

# Zur Ansicht: Peter Weiss

Harun Farocki (1979)

**F: Dixéronme que unha viaxe a Vietnam do Norte mentres Vietnam do Norte estaba a ser bombardeado cambiou algo en vostede, que deu un impulso a este libro, A Estética da Resistencia.**

W: Porque en Vietnam vimos o que a consciencia da historia e a consciencia da participación na vida cultural significou para a poboación para resistir a esta terrible presión. Porque non vin ningún outro país que estivese tan ameazado na súa existencia e ao mesmo tempo tivera unha cultura intacta, na que as persoas, mentras loitaban pola liberación, tomaban parte. O esencial desta loita era, por parte da dirección política, que poboación fora activada, non só a prestar resistencia militar, senón tamén cultural, e por iso eran as impresións destes grupos de teatro que avanzaban até as liñas máis avanzadas do fronte e que, mentres se estaban a producir ataques con bombas, lían nos refuxios poemas clásicos, escenificaban óperas clásicas, que eran comprendidas e percibidas pola poboación das aldeas, xa que era unha parte tradicional das súas propias vidas. Esta era unha base moi importante da que partía a poboación, que non andaba aos biosbardos, que sabía para que loitaba e que tiña unha relación moi forte co pasado, coa familia, co colectivo da aldea. É dicir, que non se loitaba porque houbera alí algún atacante que viñera do aire, senón porque eles sabían o que tiña que ser defendido.

**F: Así que vostede viu en Vietnam unha utilidade máis diaria da cultura, e intentou elaborar tamén en Europa**

**unha cultura diaria así, é dicir, unha combinación de vida cultural e política...**

W: Este traballo, ese intento de plasmar na novela unha cultura que nace do pobo, que non pertence a unha clase concreta, ten naturalmente moitos puntos de contacto con aquelas experiencias en Vietnam. Mais hai naturalmente outros moitos elementos que me levaron a iso, de experiencias persoais moi anteriores, e especialmente as experiencias coas persoas que están no traballo diario, que atoparon en si mesmos a iniciativa de apropiarse dos bens culturais. E a cultura é, naturalmente segundo eu a comprendo, non unha cultura que só comprende as obras de arte, a literatura, a música, senón a base da conciencia, a base do pensamento das persoas que queren pensar, que reflexionan e que son conscientes da súa propia existencia.

**F: A estética da resistencia é unha novela de documentos e eu quixera elaborar algunhas preguntas. Como de literalmente, en todos os aspectos, hai que tomar estes documentos? En primeiro lugar, hai persoas da historia da época, como Herbert Weener, ou a filla de Ossietzky, ou Willi Münzenberg e tamén hai persoas cuxa identidade non é necesariamente histórica, como a figura principal, o narrador en primeira persoa, ou tamén Coppi e Heilmann e os seus amigos. Cando Herbert Weener ou Willi Münzenberg din algo, hai que tomar ao pé da letra o que din?**

W: En primeiro lugar son auténticas todas as personaxes do libro. Eu non inventei libremente figura ningunha, e o

narrador en primeira persoa é, en primeira liña, auténtico, porque se corresponde en grande medida coa miña propia existencia. E cando tomo persoas reais e emprego o seu nome auténtico tampouco significa que sexa unha biografía destas persoas, senón que as traballo de maneira que estean en consonancia coas fantasías e as experiencias do narrador. As personaxes axudan a dar un soporte, son soporte de conflitos sociais e políticos determinados, mais non din nada, ou eu penso que non din nada, que non poideran ter dito. Naturalmente todas estas figuras foron enriquecidas despois con conversas que mantiven con eles, reuníme con algunhas destas persoas durante días ou durante horas, e conversei con elas para descubrir qué postura tomaran daquela, como se comportaron na loita antifascista, e xuntei as súas experiencias. Empreguei todo este círculo de experiencias, pero só como punto de partida para a novela, xa a expresión novela di que non é un informe de feitos históricos.

