

# Peter Weiss, España: Peter Weiss, Pintura

Víctor NOVOA VALDIVIA  
Universidad Complutense de Madrid  
vicartium@gmail.com

## RESUMEN

*Peter Weiss, España: Peter Weiss, Pintura*, vincula dos aspectos poco tratados en torno a la figura del pintor y dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982). En primer lugar, redescubre la relación que el autor mantiene con España a raíz del análisis de documentos relevantes. Por otro lado, llama la atención sobre la producción gráfica y la obra pictórica de un dramaturgo que ve el mundo como un pintor contemporáneo, como un sujeto moderno.

**Palabras clave:** Peter Weiss; pintura; España; documentos; estética.

## Peter Weiss, Spain: Peter Weiss, Painting

## ABSTRACT

*Peter Weiss, Spain: Peter Weiss, Painting*, links two aspects little treated concerning the figure of the painter and German playwright Peter Weiss (1916-1982). First, it re-discovers the relation that the author supports with Spain following the analysis of relevant documents. On the other hand, it calls the attention on the graphical production and the pictorial work of a playwright who sees the world as a contemporary painter, as a modern subject.

**Key words:** Peter Weiss; painting; Spain; documents; aesthetic.

## 1. PAPELES SOBRE WEISS EN ESPAÑA

Peter Weiss visitó por primera vez España en marzo de 1974. El motivo de su viaje fue seguir la pista del médico psiquiatra Max Hodann<sup>1</sup>, supuesto inspirador de su más famosa novela *La estética de la resistencia*; Hodann, discípulo de Sigmund Freud, estuvo en España entre 1936 y 1937 formando parte de las *Brigadas Internacionales* y fue director de un hospicio para enfermos mentales situado a orillas del río Júcar, cerca de Albacete<sup>2</sup>. Según la información que nos da Francisco Fuster Ruiz, a mediados de 1937 marchó a Oliva (Valencia) a encargarse, también como director, de otro centro de similares características, abandonando España pocos meses después. Durante su viaje, Weiss visitó todos aquellos lugares.

El primer testimonio de la visita de Peter Weiss a España lo da el periodista Ramón Ferrando en el *Diario La Verdad*<sup>3</sup>. Según dicho testimonio, Weiss, acompañado por el traductor y filólogo sueco Francisco J. Uriz Echeverría, estuvo en Albacete los días 29 y 30 de marzo, para ir después hacia Valencia y Barcelona<sup>4</sup>.

No fue la primera vez, sin embargo, que Weiss mantuvo relación con España. A finales de la década de los sesenta y tras elogiar el estreno de su *Marat/Sade* por Adolfo Marsillach, tuvo que enviar un escrito a los programadores teatrales solicitando retirar de cartel la obra una vez fue declarado en España el Estado de Excepción en enero de 1969<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Max Julius Hodann (1894-1946) iniciaría un periplo por Europa tras abandonar España. En la década de 1930, se publican algunos de sus trabajos que, creemos, pudieron interesar a Peter Weiss. Entre ellos: *Geschlecht und Liebe in biologischer und gesellschaftlicher Beziehung* (Sexo y amor en las relaciones biológicas y sociales, 1932).

<sup>2</sup> Vid. FUSTER RUIZ, Francisco, «Peter Weiss, en Albacete, En busca del tiempo perdido de las Brigadas Internacionales», en *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, Noviembre 1996 (Núm. monográfico «La Guerra Civil y las Brigadas Internacionales en Albacete»), Albacete, pp. 85-130. Se lee, a propósito de Hodann y el hospicio: «*Dentro del Servicio Sanitario de las Brigadas Internacionales fue destinado a dirigir un sanatorio para enfermos psiquiátricos instalado en un paraje al lado del Júcar, cercano a Albacete. Una finca que desde tiempo inmemorial recibía el nombre de «Cueva de la tía Potita» y que sus propietarios bautizaron de nuevo como «Dehesa del Presón». En un lujoso chalet de los años 20, casi un verdadero palacio, incautado de esa rica familia albacetense, se instaló la oficina principal del sanatorio y en otras dependencias auxiliares, edificadas por los mismos internacionales, se habilitaron las salas para los enfermos. El sanatorio tenía capacidad para unos 140 enfermos en total, y estaba situado en un paraje idílico, totalmente retirado de la vida azarosa del frente, que lo hacía apto para los fines propuestos, de recuperación espiritual de los combatientes. Max Hodann trabajó en este lugar desde fines de 1936 hasta mediados de 1937. Luego fue destinado a dirigir un centro semejante en Oliva (Valencia) y, a finales de ese año, marchó definitivamente de España. En Suecia conoció, como ya sabemos a Peter Weiss, a quien practicó un psicoanálisis que sería decisivo para su vida posterior; y a quien legó un diario íntimo, demasiado íntimo para ser publicado, cuyas páginas más sabrosas e interesantes eran las relativas a su experiencia española» Ibid., pp. 94-95.*

