

CAPÍTOL 11

A.3. SOBRE LA CADUCITAT I LA MORT EN LA NATURA I EN LA HISTÒRIA

Tal com hem pogut comprovar en el capítol anterior, per a Adorno és impossible comprendre ni experimentar el temps, si se'l clou en l'atemporalitat, en una història de progrés, o en un present estàtic. Per entendre el temps, cal assumir que tot passa, que tot es transforma contínuament, que tot és efímer, que tot se'n va. Podríem dir que els conceptes claus per explicar el temps són la transitorietat o la caducitat, que afecten cada cosa que existeix.

Aquesta tesi permet a Adorno formular una idea sorprenent: *que existeix una íntima relació entre natura i història, consistent en la caducitat de totes dues*. Aquesta tesi adorniana sorprèn el sentit comú i trenca amb la major part de la tradició filosòfica occidental, però tampoc és una idea original, sinó inspirada en el pensament jueu, i heretada de Benjamin i Lukács. La filosofia basada en el principi d'identitat ha tendit a afirmar que el temps de la natura és un temps de repetició, del sempre igual, de l'etern retorn de l'idèntic. I la mateixa filosofia de la identitat ha tendit a afirmar que el temps de la humanitat és el temps de la història, caracteritzada pel progrés. Adorno proposa contra totes dues afirmacions, que natura i història comparteixen una mateixa forma temporal: totes dues són igual d'efímeres, transitòries i caduques. I per tant, igual d'extremadament fràgils. El seu present no és garantia de futur, la seva existència no les assegura per sempre, sinó que tan sols assegura el seu risc de morir. Per salvar totes dues, natura i història, només tenim un instrument, i usar-lo esdevé el nostre deure: la memòria. *Una memòria que ha d'assumir una tasca universal si tot el que existeix, sigui natural o històric, està en perill de mort.*

a) PROGRÉS

Una definició clàssica del concepte de progrés la trobem en Kant, representant d'una època caracteritzada per una jove confiança en la seva existència. I tanmateix, Kant manté una certa mirada crítica enmig de l'optimisme il·lustrat. Veiem aquesta definició. Com a bon defensor de la universalitat, Kant afirma que el progrés, per tal de ser-ho, ha de ser compartit per tots.¹ Tal com en l'IC, el criteri no és el contingut, sinó la seva extensió a tota la humanitat.

Dos-cents anys més tard, irrecuperable ja l'optimisme del segle de les llums, Adorno confirma en una conferència de l'any 62 titulada "Progrés" i recollida a CN, la definició kantiana d'aquest, i encara més, estén el seu formalisme a la definició d'humanitat. Adorno renuncia a descriure-la afirmativament (recordeu el que havíem explicat a A.1.1.), perquè si bé una descripció mai no esgotaria la riquesa del sentit, en canvi comportaria un doble perill. D'una banda, una definició del que la humanitat "és" seria estàtica, i per tant la reduiria, incapaç de comprendre tot el possible que espera en el futur. D'altra banda, una definició del que la humanitat "ha de ser" comportaria la violència pròpia de qualsevol programa de construcció de la humanitat, com el feixista. Unint el formalisme a la negativitat, Adorno proposa que la humanitat consisteix en no excloure ningú, o millor encara, en no oblidar ningú. De manera que finalment és a la memòria a qui ha de recórrer per salvaguardar la idea d'humanitat.

Una tal definició manifesta la mala consciència del segle XX, la injustícia del qual es compona d'oblits voluntaris : l'oblit que suposa reservar els beneficis de l'avenç tecnològic per a un petit sector de la població mundial i no concedir l'accés a la majoria; o l'oblit programat i produït en sèrie d'una època de genocidis, dels qual el jueu només va ser l'obertura, tan esfereïdor que el vam creure únic i vam trigar a adonar-nos de tots els altres.

Aquestes definicions de progrés i d'humanitat ens permeten establir una d'aquelles relacions dialèctiques que Adorno tenia en tanta estima, encara que aquesta no aparegui desenvolupada explícitament en el seu text. *En el*

¹ Veieu IMMANUEL KANT, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*.

concepte de progrés, allò decisiu no és l'element purament temporal, sinó la seva universalitat ; se'l jutja per la seva extensió. I mentre el progrés passa a ser un concepte que té la seva mesura no en la coordenada temporal, sinó en l'espacial, el concepte d'humanitat experimenta el procés contrari. La humanitat deixa de ser mera extensió i esdevé temporalitat, esdevé fonamentalment memòria. Tant en el sentit que només podem abraçar tots els éssers humans amb la memòria, com en el sentit que ser un ésser humà significa tenir capacitat per recordar.

I si concedim que progrés en un sentit positiu significa, en una modesta transgressió del formalisme adornià, *una millora de la humanitat*, aleshores el progrés es fa de nou temporal a través d'aquesta, però ja no com a carrera precipitada cap al futur, sinó com a permanent mirada al passat, com a memòria.

Però Adorno tampoc no es limita a oferir-nos la capacitat de la memòria com a mesura del progrés, sinó que en desenvolupa una altra. No triga a descobrir-se com a problemàtic el fet que Adorno hagués inclòs el concepte de totalitat dins del de progrés, ja que Adorno és el crític per excel·lència de tota afirmació de totalitats : "El tot és el no vertader", cita i lema dels MM. Perquè cada totalitat que s'estableix no és més que una disfressa de particularismes que es tanquen com universos en la seva identitat, i sotmeten o exclouen el que no s'identifica amb ells. En resposta, Adorno emprèn el projecte de reconstruir la humanitat precisament des de la posició dels abans exclosos.

Així, si bé és cert que el progrés ha de ser de tots, Adorno denuncia el perill de totalitarisme que comporta cada afirmació de totalitat, i d'altra banda denuncia que si s'aplica la totalitat al progrés es posa fi al seu dinamisme, i en conseqüència al seu sentit. Una totalitat no pot progressar, perquè en no deixar res fora d'ella, no li queda un fi exterior envers el qual avançar, no té envers on dirigir-se. La seva totalitat l'immobilitza, el deixa estancat. L'única manera de trencar el malefici de la cosificació és prendre consciència de què la falsa totalitat s'instaura com a domini del no idèntic, emprendre l'alliberament de tot el dominat i reconèixer-ho com a diferent. Per comprendre el progrés cal el concepte alliberador d'alteritat.

Existeix quelcom no idèntic a la història, i per com la història s'hi aproxima mesura Adorno el progrés. Es tracta de la natura. La història només es pot encaminar a un fi real, ser de veritat dinàmica, introduir canvi, novetat i millores, i donar oportunitat de realitzar-se al possible, si es proposa com a telos una reconciliació amb la fins ara oprimida naturalesa. És necessari remarcar que són elles dues, la natura i la història, les que *afirmades cadascuna aïlladament poden impossibilitar la llibertat humana, i amb ella anul·lar l'ètica*. La convicció adorniana és que només en un *limitar-se mútuament d'ambdues i en la possibilitat de la reconciliació s'obre l'espai de la llibertat i l'ètica*.

Tanmateix, aquesta concepció del progrés és la que fins ara ha estat rebutjada per la raó europea, que contempla i menysprea la natura com allò deixat enrere pel veloç avenç de la història, allò abandonat al principi dels temps, i que només sobreviu dins dels individus com el seu fons més primitiu i que cal tenir sota el control de la voluntat racional. En aquelles teories que justifiquen el domini de la natura, ha estat una estratègia fonamental expulsar-la del temps, i per aconseguir-ho del mode més efectiu s'han combinat totes les formes d'expulsió imaginables.

La natura és allò deixat enrere, sempre igual, incapaç de canvi, allò immòbil enfront del qual pot la història comprovar la seva velocitat i enorgullir-se de la distància recorreguda. Però això que abandonat roman immutable, el paisatge contemplat en el retrovisor, alhora segueix sempre present. Com ironitza Adorno, a la natura se li nega el canvi i se l'engalana amb l'eternitat, una forma de temps que en realitat li roba els atributs temporals, i la redueix a mera espacialitat i passivitat, convertida en escenari i marc de l'acció humana. I la seva eternitat és també la de l'eterna disponibilitat, del magatzem inesgotable de recursos que continua sempre oferint-ne més per molt que se l'exploti, del dipòsit d'energia que ella genera, però que possibilita projectes que són històrics.

La modernitat, conscient dels seus avenços, està marcada per una tal concepció de la naturalesa. El dualisme cartesià anomenarà la natura, simplement, res extensa. L'il·lustrat Kant, quan ofereix la forma de salvar una resta de no identitat, no dominable per la raó, la cosa en si, l'expulsa del temps i fins i tot de l'espai.

La raó es reserva el temps com si fos quelcom propi d'ella i condemna la natura irracional, de la qual ella prové, fora del temps, com si el canvi fos un privilegi exclusiu de la racionalitat, de la facultat que transcendeix el present introduint fins, i que tanmateix els oblida fàcilment per reduir a mitjans tot el que ella no és. La conseqüència és que una raó que confia haver superat la natura no pot retrobar-la en el seu avançar. Per tant, dins d'aquest esquema, si la reconciliació és encara pensable, ho és tan sols com a retorn ; la recuperació del no idèntic només és possible com una tornada a l'origen i una renúncia a la història.

Que la història exerceixi el seu domini amb l'instrument del principi d'identitat, que identifica l'objecte amb el subjecte i assimila la matèria amb la raó, i tanmateix denunciï la natura per immòbil, per ser sempre idèntica a ella mateixa, no és una paradoxa, sinó una projecció. La identitat és un projecte subjectiu i racional, incapaç de sorgir per ell mateix de la natura, que és plural i diversa, però la raó la projecta sobre el no idèntic per impedir-se reconèixer-la com la diferència que li manca.

b) REPETICIÓ

Un cop descartada aquesta concepció de la natura, ens toca preguntar-nos si existeix una altra forma d'entendre-la que no l'expulsi del temps. Per als autors que han rebutjat la perspectiva de la racionalitat per limitada, i han intentat comprendre la realitat des d'un concepte més ampli, com el de la vida, que recull a tots els individus sense imposar-los la identitat ni sotmetent-los, sinó abraçant-los en un continu que reconeix diferència i pluralitat, per a ells la relació entre història i natura revela noves possibilitats.

En Schopenhauer, la natura és plenament temporal, i tanmateix el seu temps és el de la repetició. Quan la voluntat única es manifesta en les coordenades espacials i temporals, no és capaç de desenvolupar-se, sinó que al llarg del temps i en l'extensió de la pluralitat d'éssers, tot el que succeeix és repetició. En el seu sistema la vida és exaltada, mentre que la raó, de la qual es reconeix el seu origen en l'irracional, i que es descobreix com una més d'entre les moltes estratègies de supervivència, no és legitimada com un pur instrument de domini que pot disposar al seu caprici del natural. Però la

contrapartida és que la repetició, el temps de la vida, és afirmada amb tal força que allò nou, el canvi, no té cabuda. La història queda anul·lada. **“El que ha comprendido todo esto (...) no creará con el vulgo que el tiempo le traiga algo nuevo e importante, que por él ni en él se produzca algo que tenga realidad absoluta, ni que constituya un todo con un comienzo, un fin, un plan y un desarrollo, ni que aspire a una última finalidad, que sería el perfeccionamiento del género humano. (...) En el mundo sucede como en los dramas de Gozzi, en los cuales aparecen siempre los mismos personajes con las mismas intenciones y con el mismo destino; los motivos y los acontecimientos son en cada obra distintos, efectivamente, pero el espíritu de los hechos es el mismo.”**²

Tot és sempre el mateix, i aquest és el desert en el qual desemboquen les concepcions que parteixen de la vida, i que troben la seva expressió extrema en el budisme, on la repetició forja el món com un malson; la seva incapacitat per admetre que la vida pugui tenir un final, per acceptar la mort, condemna les criatures a la repetició eterna de la vida en infinites reencarnacions. En un món així, *la llibertat no pot consistir sinó en l'alliberament de la vida*, en la seva interrupció, aconseguida dissolent-se en el no-res del nirvana.

