

De l'art després d'Auschwitz a la sociologia del menyspreu de Buchenwald*

Francesc Hernández i Dobón

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

francesc.j.hernandez@uv.es

Benno Herzog

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

benno.herzog@uv.es

Rebut: 24/04/2016

Acceptat: 03/06/2016

RESUM

Els treballs estètics de l'Escola de Frankfurt han rebut poca atenció en la sociologia actual. En aquest article mostrem la rellevància de la teoria estètica per a la comprensió crítica del món social. Amb aquesta intenció, presentem les apories que planteja la teoria crítica de la societat, especialment després d'Auschwitz, i ens preguntem com concebre l'inconcebible si les eines de la Il·lustració estan afectades per la culpa. Finalment, proposem el mosaic de la sociologia estètica del menyspreu com a possibilitat de sortida de l'aporia d'Auschwitz, una sortida relacionada amb la producció artística vinculada al camp de concentració de Buchenwald.

Paraules clau: Estètica, Escola de Frankfurt, Holocaust, Honneth, reconeixement, menyspreu.

ABSTRACT. *From art after Auschwitz towards the sociology of disrespect of Buchenwald.*

The aesthetic works of the Frankfurt School have hardly received attention by contemporary sociology. However, this paper shows the relevance of aesthetic theory for the critical understanding of the social world. For this purpose, we discuss the contradictions raised by the critical theory of society, especially after Auschwitz, and we reflect on how to conceive the inconceivable when the tools of the Enlightenment are intrinsically guilty. Finally, we propose the mosaic of the aesthetic sociology of disrespect as a possibility to overcome the paradoxes of Auschwitz. This procedure is related to the artistic production about the concentration camp of Buchenwald.

Keywords: Aesthetics, Frankfurt School, Holocaust, Honneth, recognition, disrespect.

SUMARI

Introducció

De la teoria crítica a l'estètica després d'Auschwitz

Auschwitz i la fi de la sociologia i l'estètica
comprehensives

Recuperar la capacitat de concebre:
la sociologia estètica del menyspreu de Buchenwald

· Margaret Bourke-White

· Jorge Semprún

· Fred Wander

· Imre Kertész

Conclusió

Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Francesc Hernández i Dobón. Universitat de València, Departament de Sociologia i Antropologia Social. Facultat de Ciències Socials. Av. Tarongers, 4b, 46021 València.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Hernández, F. i Herzog, B. (2016). De l'art després d'Auschwitz a la sociologia del menyspreu de Buchenwald. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130 (2). 165 -174.

* En aquest text sintetitzem algunes de les reflexions que hem publicat en Hernández i Herzog (2015). Article traduït per Josep Ribera i Condomina.

INTRODUCCIÓ

Per als debats socials i les polítiques contemporànies, la teoria estètica de l'Escola de Frankfurt pràcticament no existeix. La teoria crítica de la societat de la primera generació de l'Escola de Frankfurt ja es considera massa complexa i poc rellevant per a la penetració intel·lectual del món actual, i menys encara per a l'anàlisi empírica. Aquest veredicté és cert *a fortiori* per als treballs estètics, sobretot d'Adorno, però també de Benjamin, Kracauer i altres. No obstant això, la teoria estètica de l'Escola de Frankfurt es troba vinculada indissolublement a una pregunta fonamental de les ciències socials: malgrat els poders que ofusquen, modelen o distorsionen la percepció humana, és possible conèixer el món social? A aquesta pregunta, la negació de la qual la sociologia no s'atreveix a plantejar, s'hi afegeix, si la resposta és afirmativa, la de: com podem conèixer aquest món?

L'objectiu d'aquest article és mostrar la rellevància de la teoria estètica per a la comprensió crítica del món social. Amb aquest propòsit, presentarem les apories que ens planteja la teoria crítica de la societat, especialment després d'Auschwitz. Després, ens preguntarem com cal concebre –tant lògicament com artísticament– l'inconcebible, si les eines de la il·lustració estan afectades per la culpa. Amb tot això, ens ocupem de la relació d'Auschwitz amb la teoria estètica. Finalment, proposem el mosaic de la sociologia estètica del menyspreu com a possibilitat d'eixir de l'aporia d'Auschwitz. Aquesta eixida està relacionada amb la producció artística vinculada al camp de concentració de Buchenwald.

