

# Una pedagogía estética y popular, sin beneficio inmediato.


Comentarios a  
*La estética de la resistencia*  
de Peter Weiss

Carles Guerra

Peter Weiss publicó los tres volúmenes de *La estética de la resistencia* entre 1975 y 1981. Su traducción completa al castellano apareció en 1999,<sup>1</sup> veinte años después que la editorial Surkhamp completara la publicación en alemán. La extensión de más de un millar de páginas requirió tres traductores, uno para cada respectivo volumen. Y a pesar de su impacto inicial, pronto se convirtió en un clásico.

En poco tiempo el libro pasó de la consideración de obra de culto a ser objeto de un olvido muy sintomático. Tal como ha afirmado Cecilia Müller en su compendio de la narrativa en lengua alemana desde 1945, *La estética de la resistencia* es "la obra del último autor que se atreve a subsumir en el espacio épico la totalidad social e histórica, con sus contradicciones".<sup>2</sup> Es, como ella misma añade, "el último intento de escribir la novela total, además de rescatar hechos generalmente obviados por la historiografía oficial".<sup>3</sup>

El mismo Peter Weiss no se imagi-



naba que su descomunal novela caería en un olvido similar al que él intentaba paliar. Murió en 1981, seis meses después de aparecer el tercer y último volumen de La estética de la resistencia, cuando el libro aún disfrutaba de una recepción entusiasta. A pesar de la vocación internacional del texto, la densidad de su escritura y su dilatada extensión han dificultado las traducciones a otros idiomas. La traducción al español cuenta entre las primeras y la versión inglesa del primer volumen por separado no ha aparecido hasta el año 2005.# El prólogo que Fredric Jameson le dedica a esta nueva traducción al inglés es una muestra de su importancia dentro de la literatura postmoderna. No es, como pudiera parecer, una obra cuyo impacto se limite a la historia alemana. Hoy, desde la perspectiva de alguien que se adentra en esta novela como lector del siglo XXI, hay ciertos aspectos del texto que resultan sorprendentes. Su carácter didáctico y exhaustivo respecto a los hechos que narra no tiene parangón. El autor lleva el registro


documental de la escritura hasta sus últimas consecuencias. La extensión de la obra agota al lector y la transforma en una invitación a ver la historia desde una mirada preformativa, invirtiendo casi tanto tiempo en la lectura como el que fuera necesario para escribirla. El tiempo histórico y el tiempo de la lectura transcurren a la par, en un presente continuo. El itinerario de la novela recrea acontecimientos ocurridos en la Europa comprendida entre 1937 y 1945. Y como quien dice, en tiempo real, de un modo muy parecido a las técnicas del nouveau roman. Pero con intenciones totalmente distintas. Si hay que buscarle algún parentesco sólo lo encontraremos en las novelas de Nanni Balestrini que narran los avatares del Laboratorio Italia con una técnica muy parecida y con bloques de texto sumergidos en la percepción inmediata de las acciones a las que se refieren sus novelas. Nanni Balestrini, igual que Peter Weiss, producirá una novela infectada por un estilo documental, directo, como si el texto no fuera más que una transcripción de una



actividad conversacional. Nadie como Balestrini ha narrado los avatares de las luchas obreras de los años setenta en Italia. Para un lector español la importancia de La estética de la resistencia radica en el escenario principal en el que se sitúa el primer volumen. El protagonista, un combatiente comunista cuyo nombre nunca será desvelado, participa en la Guerra Civil española uniéndose a las Brigadas Internacionales. Aunque la narración arranca el 22 de septiembre de 1937 ante el friso del altar de Pérgamo reconstruido en un museo de Berlín, el protagonista parte dos días después hacia España.

Desde Perpiñán llegará a Barcelona, recorrerá el Levante y asistirá a los debates que desde el bando republicano despliegan una plétora de posiciones ideológicas de izquierdas. El libro se convierte en un inventario de innumerables encuentros con personajes, que a diferencia de las figuras del narrador y sus padres, son todos reales. Pero los incontables matices que anota la novela nunca alcanzan un carácter concluyente. El episodio español se cierra con la inminente derrota del ejército republicano, lo que hace que el protagonista abandone España definitivamente, rumbo a París.

En conjunto, La estética de la resistencia transita desde los primeros días de la Alemania nazi a los últimos días de la España republicana, para luego pasar a la resistencia antinazi organizada desde París y al exilio del protagonista en Suecia. De modo que la constelación



resultante describe una derrota más amplia que no se limita al aplastamiento de las redes antihitlerianas de izquierdas, sino que alcanza y arrastra la cultura obrera y el socialismo internacional en el marco de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, este es un episodio que al ser revivido desde la perspectiva de los años setenta del siglo pasado también encierra ecos de la posterior evolución del socialismo y su mutación en la socialdemocracia.

En 1979 Harun Farocki viajó hasta Estocolmo para entrevistar a Peter Weiss, justo en el momento en que se acababan de publicar los dos primeros volúmenes de la novela. Y éste le indicaba entonces –nada más empezar la conversación– que una estancia en Vietnam del Norte fue el detonante para escribir *La estética de la resistencia*. “Porque en Vietnam –decía Peter Weiss– vimos lo que la conciencia histórica y la conciencia de participar en la vida cultural significaba para la población, para resistir aquella terrible presión. No he visto ningún país bajo peligro de muerte y que al mismo tiempo disfrutase de una cultura intacta, de la que participaban constantemente a la vez que luchaban para defenderse”.<sup>6</sup>

De manera que, 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, una experiencia que él no pudo vivir dada su juventud. Debemos recordar en todo momento que el narrador y protagonista –que mantiene una palpable identificación biográfica

con el autor– expresa cosas imposibles para el Peter Weiss de 1937.

Por eso, aunque *La estética de la resistencia* da la impresión de haber sido escrita por alguien que ha visto y oído lo que relata, en la misma entrevista que mantuvo con Harun Farocki el autor la califica de novela, insistiendo en que no se trata de un “informe histórico”.<sup>7</sup> Cabe puntualizar que antes de escribir esta novela Peter Weiss ya era conocido por sus obras de teatro basadas en transcripciones documentales, tales como *La indagación* (1965) o *Canto del fantoche lusitano* (1967). En *La estética de la resistencia* no se aluden los acontecimientos que suelen construir la secuencia de la historia con mayúsculas, sino las opiniones que se fraguan alrededor de los hechos. Como dice Peter Weiss, “cuando el héroe llega a España no realiza grandes acciones ni participa en las batallas decisivas, sólo en acciones periféricas”.<sup>8</sup> El autor añadiría que esto “corresponde al papel que actualmente [habla en 1979] juegan las personas respecto a los hechos históricos, cuando sólo actúan como observadores y sólo a través de la reflexión se vinculan con el mundo”,<sup>9</sup> una intuición que toma cuerpo por primera vez en las anotaciones diarias que compiló desde agosto de 1970 hasta enero de 1971, reunidas más tarde en un diario titulado *Convalecencia*.<sup>10</sup>