I és que quan no hi ha història, l'única forma de llibertat enfront de la repetició que tanca el temps com una presó és anul·lar el temps. L'estètica i l'ètica de Schopenhauer persegueixen aturar el temps, alliberar-se de l'etern retorn dels impulsos naturals, de la cadena del desig que reapareix rítmicament determinant les activitats de totes les criatures. L'ascetisme com a idea rectora de l'ètica consisteix en un progressiu alliberar-se del desig, del ritme repetitiu del temps, mentre que l'estètica és un sobtat fugir del temps mitjançant la dissolució del desig en la contemplació. Així es produeix una paradoxa. *Si en Hegel el pas del temps posa fi a l'art, en Schopenhauer és l'art qui posa fi al temps*. I és que en diversos sentits és Schopenhauer la inversió de Hegel. L'esperança, tanmateix, no la coneix ni l'un ni l'altre. Tots dos continuadors de Kant desconeixen la utopia en els seus sistemes. Sense esperança és tanmateix Hegel optimista en la seva identificació de la raó amb el real, en la seva

² ARTHUR SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, 151.

concepció d'una raó totalitària que ho inclou tot i tot ho legitima, mentre que l'afirmació schopenhaueriana de la raó com una facultat no justificadora de la realitat, sinó fonamentalment crítica en la seva finitud, el remet al pessimisme, i a una capacitat crítica que Hegel perd juntament amb l'esperança.

Però la crítica de Schopenhauer no pot deixar pas a l'esperança d'una millora. El seu món queda atrapat en la contradicció estèril que té lloc quan la voluntat única es divideix en una multiplicitat. La voluntat que vol una sola cosa, viure, es contradiu a ella mateixa en dividir-se, es repeteix i es veu obligada a competir amb ella mateixa, de manera que l'acció dels individus no s'acumula per construir un projecte comú, sinó que es destorben els uns als altres per aconseguir els seus propis fins, que són iguals. Mentre que Hegel és capaç, amb un salt de la metafísica a la dialèctica, de descobrir la contradicció com a productiva, com avenç en el temps. Però en una concepció del progrés on, com ja vam veure, la natura és sols passat.

És cert que Schopenhauer salva una ètica de la natura, de les poques que existeixen en la història de la filosofia, i que continua inspirant ètiques actuals amb el concepte de compassió. Però compassió i pessimisme van de la mà, i aquell que es compadiu del dolor de cada criatura és alhora incapaç de pensar com disminuir-lo.

c) EL PROGRÉS CAU EN LA REPETICIÓ

La resposta d'Adorno a una concepció que reivindica la natura, però que la tanca en un temps que torna sobre ell mateix fins que la mateixa temporalitat de la vida impossibilita la història, és denunciar que la repetició no procedeix de la natura, que és qui conserva la diferència i la pluralitat, sinó justament d'una història purificada d'ella. Una història que oblida la natura esdevé repetició, i encara que els exemples d'Adorno en aquest text són de tall marxista i se centren en el procés d'intercanvi que redueix la qualitat a

quantitat, jo presentaré com a paradigmàtic el fet que una història que oblida l'espontaneïtat natural acaba condemnada a deformar la memòria mateixa, que ha de ser la facultat que manté la diferència contra la identitat, fins convertir-la en mera repetició.

Quan la raó condemnava la natura a no ser més que mera repetició, ho era tan sols dels cicles, i contra ells l'individu conservava el seu caràcter irrepetible perquè era mortal. L'únic que roman de l'individu, roman en l'espai privat i subjectiu de la memòria, tan intransferible com la vivència. Sent així impossible de retenir, l'individu ha buscat sovint el coneixement d'ell mateix forjant la permanència d'un ordre ideal de conceptes, entestat en localitzar-se dins d'un esquema abstracte e immòbil de categoritzacions alienes al temps.

Però en buscar la seva part atemporal, troba només el que està desposseït de vida, i no es pot reconèixer en una abstracció constituïda precisament prescindint del que ell es proposava conèixer. Allò individual ha semblat durant segles escapar-se de la raó i del llenguatge. Adorno responia que si es desitja conèixer allò individual, allò efímer, sense perdre-ho en construccions atemporals, només és possible conèixer-ho quan mor, en la distància del record. Coneixem quan ja ha deixat d'esdevenir, en l'absència de l'objecte i des de la memòria.

Però la tecnologia ha trobat la manera de fer romandre l'individu sense expulsar-lo del temps i així poder-lo conèixer: amb la repetició, la reproducció, a la qual Benjamin donà la benvinguda, però Adorno considerà com un pas en la deshumanització de la societat. La tecnologia possibilita que el record deixi de ser la relació entre un subjecte i un objecte que el temps li arrenca. Entre el subjecte i l'objecte apareix un substitut d'allò que se'n va amb el temps, i que no tan sols supera la seva absència, sinó que instaura un mode de permanència que l'objecte real no va tenir mentre fou present. Completament independitzat de l'objecte, allò capaç de substituir-lo és la seva imatge, dipositada netament sobre una superfície material. Y ella no és quelcom que mor en el temps, sinó que està arrencada de l'esdevenir sense ser la seva mort, perquè de fet mai no fou vida; comença a existir només com a record, neix sent memòria, mai no va existir com a present. El seu ésser és

únicament record. Copia el real, el recrea, el reté, amb tal nitidesa i fidelitat que l'objecte real sembla ara fantasmal i difús. Si la fotografia va obrir el camí, poc després la possibilitat de retenir moviments i sons va forjar un espai on l'individual pot retornar eternament.

Independentment de l'objecte, aquesta forma de memòria no necessita tampoc de la subjectivitat, a la qual més aviat desconcerta amb la seva seguretat i claredat. L'activitat de l'individu ja no és necessària per despertar els seus propis records, la seva relació amb ells pot limitar-se a contemplar imatges sense la necessitat de l'esforç de conservar-les. N'hi ha prou amb mirar, el mateix que podria fer qualsevol estrany. La memòria ja no es constitueix en l'activitat de l'individu, i és que de fet deixa de ser activitat per constituir-se d'una sola vegada en l'instant de fer la toma. Se la crea d'una sola vegada, i un cop creada no necessita de res més que la completi. De ser activitat, la memòria passa a ser cosa.

Així el passat gana una objectivitat que mai abans havia tingut. Ja no el caracteritza l'absència, sinó el fet d'estar assegurat per sempre, convertit en objecte, manejable, manipulable. El record es transforma en documentació, i el passat es deixa reconstruir amb precisió mil·limètrica. El record esdevé el més estable de tot, més estable que la vida mateixa, i fixa així l'individu. La distància imprescindible en una relació de coneixement ja no prové del temps que allunya l'objecte, sinó de l'autonomia de la seva imatge, que arrenca el record de la propietat de l'individu. I ja no sols és accessible a tots, sinó que a la seva autonomia li és inherent la pluralitat, que la desvincula de l'espai i del temps. Donat que la imatge neix com a còpia, li és essencial ser copiada i distribuïda sense límit. Una imatge no pot ser única com l'individu ho és; potencialment ja és múltiple. I és així el record de l'únic que esdevé plural.

Benjamin en va distingir un element progressista, en tant facilitaria l'accés de tota la població a les obres d'art i la cultura en general. A Adorno, en canvi, la repetició li despertà totes les seves pors de la pèrdua de la individualitat.

Quan es tracta del record de nosaltres mateixos, guanyem un ús de la memòria en el qual no seria difícil aprendre'ns de memòria a nosaltres mateixos o que ens aprenguin els altres. I això ressuscita una vella qüestió que

Nietzsche només podia plantejar com a prova mental. Quan Nietzsche volia posar a prova la força de la seva acceptació de la vida, es preguntava *si diria sí a ella encara que el mateix es repetís eternament*. Si nosaltres ens preguntem si en veritat volem veure'ns repetits per tota l'eternitat en la pantalla, el que sentim no és l'horror i l'angoixa que provoca el desafiament de Nietzsche, sinó que més aviat ens veiem abocats a un sentiment més trivial : la nostra por serà ara que no ens acabem avorrint de nosaltres mateixos.

En absolut pretenc amb aquest comentari infravalorar les possibilitats que suposa i que Benjamin ja va discernir. El seu ús millor o pitjor és una qüestió posterior al fet que és una aportació impressionant al coneixement, que ara pot eliminar a la vegada, com dues cares d'una mateixa moneda, l'irrepetible i l'incognoscible com a categoritzacions essencials de l'individual. Però el que m'interessa subratllar és que la raó que acusava a la natura de repetitiva és qui ha forjat la repetició definitiva : la de l'individu, i no la dels cicles. I això com a conseqüència d'una societat cada cop més organitzada en torn a un ideal de repetició destinat en el fons a eliminar la individualitat. Pensem en els esforços per aconseguir individus idèntics que facilitin l'experimentació, últim esglaió del mètode de producció en sèrie on la diferència no resulta econòmica, d'una exigència de control i seguretat on l'espontaneïtat, el canvi, són menyspreats. La diferència deixa de ser pràctica perquè tot, objectes i individus, han de ser substituïbles, i en res s'ha de notar el moment en què un treballador substitueix un altre. La natura no és el regne de la repetició, sinó que és la tecnologia humana qui finalment la fa entrar en l'era de la seva reproductibilitat tècnica.

d) CADUCITAT

En un text de joventut d'Adorno, que duu per títol "Idea d'història natural", HN, es proposa l'autor, continuant una intuïció de Benjamin i Lukács, la superació definitiva del dualisme història/natura, que seria el dualisme progrés històric/repetició natural, forjant un concepte d'història natural. Aquest concepte permet comprendre el que és històric com a natural i el que és natural com a històric, però ni reduint l'una a l'altra ni tampoc superant-les

amb un concepte abstracte que les identifiqui, sinó trobant la característica que comparteixen i que permet la seva conciliació.

Aquesta característica comuna és la seva forma de temporalitat, que consisteix en la transitorietat i en la caducitat. Tot el que succeeix en la natura i en la història és igualment caduc, tot passa, tot se'n va, tot mor.

Si el concepte de progrés expressava la confiança en l'acció humana, i el de repetició expressava la força de la vida que sempre retorna, Adorno destaca com a fonamental una forma del temps que subratlla el caràcter efímer i mortal de tot el que existeix, i per tant la seva fragilitat i el risc continu de perdre-ho.

Desapareix així tant la seguretat d'una natura sempre disponible, com la confiança en un progrés assegurat. Adorno descobreix la fragilitat de totes dues i el risc permanent de perdre-les, i exigeix que prendre consciència ha de ser la base per a una bona relació de la humanitat amb totes dues. Caducitat, mortalitat, risc de pèrdua, són les experiències fonamentals de la temporalitat, que instauren el dolor i la mort en el centre de l'ètica exigint respecte i solidaritat. I exigint, sobretot, una memòria universal capaç d'abraçar alhora la natura i la història.

CAPÍTOL 12

A.4. UNA ÈTICA ANAMNÈTICA

Un cop explorat el significat de la categoria de memòria i la seva eficàcia alhora de trencar l'hegemonia del principi d'identitat i la racionalitat dominadora, passem a veure com resulta ser una ètica guiada per l'anamnesi. Tot i que només explorarem a fons l'ètica adorniana, que és el tema d'aquest treball, el permanent ressò en ella del pensament jueu, de la seva ètica i de la seva concepció del temps i la memòria, farà que en alguns moments no ens puguem estar de cedir-li espai. Però les breus referències a la tradició jueva no tindran mai intenció de ser ni molt menys exhaustives, i estaran mancades del rigor propi d'un especialista. Es tracta tan sols de fer avinent que l'ètica d'Adorno beu d'una tradició mil·lenària i que Adorno no està sol en defensar una moral del record.

A.4.1. UNA ÈTICA PER ALS SUPERVIVENTS

a) TEMPS DE POSTGUERRA

Adorno va escriure les seves primeres grans obres i va començar a escriure sobre ètica a l'exili. Però Adorno s'exilià justament als Estats Units, terra d'exili per a tots els que, des del seu "descobriment", han patit persecució a Europa i han cercat un nou tipus de comunitat. La Segona Guerra Mundial va ser el gran fracàs d'Europa, i per a molts, Estats Units va tornar a semblar la solució.

