

Del arte después de Auschwitz a la sociología del desprecio de Buchenwald*

Francesc Hernández i Dobón

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
francesc.j.hernandez@uv.es

Benno Herzog

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
benno.herzog@uv.es

Recibido: 24/04/2016
Aceptado: 03/06/2016

RESUMEN

Los trabajos estéticos de la Escuela de Frankfurt reciben poca atención en la sociología actual. En este artículo mostraremos la relevancia de la teoría estética para la comprensión crítica del mundo social. Para ello presentaremos las aporías que nos plantea la teoría crítica de la sociedad especialmente después de Auschwitz y nos preguntaremos sobre cómo concebir lo inconcebible si las herramientas de la Ilustración están afectadas por la culpa. Finalmente, proponemos el mosaico de la sociología estética del desprecio como posibilidad de salir de la aporía de Auschwitz. Esta salida está relacionada con la producción artística vinculada al campo de concentración de Buchenwald.

Palabras clave: Estética, Escuela de Frankfurt, Holocausto, Honneth, reconocimiento, desprecio.

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.

SUMARIO

Introducción

De la teoría crítica a la estética después de Auschwitz

Auschwitz y el fin de la sociología y estética comprensivas

Recuperar la capacidad de concebir:
la sociología estética del desprecio de Buchenwald

· Margaret Bourke-White

· Jorge Semprún

· Fred Wander

· Imre Kertész

Conclusión

Referencias bibliográficas

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

Sugerencia de cita / Suggested citation: Hernández, F. i Herzog, B. (2016). Del arte después de Auschwitz a la sociología del desprecio de Buchenwald. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (2). 165 -174.

* En este texto sintetizamos algunas de las reflexiones que hemos publicado en Hernández y Herzog (2015).

INTRODUCCIÓN

Para los debates sociales y las políticas contemporáneas, la teoría estética de la Escuela de Frankfurt prácticamente no existe. La teoría crítica de la sociedad de la primera generación de la Escuela de Frankfurt se considera ya demasiado compleja y poco relevante para la penetración intelectual del mundo actual y menos aún para el análisis empírico. Este veredicto es cierto *a fortiori* para los trabajos estéticos, sobre todo de Adorno, pero también de Benjamin, Kracauer y otros. No obstante, la teoría estética de la Escuela de Frankfurt está vinculada indisolublemente a una pregunta fundamental de las ciencias sociales: a pesar de los poderes que ofuscan, moldean o distorsionan la percepción humana, ¿es posible conocer el mundo social? A esta pregunta, cuya negación la sociología no se atreve a plantear, se añade, si la respuesta es afirmativa, la de: ¿cómo podemos conocer este mundo?

El objetivo del presente artículo es mostrar la relevancia de la teoría estética para la comprensión crítica del mundo social. Para ello presentaremos las aporías que nos plantea la teoría crítica de la sociedad especialmente después de Auschwitz. En un segundo paso nos preguntaremos sobre cómo concebir —tanto lógicamente como artísticamente— lo inconcebible si las herramientas de la Ilustración están afectadas por la culpa. Con ello se trata de la relación de Auschwitz con la teoría estética. Finalmente, proponemos el mosaico de la sociología estética del desprecio como posibilidad de salir de la aporía de Auschwitz. Esta salida está relacionada con la producción artística vinculada al campo de concentración de Buchenwald.