DE LA TEORIA CRÍTICA A L'ESTÈTICA DESPRÉS D'AUSCHWITZ

En l'evolució de l'Escola de Frankfurt i en la pretensió d'elaborar una teoria crítica, el llibre *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Dialèctica de la Il·lustració. Fragments filosòfics-1944/47)* de Horkheimer i Adorno representa un punt d'inflexió (vegeu Horkheimer i Adorno, 2010). Seguint Honneth (1986), aquest llibre radicalitza una “pèrdua del social” que

ja s'apuntava en l'article “Traditionelle und kritische Theorie” de 1937 (“Teoria tradicional, teoria crítica”). En aquest text programàtic i en altres aportacions de Horkheimer i els membres de l'Institut d'Investigació Social (IIS) de la Universitat de Frankfurt anteriors a la Segona Guerra Mundial, encara que es defensava, en principi, una orientació multidisciplinària, la veritat és que es va ordinar l'argument principal de la trama d'una filosofia de la història centrada en el model marxista del treball social. Aquest model va deixar de costar, al principi, altres formes d'interacció social, en general, i de reproducció cultural, en particular. Ara bé, si la classe obrera no havia promogut de manera decisiva el canvi revolucionari i s'havia integrat d'una manera no conflictiva en el capitalisme industrial i en el nacionalsocialisme, s'hauria de traure una tremenda conclusió: la desaparició de la capacitat creativa i de resistència dels membres de la classe treballadora, així com del seu potencial de conflicte individual i col·lectiu. El model psicoanalític de la socialització i la psicologia de masses aportaren a Adorno i Horkheimer raons per a comprendre per què els qui se suposava que eren l'avantguarda revolucionària es van integrar en els sicaris de la barbàrie.

En la *Dialektik der Aufklärung*, obra redactada sota l'impacte de l'ascens del nacionalsocialisme i la guerra, i amb una clara intuïció de la dimensió de la barbàrie dels camps de concentració i extermini que es coneixeria en concloure la contesa, Horkheimer i Adorno van explicar les transformacions dels subjectes en relació amb l'acte originari del domini sobre la naturalesa. Així, segueixen usant el model filosòficohistòric marxista centrat en el treball, però ho van fer introduint una major distància entre els objectes d'anàlisi, a saber, els grups socials i les seues interaccions. Les formes de consciència tenen a veure amb la producció material, però, a diferència de les interpretacions usuals de Marx, Lukács o, fins i tot, Sohn-Rethel, no es tractava d'analitzar els modes de producció o les formes d'intercanvi de mercaderies, sinó de remuntar-se al primer acte d'apropiació de la naturalesa. És a dir, d'aquest primer acte arrancaria una patologia social tan potent que fins i tot subsumeix el mateix coneixement científic dins del model negatiu

de domini racional sobre la naturalesa. Amb aquesta inclusió quedava desbaratada fins i tot la mateixa possibilitat d'elaboració d'una teoria crítica. Aquesta és la conclusió que sembla obrir-se pas en els escrits de Horkheimer i Adorno posteriors a la *Dialektik der Aufklärung*, que tenen un to summament pessimista.

Tant *Eclipse of Reason* de Horkheimer, del 1947, com *Minima moralia* d'Adorno, del 1951, són obres fragmentàries, marcades per una profunda desesperança en la capacitat emancipadora de la raó humana (Horkheimer, 2004; Adorno, 1964). El fet que aquesta es trobe sotmesa, en la manera de procedir, en el bastiment lingüístic i en la forma de raonar, a la lògica de la identitat, és a dir, a un pensament objectivant, seria el factor que possibilitaria el coneixement i la ciència, però també la massificació i la barbàrie. Enfront d'aquesta dinàmica objectivant, inherent a la raó "instrumental", només és possible un exercici filosòfic autoreflexiu, tan desesperançat com aporètic, que ha de renunciar, d'entrada, a tota confiança en la capacitat desveladora del llenguatge, en la seua pretensió d'una enunciació transparent.