Adorno s'exilià als Estats Units mentre Europa s'ensorrava en la guerra, el genocidi de milions de jueus i gitanos, i les matances de ciutadans de l'Est, malalts, ancians, homosexuals, dissidents. En les obres que escriu en aquell temps, DI i MM, comença Adorno a formular la seva teoria ètica. Rebut el primer impuls de l'horror de l'exiliat davant d'un incomptable número de morts que inclou també l'Europa il·lustrada i tota la seva cultura, aquesta ètica es continua construint durant els complexos anys d'una postguerra en què Europa intenta refer-se, i en la que Adorno no deixa de jutjar amb pessimisme i desconfiança la seva pretensió d'aconseguir-ho. Sembla que Europa no se n'adoni que l'edifici que torna a aixecar, amb l'optimisme il·lús de creure la guerra un mer accident, ha pres com a fonament uns ciments que són ruïnes, les bases d'una cultura que s'ha fet ja per sempre problemàtica.

L'ètica d'Adorno *no sols es deixa, sinó que vol* ser definida pel temps material en què el seu autor la posa sobre el paper. El moment que la veu emergir és realment el temps que l'ha inspirat, i n'és inseparable.

No seria correcte anomenar-la l'ètica d'un temps de guerra, per tal com el seu autor no la va conèixer més que des de la distància de l'exili. *No és una ètica formulada per un soldat en el camp de batalla*, com seria el cas de l'obra de Franz Rosenzweig, *ni és tampoc l'ètica d'algú que ha viscut l'experiència d'un camp de concentració*, com la de Levinas, *ni la d'algú que ha viscut l'ocupació i la resistència*, com podria ser el cas de Sartre. Durant la guerra, Adorno va ser un exiliat, i és aquesta distància de l'exili qui en determina la forma i el contingut. Entre Adorno i l'horror sempre ha mediat la distància : durant els anys de l'enfrontament bèl·lic, la distància geogràfica, i posteriorment, la distància posada pel mateix

temps de la postguerra. L'espai de seguretat des del qual Adorno examina les causes i les conseqüències de la barbàrie és el privilegi de qui es va escapar a temps, i alhora una perspectiva magnífica des d'on analitzar amb calma i precisió un horror difícil d'examinar de prop. I Adorno no ha pretès mai haver fet una altra cosa. La seva és una ètica de la distància, i aquí rau el seu perill d'amoralitat i el seu perill d'esdevenir una ètica intel·lectualitzada, per al coneixement i no per a la vida, per a l'observador i no per a l'actor, i excessivament individualista. Riscos que ja vam analitzar a N.3.5., N.3.7. i N.3.8..

Però aquesta distància geogràfica, que sota la forma de l'exili determina l'espai del *privilegi*, de la sort de qui estava fora de perill, es transforma qualitativament quan passa a ser la distància temporal de la postguerra. Tots els que han sobreviscut a la barbàrie, però també tots els que neixin després, tenen entre ells i l'horror una distància que augmenta progressivament. I de sobte, aquesta distància que dóna seguretat, esdevé alhora un problema : com s'ha de viure la relació amb la guerra, les seves víctimes i els seus botxins ; quina relació ha de tenir la nova societat amb la vella ? I és aquí on l'ètica adorniana ofereix respostes. *És una ètica pensada durant i per a la postguerra, per pensar la relació amb el mal des de dins de la història.*

Mentre el present manifesta la ferma voluntat d'oblidar tot el que ha passat, com si fos un mer accident en el trajecte de la història, que l'orgull del vencedor sap que pot superar sense gaires problemes, potser fins i tot amb l'autoconfiança renovada per haver vençut, la mirada desil·lusionada d'Adorno, que fa seva la desil·lusió de tantes altres postguerres, el descobreix com un espai devastat, cobert de ruïnes, on no tan sols els alts edificis s'han ensorrat, sinó que els fonaments i els materials de què estan fets han quedat inutilitzables. El present no és sinó les restes d'un passat esfondrat per la catàstrofe. Tot el que queda són cadàvers i destrucció, i entre ells, buscant d'on treure forces, els supervivents deambulen sense saber què fer amb la memòria i creuant-se pels carrers amb els botxins.

El present és la postguerra, i una ètica del present ha de fer-se càrrec de la postguerra i ha de pensar-la. Ha de preguntar-se com assumir el passat, com enfrontar la catàstrofe i com reconstruir la societat i la cultura. És, així, una

ètica per al supervivent, per al que d'una manera o d'una altra va passar amb vida els anys de barbàrie i ara intenta reconstruir-se com a individu i participar de la reconstrucció general, i també per al nou nascut que haurà de sentir-se com un supervivent d'una humanitat que ha estat a punt de morir, i que no està tan clar si ha deixat enrere el risc de mort. És una ètica per a qui ha d'intentar *recomençar la vida* sense oblidar l'enorme quantitat de morts.

El concepte de *supervivència* transforma el mateix concepte de *vida*. Si néixer i viure és quelcom que es rep de manera gratuïta i innocent, parlar de sobreviure a Auschwitz significa que per a tothom que continua vivint o que neix en el temps posterior, la vida ja no és gratuïta i innocent. Les seves són vides salvades, contra tot pronòstic, d'una catàstrofe en la que gairebé va sucumbir la humanitat i en la que els morts, si comptem les víctimes de la guerra i de tots els totalitarismes de l'època, arriben a xifres incomprensibles. *Són vides de supervivent*. I la pròpia vida està carregada del dolor pels morts. La mera alegria de viure ha deixat de ser innocent. Per a la malenconiosa mirada d'Adorno, tot el que es faci, es pensi, es digui a partir d'ara ja no pot pretendre ser imparcial ni neutral, ni senzillament juvenívol i joiós ; tot duu a sobre el pes de la barbàrie i cal pensar, actuar i viure sense oblidar-ho.

L'ètica queda transformada. Si l'ètica implica una oposició de l'haver de ser al ser, al qual jutja i posa exigències, després d'Auschwitz l'haver de ser té una nova relació amb el ser. Com diu Reyes Mate, **"La cruz de la ética política, lo que da substancia política a la ética, es que el *deber ser* tiene que ver con el ser, más aún con lo dado y pasado."**¹

Analitzant la mateixa idea de la supervivència des de l'experiència del poble jueu, Reyes Mate parlarà de com després d'Auschwitz es neix amb una responsabilitat adquirida ; quan hom neix, l'espera ja una responsabilitat per uns fets dels que no ha estat la causa, però l'afecten, en tant ell viu en una situació determinada per ells, generada pels que van sortir vencedors i per l'oblit de les víctimes. **"Nacemos con una responsabilidad adquirida. Todos somos herederos de injusticias pasadas : unos las heredan como fortunas y otros, como infortunios. Pero ambas herencias revelan una misma situación originaria y plantean un mismo desafío. Revelan, en efecto, que nadie es**

¹ MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 157.

“bien nacido”, nadie nace sujeto moral. El pobre y el rico están desposeídos de la dignidad humana, de la subjetividad moral. Tienen ante sí un mismo desafío : conquistar la dignidad.”² Reyes converteix el viure “després” en el repte d’haver de reconquerir la dignitat. Auschwitz representaria una mena de segon pecat original que arrenca la innocència a la vida.

Qui va viure durant els anys de la guerra, duu a sobre el pes de quelcom en el que va participar, però que és, com mai, d’una grandària incomprensible en relació a les seves forces o la seva participació ; grandària que, sense exculpar ningú que fos còmplice, deixa clara que la causalitat és general i complexa. I per a qui neix després, l’està esperant l’herència de ser fill de les víctimes o dels botxins, i ha d’acceptar un pes que impedeix la innocència de la seva vida i la seva imparcialitat respecte d’aquest fet.³

Però el que centra la reflexió de Reyes Mate, com la d’Adorno, no són les relacions d’herències individuals, sinó el pes que cau sobre tota la següent generació, i que continua caient sobre les successives generacions posteriors. Tots es veuen afectats per ell. Quan un neix, es troba ja, al primer moment, amb comptes pendents. Un neix, i té comptes amb els morts. Un rep la vida, i es troba amb que l’esperen els que no hi són. **“Alguien “nos está esperando” : ha sido anterior a nosotros pero no ha quedado atrás sino que se nos ha adelantado. ¿Quién es ese ? Las víctimas, el ejército de perdedores, todos aquellos que no pueden descansar tranquilos porque se les ha privado de su dignidad. Si nos esperan es porque tienen una factura que pasarnos, tienen unos derechos pendientes que nosotros debemos saldar. ¿Por qué nosotros si ellos son anteriores a nosotros ? Porque nuestro bienestar y nuestra felicidad tiene que ver con ellos.”**⁴

La tematització adorniana, brutalment pessimista, parla també de la responsabilitat envers el passat, i es concentra en preguntar-se si és possible i com continuar vivint “després” i pretendre erigir de nou societat i cultura. I aquí, la reflexió d’Adorno és tremendament interessant, i tot i que sorprenent

² MANUEL REYES MATE, *Memoria de occidente*, 242-243.

³ La memòria dels fills dels botxins és una interessant font d’informació i de reflexió que caldria examinar a fons. És probable que molts siguin incapaços d’articular-ne un discurs coherent, de treballar-la, com li passa a aquell personatge que ROMAN FRISTER interroga a *La gorra o el precio de la vida*, 218 i ss. Però en d’altres, pot ser tremendament alligona. Una petita obra mestra sobre aquest tema és la pel·lícula de COSTA-GAVRAS, *La caps de música*.

en una primera impressió, plenament coherent amb el seu pensament. La seva tesi és que *potser ja no és possible viure i potser ja no és possible reconstruir societat i cultura* : tanmateix, després d'Auschwitz, *la filosofia i l'art es fan més necessaris que mai*.

En un fragment de MM, escrit per tant en les primeres impressions de l'intent de reconstrucció, dubta Adorno que es pugui viure i que es pugui construir la cultura. **“Der Gedanke, dass nach diesem Krieg das Leben “normal” weitergehen oder gar die Kultur “wiederaufgebaut” werden könnte –als wäre nicht der Wiederaufbau von Kultur allein schon deren Negation-, ist idiotisch. Millionen Juden sind ermordet worden, und das soll ein Zwischenspiel sein und nicht die Katastrophe selbst. Worauf wartet diese Kultur eigentlich noch? Und selbst wenn Ungezählten Wartezeit bleibt, könnte man sich vorstellen, dass das, was in Europa geschah, keine Konsequenz hat, dass nicht die Quantität der Opfer in eine neue Qualität der gesamten Gesellschaft, die Barbarei, umschlägt?”** [MM, 65]⁵ (MM, 53) Aquest és el seu qüestionament, si veritablement es pot sobreviure i a quin preu, i si en l'intent de continuar vivint i de salvar la cultura no es conserva encara el perill d'una nova barbàrie.

En els primers anys de la reconstrucció, Adorno es planteja seriosament el tema del judici i el càstig que tants es mereixen, i de la possibilitat de les venjances. S'ha de permetre la venjança ? Adorno se sent espavordit davant la desmesura que podria assolir : la venjança hauria de ser tan gran, que instauraria un nou horror a una escala internacional, incommensurable com l'anterior. Però el preu de la no venjança és que el nazisme surt vencedor, que no se l'hi ha posat fi, i que pot renéixer. No és una metàfora dir que el nazisme segueix viu si, de fet, molts dels col·laboradors amb el nazisme i molts assassins continuen vivint entre els que, per casualitat, van escapar de la mort. Però per a la qüestió de la venjança, Adorno reconeix no tenir respostes.

“Auf die Frage, was man mit dem geschlagenen Deutschland anfangen soll, wüsste ich nur zweierlei zu antworten. Einmal: ich möchte um keinen Preis, unter gar keinen Bedingungen Henker sei oder Rechtstitel für Henker

⁴ MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 154.

⁵ Aquesta cita procedeix de l'edició de Suhrkamp, Frankfurt, 1951, i no es troba en l'edició de les obres completes.

liefern. Dann: ich möchte keinem, und gar mit der Apparatur des Gesetzes, in den Arm fallen, der sich für Geschehenes rächt. Das ist eine durch und durch unbefriedigende, widerspruchsvolle und der Verallgemeinerung ebenso wie der Praxis spottende Antwort. Aber vielleicht liegt der Fehler schon bei der Frage und nicht erst bei mir." [MM, 65-66]⁶ (MM, 54)

Anys després, passat l'espant de les primeres impressions, vivint de nou a Alemanya, a la DN, Adorno torna a replantejar-se la possibilitat de sobreviure, i el to és, si cap, més pessimista encara. Adorno es planteja "**ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.**" [ND, 355] (DN, 363)

Perquè el cert és que sobreviure es taca d'una culpa ; que per continuar vivint després d'allò i suportar el seu record, cal una alta dosi de fredor. "**Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre ; drastische Schuld des Verschonten. Zur Vergeltung suchen ihn Träume heim wie der, dass er gar nicht mehr lebe, sondern 1944 vergast worden wäre, und seine ganze Existenz danach lediglich in der Einbildung führte, Emanation des irren Wunsches eines vor zwanzig Jahren Umgebrachten.**" [ND, 355-356] (DN, 363)

Fent seu el malson de tants supervivents dels camps de concentració,⁷ Adorno es pregunta si la vida després no serà un somni. Potser, la barbaritat era tan real, que roba realitat al temps posterior. Un continua viu pel mer funcionament automàtic de l'instint de conservació, de la lluita per la supervivència, però en aquest cas, la supervivència significa quelcom nou, i tant ha canviat la seva natura, que potser no és ni real.