DE LA TEORÍA CRÍTICA A LA ESTÉTICA DESPUÉS DE AUSCHWITZ

En la evolución de la Escuela de Frankfurt y en la pretensión de elaborar una teoría crítica, el libro *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944/47) de Horkheimer y Adorno representa un punto de inflexión (Horkheimer y Adorno, 2010). Siguiendo a Honneth (1986), este libro radicaliza una “pérdida de lo social” que ya se apuntaba en el artículo “Traditionelle

und kritische Theorie” de 1937. En este texto programático y en otras aportaciones de Horkheimer y los miembros del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt anteriores a la Segunda Guerra Mundial, aunque se defendiera en principio una orientación multidisciplinar, lo cierto es que se urdió el argumento principal sobre la trama de una filosofía de la historia centrada en el modelo marxista del trabajo social. Este modelo dejó de lado, al principio, otras formas de interacción social, en general, y de reproducción cultural, en particular. Ahora bien, si la clase obrera no había promovido de manera decisiva el cambio revolucionario y se había integrado de un modo no conflictivo en el capitalismo industrial y en el nacionalsocialismo, se tendría que sacar una tremenda conclusión: la desaparición de la capacidad creativa y de resistencia de los miembros de la clase trabajadora, así como de su potencial de conflicto individual y colectivo. El modelo psicoanalítico referido a la socialización y la psicología de masas aportaron a Adorno y Horkheimer razones para comprender por qué los que se suponía que eran la vanguardia revolucionaria se integraron en los esbirros de la barbarie.

En la *Dialektik der Aufklärung*, obra redactada bajo el impacto del ascenso del nacionalsocialismo y la guerra y con una clara intuición de la dimensión de la barbarie de los campos de concentración y exterminio que se conocería al concluir la contienda, Horkheimer y Adorno refirieron las transformaciones de los sujetos al acto originario del dominio sobre la naturaleza. De ese modo, siguieron usando el modelo filosófico-histórico marxista centrado en el trabajo, pero lo hicieron introduciendo una mayor distancia entre los objetos de análisis, a saber, los grupos sociales, y sus interacciones. Las formas de conciencia tienen que ver con la producción material, pero, a diferencia de las interpretaciones usuales de Marx, Lukács o incluso Sohn-Rethel, no se trataba de analizar los modos de producción o las formas de intercambio de mercancías, sino de remontarse al primer acto de apropiación de la naturaleza. Es decir, de ese primer acto arrancarían una patología social tan potente que hasta subsumiría

el mismo conocimiento científico dentro del modelo negativo de dominio racional sobre la naturaleza. Con esta inclusión quedaba desbaratada incluso la misma posibilidad de elaboración de una teoría crítica. Esta es la conclusión que parece abrirse paso en los escritos de Horkheimer y Adorno posteriores a la *Dialektik der Aufklärung*, que tienen un tono sumamente pesimista.

Tanto *Eclipse of Reason*, de 1947, de Horkheimer como *Minima moralia*, de 1951, de Adorno, son obras fragmentarias, marcadas por una profunda desesperanza en la capacidad emancipadora de la razón humana (Horkheimer, 2004; Adorno, 1964). El hecho de que esta se encuentre sometida en su manera de proceder, en su armazón lingüístico y en su forma de razonar, a la lógica de la identidad, es decir, a un pensamiento objetivante, sería el factor que posibilitaría el conocimiento y la ciencia, pero también la masificación y la barbarie. Frente a esta dinámica objetivante, inherente a la razón “instrumental”, solo cabe un ejercicio filosófico autorreflexivo, tan desesperanzado como aporético, que ha de renunciar de entrada a toda confianza en la capacidad desveladora del lenguaje, en su pretensión de una enunciación transparente.

La crítica del lenguaje que había apuntado la teoría del tiempo mesiánico de Benjamin, quedó así radicalizada con la crítica de la razón instrumental de Horkheimer y Adorno. ¿Qué hacer, pues, una vez que, desvelado el carácter instrumental de la razón y del lenguaje, parece esfumarse la posibilidad de elaborar una teoría crítica? La cuestión va más allá y afecta incluso a la propia elaboración de una teoría estética. El único cometido que resulta posible, incluso “obligatorio”, es su disolución. Afirma Adorno: “Solo resta la disolución, motivada y concreta, de las categorías estéticas corrientes como forma de la estética actual; esa disolución, al mismo tiempo, libera la verdad transformada de esas categorías” (Adorno, 1997: 597).