La crítica del llenguatge que havia apuntat la teoria del temps messiànic de Benjamin va quedar així radicalitzada amb la crítica de la raó instrumental de Horkheimer i Adorno. Què cal fer, doncs, una vegada que, desvelat el caràcter instrumental de la raó i del llenguatge, sembla esfumar-se la possibilitat d'elaborar una teoria crítica? La qüestió va més enllà i afecta, fins i tot, l'elaboració mateixa d'una teoria estètica. L'única comesa que resulta possible, fins i tot "obligatòria", és la dissolució de la teoria. Afirmar Adorno: "Només resta la dissolució, motivada i concreta, de les categories estètiques corrents com a forma de l'estètica actual; alhora, la dissolució allibera la veritat transformada d'aquestes categories" (Adorno, 1997: 597).

Per això, tant el curs d'*Ästhetik* del 1958-59 d'Adorno com la seua *Ästhetische Theorie* (Adorno, 2009 i 1997, respectivament) pòstuma s'organitzen a partir d'aquesta dissolució de les categories: la bellesa natural i la bellesa artística, el lleig i el sublim, la reflexió i la praxi artística, l'aura, el gaudi estètic, la dissonància,

l'expressió i la construcció artística, la creativitat, l'art abstracte, etc., considerats no com una nòmina tancada de tòpics, sinó com a etapes d'un raonament dialèctic en el qual cada estadi il·lumina el seu oposat i hi col·lideix per tal de permetre el trànsit al següent, per tal d'alliberar una "veritat transformada".

En definitiva, la teoria crítica posterior a la *Dialektik der Aufklärung* es va enfrontar a apories aparentment insalvables, vinculades a les nocions de raó i llenguatge a les quals arriba, que semblen tancar el pas no sols a una teoria crítica de la societat, sinó fins i tot a l'estètica i a qualsevol altra disciplina que no efectue la seua pròpia dissolució de les categories. Vegem amb més detall la relació entre l'experiència històrica d'Auschwitz i la teoria estètica.

AUSCHWITZ I LA FI DE LA SOCIOLOGIA I L'ESTÈTICA COMPRENSIVES

Pocs fenòmens històrics resulten tan esmunyedissos al llenguatge com el dels camps de concentració del nazisme. La seua denominació habitual no es refereix a la funció exterminadora que van complir. Però fins i tot parlar de camps d'extermini és una reducció de les formes de tortura i assassinat que es van perpetrar en aquells llocs i en els seus entorns. En els camps, milions de persones van ser recloses al marge de qualsevol ordenament jurídic. El camp era el lloc del no-dret.

Una manera d'eludir aquesta dificultat semàntica inherent a la noció de "camp de concentració" és parlar simplement d'"Auschwitz". Així van procedir Theodor W. Adorno i altres membres de l'Escola de Frankfurt. Usada d'aquesta manera, la paraula no té un significat determinat, sinó que es refereix al fenomen històric de l'epifania del mal absolut, a l'emergència del mal inconcebible. Ara bé, tant si parlem de "camp de concentració" com si esmentem la paraula "Auschwitz" estem efectuant una abstracció que esborra les diferències entre els camps. Qualsevol persona que llegisca sobre els camps de concentració del nazisme, en visione documentals o en visite les

restes, trobarà una peculiar dialèctica de similituds i diferències. Les diferències tenen a veure també amb les associacions que cada camp desperta: Anne Frank i Bergen-Belsen, l'Escala de la Mort i Mauthausen, etc., associacions que queden neutralitzades amb la mera referència única a "Auschwitz".

Però, a més, com a abstracció, Auschwitz era literalment inconcebible per a la sociologia per tres raons. En primer lloc, allò que invoca Auschwitz mina la idea de comprensió, nuclear en les ciències humanes i socials postweberianes. Auschwitz no es pot concebre perquè escapa a qualsevol lògica. En definitiva, allò no tenia sentit enmig d'un conflicte bèl·lic que reclamava comportaments eficaços. Haguera resultat més comprensible des de la racionalitat administrativa, per exemple, sotmetre el poble jueu a esclavitud (a l'estil de Schindler). Generalitzant: qualsevol mecanisme que explique la reproducció social va quedar abolit a Auschwitz (Claussen, 1996: 53). En realitat, Auschwitz va operar amb una lògica "que és immanent a l'esperit: la seua regressió" (Adorno, 1998); tanmateix, la ciència no pot abastar aquest *heart of darkness*: "La psicologia no arriba a l'horror" (Adorno, 1964: 215). En segon lloc, els crítics teòrics que intentaren captar la complexitat d'Auschwitz van ser considerats "massa difícils, brillants o esotèrics" per a resultar pertinents en el treball diari de discursos acadèmics o polítics (Stoetzler, 2010: 165). El fet de defugir Auschwitz allunyava també qualsevol possibilitat de comprensió del fenomen històric. És a dir, "Auschwitz" va polvoritzar la concepció de la història com a racionalització i va evidenciar la contingència, la irracionalitat de la història (Krahl, 1985: 287 s., citat per Claussen, 1996: 51). En tercer lloc, lluny de percebre l'Holocaust com a *possibilitat* de la societat moderna, sense la qual Auschwitz no haguera sigut possible (Baumann, 1989: 12s), es va concebre com el contrari de la modernitat, com un "vestigi preburgès" (Claussen, 2012), la qual cosa tampoc en va afavorir l'aprehensió.