"Nur muss die Selbsterhaltung argwöhnen, das Leben, in dem sie sich festmacht, werden zu dem, wovor ihr schaudert, zum Gespenst, einem Stück der Geisterwelt, die das wache Bewusstsein als nicht existent durchschaut. Die Schuld des Lebens, das als pures Faktum bereits anderem Leben den Atem raubt, einer Statistik gemäss, die eine überwältigende Zahl Ermordeter durch eine minimale Geretteter ergänzt, wie wenn das von der Wahrscheinlichkeitsrechnung vorgesehen wäre, ist mit dem Leben nicht mehr

⁶ També aquesta cita procedeix de l'edició de Suhrkamp, Frankfurt, 1951.

⁷ Veieu per exemple el final de *La treva* de LEVI, o les referències contínues en l'obra de SEMPRÚN.

zu versöhnen. Jede Schuld reproduziert sich unablässig, weil sie dem Bewusstsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann." [ND, 357] (DN, 364)

I aquesta impossibilitat de sobreviure deixa de ser mera metàfora si pensem en la quantitat de persones que van sobreviure als camps, i que tanmateix, després es van suïcidar. Primo Levi, Peter Szondi, Jean Améry, són tan sols noms coneguts que van lluitar fermament dins del camp, i que després no van vèncer en la lluita contra la societat posterior. **"Metz llama la atención sobre un hecho que da que pensar. Muchos de los sobrevivientes del horror nazi no pudieron soportar la frialdad de la sociedad de los vencedores. De ahí tantos suicidios."**⁸ Un fet que, a més, pot fer sentir una culpabilitat encara major als que també van sobreviure en la integració a la nova societat. Aquest seria el cas de Tugendhat, que nascut en els anys posteriors a l'holocaust en el si d'una família d'exiliats, va tornar a Alemanya en plena joventut amb la il·lusió d'una reconciliació que en el seu cas va tenir èxit, però justament l'èxit de la qual se li va aparèixer després com una culpa redoblada enfront de tots el que no havien reeixit.⁹

Aquesta és la terrible contradicció a la qual cal enfrontar-se. Si tota la societat i la cultura estan tacades de culpa en tant van ser còmplices d'un totalitarisme i una barbàrie que emergia del seu cor, aleshores restaurar-les és continuar vivint en complicitat amb les causes del nazisme. Conservar la cultura, salvar-la, és culpable, però està clar que tampoc podem intentar viure sense ella, i que una transformació radical i un començament nou sols serien reals en la utopia. Sobreviure i reconstruir són processos que carreguen la culpa amb ells, i al menys cal demanar que en siguem conscients.

El que sí és possible i necessari és prendre consciència del dolor i de la culpa, conèixer-ho i entendre el preu, i per tant serà conseqüent que Adorno ens digui que *la filosofia i l'art, com a generadors de coneixement d'aquest dolor i aquesta culpa sí són possibles i sí són necessaris*.

El fragment anteriorment citat [ND, 355-357] (DN, 363-364) l'he presentat en realitat sense el principi i el final. El text complet és el que ara

⁸ MANUEL REYES MATE, "Auschwitz en la teología política de J.B. Metz", 7.

⁹ ERNST TUGENDHAT, *Ética y política*, 11 i ss.

segueix, i cal subratllar el començament i la conclusió. Al principi exigeix art, i en la conclusió, filosofia.

“Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen ; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz liesse kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre : drastische Schuld des Verschonten. (...) Die Schuld des Lebens, das als pures Faktum bereits anderem Leben den Atem raubt, einer Statistik gemäss, die eine überwältigende Zahl Ermordeter durch eine minimale Geretteter ergänzt, wie wenn das von der Wahrscheinlichkeitsrechnung vorgesehen wäre, ist mit dem Leben nicht mehr zu versöhnen. Jene Schuld reproduziert sich unablässig, weil sie dem Bewusstsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann. Das, nichts anderes zwingt zur Philosophie.” [ND, 355-357] (DN, 362-364)

Restituir la vida, la societat, la cultura, és problemàtic. Però és just aquest caràcter problemàtic el que exigeix l’art, en tant expressió i recordatori del dolor, i la filosofia per a reflexionar sobre tot plegat. Adorno insisteix en aquesta necessitat de l’art en una altra afirmació igual de clara : **“Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewusstlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äusserste Grauen nachzittert.”** [EN, 506] (IN, 61)

Tot això explicaria que Adorno hagués escrit a PR aquella sentència que condemnava tot poema posterior a Auschwitz, i que en la DN l’hagués retirat. Entre els dos fets no hi ha una contradicció, sinó l’aclariment del que significava una frase que va resultar molt polèmica i discutida, i bàsicament malentesa.

En condemnar la barbàrie de tot poema després de l’holocaust, Adorno no prohibia pas l’expressió del dolor a les víctimes o als que eren solidaris

amb elles, ni es referia tampoc a la impossibilitat de descriure el dolor, o a que parlar sobre ell el violés o el profanés. Adorno ha demanat sempre que l'art recollís el dolor, ha considerat que era una de les seves tasques, i ha jutjat també que era capaç de fer-ho; unes afirmacions no refutades pel fet que Adorno reconegués les dificultats d'expressar el dolor o els perills de caure en una mera contemplació amoral. De tot això en parlarem al proper i darrer capítol.

El que Adorno condemnava en aquella prohibició, era la possibilitat de refer una cultura que oblidés el dolor i que es reconstituís com si res no hagués passat. Denunciava el voler tornar a escriure de manera innocent o el pretendre parlar de temes neutrals. La cultura va tenir la seva part de culpa en el nazisme, i aquesta culpa augmenta si ara es pretén reconstruir com si res.

Detlev Claussen ho analitza de manera encertada quan situa la prohibició de poemes al centre del pensament d'Adorno, i defensa que Adorno mai no es va penedir d'haver-la afirmat. Adorno estava convençut que l'existència de l'art s'havia tornat problemàtica, i que l'art només podria respondre davant d'aquesta problemàtica convertint-se en un lloc d'expressió i record del dolor. El que Adorno prohibeix és una cultura que es desentengui, que es vulgui neutral i imparcial i que serveixi per propagar l'oblit. El que tem és una **"Kultur als Medium des Vergessens."**¹⁰

Per això també reclama el paper vigilant d'una filosofia desperta i crítica. **"Nach all dem, was geschehen ist, gibt es nichts Harmloses und Neutrales mehr. Nachdem Millionen unschuldiger Menschen ermordet worden sind, als Philosoph sich so zu benehmen, als ob es noch etwas Harmloses gäbe, worüber, wie man das so genannt hat, sich diskutieren liesse, und nicht so zu philosophieren, dass man sich vor den Ermordeten dabei nicht zu schämen braucht, das würde mir allerdings zu verstossen scheinen gegen jenes Angedenken, gegen jene Mnemosyne, die schon Platon für den Nerv der Philosophie gehalten hat."** [PT I, 166-167] (TF I, 126)¹¹

¹⁰ DETLEV CLAUSSEN en la seva aportació a *Impuls und Negativität*, 47.

¹¹ SYLVELIE ADAMZIK sembla menystenir aquesta definició fonamental de la filosofia com a memòria quan en la seva aportació a *Impuls und Negativität*, interpreta que Adorno, en dubtar

Tanmateix, si l'ètica d'Adorno neix com una ètica de postguerra en referència a una guerra concreta, la intenció del seu pensament transcendeix aquest fet determinat. Ja vam comentar que després d'haver conegut el més gran horror generat per la humanitat, quan es torna a mirar totes les injustícies anteriors, resulten més terribles encara ; Adorno es mira la història des de la seva darrera catàstrofe per descobrir-la tota ella com un seguit de catàstrofes contínues i per assumir en conseqüència que *tot present és una postguerra*. Que sigui quin sigui el temps en què es visqui, sempre duu la càrrega d'un passat dolorós que ens deixa comptes pendants. *La postguerra és universalitzable : sempre vivim en ella*.

“Das Jüngstvergangene stellt allemal sich dar, als wäre es durch Katastrophen zerstört worden. Der Ausdruck des Geschichtlichen an Dingen ist nichts anderes als der vergangener Qual.” [MM, 55] (MM, 47) Vivim en una postguerra permanent, amb tota una història de dolor al darrera, i la relació amb ella és sempre el gran problema del present. Per això mateix, la filosofia adorniana que no ha volgut mai ser una filosofia originària o primera, que desconfia de tot principi i del to inaugural, assumeix de la manera més coherent ser una filosofia última. Viure és sempre *“viure després de”*, i la filosofia és també sempre *“filosofia després de”*. Última, mai primera ; no posa fonaments, no comença res, no inicia cap moviment ni procés ; ella arriba quan la història ja ha acumulat dolor per reflexionar sobre el fet de la memòria. Per això pot dir Aguilera : **“La filosofía de Adorno no comienza por el principio, arranca del final, es filosofía última, no primera.”**¹²

Adorno reivindica explícitament aquesta ubicació de la filosofia, que li sembla el lloc propi d'un pensament materialista i dialèctic : com a materialista, ha renunciat a posar principis, parteix de la realitat i no de la raó ; i com a dialèctic, assumeix el temps i apareix en ell, no abans d'ell. Adorno ho formula amb claredat sent encara molt jove, en una discussió amb Alfred Sohn-Rethel, a qui adreça una carta recriminant-li : **“ob nicht bei Ihnen, roh gesagt, die materialistische Dialektik zu einer prima philosophia (ich will nicht sagen : einer Ontologie) gemacht wird, während es Horkheimer und**

de la possibilitat de la reconstrucció de la cultura, dubta també, fins al llindar d'afirmar la seva impossibilitat, de la continuïtat de la filosofia.

¹² ANTONIO AGUILERA, “Introducción”, AF, 31.

ganz gewiss mir eines der wichtigsten Ziele der materialistischen Dialektik sein, die Idee der prima philosophie zu liquidieren und, ich habe es neulich so formuliert : eine ultima philosophie an Ihre Stelle zu setzen.” (T.W. Adorno und Alfred Sohn-Rethel Briefwechsel, 10-11, escrita des d’Oxford el 3.11.1936)

Aquesta filosofia adorniana, que té la mirada fixada en el passat i que no descobreix en ell més que catàstrofes successives, deixa ressonar en ella la filosofia de la història de Benjamin. És ell qui formulà de manera paradigmàtica en les seves “Tesis sobre filosofia de la història” el final de la confiança en el progrés i la denúncia d’un present ontologitzat i idealitzat, que amb la seva presència totalitària no deixa espai perquè el passat i el futur apareguin, ni tan sols en somnis. Contra les dues formes de domini que ja vam analitzar al capítol A.2., la del progrés i la del present, Benjamin ja formulava una nova concepció de la història i del temps, una nova filosofia de la història, que Adorno es fa seva.

Els individus que s’han deixat ensibornar pel progrés miren la història, i malgrat el dolor existent creuen discernir en ella un sentit lògic, una coherència racional, una línia de desenvolupament, una justificació. En canvi, l’àngel de la història que Benjamin dibuixa no veu més que una acumulació creixent de ruïnes, de destrucció. L’àngel de la història voldria aturar-se a ajudar els homes, però la terrible tempesta que ve del paradís no li permet tancar les ales, i d’esquenes, mirant al passat, és arrossegat violentament envers el futur. La tempesta no és sinó la força d’una història de domini, prenent establir en la terra el paradís perdut mitjançant el progrés. I l’àngel que és empès sense pietat, que no treu la mirada de tot el dolor acumulat, és la memòria en què consisteix la veritable filosofia de la història.¹³ L’àngel sap que si hi ha futur, no és aquesta tempesta que arrasa amb tot qui hi condueix. Si hi ha futur, és en les esperances formulades per la humanitat en la nostàlgia del paradís, que sovint ha expressat la tradició religiosa. I si Benjamin no confia pas que la religió pugui realitzar aquestes esperances, sap, però, que només la fidelitat a elles, a les promeses de felicitat, als somnis de la humanitat, conserva la possibilitat d’un futur diferent. I si Adorno hereta de

¹³ Segueixo aquí la interpretació que en fa MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 204 i ss.