Por ello, tanto el curso de *Ästhetik* de 1958/59 de Adorno, como su *Ästhetische Theorie* póstuma (Adorno 2009 y 1997, respectivamente) se organizan a partir de esa disolución de las categorías: lo bello natural

y lo bello artístico, lo feo y lo sublime, la reflexión y la praxis artística, el aura, el disfrute estético, la disonancia, la expresión y la construcción artística, la creatividad, el arte abstracto, etc., pero no como una nómina cerrada de tópicos, sino como etapas de un razonamiento dialéctico en el que cada estación alumbraba su opuesto y colisiona con él para permitir el tránsito a la siguiente, para liberar una “verdad transformada”.

En definitiva, la teoría crítica posterior a la *Dialektik der Aufklärung*, se enfrentó a aporías aparentemente insalvables, vinculadas a las nociones de razón y lenguaje a las que llega, que parecen cerrar el paso no solo a una teoría crítica de la sociedad, sino incluso a la estética y a cualquier otra disciplina que no efectúe su propia disolución de las categorías. Veamos con más detalle la relación entre la experiencia histórica de Auschwitz y la teoría estética.

AUSCHWITZ Y EL FIN DE LA SOCIOLOGÍA Y ESTÉTICA COMPRENSIVAS

Pocos fenómenos históricos resultan tan esquivos al lenguaje como el de los campos de concentración del nazismo. Su denominación habitual no se refiere a la función exterminadora que cumplieron. Pero incluso hablar de campos de exterminio es una reducción de las formas de tortura y asesinato que se perpetraron en estos lugares y en sus entornos. En los campos, millones de personas fueron recluidas al margen de cualquier ordenamiento jurídico. El campo era el lugar del no-derecho.

Una manera de eludir esta dificultad semántica inherente a la noción de “campo de concentración” es hablar simplemente de “Auschwitz”. Así procedieron Theodor W. Adorno y otros miembros de la Escuela de Frankfurt. Usada de este modo, la palabra no tiene un significado determinado, sino que se refiere al fenómeno histórico de la epifanía del mal absoluto, a la emergencia del mal inconcebible. Ahora bien, tanto si hablamos de “campo de concentración” como si mencionamos la palabra “Auschwitz” procedemos

a una abstracción que borra las diferencias entre los campos. Cualquier persona que lea sobre los campos de concentración del nazismo, visiones documentales o visite sus restos, encontrará una peculiar dialéctica de similitudes y diferencias. Las diferencias tienen que ver también con las asociaciones que cada campo despierta: Anne Frank y Bergen-Belsen, la Escalera de la Muerte y Mauthausen, etc., asociaciones que quedan neutralizadas con la mera referencia única a “Auschwitz”.

Pero, además, Auschwitz, en cuanto abstracción, era literalmente inconcebible para la sociología por tres razones. En primer lugar, aquello que invoca Auschwitz mina la idea de comprensión, nuclear en las ciencias humanas y sociales postweberianas. Auschwitz no se puede concebir porque escapa a cualquier lógica. En definitiva, aquello no tenía sentido en medio de un conflicto bélico que reclamaba comportamientos eficaces. Hubiera resultado más comprensible desde la racionalidad administrativa, por ejemplo, someter a esclavitud al pueblo judío (al estilo de Schindler). Generalizando: cualquier mecanismo que explique la reproducción social quedó abolido en Auschwitz (Claussen, 1996: 53). En realidad, Auschwitz operó con una lógica, que es inmanente al espíritu, su regresión (Adorno, 1998); sin embargo, la ciencia no puede alcanzar este *heart of darkness*: “La psicología no llega al horror” (Adorno, 1964: 215). En segundo lugar, los teóricos críticos que intentaron captar la complejidad de Auschwitz fueron considerados “demasiado difíciles, brillantes o esotéricos” para resultar pertinentes en el trabajo diario de discursos académicos o políticos (Stoetzler, 2010: 165). Su soslayamiento alejaba también cualquier posibilidad de comprensión del fenómeno histórico. Es decir, “Auschwitz” pulverizó la concepción de la historia como racionalización y evidenció la contingencia, la irracionalidad de la historia (Krahl, 1985: 287 s., citado por Claussen, 1996: 51). En tercer lugar, lejos de percibir el Holocausto como *posibilidad* de la sociedad moderna, sin la cual Auschwitz no hubiera sido posible (Baumann, 1989: 12s), se concibió como su contrario, como un “vestigio preburgués” (Claussen, 2012), lo que tampoco favoreció su aprehensión.