<sup>3</sup> FERRANDO, Ramón, «Peter Weiss, por primera vez en España», en *La Verdad de Albacete*, 31-III-1974.

<sup>4</sup> No obstante, Weiss pasa por Valencia antes de ir a Albacete. Así lo deja anotado en su libro de viaje, en las páginas correspondientes a los días 27 y 28 de marzo (Vid. WEISS, Peter, «Buch 30, 15.3.74-5.7.74», en *Notizbücher 1971-1980* (Vol. 1), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, pp. 278-283). Luego regresará de nuevo para poner rumbo a Barcelona.

<sup>5</sup> NOVOA, Víctor, «Pintura y teatro en el *Marat/Sade* de Peter Weiss (Documentos y crítica en España, 1960-1980)», en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 46, Madrid, UCM, 2010.

No es nuestro cometido redactar aquí una memoria estrictamente cronológica de todos los testimonios recogidos por investigadores o periodistas españoles. Sí lo es tratar de valorar algunos puntos relevantes de esa relación con España, dado el enfoque especulativo planteado. En primer lugar, hay que matizar que Weiss venía motivado no tanto por seguir la pista de ese médico psiquiatra como alentado por lo que ese médico pudo ver en España; en segundo lugar, tal y como declaró en algunas entrevistas el propio dramaturgo, su objetivo fue mirar de cerca al pueblo español, conocer el rostro de una nación que propició irremediabilmente una guerra fratricida (Guerra Civil e inmediata dictadura del general Franco).

Evidentemente, sus inclinaciones políticas marxistas están más que definidas, pero no se trata ahora de hacer un retrato de su ideología a la vista de sus escritos. Por el contrario, sí deben tenerse en cuenta algunas de las descripciones que plasma en su libro de viaje (*Arbeitsjournal*)<sup>6</sup>, pues nos permiten saber cuáles son sus objetos de interés, cómo es su mirada. Hay que recordar, asimismo, que la década de 1970 constituye la etapa de madurez vital y literaria del Weiss escritor (pues morirá en 1982) y que el *Marat/Sade* se había convertido ya en un emblema estético y en un referente en la historia de la (*contra*)cultura y el teatro. Es interesante en el capítulo específico que nos ocupa, comprender cómo un marco de locura vuelve a intercalarse con la gran Historia o, al menos, con la concepción que de ella tiene Peter Weiss.

En su testimonio de España, concretamente, en aquel del que mejor estamos informados (su paso por Albacete), Weiss establece una peculiar mirada sobre las ruinas que entronca con la evolución que dicho paradigma estético (notablemente presente en la literatura y el arte del Romanticismo) pudo tener a lo largo de los siglos XIX y XX. No obstante, su visión de España y del abandonado palacete y jardines de “Cueva la Potita”, vuelven a depositar la estética de Weiss en el origen de su propio fundamento, esto es, el conflicto derivado del choque ente la Historia y el sujeto.

