

Taula, quaderns de pensament

núm. 38, 2004

Pàg. 279 - 284

SUFRIMIENTO Y SOLIDARIDAD
Reescritura de la historia en las estéticas de la resistencia:
de Benjamin a Peter Weiss

Jordi Maiso Blasco
Universidad de Salamanca

RESUMEN: Proponemos explorar las diversas tentativas que la filosofía y el arte han encaminado al intento de afrontar y reparar el sufrimiento. De este modo encontramos a lo largo del siglo pasado intentos fallidos de cambiar el presente re-narrando el pasado que van desde Walter Benjamin hasta Peter Weiss.

ABSTRACT: Our aim is to explore the different attempts that philosophy and art have made to face suffering and make amends for it. Thus throughout the last century we find various failed attempts to change the present by re-narrating the past, which go from Walter Benjamin to Peter Weiss.

Nos disponemos a realizar un recorrido a través de las tentativas del pensamiento y el arte para reflejar el sufrimiento, reparar el pasado y cambiar la historia. A lo largo de este camino, nuestras reflexiones se condensarán en torno a imágenes del tiempo y las posibilidades que con ellas se abren. Para ello partimos del *Angelus Novus* y todo lo que supone en el planteamiento que Walter Benjamin hace de la historia.

Klée pintó este cuadro en 1920, y desde que Benjamin lo adquiriera en 1921 habitó las paredes de sus hogares y exilios hasta aquella fatídica noche en Port Bou. Según Scholem, veía en él inscrita la imagen de su destino. En el recurso a esta figura en su último escrito, cristalizan y se fusionan epistemológicamente teología, estética y política en un intento de reescribir la historia y reparar el sufrimiento.

Benjamin nos presenta este ángel, el ángel de la historia, mirando hacia atrás, a las catástrofes y ruinas del pasado que crecen constantemente a medida que se aleja. Quisiera detenerse a reparar los escombros pero el huracán del progreso se ha enredado en sus alas y le empuja sin remisión a un futuro desconocido al que vuelve la espalda. Su mirada está fija en un pasado devastado y marcado por la catástrofe, y en su impotencia para reparar lo ocurrido busca «detener una mirada de nostalgia y de compañía en el sufrimiento de los hombres» (Jiménez, 1981: 150).

Se ha dicho que este ángel es, como el de Durero, melancólico, puesto que no anuncia el paraíso o la felicidad sino que mira hacia atrás con horror y quiere encarar el

sufrimiento. Frente a todas las promesas de utopías y plenitudes inasibles, Benjamin y su ángel se detienen en la amargura y el desengaño de un presente vacío y cruel. Aquí es donde entra su crítica al progreso: ese huracán que avanza implacable en su devastación y busca su legitimación en un fin de la historia que se prologa indefinidamente. Donde el historicismo habla de un tiempo acumulativo, él sólo ve amontonarse dolor y destrucción. El progreso «tiende a excluir de la memoria colectiva todos los fallos, las regresiones, todos los fracasos que puntúan el desarrollo de la historia» (Mosés, 1997: 22). La realidad irreductible del sufrimiento es incompatible con una historiografía que concibe el tiempo como una imparabla línea ascendente. El futuro no puede disolverlo ni conferirle sentido.

De ahí el rostro impotente del ángel: «No es el Mesías ni tampoco parece ser de esos ángeles de la Kábala que pronuncian su alabanza ante Dios para desaparecer. Es un ángel que sólo mira. El elemento de la mirada es decisivo, las imágenes de la mirada también» (Molinuevo, 2001: 86). Paradójicamente, es esta mirada desesperada la que abre el camino a la esperanza, ya que es el punto de partida de la labor del historiador.