Ahora bien, la inconcebibilidad de Auschwitz no conduce al escepticismo, sino que plantea una exigencia a la razón humana, como afirma Adorno en sus clases:

“Basta pronunciar la palabra *Auschwitz* para hacerles [a sus estudiantes, F.H. y B.H.] recordar que ya apenas no es pensable otra figura del amor espiritual, del *amor intellectualis* en el sentido de Spinoza, que no sea el odio inexorable contra lo malo, lo falso y lo temible de nuestro mundo. Constituye una de las configuraciones más terribles de nuestra época el que casi todas estas fórmulas en que se proclama inmediatamente el bien, el amor a los hombres, se tornan bajo cuerda y contra la propia voluntad en algo malo, mientras que el que no desiste de esa inexorabilidad se atrae por ello el reproche de inhumano, escéptico y destructor. Aprender a penetrar en esta extraña inversión, considero que es una de las primeras exigencias que les pide la filosofía si la piensan seriamente y si, por decirlo así, no quieren utilizarla como uno de los pequeños leños que aquella viejecita aportó a la hoguera de Juan Huss. Soy consciente de lo que les exijo, pero no puedo remediarlo” (Adorno, 1977: 153).

Así pues, siguiendo la estela de la antigua teología negativa, que se postraba abatida ante el Dios que gustaba de esconderse, el *Deus absconditus*, la razón no averigua qué es lo absoluto, sino, al contrario: lo que no se puede concebir le muestra negativamente a la razón lo que ella misma es. Esta índole inconcebible del mundo tiene importantes consecuencias no sólo para el lenguaje y la ciencia logocentrista sino también para el arte, como explica este otro pasaje de Adorno:

“[E]l pensamiento puede apelar a que algo en la realidad más allá del velo que teje la conjunción de instituciones y necesidad falsa reclama objetivamente el arte; un arte que hable en favor de lo que el velo oculta. Aunque el conocimiento discursivo alcanza a la realidad, también a sus irracionalidades (que brotan de su ley de movimiento), algo en la realidad es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el sufrimiento: puede definirlo subsumiéndolo,

puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional. El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencias: esto se puede observar en Alemania después de Hitler. En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya solo la pueda satisfacer el arte. El motivo hegeliano del arte como conciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabía esperar. [...] El oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente. Lo que los enemigos del arte moderno llaman, con mejor instinto que sus apologetas medrosos, su *negatividad* es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. Ahí hay que ir” (Adorno, 1997: 32s).

Sin embargo, aunque “el oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente”, la conocida tesis de Adorno: “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, parece cerrar la puerta a toda manifestación artística. Así lo entendieron muchos, desde León Felipe¹ a Günter Grass².

RECUPERAR LA CAPACIDAD DE CONCEBIR: LA SOCIOLOGÍA ESTÉTICA DEL DESPRECIO DE BUCHENWALD

La sentencia de Adorno, sin embargo, exige por nuestra parte un esfuerzo de comprensión. Entendemos que el filósofo frankfurtiano no atacaba la posibilidad del arte, sino la reducción de lo que el arte dice a lo que el arte muestra.³ El mismo Adorno se esforzó

1. León Felipe lo expresó en su 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 la autobiografía de Günter Grass, leemos como su generación literaria entendió precisamente así la sentencia de Adorno, como una apelación a pensar qué literatura cabía hacer después de Auschwitz (Grass, 1996: 132s; cf. también Grass, 1999).