Ara bé, la inconcebibilitat d'Auschwitz no condueix a l'escepticisme, sinó que planteja una exigència a la raó humana, com afirma Adorno en les seues lliçons:

"N'hi ha prou de pronunciar la paraula Auschwitz per a fer-los [als seus estudiants, F.H. i B.H.] recordar que gairebé ja no es pot pensar en una altra figura de l'amor espiritual, de *l'amor intellectualis* en el sentit de Spinoza, que no siga l'odi inexorable contra el dolent, la falsedat i el temible del nostre món. Constitueix una de les configuracions més terribles de la nostra època el fet que quasi totes aquestes fórmules amb què es proclama immediatament el bé, l'amor als homes, es tornen d'amagat i contra la pròpia voluntat en una cosa dolenta, mentre que qui no desisteix d'aquesta inexorabilitat s'atrau per això el retret d'inhumà, escèptic i destructor. Considere que aprendre a penetrar en aquesta estranya inversió és una de les primeres exigències que els demana la filosofia si la pensen seriosament i si, per dir-ho així, no volen utilitzar-la com un dels troncs que aquella velleta va llançar a la foguera de Jan Huss. Sóc conscient del que els exigisc, però no puc remeiar-ho." (Adorno, 1977: 153).

Així doncs, seguint el rastre de l'antiga teologia negativa, que es prostrava abatuda davant el Déu a qui li agradava amagar-se, el *Deus absconditus*, la raó no esbrina què és l'absolut, sinó, al contrari: el que no es pot concebre mostra negativament a la raó el que ella mateixa és. Aquesta índole inconcebible del món té importants conseqüències no solament per al llenguatge i la ciència logocentrista, sinó també per a l'art, com explica aquest altre passatge d'Adorno:

"[E]l pensament pot apel·lar al fet que, en la realitat, alguna cosa més enllà del vel que teixeix la conjunció d'institucions i necessitat falsa reclama objectivament l'art; un art que parli a favor del que el vel oculta. Encara que el coneixement discursiu abasta la realitat, també abasta les seues irracionalitats (que brollen de la seua llei de moviment); en la realitat alguna cosa és esquivada al coneixement racional. A aquest li resulta aliè el sofriment: pot definir-lo, subsumint-lo, pot cercar mitjans per a calmar-lo, però amb prou feines pot expressar-lo a través de l'experiència: ho consideraria irracional. El sofriment portat

al concepte roman mut i no té conseqüències: es pot observar a Alemanya després d'Hitler. En l'era de l'horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht va adoptar com a lema) que la veritat és concreta tal vegada ja només la pot satisfer l'art. El motiu hegelian de l'art com a consciència de les misèries s'ha confirmat més enllà del que calia esperar. [...] L'enfosquiment del món torna racional la irracionalitat de l'art, que és fosc radicalment. El que els enemics de l'art modern anomenen, amb millor instint que els seus apologetes porucs, la negativitat de l'art modern és el compendi d'allò reprimat per la cultura establerta. És ací on cal anar" (Adorno, 1997: 32s).

No obstant això, encara que "l'enfosquiment del món torna racional la irracionalitat de l'art, que és fosc radicalment", la coneguda tesi d'Adorno que "escriure un poema després d'Auschwitz és un acte de barbàrie" sembla tancar la porta a tota manifestació artística. Així ho van entendre molts, des de León Felipe¹ a Günter Grass².