Benjamin sostiene que la historia no está hecha, sino que hay que escribirla y reescribirla desde la urgencia del presente. La pretendida objetividad del historicismo parte de un juicio de valor: el de los vencedores, que son quienes determinan cuáles son los hechos históricos. Sus criterios son los que se transmiten de generación en generación. La historia la escribe el poder y todo lo que está fuera de ese poder cae en el olvido. Frente a este modelo, propone hacer saltar ese pasado que se presenta como *contínuum*: ya no hay historia sino historias, y hay que revisar la que nos viene dada para construir otras tradiciones. Para ello habremos de lanzar una nueva mirada a ese pasado perdido y hacer que emerja de nuevo, aunque con un significado diferente. Por eso «nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia» (Benjamin, 1989: 178-179). Aún cabe la esperanza de reescribir la historia de los derrotados.

Esto sucede desde el instante presente, que no es ya homogéneo y vacío, sino concreto y pleno de sentido. Se busca llegar a una experiencia única de lo acontecido y recuperarlo en el momento en el que incide en el presente para nunca más ser visto. Desde aquí se intenta reparar el sufrimiento pasado y rescatar la tradición olvidada de los vencidos, rebelándose contra la empatía crónica del historiador historicista con los vencedores. «En ese “leer lo que nunca fue escrito” se concentra toda la tarea de una búsqueda de identidad narrativa en el espacio disperso del objeto, de la reivindicación de la memoria como lucha contra la opresión simbolizada por el olvido» (Molinuevo, 1998: 226).

El órgano de esta memoria emancipadora, de esta nueva mirada atrás, es la narración. Hay que escribir la historia de nuevo para recuperar lo que pudo haber sido, realizar sus fracasos y solidarizarse con el sufrimiento de los vencidos. Esta memoria narrativa que propone Benjamin tiene como componente fundamental el arte. Su fijación en el instante presente, en el aquí y ahora desde el que se articula esa renarración del pasado, acerca su *Jetzt-Zeit* a la experiencia estética.

La mirada culpable del Ángelus Novus ante la devastación que se abre a su paso se convierte así en el icono de un nuevo programa estético en el que se inscribirán pensadores y artistas cuyos vestigios llegan hasta hoy. Marcados por las catástrofes de primera mitad de siglo, surge en ellos una nueva sensibilidad que se opone a las construcciones estético-políticas de la historia que intentan extraer algún sentido de ese montón de ruinas y legitimar así el sufrimiento: «Una tal sensibilidad se basa realmente en hechos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia tal y como es

irradiado por la trascendencia afirmativamente» (Adorno, 1975: 361). Esta trascendencia no es otra que ese futuro al que el ángel de Benjamin vuelve la espalda. Antes de remitir a ninguna instancia legitimadora, esta otra tradición se detiene en el cuerpo y su sufrimiento, como el cuadro de Klée se detiene en el instante en que el ángel es definitivamente arrastrado cuando quisiera detenerse. Así hacen suyo el lema schilleriano de no sacrificar al hombre presente por el hombre futuro, de que la humanidad no puede sustituir al individuo.

Esta actitud se refleja por ejemplo en el rechazo benjaminiano al futurismo, cuya absolutización del progreso y la técnica proclamaba la necesidad de la guerra como sacrificio purificador por el que Europa se rejuvenecería. En relación con estos intentos de «higienizar» el presente, Benjamin sostiene que cuando se ataca al fascismo en nombre del progreso como norma histórica es cuando se le convierte en irrefutable.

Sin embargo, este «Fiat ars, pereat mundus» (Benjamin, 1989: 57), esta estetización de la política y la guerra que lo es también de una historia que promete un futuro pleno, no era exclusiva del nacionalismo y el fascismo. La politización del arte que propone el comunismo no hace sino caer en lo mismo. Buena prueba de ello es una escultura de Mukhina, *Obrero industrial y mujer campesina*. Esta es la contrafigura del cuadro de Klée. Ambos con un brazo extendido y el otro con el puño alzado sostienen la mujer la hoz y el hombre el martillo. Sus gestos, los pliegues de su ropa, el despliegue de sus piernas, todo da sensación de movimiento. Las dos figuras se abalanzan al unísono hacia el triunfal ritmo de la Historia.