Las anotaciones de su libro de viaje, son sólo eso, apuntes personales, sugerencias, pero evidencian el estilo de Weiss y la captación fragmentaria del entorno. Transcribimos (traducida) la nota correspondiente al día 30 de marzo:

*Nuestros ayudantes han averiguado dónde está la llave para ir a Cueva la Potita. Vamos a una finca cercana. Luego a la central sanitaria de Hodann. La finca pertenece al latifundista Nieto. Le regaló la casa a su esposa con motivo de su boda. La estancia era utilizada por la familia principalmente en las épocas de caza. Casi no se habitaba. Nieto tenía media docena más de fincas.*

*Esa “finca” (rústica) fue requisada por el Ejército Republicano.*

*Para ir a la Cueva atravesamos el campo montañoso.*

*Los chopos (los chopos) de la cuesta del río se mueven con el viento. a menudo hay niebla, sobre todo por la mañana.*

*Humedad en otoño.*

*En noviembre y diciembre hasta 6 grados*

*se abre la puerta*

*el vestíbulo*

<sup>6</sup> WEISS, Peter, «Buch 30 (Libro 30), 15.3.74-5.7.74», en *Notizbücher 1971-1980* (Vol. 1), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, pp. 267-328.

*todo invariable, como si acabasen de marchar las Brigadas Internacionales.*

*El piano eléctrico. Los cajones con los rollos perforados para el piano: Cavalleria rusticana, Overtura de Tannhäuser, Vals Triste de Sibelius. Sello de Diana y Victoria.*

*Radio grande: Telefunken.*

*Lámparas colgantes. Chimenea grande con leña, paneles en la pared, mesa amplia, un aparato de destilación en una esquina, una fuente de arcilla, en la escalera que lleva al piso superior ventanas grandes y estrechas con cristales azules y rojos, cuerpos de diosas desnudas y ángeles sobre todas las puertas, en medio de la habitación una columna, en el suelo una baldosa roja con el bordillo azul, alrededor de la pared bancos de madera, varias sillas en una esquina, al lado de la escalera un reloj de pie, una bandera roja en el techo.*

*Escalera para subir al piso de arriba. Galería, pasillo con muchas puertas, todas ellas decoradas con figuras desnudas. Paredes lisas, estuco. Losas de piedra en las habitaciones, camas adornadas con latón. Detrás de la puerta, una escalera que conduce a la torre. Arriba una mesa pequeña, sillas de madera. vista de los pinos, chopos y del valle-*

*Abajo, al lado de la sala, el comedor: Puerta de cristal. La pared con azulejos de Fayence y motivos de Don Quijote. Lámpara de madera en forma de aro sobre la mesa. Una bandeja roja encima de la chimenea. Un brasero de latón. Vigas negras en el techo<sup>7</sup>.*

Barcelona se convierte en otro punto de interés en lo que al viaje (interior y exterior) de Weiss se refiere. A lo largo de las páginas que dedica a la ciudad catalana, encontramos referencias descriptivas de calles y monumentos de Barcelona<sup>8</sup>. De nuevo, se acusa en el relato un posicionamiento descriptivo y, si se quiere, estratigráfico de los restos de la Historia. Aún no se ha profundizado suficientemente en la disposición de las fotografías que acompañan el texto de Weiss, como tampoco en las posibles implicaciones estéticas que aparecen cuando se colocan junto a determinados textos. Esa visión arqueológica, acumuladora de testimonios, presente en sus obras de teatro (caso de *Marat/Sade*), se pone de manifiesto a lo largo de toda la faceta pictórica del escritor (entendemos, dentro de ella, sus dibujos, cuadros, fotografías y películas).

Una vez más, el arte y sus ruinas, permiten al artista reciclarse y redescubrirse, hacer memoria. Weiss no olvida ante la *Sagrada Familia* inacabada, su relato escrito en Boit, en 1960, que luego publicaría dentro de su libro *Informes*<sup>9</sup> y que hacía refe-

<sup>7</sup> WEISS, *Op. cit.*, pp. 295-297.

<sup>8</sup> WEISS, *Op. cit.*, pp. 306-316. Las notas dedicadas a Barcelona comienzan el día 2 de abril de 1974. Se extienden a lo largo de los días 5, 7 y 15 de abril, por lo que su estancia en la Ciudad Condal sería mayor a su estancia en Albacete o en Denia. Weiss se interesa especialmente por la Sagrada Familia de Gaudí (*Gaudi Kathedrale*), el Barrio Gótico (*Uhr vormittags La Sagrada Familia unvollendet schon als Ruine gebaut Gotik*) y el Museo Picasso (*Das Picassomuseum*). Cita las zonas por las que se mueve: Paseo de Gracia, Las Ramblas, Plaza Cataluña u Hotel Colón. Creemos que su descubrimiento de Picasso es mucho más importante de lo que hasta ahora puede haberse comentado (que es nada). Hace referencias al catálogo de Juan Eduardo Cirlot *Picasso: el nacimiento de un genio* (1972). Seguramente no conoció en persona al historiador, pero leemos: “*Das Picassomuseum. El nacimiento de un genio. Die Sammlung im buch von Juan Eduardo Cirlot, Barcelona*”. *Ibid.*, pp. 312-313.