**F: Vexo unha gran diferenza en que o Peter Weiss, que era o fillo dun fabricante e que quería ser artista, é no libro un fillo de obreiros sen educación superior que intenta conquistar a ciencia para si.**

W: Si, iso é tal vez moi importante. Cando un se enfrenta analiticamente co contido do libro, a acción que segue o eu non é idéntica á acción que eu seguín naquel tempo, está trasladada a unha persoa que vén doutro ámbito social, e iso foi elaborado moi conscientemente, xa que nesta figura se concentran as experiencias que eu fun gañando en anos posteriores, e o eu expresa cousas que eu, Peter W., no ano 1937 de ningunha maneira podería ter dito, senón que fun elaborando. E esta elaboración é tamén o tema do libro. Na medida en que o eu deste libro traballa e se esforza continuamente en descubrir en que situación se atopa realmente, en que relación está co entorno, coas persoas arredor de si, realízase un traballo que o propio escritor tamén realizou. É unha clase de paralelo, só que en min se desprazou algo cara a outro nivel, e, con todo, eu véxoo autobiográfico, porque, aínda así, cousas básicas que o eu pronuncia tamén as había en min, o narrador, xa daquela, xa foran sementadas e aquí son explicitadas.

**F: Así que vostede di que traslada moito do que viviu a outra existencia, á vida de persoas que vostede coñeceu e estudou, isto sempre pertence ao método da escrita, trasladar experiencias dun mesmo a outra figura que esta noutra situación. E este ter que loitar polo coñecemento, iso tamén é unha experiencia que viviu vostede?**

W: Na súa maior expresión! Porque vivín esta experiencia xa na escola, a miña escolarización rematou moi pronto, así que eu realmente non tiña escolarización ningunha, porque fun apartado da escola cando tiña catorce ou quince anos, por causa do nazismo, e fun a un mundo no que apenas tiña un soporte existencial, un soporte económico, a non ser que me sometera á miña familia burguesa e fixera

o que eles desexaban para min. E xa desde moi cedo deixei de facelo, escollín a profesión de pintor e comecei a pintar e tiveron xa daquela unha vida proletaria, na medida en que ser artista e vivir no estranxeiro provoca unha indefensión completa, un proletariado que case poderíamos chamar un proletariado lumpen.

Así que desta maneira o narrador en primeira persoa ten puntos de contacto moi fortes co eu que escribe o libro porque as experiencias tampouco son tan distintas. Eu non traballei tan cedo na fábrica, iso foi despois na emigración en Suecia, durante anos, mais eu coñecía as experiencias.

**F: Mais o seu interese na cultura, naquela altura, era un interese moi distinto ao interese de participar na cultura que tiña o movemento obreiro.**

W: Por suposto! Por suposto que eu, tiña o privilexio, como neno que medrou nunha casa na que había libros, onde eu antes do 33 xa escoitara Mahagony e a Ópera dos tres Peniques, e que sabía quen era Brecht, e que xa aprendera quen eran Münzenberg, e Trotsky, e Lenin, cousas que eu xa lera daquela.. É unha grande vantaxe en comparanza coas persoas que eu retrato, que veñen dun ámbito no que apenas hai libros e onde o acceso a libros, ou incluso o acceso a bibliotecas, estaba pechado para eles. É algo que estas persoas teñen que conquistar, teñen que atopar. Teñen que experimentar que é posíbel facerse con coñecementos.