Durante aquel periodo Peter Weiss redactó entradas breves con alusiones a las noticias de cada día. Las percepciones personales de

la historia más reciente surgen al hilo de acontecimientos inmediatos. El seguimiento de las elecciones suecas y los comentarios sobre los candidatos, el arresto de Angela Davis o la noticia de que Franco suspende unas condenas a muerte justo el último día del año 1970 se amalgaman con los sueños del autor. Curiosamente, la dimensión onírica está en la base de la estética documental que hizo famoso a Peter Weiss, y aquí es donde debemos recordar que antes que escritor también fue pintor y cineasta experimental. De modo que el surrealismo no es un negocio ajeno a las prácticas documentales que lo acaban caracterizando con más fuerza. Es muy indicativo en este sentido el interés de Peter Weiss por la obra de Luis Buñuel, hasta tal punto que su ensayo sobre el cine de vanguardia se convierte en una de las primeras introducciones a la filmografía del cineasta español escrita en lengua alemana.<sup>11</sup> Así pues, lo que en *La estética de la resistencia* aparenta ser una estética empírica, de contacto con la realidad y marcada por una profundidad de carácter científico,

con sus exhaustivas descripciones y minuciosas transcripciones, resulta más bien ser producto de una síntesis entre datos biográficos e históricos: "El personaje condensa mis últimas experiencias –decía Weiss a Farocki–, cosas que he alcanzado después"<sup>12</sup> del tiempo representado en la novela. En la novela, el acontecimiento histórico deja de estar anclado en un pasado distante para revelarse como escenario todavía accesible. Diríamos que se trata de refamiliarizarnos con episodios aparentemente clausurados, lo que referido a la Guerra Civil española entraña un admirable esfuerzo dialógico en el que en todo momento se evita la conclusión histórica. Sólo hace falta ver cómo el protagonista abandona España sin llegar a testimoniar la derrota final.

No obstante, este reconocimiento explícito de la manipulación de la memoria no menoscaba la calidad documental de la novela. Al contrario incrementa su valor como documento que deja al descubierto las limitaciones cognitivas en lo que se refiere a la reconstrucción de acontecimientos. La Guerra Civil española se convierte en un laboratorio no sólo político, sino en un caso de estudio para la representación de conflictos, un escenario dialógico ampliado hasta la década de 1970 y que mantiene esa experiencia como un proceso abierto e inacabado; y precisamente por eso, susceptible de ser conectado, relacionado, asociado

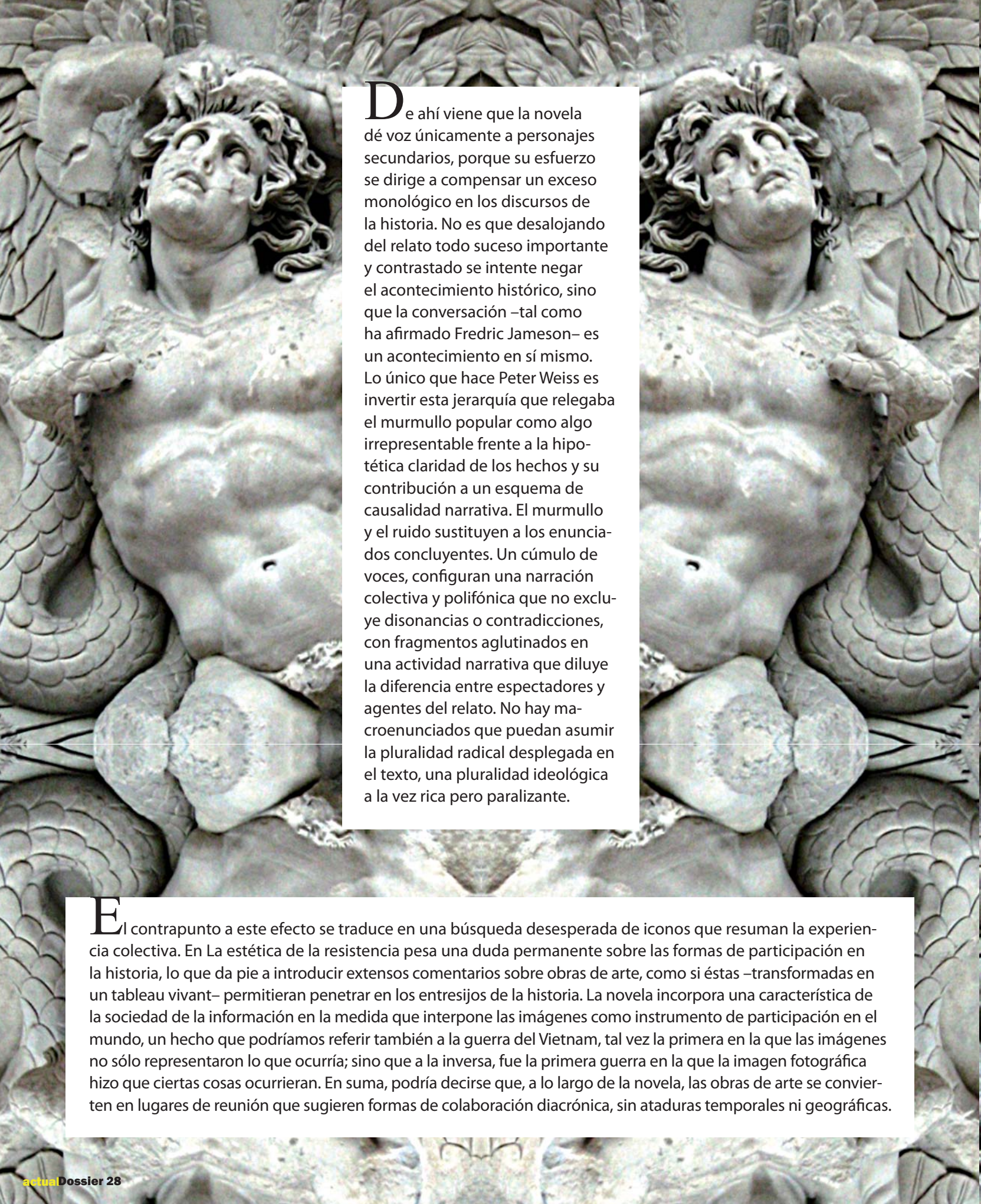


y comparado con otros más recientes. La reflexión sobre estas limitaciones cognitivas no queda al margen del relato, sino que se encuentra incorporada en el texto. Durante su estancia en Cueva la Potita el protagonista de *La estética de la resistencia* expresa sus dudas sobre el adecuado procesamiento de las informaciones constantes que llegan del frente y parece preguntarse hasta qué punto resultaría legítima una síntesis: "Pero por las noches, en el resumen de las noticias, surgían tantas discrepancias como opiniones. Nos preguntábamos qué debíamos seleccionar, cómo podíamos contrastar los partes del enemigo de la forma más penetrante posible con los informes republicanos, cómo podíamos traducir en hechos claros o misiones y exposiciones oscuras, qué era lo verdaderamente importante en aquel cúmulo de zumbidos de voces, qué lo defendible y qué lo determinante. Como norma, para los boletines que cada mañana clavábamos en el tablón de anuncios del vestíbulo valían los informes de la emisora de las Brigadas en la onda corta veintinueve punto ocho".<sup>13</sup>

