹⁷⁸ que fueron publicados por Suhrkamp junto a la tercera parte de la novela o, por ejemplo, el libro de entrevistas, de aparición reciente en alemán, editado también por Suhrkamp a cargo de Siegfried Unseld.¹⁷⁹

Así, y dado que muchas partes de sus diarios están volcadas tal cual en la novela, me ha sido imposible desarrollar con la precisión que habría deseado la parte que hubiera de referirse al montaje y a la utilización de documentos en *La estética de la resistencia*. Como bien apunto en mi estudio, la novela es fruto de un proceso de concentración de materiales, propios y ajenos, que tienden a borrar las marcas “entre el pasado descrito y el presente de la vida de su autor”,¹⁸⁰ algo que diferencia sustancialmente el libro de Weiss de otras obras con las que guarda relación y a partir de las que sí sería posible establecer una aproximación más rigurosa entre el proceso de escritura, recurriendo a materiales heterogéneos (prensa, canciones populares, noticias radiofónicas), y el montaje cinematográfico. Me refiero a *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, que en su edición española está impecablemente traducida y anotada a cargo de Miguel Sáenz y a la reciente traducción, también excelente, por parte de Adan Kovacsics, que logra trasladar al español las distintas jergas de la época, de la versión escénica de *Los últimos días de la humanidad*, tal

¹⁷⁶ El español es la lengua europea que cuenta con mayor volumen de traducciones de Weiss, pudiendo acceder, a través de bibliotecas o ediciones usadas, a la práctica totalidad de su obra escrita.

¹⁷⁷ La única parte más o menos con forma definitiva, cuya publicación fue acompañada de los materiales de trabajo en WEISS, PETER : *Inferno. Stück und Materialien* : Frankfurt Am Main : Suhrkamp : 2003. Existe una edición traducida al italiano a cargo de CASTELLARI, MARCO en WEISS, PETER : *Inferno. testo drammatico e materiale critici* : Milano : Mimesis : 2008.

¹⁷⁸ WEISS, PETER : *Notizbücher* : 2 vols. : Frankfurt : Suhrkamp : 1981

¹⁷⁹ UNSELD, SIEGFRIED y WEISS, PETER : *Der Briefwechsel* : Frankfurt : Suhrkamp : 2007.

¹⁸⁰ ver nota al pie nº 16.

como fue finalmente aceptada por Karl Kraus, que se había negado repetidamente a hacer una versión de su obra que pudiese ser representada, pues la consideraba “un drama para ser leído”.¹⁸¹ El estudio conjunto de estas tres obras, de Kraus, Döblin y Weiss, nos permitiría además completar un verdadero mural del siglo XX, desde la Primera Guerra Mundial (Kraus) al ascenso del nazismo en Alemania (Döblin) y la resistencia política organizada y su expresión artística durante la segunda mitad del siglo que representa el trabajo de Peter Weiss.

Por otra parte, en relación a la influencia que Dante ejerció sobre Weiss, sería de interés estudiar de manera comparada las notas que se conservan alrededor de *Inferno* para poder desarrollar un análisis de la estructura de *La estética de la resistencia*, más allá de la intuición de Klaus R. Scherpe de que:

Es posible demostrar que *La estética de la resistencia* está concebida bajo el modelo de la *Divina Comedia* de Dante. Así, el primer volumen contiene el “número mágico” (33) de bloques narrativos, que incluirían la introducción ante el altar de Pérgamo.¹⁸²

He de decir que esto es así refiriéndose sólo al primer volumen de la novela. Este tomo sí que está dividido, como bien demuestra Scherpe, en una primera parte con 17 bloques y una segunda con 16 (33). Sin embargo, si intentamos comprobar esta tesis aplicándola al resto de la novela, veremos que el segundo volumen está dividido en una primera parte de 20 bloques y una segunda de 17 (37) y el tercero en una primera parte de 11 y una segunda de 8 (19). En total, 89 frente a los 100 cantos de *La divina comedia*.

Estos puntos que, como se ve, están pendientes de un estudio más a fondo, me llevan a recomendar la lectura de este trabajo como una serie de apuntes que me permitirán desarrollar en el futuro una más amplia investigación doctoral,

¹⁸¹ FRÜH, ECKART en KRAUS, KARL : *Los últimos días de la humanidad. Versión escénica del propio autor* : Hodarribia : Argitaletxe Hiru : 2010 : p. 306. Está a disposición del lector, aunque descatalogada en estos momentos, la traducción que KOVACSIS, ADAN realizó de la versión completa en KRAUS, KARL : *Los últimos días de la humanidad* : Barcelona : Tusquets : 1991.