**F: Sigo coa pretensión de literalidade, é dicir, examinando a literalidade das palabras que aparecen no texto. Na segunda parte do seu libro retrátase a Rosner, un enviado do Komintern que vive ilegalmente aquí en Suecia e que organiza e dirixe a edición dun xornal. E cando se di da súa vivenda “as portas abovedadas da casa número 77, estucados pobres enriba, un par de chanzos, unha porta de folla de vidro, un corredor, en cuxo final está atornillada a escaleira, á dereita o timbre.” Estes detalles son auténticos do lugar da acción ou**

W: Todos os detalles son auténticos. Xustamente no caso de Rosner, que realiza ao mesmo tempo actos heroicos e non heroicos, que pasou moitos anos ilegalmente en Suecia escondéndose en casas de compañeiros suecos, esta figura ten unha consistencia histórica moi grande. Este home pasou anos sen saír daquel minúsculo cuarto, vivía alí, e traballaba alí, e escribiu alí o único xornal aínda intacto do Komintern en Europa, o único que daquela aínda había no mundo. Por iso é tan importante para min que nada sexa inventado, incluso cando non se obtiveron resultados dos estudos. A maioría dos lugares, casas, rúas, prazas, números de casa, están investigados con exactitude, porque iso tamén ten que ver coa necesidade, nunha novela, de ao mesmo tempo dar valor a estas realidades tan concretas. Eu estiven anos buscando descubrir onde tiña a súa casa Rosner. Estaba tan agochado que só moi moi poucos membros do Partido sueco e membros dos ilegais alemáns sabían da súa exis-

tencia e onde vivía, e nin sequera os membros do Comité Central sueco cos que falei me puideron dicir exactamente onde vivía. A expresión era: “no norte de Estocolmo”. Alí vivía el. E cando eu xa rematara a segunda parte e xa estaba a facer a corrección, atopei un vello camarada sueco que me puido amosar en que casa tiña vivido el, ademais deuse a curiosa circunstancia engadida de que a casa ía ser reformada e eu aínda puiden entrar, os outros andares xa foran derrubados, e puiden ver a casa. Puiden ver as proporcións do cuarto, que non era maior que un armario roupeiro, a fiestra que daba ao patio, e todo o entorno. Isto aínda me deu unha maior forza para a descrición.

W: A casa está agora restaurada. Nesta pequena fiestra foi onde viviu o Rosner. Hai que imaxinarse a fachada moi distinta, tamén os patios eran moi distintos, non estaba esa mesa de aí, senón que había soportes para sacudir alfombras, os soportes para bicicletas xa estaban daquela, os contentores para o lixo andaban por aí, e a vista sobre o patio era máis ou menos a mesma, só as árbores eran máis pequenas, mais a hedra xa daquela medraba alta sobre as paredes.

**F: No seu libro, en moitos acontecementos concretos só hai un único xesto, ou un único movemento, que fai a persoa. Por exemplo, o narrador visita Rosalinde, e está na cama tan inmóvil que non se sabe se xa dorme ou non. Ou Münzenberg apreta o nariz cos dedos cando fala, ou Münzenberg ten unha maneira especial de andar cando anda co narrador pola cidade.**

W: Ao mellor o material mantén mais unidade valéndose dunha imaxe así. Resulta máis concentrado, máis apertado, cando ao mesmo tempo se desenvolven moitos acontecementos. Trátase de plasmar o compacto que é cada acontecemento, a forma externa que emprego corresponde a isto, xa que toma grandes bloques, non está escrita en pequenos parágrafos, descuartizada en impresións ailladas que acontecen, senón que se amosa un resultado pechado de moitas cousas que decorren xuntas. E é posíbel que por iso esta representación de cada unha das persoas por iso a min me pareza explicatoria. O grande mundo de contidos que pode haber nun xesto tan pequeno.

**F: Mais moitas veces lémbrese así unha situación dun contexto máis amplo, por exemplo que o pai sempre estaba nesta ou naquela fiestra, ou que unha persoa coñecida sempre fixera aquel xesto. Isto tamén é unha forma de recordo concentrado.**

W: Si, mais eu penso que, no tocante á técnica, téntase de representrar unha esta conclusión das situacións internas. Que sempre aconteza moito nun espazo concreto e nun tempo moi curto.