Frente a esta historia que se escribe con mayúscula y que se sirve del arte para construir su mitología, se trata de recomponer lo que ese frenético ritmo deja a su paso. Para dar cuenta del individuo presente aquí y ahora, parten de una revalorización del cuerpo y la sensibilidad. Se ajustan a la medida del cuerpo como límite y no ya tanto a la belleza que se pretende inocente. En tanto que físico, el dolor ya no eleva, no es iniciático ni abre paso a un futuro triunfal, sino que simplemente degrada. De esto tendrá que dar cuenta ahora el arte. Por eso Adorno constata el peligro del primado del subjetivismo en el arte y la necesidad de acabar con un goce estético ingenuo que se convierte en cómplice de la barbarie. La belleza se ha vuelto sospechosa: «El veredicto estético contra lo feo se apoya en esa evidente inclinación sociopsicológica de identificar lo feo con el dolor y tomárselo a broma. El imperio hitleriano y toda la ideología burguesa en general, nos ha dado prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía en que el tejado se apoyara sobre columnas clásicas» (Adorno, 1981: 71). Ya no se trata de suscitar adhesión a imágenes estético-políticas de la historia, sino de recuperar la distancia permitiendo que se tome conciencia de lo que se queda en ese camino.

Esta recuperación del cuerpo como medida puede aclararnos la importancia que Benjamin concede a la fotografía de August Sander. Éste publica en 1929 una colección de retratos: *Antlitz der Zeit* (el rostro del tiempo). Su proyecto era realizar una especie de catálogo de los diferentes tipos alemanes, abarcando hombres y mujeres ya sea de origen rural o urbano y de todos los estratos sociales. Su trabajo deberá interrumpirse en 1933 con el ascenso del nacional-socialismo, a pesar de su total ausencia de retórica y su no subordinación a planteamientos ideológicos. Sander retrata su tiempo y su sociedad a través de una fisonomía de los diferentes individuos que la componen. Su fotografía es una memoria concreta de su presente carente de todo subjetivismo. En las imágenes no aparecen más que los retratados. Benjamin habla de su obra como un atlas

que ejercita la mirada a los demás, a su rostro y a su modo de insertarse en un contexto social y vital (Benjamin, 1989: 79). Lo que debió suscitar la censura nazi a su obra no fue sólo el contenido, sino también la forma. El hecho de presentar a sus retratados de forma individualizada, buscando un equilibrio elocuente entre su personalidad y su inserción social, debió irritar a un proyecto político que quería aniquilar toda individualidad y ponerla al servicio de la totalidad, disolviendo toda concreción en la multitud. En Sander los arquetipos se concretan en un individuo de carne y hueso que nos devuelve la mirada.

Sander se dirige a su presente y lo atrapa, pero habíamos partido del ángel de Klée, cuya mirada buscaba recuperar el pasado, si bien para narrarlo de forma diferente. Si hablábamos del rechazo a modelos de historia trascendentes, cabe recuperar el intento benjaminiano de narración desde la inmanencia de nuestro momento presente.

Aquí es donde entra Peter Weiss con *La estética de la resistencia*. La obra es un retrato retrospectivo del maltrecho recorrido de la esperanza que se abrió en la revolución de Octubre hasta su definitiva derrota. Aquí se explora tentativamente el papel del arte y la memoria para salvar el pasado y cambiar el presente, pero en el fracaso de este proyecto es la propia narración de Weiss la que, siguiendo la senda abierta por Benjamin, intenta cambiar el pasado. «Desde esta perspectiva la obra de Weiss es una peculiar mitología de los vencidos. Resistir al final significa reescribir la historia, es decir, hay que reescribir el mito» (Molinuevo, 2001: 147).