Benjamin la terrible imatge de la història com a catàstrofe, n'hereta també el motiu de l'esperança.

b) POT ADORNO TENIR UNA ÈTICA SI TÉ UNA FILOSOFIA DE LA HISTÒRIA ?

Hem recollit diversos cops com s'ha dit reiteradament d'Adorno que la seva filosofia no té l'espai per acollir una ètica, atès que és una filosofia de la història. Aquesta afirmació ha estat una de les raons per les quals durant anys no s'ha reconegut l'existència d'una teoria ètica en Adorno, i avui encara es continua dubtant de la seva possibilitat. És justament la categoria de la memòria qui, no sols és el centre de l'ètica adorniana, sinó també qui permet solucionar l'aparent contradicció entre la filosofia de la història i l'ètica, no únicament permetent la seva compatibilitat, sinó lligant-les de la manera més íntima.

Gràcies a la memòria, la filosofia de la història d'Adorno és una crítica ètica d'aquella filosofia de la història que impedia l'ètica.

Adorno pren aquella filosofia de la història, representada bàsicament per Hegel i Marx, i denuncia que impossibilitava l'ètica pels següents motius :

- Perquè legitima el que és, identificant l'ésser i l'haver de ser, justificant racionalment i afirmant la necessitat de les injustícies que tenen lloc, tallant d'arrel la possibilitat de l'ètica.
- Perquè identifica raó i realitat reduint la raó a servidora dels fets, robant-li la capacitat crítica.
- Perquè és totalitària, impeding l'existència de crítica des de cap lloc.

- Perquè afirma que la història es construeix en un progrés continu envers una societat perfecta, i que aquesta finalitat justifica tot mitjà : que la felicitat futura justifica el dolor present, que té valor instrumental.
- Perquè afirma l'existència d'un subjecte de la història que descarrega de responsabilitat, llibertat, i possibilitat de crítica a un individu que és menyspreat en tant que contingent i efímer.
- Perquè anul·la el temps, que és el lloc de l'ètica.

La filosofia de la història d'Adorno és una filosofia de la història transformada en ètica, és una ètica de la relació amb la història :

- Perquè contra tota legitimació del que és, concentra les forces a denunciar el que no hagués hagut de ser i a demanar reparacions posteriors de totes les injustícies. Revela el caràcter contingent de tot el que ha succeït, el fet que podria haver estat d'altra manera, el despulla de legitimacions i necessitat, i en demana responsabilitats.
- Perquè desentronitza la història com a jutge de la raó, per instaurar la raó crítica que se sap històrica com a jutge de la història i de la seva pròpia història.
- Perquè nega qualsevol totalitat, perquè construeix la universalitat des dels seus marges i no oblida els individus.
- Perquè la seva memòria recupera tant les injustícies comeses, com les possibilitats que mai es van realitzar i que anunciaven camins diferents.
- Perquè tot i reconèixer la impotència i la feblesa dels individus per desviar les forces objectives de la història, i tot i no voler donar culpes no merescudes als individus, sí els atorga la possibilitat del coneixement, de la crítica i de la distància, i així els pot donar un nou IC perquè no siguin còmplices de la pitjor tendència de la història.
- Perquè en el tro de la història instaura el temps, reivindica l'experiència del temps empíric i contingent, i converteix la relació amb el passat i el futur en una relació ètica.

La memòria permet a Adorno construir un pensament sobre la història que no mira endavant, a la ceguesa del progrés, sinó que mira envers el passat deixat enrere, tant per criticar els seus errors, com per solidaritzar-se amb les seves víctimes, com per reclamar responsabilitats. Un passat des del qual també es pot criticar el present, com ja vam analitzar a A.2. Perquè en suspendre l'afirmació d'una relació fi/mitjà entre els diferents temps, i en trencar la totalitat de la història, ella mateixa ofereix des de dins de sí la possibilitat de la crítica. La seva filosofia passa comptes a la història. *És una ètica de la història.*

Ella instaura una culpa nova que nega la innocència de tot existir, per tal com vincula tot nou naixement al passat de la humanitat, i demana a tothom que es desenganyi de la gratuïtat de la seva vida mirant enrere i fent-se responsable del passat. I en la relació amb el passat, que ha de ser de justícia i solidaritat, comença també la relació amb el futur. El nou IC parteix d'aquesta nova culpa per exigir un futur diferent, demana assumir responsabilitat respecte de la història. És, així, una ètica de la nostra relació amb la història.

I el cert és que això resol també l'altre suposat problema que impediria a Adorno tenir una ètica. S'ha dit sovint que la filosofia d'Adorno és bàsicament una estètica que no deixa espai per a una ètica. L'estètica d'Adorno està destinada en bona part a reflexionar sobre el paper de l'art com a recordatori i lloc d'expressió i de reflexió del dolor del passat, i com a espai d'esperança del futur.

A.4.2. EL RECORD DELS VENÇUTS, DE LES VÍCTIMES I DEL MAL

a) UN RECORD DEL PASSAT, PER AL PASSAT, EL PRESENT I EL FUTUR

L'ètica adorniana demana un fer memòria que ha de revertir en una millora de tot el temps, tant del passat, com del present, com del futur. Però, què és exactament el que cal recordar del passat ?

Juntament amb Horkheimer consigna Adorno en la DI que la relació amb els morts, amb aquells que es van quedar en el passat i no ens acompanyen en el present, amb els absents, és sovint dolenta. Als que ja no hi són se'ls adrecen amb freqüència sentiments d'odi o d'enveja, se'ls retreu haver desaparegut i haver abandonat els presents, se'ls acusa de traïció o es tem el que puguin fer contra els vius. Adorno demana, contra aquests mals sentiments o contra l'oblit, un record solidari dels desapareguts, per tal com nosaltres, a l'igual que ells i que tot el que existeix, també desapareixerem. Cal una solidaritat entre tots els que compartim el caràcter efímer de la vida. Cal salvar l'absència amb el record. **“Einzig das ganz bewusst gemachte Grauen vor der Vernichtung setzt das rechte Verhältnis zu den Toten : die Einheit mit ihnen, weil wir wie sie Opfer desselben Verhältnisses und derselben enttäuschen Hoffnung sind.”** [DA, 243] (DI, 257)

En aquest sentit, consisteix la demanda de l'ètica de la memòria en un record dels absents, dels morts. Com a resposta a la mortalitat de tot el que viu. No tindria a veure amb el motiu pel qual cada individu ha mort o amb la

manera com va viure, amb el bé o el mal que va produir: seria un mer recordar els morts, una solidaritat amb l'absència.

Aquest motiu és reconegut per diversos intèrprets com un dels principals de l'obra d'Adorno. Diu Rolf Tiedemann: **“Dass noch im Verschwindenden Hoffnung aufbewahrt, das Absolute gerade ans Vergänglichste gebunden sei, nennt den innersten Impuls des Adornoschen Philosophierens. Der war Solidarität mit dem Verlorenen, Einspruch wider die Vergängnis, ein mit dem Tod sich nicht Abfinden.”**¹⁴ Seria el que Aguilera anomena **“solidaridad rememorativa”**.¹⁵

Però la memòria que Adorno reclama no és tan sols aquesta mínima expressió. Vol una memòria que tingui una relació amb la justícia molt més profunda. Adorno no vol sols una memòria que conservi el que manca i compensi l'efímer, sinó una memòria capaç de fer justícia, de reparar situacions injustes. Perquè entre els morts, hi ha els que van morir per edat o de manera natural, però també hi ha els que van morir com a herois, i també els que van morir com a víctimes. No tots els morts pateixen la mateixa injustícia. I la memòria pot donar justícia als que van morir víctimes de la crueltat dels altres.

Un exemple ens pot il·lustrar les diferents maneres de morir dels individus i el diferent tracte que els dona la història oficial. Alain Finkielkraut reconstrueix a *La memòria vana* l'estat d'ànim que es vivia a França just després de la guerra. Aquella fou l'hora de la celebració de la victòria i l'hora dels homenatges als que van morir lluitant per la llibertat de França. En aquell moment, ningú no tenia especial interès a recordar les víctimes innocents que havien mort, no com a soldats en la guerra, sinó víctimes d'un genocidi. Tots havien estat assassinats pels nazis, però uns com a soldats, el sacrifici dels quals va contribuir a posar fi al nazisme, i els altres com a meres víctimes passives que no havien contribuït en la lluita. **“Los resistentes mismos, que estaban legítimamente orgullosos de haber tomado las armas contra el ocupante, no querían ser confundidos con aquellos a los que su ser, y no sus actos, había conducido a Auschwitz o a Buchenwald. (...) Habían pagado por**

¹⁴ ROLF TIEDEMANN en la seva aportació al *Hamburger Adorno-Symposion*, 78.

¹⁵ ANTONIO AGUILERA, “Introducción”, AF, 69.

un compromiso, no por una pertenencia. (...) Ellos mismos, con todo conocimiento de causa, se habían expuesto al riesgo de prisión, tortura o muerte.”¹⁶

Un tipus diferent de mort genera un tipus diferent de record. Hi ha morts recordades amb gratitud, perquè el seu sacrifici ha contribuït al present. Al marge que també en aquests casos caldria examinar si és efectivament així, si la mort va ser justa, si es pot legitimar el seu sacrifici ; el cert és que hi ha altres casos clarament injustos. Alguns van morir sense que la seva mort aportés res, no la van donar a canvi de res voluntàriament, se'ls va treure, són morts inútils. I tan inútils que ni la mateixa societat posterior vol recordar-les. En el clima de la postguerra, en els primers anys, ningú no va voler parlar dels jueus i els gitanos exterminats, ni va proposar fer-los monuments. Perquè aquest record implica enfrontar una injustícia diferent i una terrible culpa.

Però en jutjar els responsables, primer a Nuremberg, després en altres processos, els aliats van diversificar la terminologia per diferenciar tipus de morts i tipus de crims. Els crims de guerra entre combatents no eren de la mateixa natura que els crims contra civils, ni que els crims contra pobles sencers sense altre motiu que exterminar-los. Els crims de guerra es van diferenciar dels crims contra la humanitat, cosa que implica reconèixer la major barbàrie dels segons, que era tal que feia perillar la humanitat mateixa.

Aquest cas és generalitzable. Podríem dir que tot poble recorda amb orgull els herois caiguts per defensar-lo, que tot poble que surt vencedor honora la memòria dels que van caure durant la guerra. Perquè la seva absència és qui ha permès la victòria, qui sustenta el present. Això no vol dir que potser les seves morts hagin estat injustes, i que se'ls ha utilitzat com a mitjans en nom del futur.

Però més injusta és la situació d'aquells que van morir per no res i a qui ningú s'enorgulleix en recordar-los. El mort del país vençut, del poble envaït, el mort civil, ha tingut una mort inútil i sense sentit ; la seva mort no és un sacrifici que sustenti res, la seva mort és una càrrega per al seu poble perdedor i vençut. *La seva mort és el seu fracàs.* Amb ella acaba tot. La pròpia absència sembla justificar que sigui oblidat. Si un no ha pogut salvar la seva existència

¹⁶ ALAIN FINKIELKRAUT, *La memoria vana*, 42.

ni la del seu poble, és que no val, i ha de ser oblidat. Qui sobreviu és qui val, i amb ell valen els seus morts, però no aquells que han mort víctimes de la injustícia.

En els llibres d'història d'Europa, el paper dels soldats aliats morts és recordat amb honors; les proeses de la resistència són relatades amb admiració i orgull; els que van triar la mort lliurement reben una lloança de les generacions posteriors i són mostrats com a exemple. Però en aquests llibres, les matances comeses contra gitanos, homosexuals, malalts, jueus, comunistes, en els camps de concentració; l'esclavatge i les dures condicions de vida a què van ser sotmesos tants civils fins la mort, tot això, només ocupa unes línies. Són morts inútils que no edificuen res. I de morts que sembla no merèixer la pena recordar, la història en va plena.