**F: Quixera transmitir con certa exactitude, non con toda a exactitude que ten na súa complexidade, o que acontece nunha escena na que o narrador en primeira persoa está paseando por París con Otto Katz, e conversa**

**con el e falan de Münzenberg. Münzenberg xa aparece durante o seu paseo como relato. Entón hai un punto no que Otto Katz, cando estaba a pasear con Thilo, chega a un campamento de ziganos, e entra no campamento. E entón hai un parágrafo, ou unha interrupción, ou un corte, e daquela aparece o Münzenberg, a quen xa coñecemos pola narración, en forma real por dicilo así, e nun primeiro momento aínda non sabemos a qué situación está asociado, como pasa nos filmes, cando primeiro vemos falar a unha persoa, sen saber aínda en que lugar ou en que momento está. E o Münzenberg recapitula moito sobre a súa vida, as súas teorías artísticas, a vida en Zürich, cuestións de propaganda, e dentro deste capítulo volve haber un salto cara atrás que volve a Otto Katz, non hai un novo capítulo, senón que esta parte se volve conectar con Otto Katz, e un paseo en París, cambia, por así dicilo, o outro, e Katz sae da cabana da zigana, onde acaba de recibir unha premonición horribel que se refire ao seu destino posterior, ao aforcamento.**

W: E tamén o destino de Münzenberg.

**F: E tamén ao destino de Münzenberg.**

W: Si. Así as dúas escenas son postas en relación dunha maneira case fílmica. Katz desaparece na cabana da zigana, o narrador en primeira persoa agarda fóra, e mentras agarda pode acontecer este suceso en relación con Münzenberg. O encontro con Münzenberg é interrompido e a narración vólvese dirixir á escena na que Katz sae da tenda. Entre as dúas escenas discorreu un tempo, e isto ten que ver coa técnica, con esta técnica de bloques, que seguro que ten relación co meu traballo como pintor e como director de filmes. Estas cuestións técnicas trasládanse ao texto literario.

Mais este método de bloques, como vostede o chama, de textos en relación sen separación de parágrafos, que avanzan como un bloque de escritura pechado, sempre durante varias páxinas, nunca máis breve, e despois vén un punto e aparte, e comeza outro tempo, ou outro ritmo, con outro valor. Vostede non desenvolveu esta técnica para este libro, paréceme que xa hai tempo que a posúe.

Realmente xa teño esta mesma técnica no meu primeiro libro, Abschied von den Eltern (Despedida dos pais). Abschied von den Eltern discorre nun único bloque, non hai ningún parágrafo polo medio. Mais aquí son mais ben bloques de pensamento, que se encadean un ao outro, e que conteñen moito. Conteñen a conciencia de na que traballa o subconsciente, actívanse asociacións sobre un acontecemento concreto, e están en relación dunha forma moi condensada. Por iso, na súa propia forma, no libro, non poden ser separados.

En consonancia con isto, os acontecementos externos non son moi grandes, non hai moita acción. Cando o heroe vai a España, nin hai grandes accións nin está presente nas batallas decisivas, senón que en realidade fai cousas periféricas...

W: Si.

**F: Este é tamén o rol que hoxe ten unha persoa calquera nos acontecementos históricos.**

W: Exactamente.

**F: Que talvez sexa simplemente a reflexión de que está conectada co mundo.**

W: Si, pois acó téntase de todo agás escribir unha novela heroica ao redor da loita antifascista. Amósanse os trasfondos, amósase... Por iso, o que distancia e estraña a moitos lectores é precisamente o que di vostede, que as accións non son, ao cabo, moi amplas, senón que acontecen na propia persoa. Neste caso concreto era Münzenberg. O bloque Münzenberg contén moitas cousas, é unha historia de evolución, a súa relación co pai, a súa relación coa morte, o seu aforcamento no bosque, en Francia, que aparece outravolta no epílogo como tema. Todas estas cousas teñen relación entre si.