La novela es una autobiografía imaginada en la que confluyen lo personal y lo generacional. Además, el género literario le permite explorar polifónicamente las razones del fracaso. O los fracasos, que van desde la toma del poder de 1933 hasta la traición de los resistentes al final de la guerra, pasando por la derrota española o el pacto de Stalin con Hitler. En este camino se cruzan las obras de arte. Se trata de ver las posibilidades de apropiación de éstas por parte de los trabajadores, los desheredados. Con ello da cuenta también de otro tipo de sufrimiento, en el que no cuenta ya tanto la corporalidad como la sociedad y la cultura.

Para esta reapropiación parte, siguiendo a Adorno, del origen social del arte, pero también de la célebre divisa de que «jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie» (Benjamin, 1989: 182). En sus tesis, Benjamin expone que los vencedores llevan consigo el botín de la cultura. Por eso la cultura es también responsable de las ruinas que se amontonan al paso del ángel, ya que está hecha y perpetuada sobre la muerte. Por eso en la novela se plantea si es posible la belleza originada a partir de la crueldad, si esto no convertirá todo el arte en repulsivo. Civilización se escribe con sangre, con la sangre de los vencidos: «Este reino del espíritu había surgido por medio de la violencia, cada expresión de arte, de filosofía, tenía como base la violencia. Y cuanto más grande, más alto era lo creado, tanto más alto había sido el dominio de la brutalidad» (Weiss, 1999: 62). De ahí la necesidad de la memoria. Lo que se plantea aquí es si verdaderamente los trabajadores, los dejados de lado por toda la tradición cultural de la literatura y el arte, pueden ser como dice Benjamin los sujetos de esa memoria narrativa que haga justicia a los muertos. Por ello las obras han de ser interpretadas una y otra vez hasta que puedan hacer suyo su sentido. «La tesis de Weiss es que en los conflictos de las obras de arte del pasado se ve la raíz de los conflictos sociales del presente: son historia contemporánea» (Molinuevo, 2001: 155).

A partir de aquí, lo que nos interesa es incidir en la reescritura y la reapropiación de una de esas obras: *La balsa de la medusa*. En la reescritura de esta imagen se sintetiza

todo este recorrido, fusionando la búsqueda de la emancipación con la figura del naufragio.

Este cuadro, presentado en 1819 en el Louvre, encaja perfectamente en nuestro trayecto. Es un cuadro de historia contemporánea que representa el naufragio del *Medusa*, navío francés que se fue a pique en 1816. La pintura se detiene en el momento en que, tras trece días a la deriva de sufrimiento, muerte y desesperación, vislumbran por fin en el horizonte la ayuda de un barco apenas visible que pasará de largo. Así el cuadro combina las imágenes de abandono con las de la voluntad de vivir.

La obra entra en escena en un peculiar momento en el desarrollo de la novela. El personaje anónimo pasa sus últimos días en la guerra española. La batalla está prácticamente perdida y los miembros de las Brigadas Internacionales deben abandonar un país que, como apátridas y exiliados, habían hecho suyo. Y lo abandonan con la conciencia de la derrota, de que todo ha sido en vano. Más tarde en París se reencuentra con el cuadro. Recién salido de España, no tiene todavía adónde ir, al no poder regresar a la Alemania nazi ni contactar con su familia en una Bohemia amenazada de invasión. Así Weiss revive el naufragio de la balsa en su maltrecha travesía política hacia una utopía que, abandonada por todos, se iba a pique irremisiblemente. Se reconoce en el destino de los náufragos, pero se resiste y lo hace reescribiendo en los años setenta dos naufragios, el de 1816 y el de 1938, fusionados en una sola imagen.

Weiss se identifica con Géricault, puesto que lo que éste pinta es también una cuestión social: la negligencia de que los botes de salvamento pudieran recoger apenas a la mitad de los náufragos, que ocuparon los poderosos, abandonando a su suerte a los demás. Lo que le interesa del cuadro es que en él se escribe esa historia de los marginados, los olvidados, condensándola en la imagen de un suceso de una elocuencia sin par.