<sup>9</sup> WEISS, Peter, *Informes* (Traducción del original), Lumen, Barcelona, 1969, p. 39.

rencia al sueño del cartero Ferdinand Cheval<sup>10</sup>. Weiss tuvo la ocasión de conocer antes de pisar España el *Palacio Ideal* de Cheval, así como su *tumba del silencio* en el cementerio de Hauterives. El relato sobre aquellas obras fue incluido como capítulo en aquellos *Informes* bajo el título de “El gran sueño del Cartero Cheval” y fue, también, leído en España cinco años antes de que su autor visitara nuestro país.

Aquella obra de Cheval, calificada por Weiss como “la masa básica del sueño”, explica perfectamente esa concepción de la Historia como una asociación de estímulos estéticos (un diálogo constante entre hechos y subjetividad, entre datos y percepción); a la vez, describía muy bien la propia condición del edificio incompleto de Gaudí. Es interesante asociar la descripción del monumento de Cheval con la mirada de la *Sagrada Familia*:

*“Migajas de piedra, migajas de forma, que siempre evocan algo, figuras, seres. O bien figuras, seres, que siempre se disuelven en las migajas. Todo arrojado de dentro afuera, arrojado de fuera adentro. Son inabarcables, las proporciones de este edificio. Siempre atisbos. Súbitos lugares de reunión de apariciones fantásticas, amontonamientos de material onírico, rebaños de ideas, una turbamulta de conexiones microcósmicas. Migajas formales en variaciones seriales. El tema de un rostro, de una parte del cuerpo, una y otra vez transformado, confrontado con lo otro, hundido en nichos, en cajas chinas, en jarrones, en galerías. Grupos de migajas dispuestos en saledizos que parecen altares. Santuarios. Todo es valioso, merece adoración. La adoración del flujo vital. En esa acumulación de piedras redondas y pulidas se hunde fascinado el ojo, busca configuraciones, encuentra la perpetua transformación. Barro fluido de un proceso creador, puntos de confluencia de instantes concentrados en los que percibimos la infinita riqueza de los motivos internos. Y luego, al desviar la mirada, el encuentro con grandes figuras. Aquí están a la espera, al acecho, con los rostros rígidos, pesados, intemporales. Hondamente envueltas en los giros de las vendas del pensamiento, reclinadas en lo oscuro e informe, o bien surgiendo de allí, o enterradas bajo guijarros. Perfiles apagados y simplificados. Una mano levantada a la altura del hombro, para saludar o para dar órdenes, o para apoyarse o rechazar, fija en un instante de cuajarón de sentimientos en ese cuerpo soñador de ese cartero. Todo ocurre en su interior. Él está dentro de sí mismo, sueña y edifica lo soñado. Las figuras de su vida secreta. El hombre primitivo, el hombre de la edad de piedra con sus conjuros. Erige ese relieve, esas esculturas, para retener el instante de su vida, el instante entre el nacimiento y la muerte. Su material es arena, polvo, cascotes de piedra cohesionado con savia vital”<sup>11</sup>.*

Observamos que el pensamiento de Weiss y su aplicación estética, desarticulan el concepto mismo de temporalidad. Todo ello se desarrolla y se evidencia en sus trabajos, siempre sujetos a una necesaria construcción ilusoria, dramática y selectiva.

El proceso narrativo, siempre peculiar, de un intelectual empapado de cultura alemana como era Peter Weiss, se nutre de grandes paradigmas culturales, pero también se sirve de ellos para reelaborarlos y redescubrir el presente. Tomando como único testimonio de ese presente las imágenes que Weiss elige, nos adentramos en

<sup>10</sup> Ferdinand Cheval (1836-1924).