**F: Volvendo a iso, Münzenberg estaba atado a árbore e atopárono outros alemáns cando foron evacuados en dirección ao sur de Francia. Desconfíase de que sexa un suicidio. Díciase que se cadra fora asasinado. E Otto Katz estaba após a guerra en Checoslovaquia e foi aforcado logo dun proceso moi longo.**

W: Os dous sufriron o mesmo destino trágico. É o que asegura a cigana.

**F: Hai unha escena en Suecia na que Brecht fai as maletas, porque precisa deixar o país. E recolle os seus libros, hai moita excitación e o narrador en primeira persoa tamén está presente. Non podemos imaxinar como é o cuarto, e cada libro que [Brecht] ten ponse en relación co significado que posúe na súa obra. Isto remata, estaba visto, cun longo fragmento sobre os escritores. O que me abraiou é qu ea historia dos dous policías que entran, ou case mellor, que irrompen, carece de calquera función. En verdade están empregados unicamente como reactivos. E teño a impresión de que a vida dos obxectos, isto é, a vida que se manifesta neles, e nos cuartos, e nas constelacións narrativas, dáme a impresión de que isto interesa moito máis profundamente ca o que poderíamos chamar “personaxe 1 fulano”.**

W: Si. E tamén para amosar, precisamente nesta escena, na que Brecht abandona o seu fogar e o país nunha fuxida salvaxe, que detrás desta expresión da cultura existe un substrato moi constante. Brecht era, como persoa e en esencia, invulnerábel e inaltrábel. Levou a súa obra canda el, para el iso era fulcral, e nesta situación era importante amosar que libros tiña ao seu carón. Isto investigueino no arquivo de Brecht, así que mesmo coñecía as edicións de cada libro, o ano, e o que eu quería era amosar o significado dun libro para unha persoa, neste caso para Brecht. Hai unha cita coñecida del, “cando as persoas perden o pracer pola lectura pérdese a vida”. Isto era importante para amosar en

que círculo de persoas vive Brecht. Vive entre libros, é unha persoa que escribe.

**F: No seu libro vese a Brecht producir. Hai moitas persoas reunidas e el posúe un grupo de traballo, de especialistas, que vén sendo como un pequeno instituto académico de historia da arte. E vostede mesmo traballa só. Unha forma colectiva de produción coma esta, un modo case institucional, sedúceo tamén a vostede? Cumpriría facer tamén así?**

W: Isto está relacionado con outras características da personalidade e coas posibilidades, moito meirandes cás miñas, que tiña Brecht de traballar cun círculo de persoas. Eu esta relación non a vivín e só traballei dese xeito en ocasións contadas. Se cadra ten a ver coa miña procedencia da pintura, pois na pintura case sempre está un só. De pé, coas ferramentas na man e traballando. Como escritor foi tamén sempre así, malia que a elaboración de estudos e investigacións sería máis lixeira de eu contar con persoas coas que traballar. Isto aínda o arrastro dende o exilio. No exilio estáse por conta propia e eu, nomeadamente, como absoluto principiante, non tiven a oportunidade de me relacionar con outros autores e artistas. Iso foi moi logo. Claro. Tamén é algo persoal, eu apáñome mellor só para me concentrar no traballo. Aínda que para o teatro muda moito a cousa.

**F: Porque o teatro é unha institución na que...**

W: Unha institución colectiva, un traballo colectivo. Mais cando eu construí unha novela, trátase máis ben de establecer un modelo ao que se lle engaden continuamente algúns detalles, e como eu mellor podo é recuperando materiais dende a miña propia experiencia.

Iso é o que me importa de verdade. Estes son os cader nos de notas que escribo dende hai case vinte anos. E logo, dende primeiros de 1972, cando comecei a novela, anoto os encontros, as entrevistas, o ambiente, que logo recupero e utilizo para o traballo, dependendo do estado no este se atope.

**F: Podémoslos ver máis polo miúdo?**

W: Acó tés un caderno con notas dos diarios de Hoddan, do que saquei anacos.