3. “Decir” (sagen) y “mostrar” (zeigen) en el sentido de L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 4.022.

por explicar que el arte siempre va más allá de su concepto. La solución de la aporía es la distinción wittgensteniana entre *mostrar* y *decir*. El lenguaje o el arte puede *mostrar* la barbarie, que no se puede *decir*. En definitiva, lo más próximo a *decir* la barbarie es la pluralidad de sus *mostraciones*, sin que sea posible una comprensión única ulterior. Sería un acercamiento al mundo como mosaico o como límite (en sentido matemático). Quizá, lo que surge así de la desesperación moral es en realidad una práctica de virtud, una forma de arte, el arte de indagar sabiendo que no hay una respuesta válida.

A continuación aduciremos un ejemplo: diversas manifestaciones artísticas relacionadas con el campo de exterminio de Buchenwald y que hacen alusión al mismo día, el 15 de abril de 1945, fecha de la liberación del campo: las fotografías de Margaret Bourke-White y los relatos literarios de Jorge Semprún, Fred Wander e Imre Kertész. Este collage muestra, a nuestro parecer, lo que Siegfried Kracauer ya decía en *Die Angestellten*, que la realidad es una construcción que se inscribe en el mosaico de las observaciones singulares (Kracauer 2006).

Margaret Bourke-White

Domingo, 15 de abril de 1945, por la mañana. La fotógrafa Margaret Bourke-White comienza a tomar fotografías de un grupo de ciudadanos alemanes, en su mayoría mujeres y ancianos del pueblo de Ettersberg, junto a la ciudad de Weimar, que acceden al Campo de Buchenwald, que está muy cerca del pueblo. Soldados del Tercer Ejército de Estados Unidos, dirigido por el general Patton, controlan las instalaciones del campo de exterminio y escoltan al grupo. En las fotografías se ve como algunas mujeres lloran o se tapan la cara con pañuelos ante los montones de cadáveres y los hornos crematorios. Los supervivientes deambulan o están confinados por los militares.⁴

4. Una reconstrucción del acontecimiento se encuentra en el capítulo noveno de la serie *Band of Brothers*, producida por el canal de televisión HBO y emitida por primera vez en octubre de 2001.

FUENTE: *Life Archive* hosted by Google.

Se publican algunas de las fotografías que Margaret Bourke-White toma aquella mañana. Otras permanecen en el archivo gráfico de la revista *Life*, hasta que, en el año 2008, Google digitalizó y publicó miles de fotografías de ese archivo, que pueden ser ahora contempladas en internet.

Jorge Semprún

Un joven prisionero de 21 años, Jorge Semprún, es testigo de la escena de Buchenwald fotografiada por Bourke-White. Lo narra en su novela *Le grand voyage*. Según este libro, al contemplar el grupo quedó angustiado y marchó al otro lado del campo, donde hundió la cabeza en la hierba y escuchó el silencio del bosque del Ettersberg. Al oficial del ejército norteamericano que hablaba al grupo le dedica un capítulo en *L'écriture ou la vie*.

En el año 2006, Semprún recibió el premio Annetje Fels-Kupferschmidt y, al ir a recogerlo a Holanda, donde había vivido antes de la Segunda Guerra Mundial, concedió una entrevista (en castellano) a la televisión RNW, en la que, entre otras declaraciones, rememoró el evento.