RECUPERAR LA CAPACITAT DE CONCEBRE: LA SOCIOLOGIA ESTÈTICA DEL MENYSPREU DE BUCHENWALD

La sentència d'Adorno, tanmateix, exigeix per la nostra banda un esforç de comprensió. Entenem que el filòsof frankfurtià no atacava la possibilitat de l'art, sinó la reducció del que l'art diu al que l'art mostra.³ El mateix Adorno es va esforçar per explicar que l'art sempre va més enllà del concepte. La solució de

l'aporia és la distinció wittgensteniana entre *mostrar* i *dir*. El llenguatge o l'art pot *mostrar* la barbàrie, que no es pot *dir*. En definitiva, el més pròxim a *dir* la barbàrie és la pluralitat de les *mostracions* de la barbàrie, sense que siga possible una comprensió única ulterior. Seria un acostament al món com a mosaic o com a límit (en sentit matemàtic). Potser el que sorgeix així de la desesperació moral és, en realitat, una pràctica de virtut, una forma d'art, l'art d'indagar sabent que no hi ha una resposta vàlida.

A continuació, n'adduirem un exemple: diverses manifestacions artístiques relacionades amb el camp d'extermini de Buchenwald i que fan al·lusió al mateix dia, el 15 d'abril de 1945, data de l'alliberament del camp; les fotografies de Margaret Bourke-White i els relats literaris de Jorge Semprún, Fred Wander i Imre Kertész. Aquest collage mostra, al nostre parer, el que Siegfried Kracauer ja deia en *Die Angestellten (Els empleats)* que "la realitat és una construcció que s'inscriu en el mosaic de les observacions singulars i en base a la comprensió de la seua substància" (Kracauer, 2006).

Margaret Bourke-White

Diumenge, 15 d'abril de 1945, al matí. La fotògrafa Margaret Bourke-White comença a fer fotografies d'un grup de ciutadans alemanys, la majoria dones i ancians del poble d'Ettersberg, al costat de la ciutat de Weimar, que accedeixen al camp de Buchenwald, molt prop del poble. Soldats del Tercer Exèrcit dels Estats Units, dirigit pel general Patton, controlen les instal·lacions del camp d'extermini i escorten el grup. A les fotografies es veu com algunes dones ploren o es tapen la cara amb mocadors davant els munts de cadàvers i els forns crematoris. Els supervivents vagaregen o estan confinats pels militars.⁴

1. León Felipe ho va expressar en el seu poema "Auschwitz":
"¡Mira! Éste es un lugar donde no se puede tocar el violín. / Aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo."

2. En l'autobiografia de Günter Grass, llegim que la seua generació literària va entendre precisament així la sentència d'Adorno, com una apel·lació a pensar quina literatura cal fer després d'Auschwitz (Grass, 1996: 132s; cf. també Grass, 1999).

3. "Dir" (*sagen*) i "mostrar" (*zeigen*) en el sentit de L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 4.022.

4. Una reconstrucció de l'esdeveniment es troba en el capítol novè de la sèrie *Band of Brothers*, produïda pel canal de televisió Home Box Office (HBO) i emesa per primera vegada a l'octubre de 2001.

FONT: *Life Archive* allotjat per Google.

Algunes de les fotografies que Margaret Bourke-White fa aquell matí es publiquen. Unes altres queden a l'arxiu gràfic de la revista *Life*, fins que, l'any 2008, Google va digitalitzar i va publicar milers de fotografies d'aquest arxiu, que poden ser ara contemplades en internet.

Jorge Semprún

Un jove presoner de 21 anys, Jorge Semprún, és testimoni de l'escena de Buchenwald fotografiada per Bourke-White. Ho narra en la seua novel·la *Le grand voyage (El llarg viatge)*. Segons aquest llibre, en contemplar el grup, va quedar angoixat i va marxar a l'altre costat del camp, on va enfonsar el cap en l'herba i va escoltar el silenci del bosc d'Ettersberg. A l'oficial de l'exèrcit nord-americà que parlava al grup, li dedica un capítol en *L'écriture ou la vie (L'escriptura o la vida)*.

L'any 2006, Semprún va rebre el premi Annetje Fels-Kupferschmidt i, en anar a arregar-lo a Holanda, on havia viscut abans de la Segona Guerra Mundial, va concedir una entrevista (en castellà) a la televisió RNW, en la qual, entre altres declaracions, va rememorar l'esdeveniment.