Lo que está en juego es la posibilidad de mantener un debate permanente, reflejo de una cultura obrera, popular y autónoma que a menudo choca con las actitudes discursivas de carácter autoritario. En el bloque siguiente al párrafo que acabamos de citar el narrador revela sin más dilaciones cómo se salda este problema, lamentando de paso que no sea posible prolongar una conversación en aquellas circunstancias que exigen una adhesión inquebrantable a la "línea correcta": "Pero luego llegaba Díaz, ponía reparos a los informes que por su diversidad le parecían desorientadores, [y] calificó el periódico mural que tenía gran aceptación, de válvula suficiente que hacía innecesarias más discusiones".<sup>14</sup> Así pues se confrontan la necesidad de fabri-

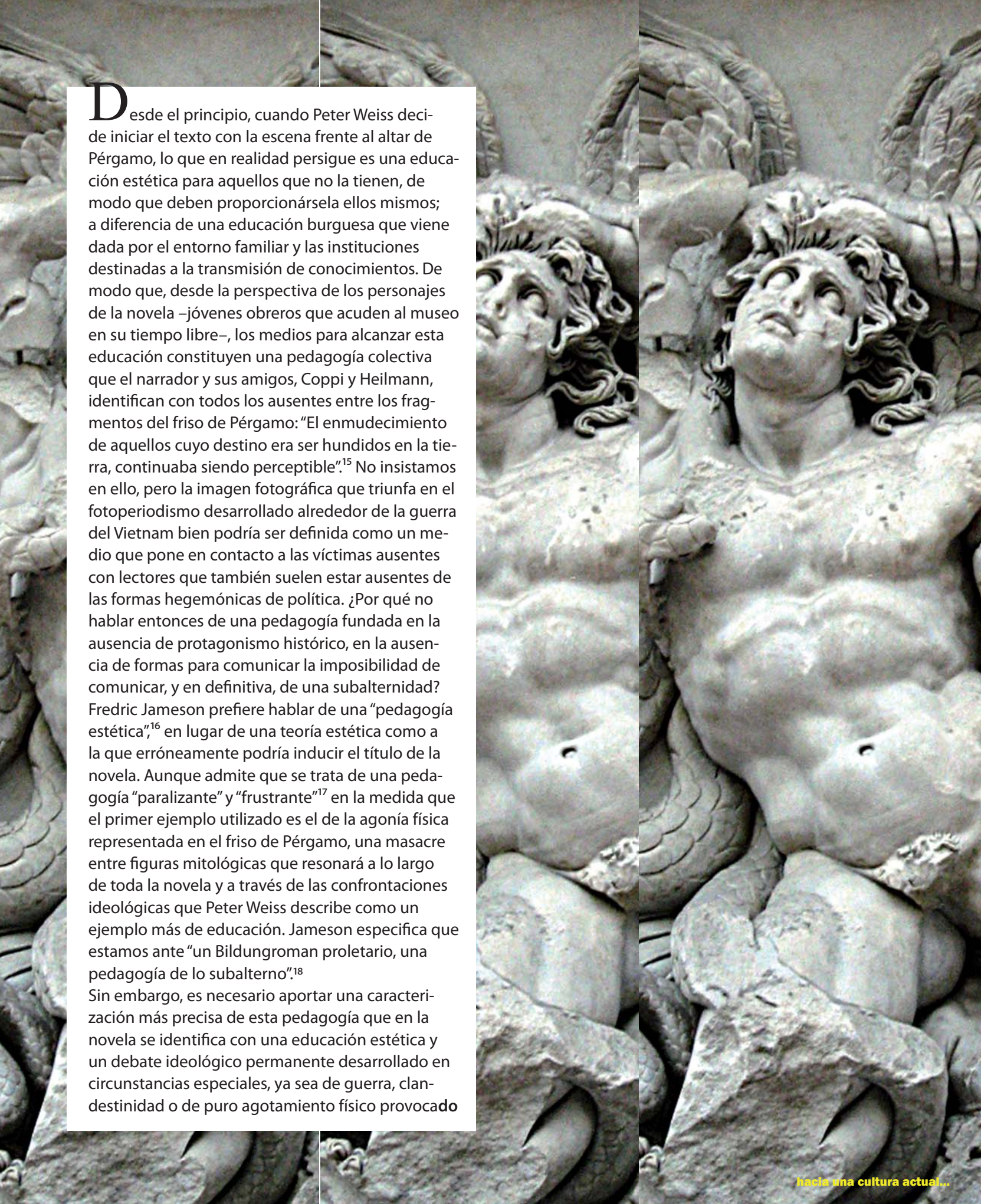
car representaciones concluyentes con el deseo dialógico que se mantendrá asociado a una posibilidad de conocimiento popular y a la vez reprimido, lo que hoy en día llamaríamos una forma de conocimiento emergente. Eso mismo que las nuevas teorías de la inteligencia colectiva rubrican con la expresión bottom-up. De manera que la cuestión subalterna emerge como una de las muchas injusticias derivadas de las formas y los estilos de comunicación que se acaban convirtiendo en los hegemónicos.






**D**e ahí viene que la novela dé voz únicamente a personajes secundarios, porque su esfuerzo se dirige a compensar un exceso monológico en los discursos de la historia. No es que desalojando del relato todo suceso importante y contrastado se intente negar el acontecimiento histórico, sino que la conversación –tal como ha afirmado Fredric Jameson– es un acontecimiento en sí mismo. Lo único que hace Peter Weiss es invertir esta jerarquía que relegaba el murmullo popular como algo irrepresentable frente a la hipotética claridad de los hechos y su contribución a un esquema de causalidad narrativa. El murmullo y el ruido sustituyen a los enunciados concluyentes. Un cúmulo de voces, configuran una narración colectiva y polifónica que no excluye disonancias o contradicciones, con fragmentos aglutinados en una actividad narrativa que diluye la diferencia entre espectadores y agentes del relato. No hay macroenunciados que puedan asumir la pluralidad radical desplegada en el texto, una pluralidad ideológica a la vez rica pero paralizante.