<sup>11</sup> WEISS, Peter, *Informes* (Traducción del original), Lumen, Barcelona, 1969, p. 39.

un nuevo modo de entender la subjetividad y su proyección en el arte del siglo XX. La visión de España ofrecida por Weiss en su correlato visual, en sus fotografías, pone de relieve algo que ya estaba presente en los desarrollos visuales que propuso su siempre admirado Bertolt Brecht. Así, la Historia (su vida, sus circunstancias existenciales particulares) posiciona al hombre en una encrucijada irresuelta, no ya de grandes indefiniciones, sino de verdaderamente inabarcables (por ricos) procesos de intercambio entre culturas. Ante ello, a la vista de sus testimonios de España y en relación con sus obras pictóricas, cabe preguntarse ¿cómo el mundo cultural del norte ha encontrado en la España de los años 30 residuos, cuando no raíces, de sus propios elementos constitutivos?

Concluimos que, buena respuesta a esa tensión y relación entre norte/sur (Weiss alemán, mundo del norte; España, mundo del sur) haría radiografiada en la Historia del arte, viene dada en los propios trabajos de Peter Weiss y, específicamente, en sus vínculos con artistas españoles. Unos vínculos que ya existen mucho antes de que Weiss los sugiera a través de sus notas de viaje, y mucho antes de gestar y promover el fenómeno estético-social de *Marat/Sade*.

Todo experimento estético y expresivo denota en Peter Weiss una deuda para/con la Historia del arte. Una deuda que puede rastrearse en su teatro y que en *Marat/Sade* se planteó como una irresoluble dialéctica entre “viejos” y “nuevos”. Esa necesidad de renovación, ese peso de lo antiguo, de lo viejo en el sentido más estricto, eran constantes en buena parte de los oxidados aires de la “pintura nueva” española de los años treinta y cuarenta. Y aunque la cuestión ya ha sido estudiada en profundidad, especialmente desde la publicación en 1982 del trabajo de Gabriel Ureña<sup>12</sup>, surgen nuevos enfoques de lo que ahí se planteaba. Sin duda, Peter Weiss tiene mucho que decir al respecto, pues sus cuadros responden o refutan el hecho de que la pintura española de aquellos años viviera enquistada en un absoluto desfase.

La obra plástica de Peter Weiss, nunca mencionada en la historiografía artística española, sitúa la cuestión en un nuevo escalón especulativo, como vemos, difícil de estructurar y documentar<sup>13</sup>. Bien es cierto que muchos de sus dibujos, grabados, óleos y fotomontajes, pueden suponer ejemplos (*per se*) de lo que en la segunda mitad del siglo XX significó «estar desfasado», pero ello no debe condicionar su estudio. No obstante, como sucede con todas sus obras teatrales, sus pinturas nos ayudan a radiografiar al sujeto.

<sup>12</sup> UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982. Además de un sistemático análisis de la cuestión, ofrece un amplio apartado de manifiestos y biografías de artistas. Nos interesan especialmente los capítulos 2 («La ruptura con la Academia en los difíciles años 40: ¡La pintura empieza mañana!»), pp. 37-40) y 3 («Alternativas renovadoras y primeros intentos de recuperación de la vanguardia perdida»), pp. 53-79).

<sup>13</sup> En bibliotecas españolas sólo se conservan tres textos en alemán y sueco donde se reproducen las pinturas de Peter Weiss con motivo de sus únicas retrospectivas conocidas. Son: VV. AA., *Der Maler Peter Weiss : Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme* (Catálogo de la exposición), Museo de Bochum (Alemania), Bochum, 1982, VV. AA., *Peter Weiss als Maler*, Kunsthalle de Bremen, Bremen, 1983 y VV. AA., *Peter Weiss: malningar, teckningar, collage, filmer, teater, litteratur, politik* (Catálogo de la exposición), Museo Moderno de Estocolmo, Estocolmo, 1991.