El cuadro como imagen del sufrimiento es ciertamente terrible. Géricault recupera la corporalidad en toda su crudeza: convive con cadáveres tomados de hospitales para reflejar la piel amarillenta, la carroña, la descomposición y la degeneración del cuerpo como imagen de la degeneración del hombre. Esta fealdad rompe con el arte de la época. No busca elevación o reposo, sino que presenta una imagen desconsoladora de la cual se dijo que estaba hecha para alegrar la vista de los buitres.

La pintura aparece como un ejercicio de memoria, pero también de resistencia: los supervivientes se alzan en un movimiento común alejándose de los muertos que pueblan la parte inferior del cuadro, pero el que lidera este movimiento y agita el trapo buscando la salvación es un negro que probablemente viajaba en el barco para ser vendido como esclavo. Es la denuncia a la economía colonial de un país que, pese a los ideales de la revolución de 1789 seguía comerciando con esclavos, comercio que justificaba la ruta del *Medusa* a Senegal.

Por otra parte Géricault no permite que el espectador goce de la seguridad de la distancia: «quería que el espectador se sintiera aferrado con manos crispadas a una de las tablas que sobresalían, demasiado agotado ya para poder vivir todavía la salvación» (Weiss, 1999: 435). Por eso le sitúa como uno más en las tablas a la deriva en medio del inmenso mar embravecido. El naufragio que contempla es también el suyo.

Weiss relata cómo Géricault realiza diferentes bocetos mediante los cuales va reviviendo personalmente todas y cada una de las fases del naufragio. Se construyó una balsa a imitación de la original en su estudio sobre la que vivía y pintaba: la balsa se convirtió en su mundo. Al final, la identificación del personaje con el pintor y con sus ideales emancipatorios es total, y a partir de aquí llega la identificación con los personajes del

cuadro: su «yo» aislado y el «ellos» de los náufragos se fusionan en su narración en un nosotros. Todos buscaban lo mismo y todos han fracasado. Ahora van a la deriva, perdidos.

El elemento clave en Weiss es que retoma el programa benjaminiano y vuelve a narrar las historias del fracaso: las de su generación, las de los náufragos de la balsa o la del propio Géricault. Ya no se pone la identidad en el futuro, sino en la exploración tentativa del pasado para recuperar lo que pudo haber sido. La resistencia consiste en narrar la historia de una manera diferente, revisar los mitos que sostienen a la historiografía vigente y crear un nuevo imaginario.

La trampa, en la que a pesar de su ambigüedad cae el propio Weiss, es que esta reescritura de la historia de los vencidos se convierta de nuevo en un ejercicio del poder, si bien de otro poder (Molinuevo, 2001: 90). Aquí es donde está el problema al que se enfrenta esta reescritura mediante el arte: cómo lograr que una reconstrucción estética que refleje el sufrimiento sea verdaderamente emancipadora. Este recorrido ha sido el trayecto de un fracaso, el *Ángelus Novus* sigue mirando atrás impotente. «Y sin embargo, yo nunca me había percatado con tanta claridad de cómo se podían crear a través del arte valores que se sobreponían al aislamiento, a la desorientación, cómo, conformando visiones, se buscaba poner remedio a la melancolía» (Weiss, 1999: 441). Frente al esteticismo contemporáneo, se trata de recuperar el papel pedagógico y social del arte.

Bibliografía citada

- ADORNO, Th. W. (1975): *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid.
- ADORNO, Th. W. (1980): *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, W. (1989): *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- JIMÉNEZ, J. (1981): *El ángel caído*, Anagrama, Barcelona.
- MOLINUEVO, J. L. (1998): *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid.
- MOLINUEVO, J. L. (2001): *Estéticas del naufragio y de la resistencia*, Alfons el Magnànim, Valencia.
- MOSÉS, S. (1997): *El ángel de la historia*, Cátedra, Madrid.
- WEISS, P. (1999): *La estética de la resistencia*, Hiru, Hondarribia.