**F: “20 anos do asasinato de Rosa Luxemburgo” Isto anotouno Münzenberg?**

W: É unha conversa que el tivo con alguén na que se citou a Rosa Luxemburgo. Acó hai anacos dos diarios de Hodann, velaquí...

**F: Acó está Herbert Reichel?**

W: Non, disto non me lembro que pode ser. Acó: “caído en Barcelona o 27 de xaneiro de 1929” e logo a anotación no diario de Hoddan... unha impresión moi breve sobre a súa enfermidade, que para el ten importancia. E acó están os protocolos da causa xudicial, da pesquisa xudicial secreta contra o grupo de Wehner. E isto é Suecia en 1942 e tamén están anotados os lugares, as conversas e os sitios de xun-

tanza. Non é que aparezan moito os sitios de xuntanza, isto vouno empregar sobre todo para a terceira parte da novela. Velaquí as anotacións de traballadores suecos e de comunistas suecos que traballaron ilegalmente en Suecia, cooperando cos compañeiros alemáns que estaban agochados en Estocolmo. Acó, por caso, están as anotacións de Herbert Wehner, ao que lle fixen unha entrevista en persoa e de acó tiro a investigación sobre a fábrica na que eu, isto é, o narrador en primeira persoa, traballa. Vemos co que se atopa nos diferentes edificios, e acó embaixo temos o departamento de cinc, que el construíu.

**F: Que construíu e no que traballou.**

W: Si. Acó está o patio, acó está representada a baixada ao patio, acó cargábase o carbón e acó embaixo está a sala de calefacción coa gran chimenea. Coñecín esa fábrica xa cando a guerra porque tiña amigos que traballaban nela.

**F: Como fai para, escribindo un libro tan longo, até agora 500 páxinas e logo outras 200 máis...**

W: Aínda máis!

**F: Coñece o libro tan polo miúdo coma se fose unha casa á que lle puxera todos os mobles?**

W: Coñezo, teño que coñecelo.

**F: Ou esqueceu se cadra...**

W: Teño que coñecelo ben todo, pero como é normal, un non só vive nunha construción, pois hai tamén un mundo ao redor, unha familia, fillos, problemas cotiás cada día que o guindan fóra a un da corrente contínua, así que moitas veces teño que reatoparme. Pero isto tamén é debido ao meu xeito de traballar. Non traballo ininterrumpidamente nun aspecto, senón que o meu traballo consiste máis ben nunha recomposición esforzada e nun sempre recomenzar e retroceder.

**F: Se cadra poderíaselle chamar a isto cultura do movemento obreiro, que inclúe na súa vida o estudo, a reflexión, a percepción de todo o mundo, das interferencias de todo o mundo, e disto vese pouco hoxe en día en Europa. E pensei tamén a conto disto sobre a dificultade para escribir sobre unha cultura que non se pode ver, que non está presente hoxe, para o que se precisaría reconstruír con moita exactitude os lugares, a xeografía e a topografía de algo. Algo así como as culturas oprimidas nun sentido étnico, poñamos por caso un filólogo catalán ou un investigador da cultura occitana que van continuamente ao que está afundido, ao que xa non se pode ver e danlle valor a todo iso.**

W: Iso todo traballeino moito durante os anos nos que fixen cinema documental. Daquela preocupábame moito transmitir con exactitude o que había ao meu redor. Fun acumulando moita experiencia durante os anos que traballei como cineasta documental. Naquela época importábame transmitir o entorno con exactitude, e os acontecementos cinematográficos son concretizados precisamente polo propio medio, polo marco externo da acción cinematográfica.

Esta é unha continuidade que a min se me escapaba. Xa dende a miña época como pintor, dende a miña época como cineasta, e despois como autor dramático, busquei continuamente un marco plástico, visual, que sexa perceptíbel en todos os detalles, que subxaza as accións e que as dote dun peso especial.