Per poder recordar aquests morts i reivindicar l'efectiva inutilitat de la seva mort, i per tant la injustícia que es va cometre contra ells, caldria tornar a escriure la història. Caldria una memòria capaç de fer justícia. No és mera solidaritat amb l'absent, que el reté per tal que no es perdi del tot: cal compensar, reparar, refer, reconstruir. És una memòria plenament activa, que continua treballant un passat que no està tancat definitivament.

“Wenn Benjamin davon sprach, die Geschichte sei bislang vom Standpunkt des Siegers geschrieben worden und müsse von dem der Besiegten aus geschrieben werden, so wäre dem hinzuzufügen, dass zwar Erkenntnis die unselige Geradlinigkeit der Folge von Sieg und Niederlage darzustellen hat, zugleich aber dem sich zuwenden muss, was in solche Dynamik nicht einging, am Wege liegen blieb - gewissermassen den Abfallstoffen und blinden Stellen, die der Dialektik entronnen sind. Es ist das Wesen des Besiegten, in seiner Ohnmacht unwesentlich, abseitig, skurril zu scheinen. Was die herrschende Gesellschaft transzendiert, ist nicht nur die von dieser entwickelte Potentialität, sondern ebensowohl das, was nicht recht in die historischen Bewegungsgesetze hineinpasste. Die Theorie sieht sich aufs Quere, Undurchsichtige, Unerfasste verwiesen, das als solches zwar vorweg ein Anachronistisches an sich trägt, aber nicht aufgeht im Veralteten, weil es der historischen Dynamik ein Schnippchen schlug.” [MM, 170] (MM, 151)

Recordar aquestes morts suposa una crítica a tota la història i un haver de repensar-la, una denúncia de la falsedat de les filosofies tradicionals de la història i l'exigència d'una justícia de la memòria.

Del passat cal recordar :

- El mal comès, i recordar-lo sense donar-li sentit ni justificar-lo en nom del futur.
- Les injustícies patides pels que són víctimes, pels que queden reduïts a vençuts per la dinàmica històrica.
- El dolor acumulat en les successives injustícies.

Recordar el passat d'aquesta manera, reverteix en un enriquiment de tots els temps, passat, present i futur.

- El record del passat serveix al passat perquè permet fer justícia, perquè salda els comptes pendents amb tots aquells que han hagut de suportar injustícies en nom del futur.
- Serveix al present perquè li permet conèixer d'on prové i analitzar críticament el seu origen, el seu sentit i la seva responsabilitat.
- Serveix al futur per tal com només amb el record del passat és possible evitar la repetició del mal, i obrir-lo al descobriment de noves formes de convivència més justes, on la diferència no quedi sotmesa a la identitat.

És una memòria que no conserva, sinó que reconstrueix, transforma, té uns efectes :

- Fa justícia al passat.
- Dóna un coneixement crític al present de la història de la qual prové.
- Permet alliberar el futur de la repetició.

El passat no és mort, reviu en la memòria. I pot, en modificar-se ella, transformar el present i el futur. La memòria fa justícia en el passat, perquè torna a obrir expedients arxivats.¹⁷ Perquè reconeix que les causes de les víctimes mai no estan tancades, i que si hi ha comptes pendents, s'han de saldar. Els morts tenen uns drets que cal satisfer.

Però, en fer-los justícia, no tan sols es millora el passat, sinó que se salva el futur d'un perill. **“La relación de responsabilidad entre las generaciones pasadas y las presentes o, si se quiere, el clamor de las víctimas porque se les haga justicia para que no triunfen eternamente los verdugos sobre las víctimas, un clamor que Benjamin profaniza bajo la figura de la vigencia de los derechos insatisfechos de las víctimas. (...) Si hoy no se saldan los derechos pendientes, esto es, si las generaciones actuales no hacen suya la causa de las víctimas de la historia, el enemigo vencerá de nuevo.”**¹⁸

“Posiblemente no existe atropello mayor que ignorar la evidencia de los derechos pendientes de quien fue injustamente tratado. Es, por un lado, como si el enemigo venciera de nuevo ; es como si se cometiera una nueva injusticia, que se puede reproducir indefinidamente porque nadie quiere hacer frente al enemigo.”¹⁹

Com això transforma el futur : **“Sólo puede recordar Auschwitz una memoria capaz de atender los gritos inauditos de dolor de millones de víctimas inocentes con el ánimo de que no se repita. A eso le llama Metz “una memoria moral” que puede interpretarse filosófica o teológicamente. Ejemplo de la interpretación filosófica es la constitución de recuerdo de Auschwitz en el nuevo imperativo categórico, por parte de Adorno. Para el teólogo, a su vez, recordar es reconocer que el pasado está pendiente y lo seguirá estando mientras la redención llega. Esta esperanza contra toda esperanza se activa con cada recuerdo moral. Cada vez que nos negamos a reconocer como prescritos los derechos de las víctimas (recuerdo moral), se pone en juego, añade el teólogo, la esperanza de la resurrección, al invocar el nombre del Dios de Israel o de Jesús (teología).”**²⁰

¹⁷ Veieu MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 210 i ss.

¹⁸ MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 215.

¹⁹ MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 226.

²⁰ MANUEL REYES MATE, “Auschwitz en la teología política de J. B. Metz”, 4.

b) BREU REFLEXIÓ SOBRE EL CONCEPTE DE RAÓ ANAMNÈTICA

Tot i que Adorno no ho explicita, la seva reivindicació de la memòria com a categoria central de l'ètica deixa ressonar la llarga reflexió i vivència jueva de la memòria, tant per a l'ètica com per al coneixement i la vida.

La importància d'aquest concepte va conèixer una renovada reivindicació i una entrada en el pensament filosòfic no jueu a partir de la reflexió sobre Auschwitz, i de manera paradigmàtica en la veu de Metz, qui va proposar el concepte de raó anamnètica, per tal que aquesta idea jueva pogués enriquir la racionalitat occidental. En un article ja clàssic, escrit com a homenatge a Habermas,²¹ Metz realitza un diagnòstic del que ell considera les dues grans crisis d'occident, per a les quals discrimina una mateixa causa: l'oblit de la constitució anamnètica de la raó. S'ha forçat a la raó a treballar, o bé com si no conegués el temps, o bé a servir la història, desatenent que la seva natura més íntima és temporal i anamnètica.

La primera crisi és religiosa, és la del cristianisme, i té la seva causa en què el seu esperit està dividit. El cristianisme ha estat construït com si dues fonts distintes li aportessin dos tipus de contingut diferents i no barrejables: Israel aportava la fe i Grècia aportava la racionalitat, l'esperit. Metz reivindica que hi ha un contingut racional originari d'Israel, diferent del grec, que pot enriquir tota la cultura europea i que consisteix en una concepció de la memòria i del pensar com a memòria: "**Denken als Andenken, als geschichtliches Eingedenken**"²². Aquesta idea provenint d'Israel no queda limitada a l'àmbit de la fe, sinó que pot enriquir la raó occidental.

L'altra gran crisi és la de les ciències de l'esperit, sobre la qual tant s'ha escrit a Alemanya; només cal pensar en Dilthey, Husserl o Gadamer. Ha estat un tema central en el pensament alemany, per tal com aquesta crisi es llegeix com una crisi de la raó i la Il·lustració, i així, de la modernitat com a tal. Per a

²¹ J. B. METZ, "Die anamnetische Vernunft".

²² J. B. METZ, "Die anamnetische Vernunft", 734.

Metz, la crisi de la raó, motivada bàsicament per la seva abstracció i el seu formalisme, i que ha generat una desconfiança envers ella que desemboca en una crisi de la modernitat, només es pot resoldre donant contingut a la raó mitjançant la memòria. Només fent seva la memòria i fent memòria de la seva pròpia història, pot la raó comprendre's i resoldre els seus problemes sense posar-se fi. Ens manca una cultura del record que ens ensenyi a millorar el present, però una cultura feta d'una memòria crítica, no pas d'una passivitat conservadora que ens abandoni en mans del tradicionalisme o el culte als orígens. Aquesta memòria no suspèn la Il·lustració, sinó que continua el seu projecte. La solució per a la raó instrumental, diria Metz, és una raó anamnètica.

Així, aquesta proposta s'afegeix als diversos intents de salvar el programa il·lustrat. Al costat de la raó comunicativa de la segona generació de l'Escola de Frankfurt, o de la raó mimètica que aflora en alguns textos d'Adorno, Metz reivindica sobretot una raó anamnètica. Representants d'aquest intent considera Metz als membres de l'Escola de Frankfurt, especialment a Benjamin i Adorno ; però també a d'altres autors en els quals el judaisme és més explícitament font de la seva filosofia : Rosenzweig, Levinas, Bloch i Jonas.

La realitat jueva s'ordena fonamentalment mitjançant el temps. La terra es divideix entre la pàtria promesa i perduda, (que no serà la pròpia llar fins l'arribada del Messies, tot i que el sionisme va proposar un instal·lar-se sense espera que va obrir una discussió interna) i un immens espai d'exili on els estats i llurs fronteres queden relativitzats com un ordre no essencial, i d'aquesta manera, el mateix espai queda concebut sota conceptes temporals : *una és la terra del futur, de la utopia, i la resta és un espai d'espera*, un lloc on viure i conservar l'esperança mentre no arriba el dia de tornar a casa. Sent l'espai un lloc d'espera, i no creant amb l'espai habitat, en tant que lloc d'exili, cap vincle essencial, el poble jueu ha viscut sempre en el temps. Per això, la seva llar és la memòria, el llenguatge, el text, el diàleg. Una forma de viure que la segona guerra mundial, enviant a un altre exili a molts jueus, va tornar a reforçar. El mateix Adorno va descobrir aleshores el significat de viure en el text i no en

l'espai : **“Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen.”** [MM, 96] (MM, 85)

Temporal és tant la ubicació personal d'un individu que es reconeix membre d'una tradició i no membre d'un estat o una nació, com la identitat del poble. I temporal és també la relació amb els altres. Això permet que el passat sigui sempre present com una font d'aprenentatge i d'inspiració de futur. **“El pasado es determinante. Y ese pasado es actualizable. Más aún, el presente histórico vive de la esperanza que provoca ese pasado. La historia es un gigantesco esfuerzo para que ese pasado no se olvide. Romper el lazo que une al pueblo judío con su historia no es sólo vaciarlo de sentido sino negarle su más íntima identidad. Vivir es recordar.”**²³

La identitat jueva està íntimament lligada a la conservació d'un text i dels comentaris sobre aquest text que, per tal com van creixent i es van desenvolupant, es converteixen en una conservació activa centrada en el comentari i en el diàleg. Per això, per al jueu el coneixement és tradició, no en tant que tradicionalisme i dogmatisme, sinó entès com una discussió continuada al llarg els segles, en la que cada generació aprèn de l'anterior i alhora dialoga amb ella. El coneixement mai no comença de zero, però tampoc està mai acabat per sempre ; el coneixement és bàsicament temporal, es fa en el temps, en un joc de continuïtat i de ruptures i renovacions. És tradició, i això significa també que és plural, que no és fruit d'una raó única, idèntica en tothom, sinó que és la reunió de moltes veus diferents. El coneixement jueu admet dins de sí la discussió i el comentari del text aliè com la forma natural de conèixer, perquè el saber és plural. Aquí no hi cap el principi d'identitat. El pensament jueu se'n riu fins i tot de l'acord amb sentències com aquesta : “on hi ha dos jueus hi ha tres opinions”.