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, 1994), 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 contaba 29 años cuando los ciudadanos de Weimar penetraron en Buchenwald, permanecería en el barracón, si hacemos caso de su autobiografía (Wander, 2010). Realmente, Wander no dice que estuviera precisamente en el barracón mientras deambulaba el grupo de ciudadanos alemanes, sino que va más allá: convirtió esta situación de permanecer en el barracón en su condición vital esencial. Hasta el final de su vida, cuando se despertaba por la noche, se preguntaba

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#>>.

angustiado si estaba todavía en el barracón: “¿No es el barracón donde me he instalado en lo profundo de mi fuero interno?”, escribe en la conclusión de *La buena vida*. Wander publicó un libro, *Séptimo pozo*, sobre las víctimas jóvenes en los campos de exterminio, una imagen judía⁷ sobre el rincón más profundo de nuestro ser. Pero en *La buena vida* declara que todos sus libros son el mismo, en definitiva, un reiterado ejercicio de ascesis, como dice citando precisamente a Semprún.⁸ Ser al no ser lo que somos, y acabar descubriendo que somos justamente eso. Una formulación que es prácticamente una paráfrasis de la *Lógica* de Hegel.⁹ Se trata del reiterado ejercicio de la lectura y la escritura, de la narración de historias, una pasión para Wander. Él se definía como una persona ligera de equipaje, pero siempre con un libro. Porque libros, decía, hay en cualquier lado. Siempre leer y siempre de camino. Un paria, un *schlemihl*, un pobre desgraciado. Enfrentándose a, como escribió Kertész y citó Wander, “una forma de existencia espiritual basada en la experiencia negativa”, una pasión por narrar lo inenarrable. Porque, y otra cita más de Wander, “todo sufrimiento se hace soportable si alguien cuenta una historia”, como escribió Hannah Arendt.

La reciente publicación de las conversaciones de Primo Levi con Giovanni Tesio abundan en la orientación de Wander. Levi es, como es conocido, autor del relato autobiográfico más contundente sobre Auschwitz, *Se questo è un uomo*, y comparte el *pathos* de Wander: “una vita da inibito” (Levi, 2016: 43).

7. El pozo que se cava en el desierto para hacer aflorar agua. Por eso, otras traducciones se refieren 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 déprendre de soi en prenant sur soi: en devenant soi-même parce qu’on aura reconnu, mis au monde l’autre qu’on est toujours” (Semprún, 1994: 377).

9. Jorge Semprún recordaba haber hojeado la *Lógica* de Hegel en el campo de Buchenwald en la edición Glockner, de amarillas tapas duras y letra gótica. En un viaje posterior al campo pudo comprobar que, efectivamente, en el barracón de la enfermería se encontraban, sin razón aparente, algunos de los volúmenes de esa edición.

El relato de Wander de su estancia en Buchenwald hace rememorar otra célebre imagen. Cuando se construyó tenía que ser bautizado como campo de Ettersberg o campo de Weimar, pero las resonancias literarias y cultas de ese nombre hicieron que se descartara tal denominación. Se cuenta que fue el propio Himmler el que propuso Buchenwald, ya que estaba ubicado en un bosque de hayas. Pero el término alemán para las hayas (*Buchen*) está muy próximo a la palabra “libros” (*Bücher*). Es una casualidad que el campo que albergó a tantos escritores tuviera un nombre que se asemejara a “bosque de libros”, lo que rememora inmediatamente el bosque de los hombres-libro de *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury filmada por François Truffaut.

Imre Kertész

Imre Kertész recibió el Premio Nobel de Literatura en 2002. En abril de 1945 era un joven esquelético, de 15 años, recluso en el campo de Buchenwald. Recordaba haber visto al grupo de ciudadanos de Weimar, mientras estaba envuelto con una manta y sentado en un váter portátil que había ante el barracón hospitalario, “como si fuera el duque de Vendôme cuando recibía al obispo de Parma.” Masticaba un chicle norteamericano, que le habría ofrecido un soldado.