JORGE SEMPRÚN. [...] Ese fenómeno del olvido voluntario, a la vez sincero y a la vez oportunista, es un fenómeno muy generalizado. En todos los países donde ha habido dictaduras se puede encontrar ese fenómeno.

ENTREVISTADOR. ¿Y no será porque, ante ese hecho dramático, las personas se encuentran delante de una disyuntiva casi imposible? Si la gente dice "yo sabía", uno supone que si alguien sabía, podía haber hecho algo...

JS. Ese es exactamente el problema. Tengo sobre este tema concreto una anécdota, un episodio, que, si tenemos tiempo, para contarlo...

E. ¡Por favor!

JS. En el mes de abril del año 45, el 11 de abril, el ejército americano, el Tercer Ejército de Patton, libera el campo de Buchenwald. Unos días después —no sé cuántos días, tres o cuatro días después—, el mando militar norteamericano organiza una visita del campo de Buchenwald para la población civil de la ciudad de Weimar, que era la famosa ciudad de Goethe, de Nietzsche, la ciudad de la cultura, donde están todos los museos y los archivos de la historia cultural alemana. Una visita para la población civil. Me fijo en un grupo. El guía de ese grupo es un teniente del



ejército americano que habla un alemán perfecto y va explicando. Lleva a ese centenar de paisanos de Weimar, que son mujeres en su mayoría o niños (porque los hombres en edad militar están todavía en la guerra, están movilizados porque la guerra no ha terminado todavía), hasta el patio del crematorio, donde están amontonados centenares de cadáveres como troncos. Empieza a explicar lo que pasaba allí, en el crematorio. Entonces, las mujeres alemanas comienzan a gritar y a llorar, y a decir: “No sabíamos, no nos hemos enterado...” Y el teniente americano les dice tranquilamente: “No sabíais, porque no queríais saber. ¿No habéis visto pasar desde hace años los trenes por Weimar? ¿No han visto, vuestros maridos o vuestros hermanos, trabajar a los deportados en tal o cual fábrica que compartían el trabajo con vosotros? No sois culpables, pero sois responsables.” Se me ha quedado grabado en la memoria ese episodio. Luego resultó (y no vamos a explicar el resto, porque sería otra novela) que ese teniente americano era un judío alemán, que se llamaba Rosenberg.⁵ Lo he puesto en uno de mis libros con el nombre de Rosenfeld (Semprún, 1997), porque no sabía si vivía... para protegerle incluso de mis posibles errores de memoria. Pero una lectora del libro en inglés lo identificó y me

dijo que era “Rosenberg”. Un hombre que está vivo todavía. Tenemos una correspondencia. El teniente americano que explicaba era un judío alemán que se expatrió en los años 30, se hizo americano y se alistó en el ejército para hacer la guerra antifascista contra su propio país, como combatiente de la libertad. Y por eso hablaba un alemán tan perfecto.

E. ¿Y es cierto de esta anécdota que usted vio esto, le dio dolor de estómago, y fue al campo a descansar...?

JS. Sí, sí.⁶

Fred Wander

Fred Wander, que tenia 29 anys quan els ciutadans de Weimar penetraren a Buchenwald, degué quedar-se al barracó, si fem cas de la seua autobiografia (Wander, 2010). Realment, Wander no diu que estiguera precisament al barracó mentre el grup de ciutadans alemanys passejava pel camp de concentració, sinó que va més enllà: va convertir aquesta situació de romandre en el barracó en la seua condició vital essencial. Fins al final de la seua vida, quan es despertava a la nit, es preguntava angoixat si es

5. Albert G. Rosenberg.

6. Cf. <www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8>; també l'arxiu de vídeos de Google: <<http://video.google.com/videoplay?docid=9059014605533661549#>>.