É importante describir o comportamento dunhas persoas coas outras, pero tamén o espazo no que se atopan e isto nun círculo máis amplo: en que país, en que sociedade, so que condicións históricas. En cada parte deste libro existe a premisa de solucionar primeiro de todo todas estas cuestións. Todo ten que posuír un sentido. É técnica. Para min, escribir non é algo que veña da imaxinación pura, se non que é unha descrición de procesos que aconteceron, que puideron acontecer e que están ancorados nun tempo concreto no cal se reflicten, e neste tempo concreto tamén se espellan como raizame dos procesos de desenvolvemento cuxo resultado observamos hoxe.

**F: No libro hai moitas cousas anteriores a 1937, isto é, a novela parte do ano 37 e rematará no 45, pero aparecen tamén a antiga Grecia e o París do século XIX e o texto pasa polo material que traballou Brecht e xa logo, con Engelbrecht, volvemos ao século XV e isto todo é unha maneira de fixar a atención na loita de clases do noso tempo.**

W: Si, o libro tal e como está escrito agora madia leva a actuar no noso presente, pero sepáranos do seu tempo 30 ou 40 anos, 35, así que o material fálanos do que se falaba naquela altura e ten moito a ver coas lembranzas, relacións e asociacións históricas que os que falan establecen co seu pasado. Por iso se retoman continuamente épocas que non teñen nada a ver entre si, para amosar a actualidade da Historia. E para amosar o peso da Historia. O necesario que é ter esta relación continua co propio pasado e coa propia Historia, e o necesario que é analizar a novo esta Historia e poñela en consoancia co presente.

**F: Ernst Bloch reclamou que o marxismo era moi pouco consciente de todo o que nos atravesara a historia da humanidade e de canto esta tradición chega até o presente. Vostede tenta algo remoto, polo menos a primeira vista, que é pór as sagas da época clásica en relación coa loita de clases antifascista. De que xeito se relacionan estas dúas cousas?**

W: A mirada non só se ocupa dos acontecementos actuais senón que tamén se confronta coa historia da evolución que conduce a este intre, por iso esta dialéctica se mantén actual. Trátase sempre, tamén para o narrador e para as figuras que lle son próximas, de descubrir o que pasou na seguinte historia e canto diso está sen explicar, oculto baixo mentiras. Cómpre aclarar todo o tempo de que pasado recente vimos, como solventamos ese pasado e que dificultades existen para dar os vindeiros pasos. En relación con isto, o narrador e as persoas do seu redor sempre retornan á idea de que non

non viven só nese intre preciso, senón que levan tras de si unha longa historia evolutiva. E precisamente as nocións de cultura e estética, como tento debuxar acó, están relacionadas cunha historia da evolución interminabelmente longa: a historia da evolución do pensamento. Por iso, o libro comeza coa imaxe dunha grande obra clásica que crea a base para a loita pola evolución que se vai desenvolver. Isto é: a loita de clases eterna. Que os de enriba sempre están enriba e os de embaixo embaixo, e que os de embaixo sempre se revolven, de continuo, das maneiras máis diversas, contra os de enriba. Sempre son esbandallados e arrepciónselles de novo, en todas as culturas.

Na orixe tiña a idea de escribir un libro sobre a loita antifascista, e foi o reencontro co altar de Pérgamo, que xa cando mozo me impresionaba moito, o que me deu pulo para todo o desenvolvemento da novela. Isto é, que cómpre partir das obras de arte, que nelas concéntranse as relacións de clase de cada período histórico. E é por iso que reaparecen sempre as obras de arte como poemas que foron creados en certas épocas históricas.