¹⁸² SCHERPE, KLAUS R. : “Reading the *Aesthetics of Resistance*: Ten Working Theses” en *New German Critique* : nº 30 : West German Literature : Autumn : 1983 : p. 102.

alrededor de las relaciones entre los procesos de escritura y sus equivalentes cinematográficos.

Como observación final, adjunto a este estudio una pequeña pieza hecha en video, durante la concepción del proyecto de tesina, como homenaje a Peter Weiss, titulada *O proceso de Artaud*.¹⁸³ En ella, intentando jugar con la etiqueta que se le adjudicó al Weiss dramaturgo en los años sesenta, de estar a medio camino entre Bertolt Brecht y Antonin Artaud, he recreado la exclusión de Antonin Artaud del grupo surrealista unos meses antes del rodaje de *La passion de Jeanne d'Arc*, a partir de la actas transcritas de esta reunión surrealista y de la película de Dreyer en la que Artaud representa al personaje de Jean Massieu.

Es sabido que las primeras palabras que Weiss dirigió a Gunilla Palmstierna, su última compañera y madre de su última hija, al cruzarse con ella en un mercado, fueron su intuición de que algún día tendrían una hija juntos y que ésta, como así fue, se llamaría Nadja, igual que la novela de André Bréton que tanto apreciaba.

En este Artaud-film, Bréton lleva las riendas del tribunal que excluirá a Artaud del grupo surrealista. Como introducción al film, podrían servir estas palabras que aquél dejó escritas en 1926 en *Légitime défense*:

“En el dominio de los hechos, por nuestra parte no es posible ningún equívoco: no hay nadie de entre nosotros que no desee el paso del poder desde las manos de la burguesía a las del proletariado. Mientras tanto, no es menos necesario, según nosotros, que las experiencias de la vida interior prosigan y esto, sea dicho, sin ningún control exterior, ni siquiera marxista”.

Barcelona, 12 de julio de 2011.

¹⁸³ <http://vimeo.com/22988917>

REFERENCIADA

ASÍN, MANUEL : “Entre el cine primitivo y el arte contemporáneo”, entrevista con Paulino Viota : *Cahiers du cinéma. España* : Madrid : Caimán ediciones : nº 32 : marzo 2010.

BADIOU, ALAIN : *El Siglo* : Buenos Aires : Manantial : 2005.

BENJAMIN, WALTER : *Obras, libro I / vol. 2* : Madrid : Abada editores : 2008.

BENSAÏD, DANIEL : “Politiques de Marx” : in MARX, KARL y ENGELS, FRIEDRICH : *Inventer l'inconnu. Textes et correspondances autour de la Commune* : Paris : La Fabrique : 2008.

BERGALA, ALAIN (ed.) : « Enquête sur une image » en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 [1950-1984]* : París : Cahiers du cinéma : 1998.

BRENEZ, NICOLE (ed.) : *Jean-Luc Godard. Documents* : Paris : Éditions du Centre Pompidou : 2006.

BUTLER, JUDITH; *May 1968 and Godard since '68*; material para impartir una clase disponible en <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/LetterToJane.htm> (consultada el 31 de mayo de 2011).

CAYUELA, PABLO; GARCÍA AMBRUÑEIRAS, IVÁN y LEDO CORDEIRO, RAMIRO : entrevista a Ansgar Schaefer : *O fondo do aire é vermello* (programa radiofónico) : Santiago de Compostela : Cineclub de Compostela : 4 de marzo de 2011. Disponible en <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2011/03/04/o-fondo-do-aire-e-vermello-9-48/> (consultada el 16 de junio de 2011).

CHEVAL, FERDINAND el 15 de marzo de 1905, citado en <http://www.facteurcheval.com/homepage.html?LANG=fr> (consultada el 12 de julio de 2011).

CORTÁZAR, JULIO : *Prosa del observatorio* : Barcelona : Lumen : 1974.

DE LUCAS, GONZALO : “El efecto Eichmann” : *Cultura(s) La Vanguardia* : Barcelona : 26 de enero de 2011.