“La simulación y el engaño no estarían del lado de la ventriloquia, sino del monólogo ; es la pluralidad o desdoblamiento de las voces, por el contrario, lo que realmente acontece. En la polifonía de un habla plural reside la verdad del discurso. Sin duda, ninguna otra tradición es tan consciente de ella como la hebrea : partiendo de una textualidad múltiple (las Escrituras) cuyo emisor original se hallaba ausente, la palabra humana es su

²³ MANUEL REYES MATE, *Memoria de Occidente*, 106-107.

prolongación en la serie infinita, midrásica y talmúdica, de una exégesis que obedece al principio del *comentario del comentario*. (...) La interpretación es recuerdo ; el paso adelante supone un previo paso atrás. Todo proyecto (...) es acto de memoria.”²⁴

L'assumpció del passat com a plural i ple de diàleg i discussió permet albergar en ell la diferència. La història no és explicada com una única línia de progrés que condemna tot el que no encaixi, sinó com un passar del temps on sempre pot irrompre quelcom diferent i donar pas a la novetat. No és un temps continu, ni idèntic, ni decidit i predictable ; en ell cap l'aparició de la diferència i per tant la sorpresa, la innovació. La discontinuïtat i la diferència són les que obren el temps.²⁵

També Adorno assumeix una defensa de la tradició. Sempre fidel a la dialèctica, un dels llocs on realitza una reivindicació i anàlisi de la tradició com a font de coneixement és en un text dedicat a homenatjar Schönberg, a PR. Schönberg és, i Adorno ho ressalta, un autor tan creatiu que és capaç de trencar amb l'ordre compositiu dels segles anteriors i oferir un mètode innovador. Originalitat que el converteix a més en un autor difícil, que just perquè sorprèn l'oient amb una música inesperada, exigeix un esforç per entendre'l que trenca tota plàcida contemplació convertint-la en un incòmode tornar a aprendre a escoltar. Però la creativitat d'aquesta música trencadora no es deu a què Schönberg sigui un autor aïllat que ha descobert un món nou, que ha iniciat de zero la composició musical. En haver inventat quelcom nou, el que Schönberg demostra és un profund coneixement de la tradició, tan intens i precís que li permet trencar-la. Schönberg coneix i continua la tradició, però la seva riquesa rau que sap capbussar-se dins del legat del passat, en els corrents més subterranis de la història de la música, en vies mortes o mig oblidades, en idees que han quedat en l'inconscient. El mateix Schönberg reconeix haver trobat una herència subterrània.

El mateix pot generalitzar-se als autors més revolucionaris i trencadors. Tot el moviment avantguardista dels anys vint és fruit d'un seriós coneixement del passat, sense el qual la innovació no és possible. Adorno

²⁴ JUAN ALBERTO SUCASAS, en la seva aportació a *Judaísmo y límites de la modernidad*, 137.

²⁵ Veieu la reflexió de JOAN-CARLES MÈLICH, *Totalitarismo y fecundidad*, 110 i ss.

lamenta que la pèrdua d'innovació comença quan es trenquen les relacions amb la història i es treballa només des de la novetat, és a dir, des del buit, des d'una autosuficiència orgullosa del present que ignora el passat. La creativitat no emergeix mai d'un moment aïllat, sinó d'un submergir-se dialècticament en la història, d'un aprendre d'ella i alhora enfrontar-se amb ella. És aquest joc dialèctic dins del temps el que permet emergir l'altre, el diferent. **“Die bedeutenden Werke jener Epoche dankten nicht wenig von ihrer Gewalt der fruchtbaren Spannung zu einem ihnen Heterogenen, zu der Tradition, gegen die sie aufbegehrten. Diese stand ihnen noch als Macht gegenüber, und gerade die produktivsten Künstler hatten viel von ihr in sich selbst. Mit der Reibung an dieser Tradition ist vieles von der Nötigung vergangen, die jene Werke inspirierte. Die Freiheit ist vollkommen, droht aber ohne ihr dialektisches Gegenüber leer zu laufen, während doch jenes Gegenüber aus dem Willen nicht sich konservieren liesse.”** [EN, 505] (IN, 60)

Quan les obres sembla que només es deuen a elles mateixes, que neixen del buit d'aquella llibertat total esdevinguda caprici, i no provenen de l'enfrontament amb la tradició, del dialèctic desig d'avançar un pas, de negar l'anterior, és aquest orgull autàrquic el que els nega la fertilitat. La força que genera creativitat prové, no de voler-se com un nou principi, sinó de l'oposició dialèctica al passat. **“Hegel hat gelehrt, dass wo ein Neues unvermittelt, schlagend, authentisch sichtbar wird, es längst sich bildete und nun die Hülle abwirft. Nur was von den Säften der Überlieferung sich nährte, hat wohl überhaupt die Kraft, dieser authentisch gegenüberzutreten.”** [PR, 159] (PR, 165)

Però Adorno encara recorre a Freud per explicar que la tradició no s'esgota en allò que es comunica de manera explícita, en la superfície visible a primer cop d'ull. La tradició no es pot reduir a un coneixement superficial, com si fos mera informació que un pot llegir i conservar. La tradició és quelcom diferent, que desborda la raó que intenta analitzar-la, perquè per salvar-se del domini que l'ha intentat reprimir, la tradició ha conservat moltes vies i idees de manera inconscient, en les parts més fosques de la memòria, i cal un veritable esforç de submergir-se en ella per tornar-ho a recuperar. **“Jedoch das Band der Überlieferung ist schwerlich die simple Verwandtschaft**

dessen, was in der Geschichte aufeinanderfolgt, sondern ein Unterirdisches. (...) Nicht nur die religiöse, auch die ästhetische Tradition ist Erinnerung an ein Unbewusstes, ja Verdrängtes. Wo sie in der Tat mächtige Wirkungen entfaltet, gehen diese nicht vom vordegründigen und geradlinigen Bewusstsein der Fortsetzung aus sondern eher von dort, wo das unbewusst Erinnernte die Kontinuität aufsprengt. Tradition ist gegenwärtig in den als experimentell gescholtenen Werken und nicht in den der eigenen Absicht nach traditionalistischen." [PR, 159-160] (PR, 165) Recuperar la tradició exigeix una lluita contra la raó dominant per recuperar tot allò que ha amagat, per rescatar les vies prohibides.

L'art, com també la filosofia, com el pensament en general, només són capaços de generar un futur diferent i creatiu si saben nodrir-se del seu passat. Eugenio Trías ho ha descrit com la capacitat de recrear el llegat amb una memòria viva i activa. En una obra titulada *Filosofia del futur*, Trías ha explorat les idees de variació i recreació per respondre a la qüestió de com pot aparèixer la diferència i la novetat en el temps. L'única manera d'obrir un futur distint i sorprenent és tornant a recrear allò que sempre ha estat recreat i que no coneix ni l'inici o el fonament, ni tampoc el final o la versió definitiva. És qui oblida el passat qui repeteix sense variació el que ja ha existit, i és qui recorda qui pot crear un futur fèrtil. És el passat qui fecunda el futur alliberant-lo de la mera repetició i permetent la recreació, que és l'única manera de crear.

És una idea que no oculta la seva similitud amb la proposta adorniana, tot i que la seva font és ben diferent. Trías arriba a aquestes conclusions inspirant-se en Nietzsche.²⁶ Després de denunciar que Heidegger, tot i analitzar el temps, només coneix la mort i no sap entendre el futur, és el desig de futur de Nietzsche qui li permet dibuixar el que ell presenta com una filosofia del futur.

Una de les aportacions principals d'aquesta raó anamnètica a la qual Adorno, sense anomenar-la, és tan proper, és la manera com realitza una veritable universalitat que aconsegueix no oblidar ningú.

²⁶ EUGENIO TRÍAS, *Filosofía del futuro*, 55 i ss.

Sabut és que, després de Kant, els grans filòsofs alemanys que han pretès millorar la seva ètica han buscat la manera d'alliberar la universalitat del caràcter merament formal i abstracte que tenia per al vell mestre. La proposta habermasiana de la intersubjectivitat, que es concreta en la discussió de les normes ètiques dins de la comunitat de diàleg, serà sens dubte una de les més interessants del nostre segle, però des de diferents àmbits s'insisteix en la seva precarietat. És justament allò que vol, la pluralitat, el que no assoleix, perquè aquesta no es pot aconseguir amb un mer diàleg.

El diàleg només pot tenir lloc entre els presents, *i l'ètica dialògica és per tant una exaltació del present*. Acull una pluralitat de veus i la discussió entre elles, però tancada en un present ontologitzat, i finalment condueix a la identitat i la unitat, amb l'ideal final de l'acord i l'enteniment. La comunicació tal com Habermas la planteja és una idealització del present i dels presents. Què passa aleshores amb els absents ?

Com afirma Juan José Sánchez, Habermas no entén que *el gran problema de la universalitat i de la participació de tothom en l'ètica és anterior al diàleg*.²⁷ El veritable problema es troba en *l'accés a aquest diàleg*, en què fins a ell no poden arribar totes aquelles persones que estan absents. Què passa amb aquells que no poden fer-se presents perquè no disposen dels mitjans per accedir a les esferes del diàleg o no coneixen la seva existència ; què passa amb els que no estan capacitats ; o amb aquells a qui se'ls obstaculitza l'entrada ? Què succeeix amb els que no hi són, i amb els que són tractats com si no hi fossin ? *És en els marges de la comunitat del diàleg on es troba el veritable conflicte ètic*. El que cal és fer un exercici de memòria per detectar els absents i sortir a buscar-los i a recuperar les seves esperances.

Aquesta deficiència de l'ètica habermasiana té tota una sèrie de conseqüències que ara no podem desenvolupar i sols esmento. D'una banda, la incapacita per oferir una bona fonamentació dels drets humans.²⁸ I fins i tot per una bona comprensió de com s'han aconseguit els actuals acords sobre els drets, que no són fruit d'un diàleg a la habermasiana, sinó de contínues lluites al llarg de la història que han costat milers de vides. La incapacita alhora per

²⁷ JUAN JOSÉ SÁNCHEZ, "Introducción", DI, 36-37.

²⁸ Veieu MARTÍNEZ DE PISÓN, *Derechos humanos : historia, fundamentos y realidad*.

resoldre satisfactòriament conflictes ètics que tenen lloc en els marges de l'ètica, quan els individus estan incapacitats per al diàleg, ja sigui total o temporalment. I la fa del tot incapaç d'estendre l'ètica a la nostra relació amb la natura.

Si l'optimisme de Habermas posa el diàleg com a ideal, Adorno sap que el que cal per rescatar la veritable pluralitat és, a més del diàleg, la memòria. Memòria com a capacitat de palpar les absències i buscar els que no hi són presents, de cercar les maneres de recollir les seves aportacions i tenir-los en compte. *L'important no és el brogit de tantes veus discutint, sinó l'oïda sensible a percebre el silenci dels que no poden aportar la seva veu.*

La figura de l'absent és una figura complexa i rica. En un primer sentit, fa referència als que estan absents perquè són morts, perquè formen part d'un passat que ha estat oblidat i esperen encara, potser endebades, ser tinguts en compte. Amb ells hi ha un deute de justícia ; però a més poden aportar les seves ensenyances al present, i per tant són doblement necessaris en la comunitat ètica. **“¿Puede haber universalidad sin el pasado que no está presente, es decir, el pasado de los vencidos? (...) Historia, *novum*, universalidad, futuro, todo eso sólo puede existir si se toma en serio el pasado ausente : tomarse en serio significa cuestionar un presente construido sobre sus cadáveres. Y, por tanto, imaginar un futuro que no sea la prolongación del presente. Para eso hace falta quebrar el presente. Y eso no es asunto de utopías sino de memoria.”**²⁹

Però els absents no són únicament els morts. Dins d'una història concebuda com una única línia que avança amb un front únic, on en cada present només hi ha un present possible, els absents són també els diferents, els no considerats a l'alçada del temps, els membres de cultures “no modernes”, o senzillament tota mena de marginats, els membres de minories, els inadaptats, els “estranyos”, així com també els pobres o els malalts. Tots els que són arraconats als marges. Els que no sembla que puguin contribuir a la construcció del present. Els que no són acceptats com a presents. Els absents són els diferents, els no acceptats, els perdedors. **“Hay un lugar condenado a cultivar la cultura de la extrañeza. Es el lugar de los perdidos. Me refiero a los**

²⁹ MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 23.

perdedores y también a los des-orientados o des-astados en el orden establecido. El perdido, por mucho que se acomode al mundo del vencedor, es consciente de su pérdida. La conciencia de la pérdida transforma el vacío en que le sume el vencedor en una experiencia de la ausencia.”³⁰

Per poder acollir els diferents cal repensar els conceptes d’història i de cultura, per tal que assumeixin la seva natura plural. Cal, sobretot, repensar el temps, perquè el temps és de per sí la porta d’aparició del diferent i la seva novetat : cal obrir-se a un futur no pre-decidit, no previsible, on els altres ens sorprenguin. I qui ens pot ensenyar el caràcter plural de la història i la cultura és la marginalitat en què sempre han viscut els no acceptats, les minories, el vençuts. *És des de la seva marginalitat que cal pensar la universalitat, per tal que no exclogui la diferència. És a la raó anamnètica a qui li pertoca de pensar la universalitat.*

Aquesta nova universalitat haurà d’aprendre a conviure amb la pluralitat, però sobretot amb l’asimetria. Amb el fet que les relacions ètiques no neixen només entre iguals, sinó sobretot entre desiguals, entre individus amb graus diferents de poder, coneixement, integració, riquesa... La situació de partida és la desigualtat regnant i no se la pot dissimular amb belles teories sobre una comunitat d’iguals que dialoguen ; cal pensar aquestes desigualtats i treballar per cercar les millors formes de relació entre els individus per tal que ningú sigui exclòs. Aquí rau, per a Reyes Mate, el pas de l’ètica a la política.³¹

³⁰ MANUEL REYES MATE, *Memoria de occidente*, 280.