**E**l contrapunto a este efecto se traduce en una búsqueda desesperada de iconos que resuman la experiencia colectiva. En La estética de la resistencia pesa una duda permanente sobre las formas de participación en la historia, lo que da pie a introducir extensos comentarios sobre obras de arte, como si éstas –transformadas en un tableau vivant– permitieran penetrar en los entresijos de la historia. La novela incorpora una característica de la sociedad de la información en la medida que interpone las imágenes como instrumento de participación en el mundo, un hecho que podríamos referir también a la guerra del Vietnam, tal vez la primera en la que las imágenes no sólo representaron lo que ocurría; sino que a la inversa, fue la primera guerra en la que la imagen fotográfica hizo que ciertas cosas ocurrieran. En suma, podría decirse que, a lo largo de la novela, las obras de arte se convierten en lugares de reunión que sugieren formas de colaboración diacrónica, sin ataduras temporales ni geográficas.



**D**esde el principio, cuando Peter Weiss decide iniciar el texto con la escena frente al altar de Pérgamo, lo que en realidad persigue es una educación estética para aquellos que no la tienen, de modo que deben proporcionársela ellos mismos; a diferencia de una educación burguesa que viene dada por el entorno familiar y las instituciones destinadas a la transmisión de conocimientos. De modo que, desde la perspectiva de los personajes de la novela –jóvenes obreros que acuden al museo en su tiempo libre–, los medios para alcanzar esta educación constituyen una pedagogía colectiva que el narrador y sus amigos, Coppi y Heilmann, identifican con todos los ausentes entre los fragmentos del friso de Pérgamo: “El enmudecimiento de aquellos cuyo destino era ser hundidos en la tierra, continuaba siendo perceptible”.<sup>15</sup> No insistamos en ello, pero la imagen fotográfica que triunfa en el fotoperiodismo desarrollado alrededor de la guerra del Vietnam bien podría ser definida como un medio que pone en contacto a las víctimas ausentes con lectores que también suelen estar ausentes de las formas hegemónicas de política. ¿Por qué no hablar entonces de una pedagogía fundada en la ausencia de protagonismo histórico, en la ausencia de formas para comunicar la imposibilidad de comunicar, y en definitiva, de una subalternidad? Fredric Jameson prefiere hablar de una “pedagogía estética”,<sup>16</sup> en lugar de una teoría estética como a la que erróneamente podría inducir el título de la novela. Aunque admite que se trata de una pedagogía “paralizante” y “frustrante”<sup>17</sup> en la medida que el primer ejemplo utilizado es el de la agonía física representada en el friso de Pérgamo, una masacre entre figuras mitológicas que resonará a lo largo de toda la novela y a través de las confrontaciones ideológicas que Peter Weiss describe como un ejemplo más de educación. Jameson especifica que estamos ante “un Bildungroman proletario, una pedagogía de lo subalterno”.<sup>18</sup> Sin embargo, es necesario aportar una caracterización más precisa de esta pedagogía que en la novela se identifica con una educación estética y un debate ideológico permanente desarrollado en circunstancias especiales, ya sea de guerra, clandestinidad o de puro agotamiento físico provocado





por el trabajo de fábrica o el estrés que supone vivir bajo las bombas. Muchas obras de las que desfilan en el relato lo hacen en la forma de una reproducción que se solapa sobre el espacio circundante del protagonista. Además, son obras admiradas fuera de ese tiempo libre, idílico y burgués que encarna el espacio del museo. Se las contempla con urgencia y en el marco de una nueva cultura proletaria que se traslada al tiempo de la guerra o del trabajo. Más allá de un condicionamiento perceptivo y de un eficiente comentario sobre la economía de acceso


a la cultura y al arte, Peter Weiss introduce con esas reproducciones comentadas en el libro un recurso icónico que concilia dualidades insolubles. Las mismas obras de arte son, a menudo, expresiones destiladas de situaciones complejas, que no obstante han sido creadas de manera individual por un autor. La propia novela de Weiss es un trabajo individual, aunque parezca el fruto de una investigación colectiva como las que sostenían los dramas históricos de Bertolt Brecht. Weiss insistirá en que siempre trabajó solo, igual que un pintor en su estudio. El Guernica (1937) de Picasso es un ejemplo de todo esto que sugerimos, una síntesis producida por un autor singular: "Ayschmann abrió una revista, Cahiers d'art, que contenía las reproducciones de las distintas etapas de la evolución del cuadro de Guernica hasta alcanzar su forma definitiva. El suplemento, que podía desplegarse, ayudaba a hacerse una idea del cuadro, el cual con sus tonos grises y negruzcos, de unos tres metros y medio por ocho, había sido presentado hacia un año al público en el Pabellón de la República española en la Exposición Universal de París, y tampoco tenía otros colores. Al principio, el cuadro que teníamos entre las manos, se destacó extrañamente del deslumbrante y extremadamente luminoso azulverde de las hojas de los naranjos".<sup>19</sup>



**A**sí mismo podría añadirse que la insistencia en observar obras de arte a través de sus reproducciones transforma la naturaleza de las propias obras para convertirlas en signos destinados a una circulación que las lleva a contextos insospechados. De un modo parecido a como Walter Benjamín describió la naturaleza nómada de la fotografía. O también, por qué no, podemos ver estas reproducciones como objetos liberados del valor de culto, desprendidos primero de su carácter aurático para después poder ser transportados fuera de las instituciones que protegen sus significados esenciales, para ser utilizados y no simplemente admirados. Entonces podríamos concluir, aunque suene precipitado, que la reproducción desencadena una primacía de la política cultural. Las condiciones para la adquisición de la cultura dejan de ser abstractas y adquieren un carácter más concreto que a menudo interfiere de manera evidente en la percepción visual. Las alusiones que el texto hace al Guernica y a La balsa de la Medusa no ignoran estos impedimentos que con frecuencia afectan a lo que se puede ver y comprender en el cuadro. En La estética de la resistencia estas determinaciones ambientales se corresponden con las determinaciones propias de un sistema de clases. La diferencia radica en que estas condiciones perceptivas se traducen en una experiencia fenomenológica que sufre un giro subalterno. Lo que parece menos es más y lo que aparenta desviar de la verdad al final conduce a un conocimiento situado. Tal como se lee a propósito de La balsa de la Medusa de Géricault: “La bo-

rrosa reproducción en el libro nos colocaba en el lugar de aquellos que se esforzaron en descifrar algo de la autenticidad del cuadro a pesar de la distancia y de la mala iluminación”.<sup>20</sup> Siendo conscientes de que estas líneas fueron escritas durante la década de los años 1970, en plena debacle de lo que en la historiografía del arte del siglo XX se conoce como la modernidad crítica (modernism) –la misma que ensalzara la igualdad de condiciones que supuestamente garantiza la percepción sensorial del arte–, uno no puede evitar una lectura en clave de política cultural. Si Peter Weiss insiste en los obstáculos que alteran la percepción fenomenológica es porque ya sabe que ésta no es garantía de un acceso democrático a la cultura (¡muy a pesar de Clement Greenberg!). La importancia que La estética de la resistencia otorga a la actividad del comentario y la interpretación, así como las esperanzas depositadas en los procesos de autoeducación indican una superación de ese otro modelo perceptivo moderno. No obstante, el cambio de paradigma que da prioridad al proceso cognitivo por encima de las percepciones estéticas desinteresadas se sigue produciendo en el marco de una política cultural premeditada y a menudo esgrimida desde las izquierdas.