DE PEDRO, GONZALO : “Material” : *Blogsandocs* : nº 30 : Barcelona : septiembre 2009 : <http://www.blogsandocs.com/?p=434> (consultada el 8 de junio de 2011).

DRAAISMA, DOUWE : “De mechanica van het geheugen” : *Raster* : nº 36 : 1985.

- DURAS, MARGUERITE : “Aurélia Steiner. Melbourne” en *Le Navire Night et autres textes* : Paris : Gallimard : Folio : 1979.
- DURAS, MARGUERITE : *Les yeux verts* : Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma : Cahiers du cinéma : 1996.
- E. HERRERO, LUIS : “La experiencia comunicativa de Video Nou / Servei de Video Comunitari” : *Blogsandocs* : nº 18 : Barcelona : junio 2008 : <http://www.blogsandocs.com/?p=76&pp=1> (consultada el 5 de julio de 2011).
- GARCÍA AMBRUÑEIRAS, IVÁN y MARTÍ FREIXAS, MIQUEL : entrevista con John Gianvito : *Blogsandocs* : nº 44 : Barcelona: abril 2011 : <http://www.blogsandocs.com/?p=712> (consultada el 16 de junio de 2011).
- GAVROCHE : “Sombras en la ciudad de las luces” : www.nodo50.org : 20 de noviembre de 2005 [también disponible en <http://www.anarkismo.net/article/2519>] (consultada el 1 de julio de 2011).
- GÓMEZ GARCÍA, MANUEL : *Diccionario del teatro* : Madrid : Akal : 1998.
- HEISE, THOMAS : Dossier de prensa de *Material* : 2009.
- KLINGER, GABE y LARSON, RODGER : “Young Filmmakers rediscovered” : *Catálogo del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra* : Pamplona : Fundación INAAC, Gobierno de Navarra : 2011.
- LEDO CORDEIRO, RAMIRO : “Nos meus filmes traballo de xeito moi tradicional”. Entrevista con Wang Bing : *Nós* (suplemento cultural de *Xornal de Galicia*) : A Coruña : 6 de junio de 2009.
- NOGUEZ, DOMINIQUE : *La couleur des mots* : Paris : Éditions Benoît Jacob : 2001 .
- RANCIÈRE, JACQUES : *El maestro ignorante* : Barcelona : Laertes: 2002.
- RANCIERE, JACQUES y FAURE, ALAIN : *La Parole ouvrière* : Paris : La Fabrique : 2007.
- RANCIÈRE, JACQUES : *El espectador emancipado* : Vilaboa (Pontevedra) : Ellago ediciones : 2010.
- RANCIÈRE, JACQUES : *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero* : Buenos Aires : Tinta Limón : 2010.
- SWAFFORD, JAN : “A Question is Better than an Answer” en http://www.charlesives.org/ives_essay/ (consultada el 1 de julio de 2011).
- TROTSKY, LEON : “Expulsado de Rusia” en *Mi vida. Memorias de un revolucionario permantente* : Barcelona : Debate : 2006.

VV.AA. : *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme* : Iskra, Éditions Montparnasse : 2006.

ZINN, HOWARD : *La otra historia de los Estados Unidos* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1997.

UTILIZADA

BADIOU, ALAIN : *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro* : Buenos Aires : Manantial : 2005.

BADIOU, ALAIN : *¿Qué significa el nombre de Sarkozy?* : Vilaboa (Pontevedra) : Ellago Ediciones : 2008.

BENJAMIN, WALTER : *El autor como productor* : México D.F. : Itaca : 2004.

BONNET, MARGUERITE (ED.) : *Archives du surréalisme. 3. Adhérer au Parti communiste ?* : Paris : Gallimard : 1992.

BRENEZ, NICOLE : *Cinemas d'avant-garde* : Paris : Cahiers du cinéma : 2006.

COMOLLI, JEAN-LOUIS : *Voir et pouvoir* : Paris : Verdier : 2004.

COMOLLI, JEAN-LOUIS : *Filmar para ver* : Buenos Aires : Ediciones Simurg, Cátedra La Ferla (UBA) : 2002.

COMOLLI, JEAN-LOUIS : "Documento y espectáculo" : *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* : Barcelona : MACBA : 2010.

CORTÉS, DAVID y FERNÁNDEZ-SAVATER, AMADOR : *Con y contra el cine. En torno a mayo del 68* : Barcelona : UNIA arteypensamiento, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Fundació Antoni Tàpies : 2008.