trobava encara en el barracó: “¿No es el barracón donde me he instalado en lo profundo de mi fuero interno?”, escriu a la conclusió de *Das gute Leben (La bona vida)*. Wander va publicar un llibre, *Der siebente Brunnen (El setè pou)*, sobre les víctimes joves als camps d’extermini, una imatge jueva sobre el racó més profund del nostre ésser.⁷ Però en *La bona vida* declara que tots els seus llibres són el mateix, en definitiva, un reiterat exercici d’ascesi, com diu citant precisament Semprún.⁸ Ser quan no som el que som, i acabar descobrint que som justament això. Una formulació que és pràcticament una paràfrasi de la *Lògica* de Hegel.⁹ Es tracta del reiterat exercici de la lectura i l’escriptura, de la narració d’històries, una passió de Wander. Ell es definia com una persona lleugera d’equipatge, però sempre amb un llibre. Perquè de llibres, deia, n’hi ha en qualsevol lloc. Sempre llegir i sempre de camí. Un pària, un *schlemihl*, un pobre desgraciat. Enfrontant-se a – com va escriure Kertész i va citar Wander– “una forma d’existència espiritual basada en l’experiència negativa”, una passió per narrar l’inennarrable. Perquè, citant Wander de nou, “tot sofriment es fa suportable si algú explica una història”, com va escriure Hannah Arendt.

La recent publicació de les converses de Primo Levi amb Giovanni Tesio abunden en l’orientació de Wander. Com és conegut, Levi és autor del relat autobiogràfic més contundent sobre Auschwitz, *Se questo è un uomo (Si això és un home)*, i comparteix el *pathos* de Wander: “una vita da inibito” (Levi, 2016: 43).

7. El pou que es cava al desert per a fer brollar aigua. Per això, altres traduccions al castellà es refereixen a *Séptima fuente*.

8. “L’écriture, si elle prétend être davantage qu’un jeu, ou un enjeu, n’est qu’un long, interminable travail d’ascèse, une façon de se dépendre de soi en prenant sur soi: en devenant soi-même parce qu’on aura reconnu, mis au monde l’autre qu’on est toujours” (Jorge Semprún, 1994: 377).

9. Jorge Semprún recordava haver fullejat la *Lògica* de Hegel al camp de Buchenwald en l’edició Glockner, de grogues tapes dures i lletra gòtica. En un viatge posterior al camp va poder comprovar que, efectivament, en el barracó de la infermeria es trobaven, sense raó aparent, alguns dels volums d’aquesta edició.

El relat de Wander de l’estada a Buchenwald fa rememorar una altra imatge cèlebre. Quan es va construir, havia de ser batejat com a camp d’Ettersberg o camp de Weimar, però les ressonàncies literàries i cultes d’aquest nom van fer que es descartara tal denominació. S’explica que va ser Himmler mateix qui va proposar Buchenwald, ja que estava situat en un bosc de fajos (*Buchen*). Però el terme alemany per als fajos (*Buchen*) és molt pròxim a la paraula “llibres” (*Bücher*). És una casualitat que el camp que va albergar tants escriptors tinguera un nom que s’assemblara a “bosc de llibres”, cosa que remet immediatament al bosc dels homes-lliure de *Fahrenheit 451*, la novel·la de Ray Bradbury filmada per François Truffaut.

Imre Kertész

Imre Kertész va rebre el Premi Nobel de Literatura el 2002. A l’abril del 1945 era un jove esquelètic, de 15 anys, reclòs al camp de Buchenwald. Recordava haver vist el grup de ciutadans de Weimar, mentre estava embolicat amb una manta i assegut en un vàter portàtil que hi havia davant el barracó hospitalari, “com si fóra el duc de Vendôme quan rebia el bisbe de Parma”. Mastegava un xiclet nord-americà, que li devia haver ofert un soldat.

“Aquests instants guarden una vivència irrecuperable i innombrable. Si poguera tornar a viure’ls, diria que he vençut el temps, que he vençut la vida. Tanmateix, l’ésser humà no va ser creat per això, sinó com a màxim per a recordar. I perquè, mentrestant, vigile la fidelitat i la inamobilitat del seu record.” (Kertész, 2002: 127).

Respecte al *dictum* d’Adorno, en proposa la inversió: “Jo la variaria, en un mateix sentit ampli, dient que, després d’Auschwitz, ja només poden escriure’s versos sobre Auschwitz. L’horror de l’holocaust “s’amplia per a convertir-se en l’àmbit d’una vivència universal” (Kertész, 2002: 66 i 69). És l’estació terme de les grans aventures, a la qual s’arriba després de dos mil·lennis de cultura ètica i moral, l’efecte traumàtic de la qual domina dècades de l’art modern i anima la força creativa humana actual: “s’amplia per a convertir-se

en l'àmbit d'una vivència universal" (Kertész, 2002: 60). Per això, conclou el Premi Nobel hongarès, és possible entendre l'holocaust com a "cultura". "El sofriment cau sobre l'ésser humà com una ordre, i la solemne protesta contra ell: això és avui l'art, i no pot ser cap altra cosa" (Kertész, 2002: 125).