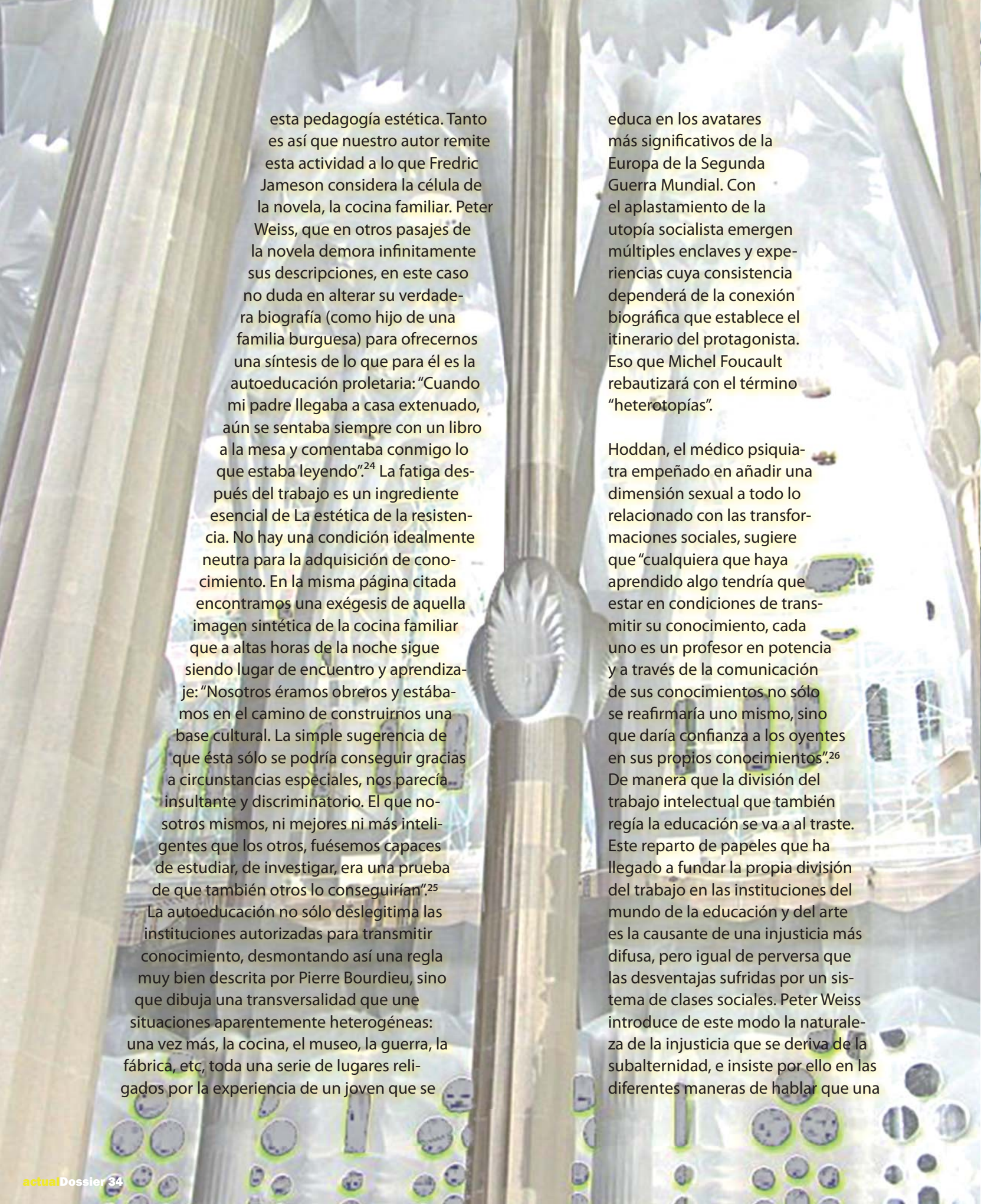
**E**n la entrevista de 1979 con Harun Farocki, Peter Weiss no dejó de referirse a sus impresiones de Vietnam para subrayar las relaciones entre cultura y política, una articulación que –es preciso recordar– se produce en condiciones anormales de emergencia: “Gracias a los dirigentes políticos el rasgo fundamental de esta lucha era que la población se mantenía activa no sólo para resistir militarmente sino culturalmente. Por eso tenían gran impacto los grupos de teatro venidos de los puntos más alejados del frente y que durante los bombardeos, obedeciendo órdenes, leían poesía clásica y representaban ópera, obras que la población comprendía y asimilaba porque formaban parte de la tradición de sus vidas. (...). Así es como Vietnam vio una cotidianidad y una utilización más amplia de la cultura, y se ha intentado llevar a Europa las posibilidades de esta cultura cotidiana, es decir, la relación entre vida cultural y política. Esta tarea mostrada en la novela [La estética de la resistencia] y este intento de describir una cultura basada en el pueblo que no pertenece a una clase determinada, tiene una relación muy estrecha con la experiencia de Vietnam”.<sup>21</sup> Para encontrar un equivalente de este tipo de política cultural en España es necesario retroceder hasta las Misiones Pedagógicas fundadas en el contexto de la Segunda República, surgidas tras el decreto que dio forma



legal a sus actuaciones, fechado el 29 de mayo de 1931. Aunque la Segunda República no fuera establecida en un clima de guerra, sí que es el producto de una revolución social, y por lo tanto sus acciones legales son la respuesta a un orden político emergente: "Los tres objetivos que desarrolla el decreto de creación de las misiones (fomento de la cultura, apoyo a las escuelas y educación ciudadana) consensuaban los intereses de los intelectuales, los maestros y los políticos. En estos momentos en los que se está redefiniendo el estatus de la educación popular, la ley podría satisfacer sobre el papel las aspiraciones de los diferentes sectores involucrados en el proceso de reforma".<sup>22</sup> Si nos detuviéramos en la logística que hizo posibles las misiones pedagógicas veríamos que el desplazamiento hasta zonas rurales de copias de obras de arte que normalmente se encontraban recluidas en el museo constituyó el punto álgido de su política cultural. Los testimonios de Ramón Gaya o José Val de Omar –todavía dos jóvenes artistas enrolados en las misiones pedagógicas en la época de la segunda República– podrían darnos una idea exacta de cómo una pedagogía estética popular se apoya en la

circulación de imágenes cultas y en su distribución heterodoxa. Tanto la guerra de Vietnam como la Segunda República o la Guerra Civil española representan escenarios de excepción para la cultura, instantes en los que se permite un uso distinto de lo que en otros momentos de la historia es considerado un monumento inamovible.