CRARY, JONATHAN : *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* : Murcia : Cendeac : 2008.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES : *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* : Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora : 2008.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES : *Cuando las imágenes toman posición* : Boadilla del Monte (Madrid) : Antonio Machado libros : 2008.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES : *Imágenes pese a todo* : Barcelona : Paidós : 2004.

DÖBLIN, ALFRED : *Berlín Alexanderplatz* : Madrid : Cátedra : 2009.

DURÁN MEDRAÑO, JOSÉ MARÍA : *Iconoclasia, Historia del arte y lucha de clases* : Madrid : Trama editorial, Fundación Arte y Derecho : 2008.

KRAUS, KARL : *Los últimos días de la humanidad* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2010.

KRAUS, KARL : *La tercera noche de Walpurgis* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2010.

MARX, KARL; ENGELS, FRIEDRICH Y LENIN; V.I.U. : *La Comuna de París* : Madrid : Akal : 2010.

MARX, KARL : *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* : Madrid : Alianza editorial : 2009.

MÜLLER, HEINER : *Germania muerte en Berlín* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2001.

QUINTANA, ÁNGEL (ED.) : *Peter Watkins. Historia de una resistencia* : Gijón : Festival Internacional de Cine de Gijón : 2004.

SEBALD, WINFRIED GEORGE MAXIMILIAN : *Austerlitz* : Barcelona : Anagrama : 2002.

SEBALD, WINFRIED GEORGE MAXIMILIAN : *Sobre la historia natural de la destrucción* : Barcelona : Quinteto : 2010.

WILLIAMS, WILLIAM CARLOS : *Cuadros de Brueghel* : Barcelona : Lumen : 2007.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE PETER WEISS

REFERENCIADA

COHEN, ROBERT : *Understanding Peter Weiss* : Columbia, South Carolina : University of South Carolina Press : 1993.

DE VICENTE HERNANDO, CÉSAR (coord.) : *Peter Weiss: una estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1996.

FAROCKI, HARUN : “Gespräch mit Peter Weiss” : *Filmkritik* : nº 294 : Alemania : junio 1981.

FAROCKI, HARUN : *Zur Ansicht: Peter Weiss* : 1979 citado desde la traducción al gallego de VIÑAS, ALBA en *Follas do Cineclube de Compostela* : 17 de novembro de 2010 : Santiago de Compostela : Cineclube de Compostela. Disponible en <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/11/folla-17nov.pdf> (consultada el 23 de junio de 2011).

FUSTER RUIZ, FRANCISCO : “Peter Weiss, en Albacete. En busca del tiempo perdido de las Brigadas Internacionales” : *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses* : nº. extra 1 : 1996.

GRAY, PAUL; MUNK, ERIKA y WEISS, PETER : “A Living World. An Interview with Peter Weiss” : *The Tulane Drama Review* : The MIT Press : Vol. 11 : nº 1 : Autumn : 1966.

GUERRA, CARLES : “Una pedagogía estética y popular sin beneficio inmediato. Comentarios a *La estética de la resistencia* de Peter Weiss” : *Desacuerdos 5: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* : MACBA, Centro José Guerrero, Arteleku, Universidad Internacional de Andalucía : 2009.

HAIIDUK, MANFRED : “Contra el queso del alma. Entrevista a Peter Weiss” : *Quimera* : nº 186 : Barcelona : diciembre de 1999.

HUYSEN, ANDREAS : “Memoria, mito y el sueño de la razón. *Die Ästhetik des Widerstands* de Peter Weiss” : *Después de la gran división* : Buenos Aires : Adriana Hidalgo : 2002.

JAMESON, FREDRIC : “Foreword: A Monument to Radical Instants” : WEISS, PETER : *The Aesthetics of Resistance. Vol.1* : Duke University Press : Durham and London : 2005.

LINDNER, BURKHARDT : “Hallucinatory Realism: Peter Weiss’ Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Dead Zones of Art” : *New German Critique* : nº30 : *West German Literature* : Autumn, 1983.

LINDNER, BURKHARDT y ROGOWSKI, CHRISTIAN : “Between Pergamon and Plötzensee: Another Way of Depicting the Course of Events. An Interview with Peter Weiss” :

New German Critique : nº 30 : *West German Literature* : Duke University Press : Autumn, 1983.