## 2. PETER WEISS, PINTOR. APROXIMACIÓN A UNA NUEVA CLASIFICACIÓN DE SU OBRA GRÁFICA

El catálogo correspondiente a su primera retrospectiva en 1982, incorpora diversas fotografías relativas a la infancia de Peter Weiss, marcada por la pronta y repentina muerte de su hermana Margit Beatrice<sup>14</sup>. Como datos importantes para conocer su interés por la pintura, se añaden referencias a su estancia en la Academia de Bellas Artes de Praga y se menciona su amistad con el pintor, poeta y crítico de arte húngaro Endre Nemes, formado también en Praga entre 1930 y 1934. Al igual que Weiss, Endre Nemes era de origen judío, si bien, sus deudas con la cultura alemana van a ser mínimas. No por ello, van a verse reducidos sus contagios con la «otra» vanguardia que, en definitiva, será igualmente permeable a los (estrictamente) ámbitos germánicos de acción del Expresionismo y la Nueva Objetividad.

A la hora de bucear en los trabajos del maestro oficial de Peter Weiss en lo que a pintura se refiere (veremos como sus «verdaderos» profesores son otros, más concretamente Géricault, Munch, Otto Dix y Picasso), hay que tener ciertas reservas. El mejor texto sobre la pintura de Endre Nemes está fechado en 1972<sup>15</sup>, y ha de ser rescatado, sobre todo, por la clasificación que en él se hace de sus pinturas. El autor identifica cuatro etapas en la producción de Nemes:

1ª- 1933-1938. Etapa de reconocimiento del Impresionismo, el Constructivismo y el Expresionismo. Interés por Braque, el Surrealismo y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (incorporando elementos del Gótico y el Renacimiento del norte). Empleo de acuarelas y principios de abstracción no geométrica.

2ª- 1938-1948. Desarrollo de la personalidad artística. Aparición de lo horrible, lo grotesco y la caricatura<sup>16</sup>. Relaciones con la literatura de Franz Kafka. Afinidades con el estilo de Chagall. Descubrimiento de los pintores suizos *Fin de Siglo* Ernst Josephson (1851-1906) y Carl Frederik Hill (1849-1911). En 1943 se vincula al grupo «Minotauro». Según el crítico británico J. P. Hodin<sup>17</sup> su pintura nos habla de miedo y tortura<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> VV. AA., *Der Maler Peter Weiss : Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, catálogo de exposición, (Bochum, 1982), Museo de Bochum, Bochum, 1982, pp. 18 y 23.

<sup>15</sup> GAMZU, Haïm (Dir.), *Endre Nemes*, catálogo de exposición, (Tel Aviv, 1972), Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 1972.

<sup>16</sup> Según el autor, Endre Nemes había destacado como caricaturista.

<sup>17</sup> H. P. Hodin es autor en 1966 de un texto importante sobre Oscar Kokoschka cuya referencia bibliográfica es HODIN, *Oskar Kokoschka: the artist and his time*, Cory, Adams and McKay, Londres, 1966. En 1985 edita una monografía sobre Edvard Munch (HODIN, *Edvard Munch*, Thames and Hudson, Londres, 1985). Kokoschka y Munch van a ser dos referentes para la pintura de Weiss, especialmente en lo que a tratamiento anatómico se refiere (alteraciones en el canon, torsiones, solución formal); ambos pintores «nutren» el expresionismo de Weiss. Seguramente Hodin se interesó por los trabajos de Endre Nemes a raíz de sus conexiones con aquellos pintores.

<sup>18</sup> Citado por: GAMZU, Haïm, «Endre Nemes. Chronicler of our Era», en *Endre Nemes* (Catálogo de la exposición), Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 1972, p. 4. «J. P. Hodin, writes that Endre Neme's work speak to us of fear and torture, flight and destruction, but also of faith in the strength of creation and in a spiritual renaissance; of the fear of death and of the desire to see the rebirth of a lost world, of which only islands of ruins have remained».

3ª- 1949-1959. Supremacía del lirismo y la imaginación. Mejoras en la concreción formal (técnica) que se contrarrestan con un abandono de lo «académico» para dar paso a la fragmentación y lo inacabado.

4ª- 1959- hasta su muerte. Formas definidas que interactúan. Relaciones entre el mundo orgánico e inorgánico. Interés formal y simbólico por la ciencia, la tecnología y la industria.