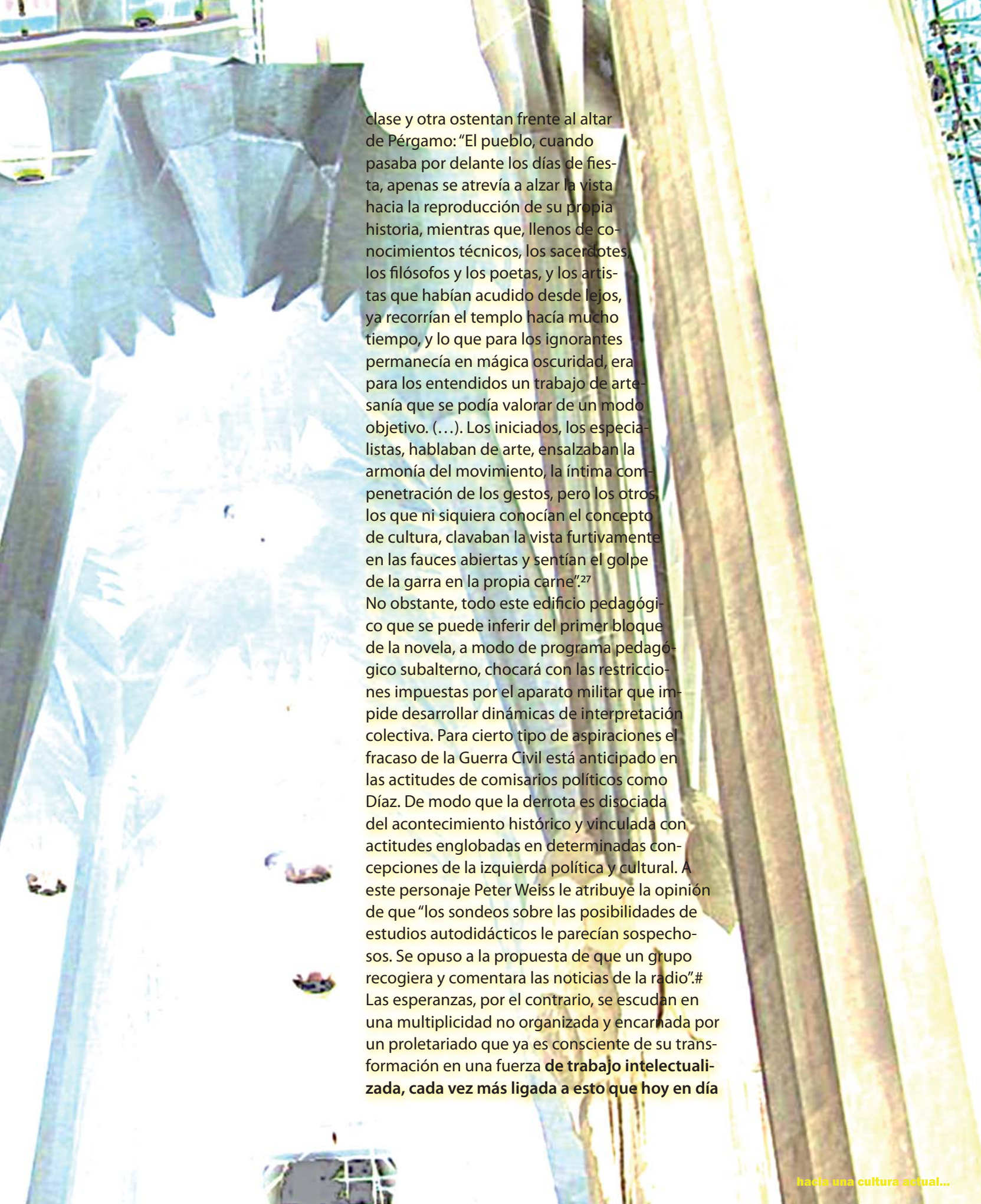
Si bien ese transporte de imágenes y reproducciones encierra una forma de conexión reificada, la escena privilegiada en la pedagogía que se deriva de la estética de la resistencia sigue siendo el comentario y la interpretación colectiva, un medio de socialización que aún no ha sido intervenido por las formas del capitalismo industrial. Efectivamente, más tarde también esta forma de intercambio comunicacional será convertida en mercancía. Pero en el momento que Peter Weiss escribe, el lenguaje sobrevive como una forma no contaminada por las leyes de la producción de capital. En la primera mitad de los años 1970 el capitalismo cognitivo es sólo una intuición. Así pues, la mayor parte de las obras de arte citadas aparecen como catalizadoras de un debate o comentario, lo que constituye el verdadero objeto de interés en



esta pedagogía estética. Tanto es así que nuestro autor remite esta actividad a lo que Fredric Jameson considera la célula de la novela, la cocina familiar. Peter Weiss, que en otros pasajes de la novela demora infinitamente sus descripciones, en este caso no duda en alterar su verdadera biografía (como hijo de una familia burguesa) para ofrecernos una síntesis de lo que para él es la autoeducación proletaria: "Cuando mi padre llegaba a casa extenuado, aún se sentaba siempre con un libro a la mesa y comentaba conmigo lo que estaba leyendo".<sup>24</sup> La fatiga después del trabajo es un ingrediente esencial de La estética de la resistencia. No hay una condición idealmente neutra para la adquisición de conocimiento. En la misma página citada encontramos una exégesis de aquella imagen sintética de la cocina familiar que a altas horas de la noche sigue siendo lugar de encuentro y aprendizaje: "Nosotros éramos obreros y estábamos en el camino de construirnos una base cultural. La simple sugerencia de que ésta sólo se podría conseguir gracias a circunstancias especiales, nos parecía insultante y discriminatorio. El que nosotros mismos, ni mejores ni más inteligentes que los otros, fuésemos capaces de estudiar, de investigar, era una prueba de que también otros lo conseguirían".<sup>25</sup> La autoeducación no sólo deslegitima las instituciones autorizadas para transmitir conocimiento, desmontando así una regla muy bien descrita por Pierre Bourdieu, sino que dibuja una transversalidad que une situaciones aparentemente heterogéneas: una vez más, la cocina, el museo, la guerra, la fábrica, etc, toda una serie de lugares ligados por la experiencia de un joven que se


educa en los avatares más significativos de la Europa de la Segunda Guerra Mundial. Con el aplastamiento de la utopía socialista emergen múltiples enclaves y experiencias cuya consistencia dependerá de la conexión biográfica que establece el itinerario del protagonista. Eso que Michel Foucault rebautizará con el término "heterotopías".