**F: Queríalle preguntar se os personaxes da súa novela lle esixen por veces unha vida de seu, isto é, que as cousas que queren facer mudan porque a vida destas persoas pide outra cousa.**

W: Isto é moito máis marcado coas persoas que eu coñecín en persoa, coma Hoddan, o doutor, que foi moi importante na miña vida porque tivo conta de min naquela altura, na emigración en Suecia. Unha persoa coa que mantiven moitísimas conversas ás que daquela non lles daba a transcendencia que remataron por ter. Volvendo a darlles voltas a estas conversas acheinas moito máis próximas e reparei na súa importancia. Ou Rosalinde, a quen trataba naquela época. Está claro que algúns personaxes están máis vivos ca outros. A Münzenberg non o coñecín en persoa, tampouco a Katz, mais o traballador sueco Hogebe é unha persoa coa que tiveron moita relación nos anos que seguiron e foi sempre un personaxe moi vivo dende que nos coñecemos.

**F: Iría máis ben cara á idea de que Rosalinde, co desánimo e máis coa desesperación que a perseguen, este desánimo e esta desesperación acadan peso de seu no libro, unha verdadeira autonomía e mesmo máis da que lle cumpriría á construción do personaxe.**

W: Se cadra ten a ver con esta técnica de escritura dunha novela longa o feito de que, malia tentar manter todo o obxectivo que for posíbel a figura do narrador en primeira persoa, un vese enzoufado no río dos acontecementos e hai pasaxes que involucran máis o escritor ca outros, nos que se comporta con máis frialdade. Ben sei que isto non o podo vulgar eu, mais si que sinto que uns acontecementos me interesan por riba doutros.

**F: E como fai, inclúe no libro todo o que pode contar das súas experiencias ou fai escolma por partes? Quita cousas de vostede?** W: Tentei deixar a unha banda a descrición psicolóxica e as experiencias privadas de persoas que xa aparecen de maneira bastante privada. Mirei de descartar todo aquilo que pertencese ao privado, aos sentimentos profundos. Fago por presentar esas figuras todo o tempo como figuras históricas que aparecen como representantes dunhas forzas determinadas. Para min só teñen valor e interese de estaren nunha relación moi concreta cos acontecementos temporais e coas relacións concretas que existían nese momento.

**Dese xeito describiu vostede nos seus primeiros libros, máis biográficos, a dor da vida mesmo sen a influencia externa. En *Fluchtpunkt* [Punto de fuga] ou en *Abschied von den Eltern* [Adeus aos pais] hai unha desesperación que non se orixina dun horror innomeábel, que non pode ser nomeado porque non provén do mundo exterior.**

W: Porque estes relatos aínda estaban relacionados coa historia familiar. A familia como a célula mínima da sociedade. Naquela altura non dera en trasladar esas células a un ámbito máis amplo. Iso veu logo, e de seguro ha ter relación coa miña propia evolución como pintor e escritor. Eu primeiro tiña que clarear o que pasara comigo. E os conflitos que tiña que resolver, que se crearan no exilio ou moito antes, na infancia.

**F: O seu propio ser.**

W: Velaí, o propio ser que se orixinou daquela e que foi saíndo do pequeno ámbito da revolución dentro da familia cara a un punto histórico que vía a loita de liberación a unha escala meirande.

**F: Mudaron algo nisto as experiencias do Vietnam?**

W: Confirmouse coa guerra de Vietnam, mais xa viña de antes, intuírao había tempo. Así e aínda Vietnam foi unha experiencia decisiva, como o foron tamén as loitas de liberación dos países do Terceiro Mundo. As loitas contra o imperialismo, que representa a meirande forza de opresión na época actual. Así como os pobos loitan contra o poder opresor, contra os neocolonizadores, así tamén ten que loitar o individuo no seu ámbito cotiá, en menor medida mais da mesma forma. De aí parten tamén as decisións políticas que un toma, a que frente sinte pertencer e de que maneira se quere incluír nunha loita común. E así chegamos de novo ao punto de partida máis colectivo, do que falamos antes, de que en canto as persoas deixemos de vivir a nosa situación privada de xeito restrinxido e egoísta e a vivamos en relación coas forzas sociais, teremos a posibilidade de colocar a historia da evolución neste marco dos acontecementos mundiais.