SCHERPE, KLAUS R. : "Reading the *Aesthetics of Resistance*: Ten Working Theses" en *New German Critique* : nº 30 : *West German Literature* : Autumn : 1983.

SCHUTTE, JÜRGEN : *Punts de fuga. Seminari sobre La estética de la resistencia de Peter Weiss* : La Virreina Centre de l'Imatge : Barcelona : 27 de abril de 2011.

SCHÜTZ, GÜNTER (ed.) : *Peter Weiss à Paris* : Paris : Éditions Kimé : 1998.

UTILIZADA

CARANDELL, JOSÉ MARIA : *Peter Weiss: Poesía y verdad* : Madrid : Taurus : 1968.

DREYMÜLLER, CECILIA : *Incisiones: panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945* : Barcelona : Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg : 2008.

FEHER, FERENC : "The Swan Song of German Khrushchevism – With a Historic Lag: Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*" : *New German Critique* : nº 30 : *West German Literature* : Autumn : 1983.

HOFFMANN, MICHAEL : *Historia de la literatura de la Shoah* : Barcelona : Anthropos editorial : 2011.

HOFFMAN, MICHAEL Y MERY, MARIE-CLAIRE : *Littérature, esthétique, histoire, dans l'œuvre de Peter Weiss* : Nancy : Presses Universitaires de Nancy : 1993.

OLIVA HERRER, MARÍA DE LA O : *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss* : Valladolid : Secretariado de publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid : 2007.

SALGADO, DANIEL : "despezar a época. notas urxentes sobre a estética da resistencia de peter weiss" : Cineclube de Compostela (ed.) : *Non conciliados. Argumentos para a resistencia cultural* : Santiago de Compostela : 2010.

SEBALD, W.G. : *Campo Santo* : Barcelona : Anagrama : 2010.

SPIELMANN, PETER (ED.) : *Der Maler Peter Weiss. Bilder. Zeichnungen. Collagen. Filme* : Berlin : Frölich & Kaufmann : 1982.

VV.AA. : *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura 73-74* : Castelldefels (Barcelona) : Editorial Archipiélago : diciembre 2006.

OBRAS DE PETER WEISS

REFERENCIADAS

WEISS, PETER : *Adios a los padres* : Barcelona : Lumen : 1968.

WEISS, PETER : *Informes*: Barcelona: Lumen: 1969.

WEISS, PETER : *Punto de fuga* : Barcelona : Lumen : 1970.

WEISS, PETER : *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del señor De Sade* : Barcelona : Círculo de Lectores : 1970.

WEISS, PETER : *La indagación. Oratorio en once cantos* : Barcelona : Círculo de Lectores : 1972.

WEISS, PETER : *Canto del fantoche lusitano* : Barcelona : Grijalbo : 1974.

WEISS, PETER : *Escritos políticos* : Barcelona : Lumen : 1976.

WEISS, PETER : *La estética de la resistencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1999.

WEISS, PETER : *Hölderlin* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2006.

WEISS, PETER : *Inferno. testo drammatico e materiale critici* : Milano : Mimesis : 2008.

UTILIZADAS

WEISS, PETER : *La sombra del cuerpo del cochero* : Barcelona : Seix Barral : 1965.

WEISS, PETER : *La conversación de los tres caminantes* : Barcelona : Seix Barral : 1965.

WEISS, PETER; SASTRE, ALFONSO y SOROZÁBAL SERRANO, PABLO: *Trotsky en el exilio* : México D. F. : Editorial Grijalbo : 1970.

WEISS, PETER : *El duelo* : Barcelona : Lumen : 1973.

WEISS, PETER : *Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de liberación del Vietnam* : Barcelona : Lumen : 1974.

WEISS, PETER : *Cinéma d'avantgarde* : Paris : L'Arche : 1989.

WEISS, PETER y Sastre, Alfonso: *Mockinpott y Noche de huéspedes* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1998.

WEISS, PETER : *El nuevo proceso* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 1998.

WEISS, PETER : *L'Instruction* : Paris : L'Arche : 2000.

WEISS, PETER : *Convalecencia* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2005.

WEISS, PETER : *La situación* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2005.

WEISS, PETER y SASTRE, ALFONSO: *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat* : Hondarribia : Argitaletxe Hiru : 2007.