Hoddan, el médico psiquiatra empeñado en añadir una dimensión sexual a todo lo relacionado con las transformaciones sociales, sugiere que "cualquiera que haya aprendido algo tendría que estar en condiciones de transmitir su conocimiento, cada uno es un profesor en potencia y a través de la comunicación de sus conocimientos no sólo se reafirmaría uno mismo, sino que daría confianza a los oyentes en sus propios conocimientos".<sup>26</sup> De manera que la división del trabajo intelectual que también regía la educación se va a al traste. Este reparto de papeles que ha llegado a fundar la propia división del trabajo en las instituciones del mundo de la educación y del arte es la causante de una injusticia más difusa, pero igual de perversa que las desventajas sufridas por un sistema de clases sociales. Peter Weiss introduce de este modo la naturaleza de la injusticia que se deriva de la subalternidad, e insiste por ello en las diferentes maneras de hablar que una



clase y otra ostentan frente al altar de Pérgamo: “El pueblo, cuando pasaba por delante los días de fiesta, apenas se atrevía a alzar la vista hacia la reproducción de su propia historia, mientras que, llenos de conocimientos técnicos, los sacerdotes, los filósofos y los poetas, y los artistas que habían acudido desde lejos, ya recorrían el templo hacía mucho tiempo, y lo que para los ignorantes permanecía en mágica oscuridad, era para los entendidos un trabajo de artesanía que se podía valorar de un modo objetivo. (...). Los iniciados, los especialistas, hablaban de arte, ensalzaban la armonía del movimiento, la íntima penetración de los gestos, pero los otros, los que ni siquiera conocían el concepto de cultura, clavaban la vista furtivamente en las fauces abiertas y sentían el golpe de la garra en la propia carne”.<sup>27</sup>

No obstante, todo este edificio pedagógico que se puede inferir del primer bloque de la novela, a modo de programa pedagógico subalterno, chocará con las restricciones impuestas por el aparato militar que impide desarrollar dinámicas de interpretación colectiva. Para cierto tipo de aspiraciones el fracaso de la Guerra Civil está anticipado en las actitudes de comisarios políticos como Díaz. De modo que la derrota es disociada del acontecimiento histórico y vinculada con actitudes englobadas en determinadas concepciones de la izquierda política y cultural. A este personaje Peter Weiss le atribuye la opinión de que “los sondeos sobre las posibilidades de estudios autodidácticos le parecían sospechosos. Se opuso a la propuesta de que un grupo recogiera y comentara las noticias de la radio”.# Las esperanzas, por el contrario, se escudan en una multiplicidad no organizada y encarnada por un proletariado que ya es consciente de su transformación en una fuerza de trabajo intelectualizada, cada vez más ligada a esto que hoy en día



llamaríamos un proletariado cognitivo: "Nosotros éramos obreros y estábamos en el camino de construirnos una base cultural. La simple sugerencia de que ésta sólo se podría conseguir gracias

a circunstancias especiales, nos parecía insultante y discriminatorio. El que nosotros mismos, ni mejores ni más inteligentes que los otros, fuésemos capaces de estudiar, de investigar, era una prueba de que también otros lo conseguirían".# En este sentido, La estética de la resistencia describe una transición que puso en juego la autorepresentación de los obreros, como escribió Peter Weiss al referirse a los trabajadores de una fábrica que aparecen en el cuadro de La huelga (1886) de Robert Koehler, es decir "no relegados en la fabricación de mercancías, sino conscientes de sí mismos".<sup>28</sup> Esta vez, y como dice el protagonista de la novela, la reproducción había sido tomada "de una antigua edición de la revista Harpers Weekly [que] la teníamos colgada en nuestra casa de Bremen";<sup>29</sup> la misma reproducción que durante la entrevista que Harun Farocki grabó para la televisión alemana aparece al fondo del estudio del escritor. Por enésima vez, las relaciones de producción están cifradas en las representaciones de la historia del arte que la novela desmonta con sucesivas interpretaciones locales, y situadas en contextos de emergencia. La construcción de la Sagrada Familia de Gaudí o unos mosaicos en una alquería del Levante también formarán parte de esta constelación de imágenes que erosionan la propia noción de obra de arte, sujeta a los efectos de un contexto de emergencia bélica que estimula nuevas posibilidades sociales y cognitivas.

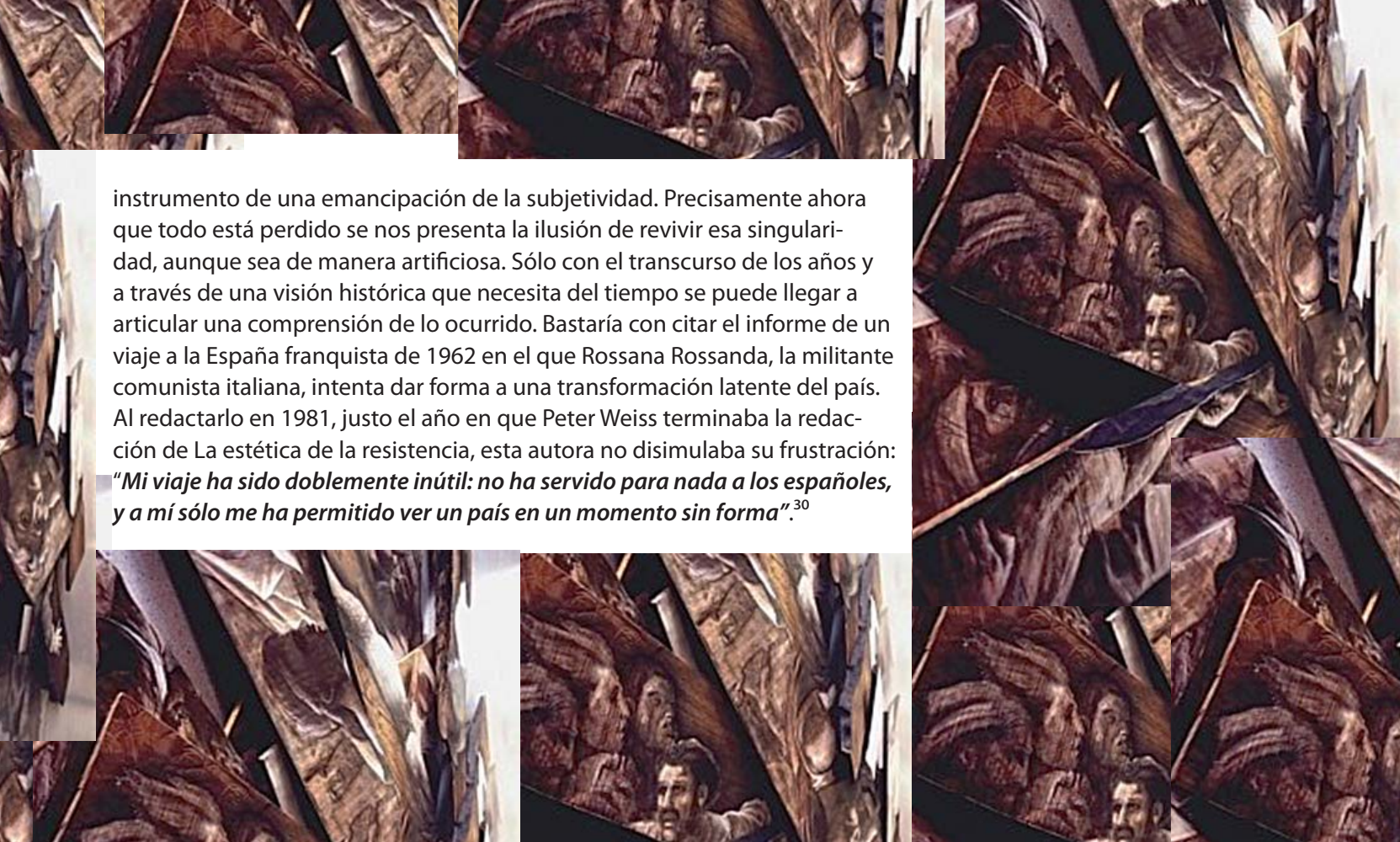
Sin embargo, antes de que alguien se sienta tentado de ver en esta pedagogía estética y popular un sucedáneo del realismo socialista, sería bueno subrayar las conexiones a las que invita La estética de la resistencia, vínculos con otras producciones estéticas fechadas a finales de la década de 1970. Un ejem