CONCLUSIÓ

Només un pensament que pren Auschwitz seriosament pot ajudar perquè la barbàrie no es repetisca. No obstant això, prendre Auschwitz seriosament té conseqüències importants per a la nostra forma de percebre la realitat social. Quan l'horror ens silencia hi ha altres formes, diferents del pensament identificant, que poden ajudar a acostar-nos a l'impensable. Acostar-nos-hi només pot significar crear "mosaics", "fragments", "configuracions" que s'aproximen a un límit o reflexionar en moviments d'espiral. Així ho hem entès amb l'aproximació estètica a Buchenwald que hem relatat.

Després d'Auschwitz i de Buchenwald, queda obert, doncs, el camí de l'art, d'un art que mostre el sofriment i que es convertisca, d'aquesta manera, en una teoria de la societat de les formes de menyspreu, des de l'expressió més hiperbòlica que han conegut els segles. O, dit d'una altra manera, després d'Auschwitz només es pot fer art sobre el sofriment, només es pot fer sociologia del menyspreu. Aquesta sociologia del menyspreu ha de ser conscient del seu caràcter de construcció fins i tot de l'observació mateixa i advocar pel principi conscient de l'assemblatge que ja va reclamar Benjamin. Aquest principi significa "muntar les grans construccions des de les parts més menudes, confeccionades agudament i esmoladament; descobrir en l'anàlisi de l'instant més singular l'òptica del transcurs total" (Benjamin, 1982: 705s). Un cristall polièdric, sens dubte.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adorno, Th. W. (1964). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (1977). *Terminología filosófica*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Th. W. (1997). *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, 7*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (1998). *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (2009). *Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften, IV. 3*. Frankfurt/Meno: Suhrkamp.
- Baumann, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Nova York: Cornell University Press.
- Benjamin, W. (1982). *Das Passagen-Werk, I. Aufzeichnungen und Materialien*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Claussen, D. (1996). *La teoria crítica, avui*. Alzira: Gemania.
- Claussen, D. (2012). La dialéctica entre ciencia y cosmovisión. Sobre el antisemitismo en la sociología. *Constelaciones* vol. 4, 25-33.
- Grass, G. (1996). *Artículos y opiniones*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Grass, G. (1999). *Meine Jahrhundert*. Gotinga: Steidl Verlag.
- Hernández, F. i Herzog, B. (2015). *Estética del Reconocimiento. Fragmentos de una crítica social de las artes*. València: PUV.
- Honneth, A. (1986). *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Horkheimer, M. (2004). *Eclipse of Reason*. Oxford: Oxford University Press.

- Horkheimer, M. i Adorno, Th.W. (2010). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kertész, I. (2002). *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder.
- Kracauer, S. (2006): *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektivroman. Die Angestellten*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Krahl, H.-J. (1985): *Konstitution und Klassenkampf*. Frankfurt: Neue Kritik.
- Levi, P. (2016). *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Torí: Einaudi.
- Semprún, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. París: Gallimard.
- Stoetzler, M. (2010). Antisemitism, Capitalism and Reformation of Sociological Theory. *Patterns of Prejudice*, 44(2), 161-194.
- Wander, F. (2010). *La buena vida o De la serenidad ante el horror*. València: Pre-textos.

NOTA BIOGRÀFICA

Francesc Jesús Hernández i Dobon. Doctor en Filosofia, Pedagogia i Sociologia per la Universitat de València. Professor del Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Universitat de València i director de l'Institut de Creativitat i Innovació Educativa. Entre les seues últimes publicacions destaquen *Estètica del Reconeixement* (amb Benno Herzog, PUV) i *Educación y biografías* (amb Alicia Villar, UOC).

Benno Herzog. Doctor en Sociologia per la Universitat de València i professor de sociologia en el Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Universitat de València. Les seues principals línies d'investigació són la teoria crítica i la teoria del reconeixement, teoria social i anàlisi del discurs, migració i racisme.