“Estos instantes guardan una vivencia irrecuperable e innombrable. Si pudiera volver a vivirlos, diría que he vencido el tiempo, que he vencido la vida. Sin embargo, el ser humano no fue creado para ello, sino como máximo para recordar. Y para que mientras tanto vigile la fidelidad e inamovilidad de su recuerdo” (Kertész, 2002: 127).

Respecto al *dictum* de Adorno, propone su inversión: “Yo la variaría, en un mismo sentido amplio, diciendo que después de Auschwitz ya solo pueden escribirse versos sobre Auschwitz”. El horror del holocausto “se amplía para convertirse en el ámbito de una vivencia universal” (Kertész, 2002: 66 y 69). Es la estación término de las grandes aventuras, a la que se arriba tras dos milenios de cultura ética y moral, cuyo efecto traumático domina décadas del arte moderno y anima la fuerza creativa humana actual: “Reflexionando sobre Auschwitz, tal vez de manera paradójica, pienso más

pronto sobre el futuro que sobre el pasado” (Kertész, 2002: 60). Por ello, concluye el Premio Nobel húngaro, es posible entender el holocausto como “cultura”. “El sufrimiento cae sobre el ser humano como una orden, y la solemne protesta contra él: eso es hoy el arte, y no puede ser otra cosa” (Kertész, 2002: 125).

CONCLUSIÓN

Solo un pensamiento que toma en Auschwitz en serio puede ayudar a que la barbarie no se repita. No obstante, tomar Auschwitz en serio tiene consecuencias importantes para nuestra forma de percibir la realidad social. Cuando el horror nos silencia existen otras formas, no del pensamiento identificante, que pueden ayudarnos a acercarnos a lo impensable. Acercarnos aquí sólo puede significar crear “mosaicos”, “fragmentos”, “configuraciones” que se aproximan a un límite o reflexionar en movimientos de espiral. Así

lo hemos entendido con la aproximación estética a Buchenwald que hemos relatado.

Después de Auschwitz y de Buchenwald, queda abierto pues el camino del arte, de un arte que muestre el sufrimiento y que se convierta, de ese modo, en una teoría de la sociedad de las formas de desprecio, desde la expresión más hiperbólica que han conocido los siglos. O, dicho de otro modo: después de Auschwitz sólo se puede hacer arte sobre el sufrimiento, sólo se puede hacer sociología del desprecio. Esta sociología del desprecio tiene que ser consciente de su carácter de construcción incluso de la observación misma y abogar por el principio consciente del ensamblaje que ya reclamó Benjamin. Este principio significa “montar las construcciones grandes desde las partes más pequeñas, aguda y cortantemente confeccionadas; descubrir en el análisis del más pequeño momento singular el cristal del transcurso total” (Benjamin, 1982: 705s). Un cristal poliédrico, sin duda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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*. Nueva York: Cornell University Press.
- Benjamin, W. (1982). *Das Passagen-Werk, I. Aufzeichnungen und Materialien*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Claussen, D. (1996). *La teoría crítica, avui*. Alzira: Gemanía.
- 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*. Gotingen: Steidl Verlag.
- Hernández, F. y Herzog, B. (2015). *Estética del Reconocimiento. Fragmentos de una crítica social de las artes*. Valencia: 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. y 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*. Turín: 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*. Valencia: Pre-textos.

NOTA BIOGRÁFICA

Francesc Jesús Hernández i Dobon. Doctor en Filosofía, Pedagogía y Sociología por la Universitat de València. Profesor del Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universitat de València y director del Instituto de Creatividad e Innovación Educativa. Entre sus últimas publicaciones destacan *Estética del Reconocimiento* (con Benno Herzog, PUV) y *Educación y biografías* (con Alicia Villar, UOC).

Benno Herzog. Doctor en Sociología por la Universitat de València y profesor de sociología en el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universitat de València. Sus líneas principales de investigación son la teoría crítica y la teoría del reconocimiento, teoría social, análisis del discurso, migración y racismo.