plo muy cercano es aquella película militante que el cineasta Joaquín Jordà, al regresar de su exilio en Italia realiza en una fábrica de Barcelona. Numax presenta (1980) pertenece a la misma familia que La estética de la resistencia en la medida que ambas constituyen reconstrucciones de experimentos assemblearios. Pero no sólo coinciden en eso, sino que tanto la novela como la película fueron presentadas con un estilo que dio toda la prioridad a la práctica conversacional. Desaparecida la fábrica clásica, el lenguaje reemplazaría la topografía de la producción capitalista. En el film de Joaquín Jordà los trabajadores mantienen una reunión tras otra, parecen inmersos en un debate sin fin, sin conclusiones, que celebra la capacidad de autoorganización, y la necesidad de comprender, por sus propios medios la transformación en la que están atrapados. Y todo ello sin abandonar sus percepciones en beneficio de un vocabulario político que en España ha sido sancionado por el Pacto de la



Moncloa. Al igual que en La estética de la resistencia, la interpretación colectiva da forma a una producción cognitiva que poco a poco eclipsa la producción de mercancías. Así, lo que aparenta ser un fracaso desde el punto de vista del cine militante ortodoxo –pues los obreros de Numax no recuperan la fábrica sino que la abandonan para perseguir otros proyectos de vida fuera de ella– se convierte en la visión premonitoria que los personajes de La estética de la resistencia tampoco alcanzan a ver en su momento. A modo de conclusión, podríamos decir que tanto la novela de Peter Weiss como el film de Joaquín Jordà levantan un acta minuciosa de una pedagogía sin beneficio inmediato para sus protagonistas. La ilusión de participar en los procesos políticos y en tiempo en real no es un recurso arbitrario sino que refuerza esa paradoja insalvable de las pedagogías colectivas. Asumir un punto de vista unificado implicaría abandonar la experiencia, la carnalidad del proceso. No es casualidad que los museos del capitalismo globalizado insistan tanto en restituirnos la experiencia fenomenológica como





instrumento de una emancipación de la subjetividad. Precisamente ahora que todo está perdido se nos presenta la ilusión de revivir esa singularidad, aunque sea de manera artificiosa. Sólo con el transcurso de los años y a través de una visión histórica que necesita del tiempo se puede llegar a articular una comprensión de lo ocurrido. Bastaría con citar el informe de un viaje a la España franquista de 1962 en el que Rossana Rossanda, la militante comunista italiana, intenta dar forma a una transformación latente del país. Al redactarlo en 1981, justo el año en que Peter Weiss terminaba la redacción de *La estética de la resistencia*, esta autora no disimulaba su frustración: **“Mi viaje ha sido doblemente inútil: no ha servido para nada a los españoles, y a mí sólo me ha permitido ver un país en un momento sin forma”**.<sup>30</sup>

- 1 Peter Weiss, *La estética de la resistencia* (Hondarribia: Hiru, 1999). Traducción: José Luis Sagüés (Libro primero), Arturo Parada (Libro segundo) y Luis A. Acosta (Libro tercero).
- 2 Cecilia Dreymlüller, *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945* (Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008), 153.
- 3 *Ibid.*, 164.
- 4 Peter Weiss, *The Aesthetics of Resistance. Volume I. A Novel*. (Durham y Londres: Duke University Press, 2005). Traducción de Joachim Neugroschel. Prólogo de Fredric Jameson. Glosario de Robert Cohen.
- 5 Extracto de una conversación entre Harun Farocki y Peter Weiss, realizada el 17 de junio de 1979 en Estocolmo. Producida para la televisión alemana y originalmente titulada *Zur Ansicht: Peter Weiss*. [En alemán, ver Harun Farocki, “Gespräch mit Peter Weiss” en *Filmkritik*, n.24/2, 1980]
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.*
- 9 Peter Weiss, *Convalecencia* (Hondarribia: Hiru, 2005). Traducción Mikel Arizaleta.
- 10 Peter Weiss, “Avantgarde Film” en *Akzente*, n. 10, 1963. [Traducción española: Peter Weiss, “El cine de vanguardia” en *Informes* (Barcelona: Lumen, 1969)]
- 11 Harun Farocki, *Zur Ansicht: Peter Weiss*.
- 12 Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, 261-262
- 13 *Ibid.*, 263.
- 14 *Ibid.*, 28.
- 15 Fredric Jameson, “Foreword: A Monument to Radical Instants” en Peter Weiss, *The Aesthetics of Resistance. Volume I. A Novel*, X
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ibid.*
- 18 Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, 378.
- 19 *Ibid.*, 390.
- 20 Harun Farocki, *Zur Ansicht: Peter Weiss*.
- 21 María García Alonso, “Necesitamos un pueblo” en Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.), *Val de Omar y las Misiones Pedagógicas*, (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes), 81.
- 22 Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, 384.
- 23 *Ibid.*
- 24 Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, 260.
- 25 *Ibid.*, 24.
- 26 *Ibid.*, 260.
- 27 *Ibid.*, 384.
- 28 *Ibid.*, 405.
- 29 *Ibid.*, 403.
- 30 Rossana Rossanda, “Prefazione: La matanza delle forme” en *Un viaggio inutile* (Roma: Einaudi, 2008), XXIV.