FILMOGRAFÍA REFERENCIADA

BERTOLUCCI, GIUSEPPE : *Pasolini prossimo nostro* : Italia : 2006.

BING, WANG : *He Fengmin* : China : 2007.

BING, WANG : *Tie Xi Qu [Al oeste de los railes]* : China : 2003.

DE SOUSA DIAS, SUSANA : *48* : Portugal : 2009.

DREYER, CARL THEODOR : *La passion de Jeanne d'Arc [La pasión de Juana de Arco]* : Francia : 1928.

DURAS, MARGUERITE : *Aurélia Steiner. Melbourne* : Francia : 1979.

EISENSTEIN, SERGUEI MIKHAILOVICH : *Bronenosets Potyomkin [El acorazado Potemkin]* : URSS : 1925.

EUSTACHE, JEAN : *Numéro Zéro [Número Cero]* : Francia : 1971.

FAROCKI, HARUN y UJICA, ANDREJ : *Videogramme einer Revolution [Videogramas de una revolución]* : Alemania : 1992.

FAROCKI, HARUN : *Respite [Aplazamiento]* : Alemania : 2007.

GIANVITO, JOHN : *Vapor Trail (Clark) [Estela de vapor (Clark)]* : EUA : 2010.

GIANVITO, JOHN : *Profit Motive and the Whispering Wind [El ánimo de lucro y el viento que susurra]* : EUA : 2007.

GODARD, JEAN-LUC: *Un film comme les autres [Una película como cualquier otra]* : Francia : 1968.

GODARD, JEAN-LUC: *Tout va bien [Todo va bien]* : Francia : 1972.

GODARD, JEAN-LUC y GORIN, JEAN-PIERRE: *Letter to Jane: An Investigation About a Still [Carta a Jane. Indagación sobre una foto]* : Francia : 1972.

GODARD, JEAN-LUC: *Film socialisme [Filme socialismo]* : Suiza, Francia : 2010.

GRUPO MEDVEDKINE DE BESANÇON : *Classe de lutte [Clase de lucha]* : Francia : 1968.

HEISE, THOMAS : *Material* : Alemania : 2009.

HUILLET, DANIÈLE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Quei loro incontri [Esos encuentros con ellos]* : Italia, Francia : 2006.

HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Europa, 2005, 27 octobre* [*Europa, 2005, 27 de octubre*] : Italia : 2006.

HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Fortini/Cani* [*Fortini/Perros*] : Italia, Francia, RFA, Reino Unido, EUA : 1977.

HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Sicilia!* : Italia, Francia, Suiza : 1999.

HUILLET, DANIELE Y STRAUB, JEAN-MARIE : *Toute révolution est un coup de dés* [*Toda revolución es una tirada de dados*] : Francia : 1977.

KRAMER, ROBERT : *Berlin 10/90* : Francia, Alemania : 1990.

LANZMANN, CLAUDE : *Shoah* : Francia : 1985.

LANZMANN, CLAUDE : *Un vivant qui passe* [*Un vivo que pasa*] : Francia, Alemania : 1999.

MARKER, CHRIS y VV. AA. : *Loin du Vietnam* [*Lejos de Vietnam*] : Francia : 1967.

MARKER, CHRIS y MARRET, MARIO : *À bientôt, j'espère* [*Hasta pronto, espero*] : Francia : 1967.

MARKER, CHRIS : *Le fond de l'air est rouge* [*El fondo del aire es rojo*] : Francia : 1977.

MARKER, CHRIS : *Le facteur sonne toujours cheval* [*El cartero siempre llama cheval*] : Francia : 1992.

PAGÁN, ALBERTE : *Como foi o conto* : Galiza : 2004.

PASOLINI, PIER PAOLO : *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [*Saló o los 120 días de Sodoma*] : Italia, Francia : 1975.

STEYERL, HITO : *Die leere Mitte* [*El centro vacío*] : Alemania : 1998.

VAN DER KEUKEN, JOHAN : *The Unanswered Question* [*La pregunta sin respuesta*] : Holanda : 1986.

VIOTA, PAULINO : *Contactos* : España : 1970.

WATKINS, PETER : *La Commune (Paris, 1871)* [*La Comuna (París, 1871)*] : Francia : 2000.

WILKERSON, TRAVIS : *An Injury to One* [*El daño que se le hace a uno*] : EUA : 2002.