Exponemos las distintas etapas en su pintura porque, de alguna manera, pueden ayudar a sistematizar el campo de acción de Peter Weiss. Éste, al igual que su colega Nemes, se nutre de un amplio espectro de «restos de modernidad», pero a diferencia de aquel, creemos que su calidad es mayor en tanto que sus cuadros nos explican algo nuevo o, por lo menos, nos sitúan en una nueva perspectiva analítica. Dicha perspectiva, nutre lo que se apuntó a propósito de una estética de la paradoja, es decir, de una estética que, curiosamente, no «resiste» ante nada. Por todo ello, al igual que en su dramas, las pinturas de Weiss reelaboran las citas de lo moderno para transformarlas en una autobiografía.

La pintura de Peter Weiss explora fundamentalmente dos géneros: el retrato y el paisaje. Dichos géneros se concretan bajo lo que en el siglo XX pudimos entender como Historia y Alegoría. A nuestro modo de ver, sus obras más importantes ven la luz en las décadas de 1930 y 1940. Aunque con posterioridad la calidad técnica de sus trabajos es menor, su trayectoria no puede ser definida sin entender ciertas particularidades en lo que a su propia evolución se refiere.

Entre 1933 y 1938 realiza algunas obras importantes. Si bien, no brindan soluciones formales absolutamente nuevas o contenidos especialmente originales, sí nos hablan de toda esa tradición anclada en la Historia del arte alemán. Han de ser doblemente valoradas, como decimos, tanto por lo que suponen en cuanto componentes formativos de la estética del dramaturgo, como por su función explicativa a la hora de traducir lo que el pintor entiende por arte. De 1934 son, por ejemplo, sus dos versiones tituladas *Hombres en el tranvía*, un friso de personajes sobre fondo oscuro que remite directamente a pintores ligados al Berlín de Entreguerras, con un eco formal a caballo entre Edvard Munch y Otto Dix.

El extrañamiento que padecen las figuras de Weiss, es similar al extrañamiento que el propio pintor tiene a la hora de presentar sus personajes teatrales. El profesor Taberner Prat ya citaba en su análisis cómo muchos elementos presentes en sus obras de teatro, asociados, *a priori*, con postulados *artaudianos* o *brechtianos*, eran en realidad (o también) características propias de la estética expresionista (entiéndase, netamente pictórica)<sup>19</sup>.

Al igual que Ernst Barlach, Paul Klee o Kokoschka, Peter Weiss es un artista polifacético, tanto en sus intenciones como, sobre todo, en sus resultados. En este sentido, se puede decir que pinta cuando hace teatro y se comporta como un dramaturgo cuando utiliza la pintura (de hecho, se sabe que utilizaba diapositivas para construir sus dramas).

<sup>19</sup> TABERNER PRAT, José María, *Creación artística en el «Marat/Sade» de Peter Weiss (Una aportación al problema del malentendido crítico)* (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, Barcelona, 1974.



En 1935 pinta una acuarela que también nos sirve para establecer conexiones con el mundo del norte y centro de Europa. Se trata de un retrato triple de pequeño formato realizado con motivo de la muerte de su hermana Margit Beatrice. La deformación cadavérica, así como la vinculación de las tres efigies con la muerte, son también estados del sujeto muy del gusto occidental. Sus antecedentes están en la tradición barroca, así como en la iconografía simbolista que, reconfigurada y «adaptada» a las demandas de la guerra, es rescatada por los pintores de los años veinte y treinta.

A todos sus retratos introspectivos e intimistas, enmascarados por la alienación y protegidos con una mueca aséptica, opone un envés basado en el interés por el movimiento de las masas humanas. Ya desde 1935 empieza a trabajar con formatos de mayor tamaño en los que dispone un elevado número de figuras. Es en ellos donde irrumpe el paisaje, un paisaje que a menudo es el espejo de las figuras que lo transitan, inmediato reflejo de una sociedad que activamente lo condiciona como tal. Ese escenario, propio e inequívoco de las figuras que lo llenan, conecta directa y explícitamente con las visiones de Pieter Brueghel, Lucas Cranach y Matthias Grünewald.

El interés por los escenarios de la Historia, parece llegar a Weiss desde los pintores realistas y naturalistas del siglo XIX. Se siente identificado con algunos pintores alemanes y rusos, concretamente, Adolph von Menzel (1815-1905), Robert Koehler (1850-1917) o Vasily «Perov» (1834-1882)<sup>20</sup>. A lo largo de las páginas de su *Notizbücher* deja diseminadas reproducciones de sus cuadros que le sirven, sin duda, para construir su peculiar visión del mundo. Una visión que vuelve a ser fruto de una dialéctica entre posiciones aparentemente irreconciliables<sup>21</sup>.

De manera reiterada se fija también en la pintura de Théodore Géricault, cuya *Balsa de la Medusa* (1819) inspira directamente algunas de sus obras de mediados de los sesenta como, por ejemplo, las ilustraciones que realiza para su novela *Adiós a los padres*.

Por último, ya durante los años cuarenta, serán importantes sus series de estudios anatómicos así como sus recreaciones del recurrente tema del pintor en el estudio. El primer ámbito temático, lo forman dos obras fechadas con sus respectivos bocetos en 1944 y 1946.

En ellos, se alude al carácter objetual del cuerpo, ante cuya quietud surge el elemento melancólico (*vanitas*). De nuevo, hay una cita del mundo barroco y una reflexión sobre la propia fragmentación del individuo que es presentado y adorado casi como una marioneta de Heinrich von Kleist. A su vez, las referencias anatómicas remiten al campo especulativo de la ciencia-arte, desde Andrea Mantegna y Botticelli hasta el humanismo «final» de Alberto Durer y Leonardo Da Vinci<sup>22</sup>.

Por lo que respecta al tema del estudio del pintor, Weiss elaborará una iconografía concreta que tiene muy presente el mundo italiano, especialmente la «geometriza-

<sup>20</sup> Vasily Grigorevich Kridener.

<sup>21</sup> Weiss pinta todas estas obras antes de que Alemania se divida en RFA y RDA. Su *Marat/Sade* y, mucho antes, sus cuadros, ya parecen delimitar la existencia de dos mundos antagónicos.

<sup>22</sup> Es Didi-Huberman quien mejor disecciona todos estos «ejercicios de crueldad» en su obra *Venus rajada*. Al margen de su libertad analítica, incorpora un aparato de notas especialmente clarificador para quien desee poner a prueba su validez científica. Por supuesto, no cita ni menciona a Peter Weiss, pero sí nos ayuda a ubicar mejor este tipo de composiciones.

ción» de los pintores metafísicos. Tanto si pinta escribanos en su mesa de trabajo o pintores en su estudio, utiliza siempre figuras ensimismadas y objetos de trabajo tales como escuadras, plumadas, volúmenes para los estudios de luz, telas y, generalmente, fugas de perspectiva construidas a base de calles, ciudades o edificios vacíos. En *Der Schreiber* («El escribano», óleo de 1946), acusa la evolución hacia este estilo, pues anteriormente sus visiones de *atelier* (las que ya empezaba a dibujar a finales de la década anterior) empleaban una composición y un desarrollo mucho menos trascendente y mucho más, si queremos, prosaico-descriptivo. Todo ello, va acompañado de un paulatino abandono de la tinta sobre papel hacia técnicas mixtas.

### 3. CONCLUSIONES

El viaje del pintor y dramaturgo Peter Weiss a España en 1974 fue esencial en tanto que, como parte de su biografía, determinó su producción artística. La aproximación a su obra pone de relieve lo estrechamente vinculadas que están sus experiencias personales (su visión de las cosas) con sus trabajos, tanto referidos al campo de la literatura como al de las artes plásticas.

Su visión de España, fragmentaria y plagada de impresiones personales es, en buena medida, inclasificable, como inclasificables son sus pinturas que, como se ha señalado, mantienen deudas con distintos estilos o movimientos. Un análisis conjunto de sus diarios y de los testimonios que quedan de su paso por España, nos ayuda a comprender mejor el carácter heterogéneo de Peter Weiss a la hora de construir su personalidad y concretar su producción. En tanto que artista singular, Peter Weiss es un artista contemporáneo. A la vista de la Historia y los documentos, lo es también: pinta y escribe en el siglo XX.

Aquí se ha tratado de esbozar la relevancia de dos factores tan aparentemente dispares como son la visión de España y la pintura de Weiss. Uniendo ambos conceptos, se invita a pensar en el lugar que ha de ocupar el autor dentro de la Historia del arte contemporáneo.