³¹ Per seguir la seva anàlisi veieu MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos* , 19 i ss ; 70 i ss ; 140 i ss.

A.4.3. DE COM LA MEMÒRIA ALIMENTA LA UTOPIA

a) DE LA UTOPIA DINS DE LA MEMÒRIA

Una filosofia de la memòria no significa tan sols una justícia feta a posteriori, un anar reparant les barbàries del passat, sinó que és també una filosofia de l'esperança i, més encara, una filosofia de la utopia. La mirada enrere que Adorno tant demana no redueix el seu pensament a una nostàlgia pel passat i una desconfiança envers el present, sinó que es tradueix en la recerca d'un futur tan nou que representés el trencament radical d'una utopia i que realitzés en ell tots els somnis del passat. Per això, Hauke Brunkhorst pot afirmar d'Adorno que, malgrat el seu caràcter nostàlgic, no està girat envers el passat sinó envers un futur obert, ple de possibilitats, on encara tot està per succeir. I s'atreveix encara a dir que són els postmoderns els que es deixen esclafar pel pes del passat, en tant pensen que tot ha succeït ja i que la història està acabada ; mentre que Adorno, veritablement modern i fidel als ideals de la modernitat, continua mirant endavant.³²

El motiu esperançador en la filosofia de la història d'Adorno és que, un cop ha negat que existeixi una línia de perfeccionament continu de la humanitat, tant en els termes hegelians com en els marxistes, en canvi acull la idea jueva, covada en la tradició de l'espera messiànica, que el continu de la història es pugui trencar en el futur per permetre l'aparició d'una novetat radical. No és el futur el que Adorno vol negar quan rebutja la filosofia de la història de Hegel o Marx, sinó el seu caràcter de procés necessari i rectilini, la submissió de la història a un principi d'identitat que dóna un succedani de futur. Negant aquest progrés garantit i segur, tan segur que exigeix tota mena de sacrificis en nom del futur, s'obre Adorno a un futur veritable, a aquell que no es pot predir de cap manera, que neix en la discontinuïtat, la interrupció, la sorpresa. No hi ha destí, ni finalitat marcada, ni garanties : la utopia significa el trencament de tot.³³

³² HAUKE BRUNKHORST, T.W. *Adorno. Dialektik der Moderne*, 158-159.

³³ Veieu MARTIN JAY, *Adorno*, 96 i ss.

Però qui manté viva aquesta utopia és el record, tant individual com col·lectiu, de les esperances i els somnis d'un ordre diferent, i sobretot el record viu i fort de totes les energies posades en intents fracassats, dels somnis petrificats en vies mortes, de les possibilitats mai realitzades. El record de tot el que no és. El no present nodreix el no present ; *el que ja no és i el que no ha estat mai, són els que alimenten el que encara no és però pot ser.*

Quan Adorno mira enrere no és mai amb una intenció restaurativa o regressiva, mai no va concebre el projecte de recuperar i restaurar el passat, sinó, tot el contrari, de servir-se de tot el que en ell encara no s'havia realitzat per obrir-se a la novetat del futur.

La utopia neix de la memòria, però tant de la memòria col·lectiva del passat històric, com de la memòria personal. Tal com la humanitat ha somiat en èpoques remotes amb futurs que realitzaven els seus desitjos, i aquests somnis han romàs com a font d'inspiració, el mateix ocorre en un nivell purament individual. També cadascú, com a nen, va somiar amb una felicitat plena, el record de la qual continua orientant la recerca d'una realitat diferent. Tant la memòria d'èpoques passades de la humanitat com la memòria de la pròpia infantesa ens donen les forces per cercar un trencament del temps i la irrupció d'allò nou.

Reyes Mate està disposat a afirmar que, efectivament, aquests records han generat les forces en alguns intents de fer irrompre un ordre nou. **“El convencimiento de que la fuerza innovadora reside en el pasado, esto es, en la actualización de esperanzas por las que generaciones de hombres lucharon y no vieron colmadas o en la presencialización de sueños de niñez que un día confirmaron nuestras vidas y que después no pudieron cumplirse, es algo que han confirmado modernas investigaciones. Los estudios, por ejemplo, sobre la guerra de los campesinos o sobre las revueltas a lo largo de la industrialización demuestran que las masas se mueven mucho más por la restauración de estados de justicia tal y como aparecen en el recuerdo que por las contradicciones de las relaciones de producción.”**³⁴

Intentar imaginar la pau i la festivitat d'una realitat transformada per la utopia requereix el record dels somnis d'infància, de petites escenes que, en la

³⁴ MANUEL REYES MATE, *La razón de los vencidos*, 214.

seva senzillesa o simplicitat, estaven carregades de significació i projectaven un enorme sentit de futur. Així, quan Adorno intenta imaginar com seria despertar en un món renovat, evoca un record infantil : com era retornar a casa després de les vacances ; com canviava la pròpia llar, el lloc identificat com a propi, estimat i conegut, quan es tornava a ella descansat i enriquit pels jocs estivals. **“Dem Kinde, das aus den Ferien heimkommt, liegt die Wohnung neu, frisch, festlich da. Aber nichts hat darin sich geändert, seit es sie verliess. Nur dass die Pflicht vergessen ward, an die jedes Möbel, jedes Fenster, jede Lampe sonst mahnt, stellt ihren sabbatischen Frieden wieder her, und für Minuten ist man im Einmaleins von Zimmern, Kammern und Korridor zu Hause, wie es ein ganzes Leben lang nur die Lüge behauptet. Nicht anders wird einmal die Welt, unverändert fast, im stetigen Licht ihres Feiertags erscheinen, wenn sie nicht mehr unterm Gesetz der Arbeit steht, und dem Heimkehrenden die Pflicht leicht ist wie das Spiel in den Ferien war.”** [MM, 124-125] (MM, 111)

Somiada en la infància, la utopia va ser així covada en el si de la família, en el caliu i l'afecte de la llar. **“Mit der Familie zerging, während das System fortbesteht, nicht nur die wirksamste Agentur des Bürgertums, sondern der Widerstand, der das Individuum zwar unterdrückte, aber auch stärkte, wenn nicht gar hervorbrachte. Das Ende der Familie lähmt die Gegenkräfte. Die heraufziehende kollektivistische Ordnung ist der Hohn auf die ohne Klasse : im Bürger liquidiert sie zugleich die Utopie, die einmal von der Liebe der Mutter zehrte.”** [MM, 23] (MM, 19)

Però la utopia no es va deixar tancar en el món del més proper i conegut, en la quotidianitat del més familiar, sinó que alhora s'enriqueix del somni del més llunyà quan la mateixa família acollia visitants forans, que el nen rebia com viatgers de països misteriosos que amagaven tresors en els baguls. **“Der eine Besuch weiht den Donnerstag zum Fest, in dessen Rauschen man mit der ganzen Menschheit zu Tische zu sitzen meint. Denn der Gast kommt von weither. Sein Erscheinen verspricht dem Kind das Jenseits der Familie und gemahnt es daran, dass diese das letzte nicht sei. (...) Mitten unter den Seinen und ihnen befreundet erscheint die Figur dessen, was anders ist. Die wahrsagende Zigeunerin, durch die Vordertür eingelassen, wird in der**

besuchenden Dame losgesprachen und verklärt sich zum rettenden Engel. Sie nimmt vom Glück der nächsten Nähe den Fluch, indem sie es der äussersten Ferne vermählt. Darauf wartet das ganze Dasein des Kindes, und so muss später noch warten können, wer das Beste der Kindheit nicht vergisst. Liebe zählt die Stunden bis zu jener, da der Logierbesuch über die Schwelle tritt und das verfärbte Leben wieder herstellt durch ein Unmerkliches: "Da bin ich wieder / hergekommen aus weiter Welt". [MM, 200-201] (MM, 178-179)

Sobre aquests records d'infància que van acompanyar i inspirar Adorno durant tota la seva vida (ell posava fins i tot com la principal raó per tornar de l'exili el desig de recuperar el lloc de la seva infantesa, perquè tot el que es realitza en vida és recuperar la infància),³⁵ no es pot evitar una reflexió sobre la situació que els va permetre. Si Adorno va gaudir d'una infància dolça i una llar càlida on covar imatges d'utopia és gràcies a la posició benestant de la seva família, a la seva pertinença a una classe privilegiada, que convivia amb una majoria de la població sotmesa a condicions materials molt dures, els infants de la qual probablement no gaudien de la mateixa pau per generar somnis. Però aquesta contradicció, com ja hem comentat en altres moments, acompanya tota l'existència i el pensament d'un autor que admet sense embuts que, per poder analitzar amb calma la realitat, criticar-la i somiar una altra millor, cal una distància que és sovint sinònim de privilegi. *És des d'aquesta situació privilegiada enmig d'una realitat plena de desigualtats que somia una realitat justa per a tothom.*³⁶

Si els somnis d'infància nodreixen els somnis individuals d'utopia, també els records de la humanitat, els seus somnis del passat, es projecten com a inspiradors d'una realitat millor. Però en aquest nivell, sovint cal recollir aquests somnis, no de la mera imaginació, sinó del fracàs a què va conduir un anterior intent de traduir-los a la realitat. La memòria troba la força i l'impuls per lluitar per un futur diferent no en meres il·lusions i projectes dibuixats i legats amb optimisme a generacions futures, sinó en projectes en els quals alguns individus van posar totes les forces i potser la vida, i van ser aixafats per la línia triomfant de la història. Els somnis els conserven els vençuts, els

³⁵ Veieu HAUKE BRUNKHORST, T. W. *Adorno. Dialektik der Moderne*, 102.

³⁶ Veieu HAUKE BRUNKHORST, T. W. *Adorno. Dialektik der Moderne*, 45.

perdedors de la història, i recuperar-los és recollir els seus ideals i afrontar el seu dolor.

Hi ha en el passat una dimensió de futur, i el record d'aquest passat té força transformadora. Per això parla Silvia Specht de "**Erinnerung als Veränderung**".³⁷ Però convertir la memòria en una força productiva capaç de transformar el futur amb el record del passat no és una empresa fàcil ni dolça, sinó terriblement dolorosa. Implica recórrer la història, destriar els seus moviments i línies i distingir en ells les diferents intencions i què es el que es va realitzar d'aquelles intencions. Contra aquelles que es van imposar dominant els individus i traint els seus ideals, cal rescatar intencions mai realitzades, que encara esperen la seva oportunitat.³⁸

La memòria utòpica es nodreix de la conjunció de dos conceptes: *el possible i el fracàs*; la seva inspiració són possibilitats que en el seu dia van fracassar però que encara conserven l'esperança. Perquè el passat, com Benjamin havia ensenyat a Adorno, no està esgotat i acabat, no està mort i queda com un pes inútil darrera nostre. El passat que va fracassar és el que doblement està perdut: perquè ja no hi és i perquè mai va ser. Però això significa que no està esgotat, que encara conserva forces, que encara és possible. La frustració de les vies mortes de la història, de les ruïnes de projectes anihilats, és traduïble en esperances. Adorno ja ens havia ensenyat que l'esperança només la transmeten els desesperançats.

El passat dels vencedors és la confirmació del present i la seva justificació, però el passat dels vençuts és qui conserva encara tot el potencial; no està superat de manera definitiva, és una font d'idees i d'impulsos. Cal recórrer la història en busca d'aquestes possibilitats fracassades i recuperar la seva ensenyança.

Adorno posa com a exemple els anys 20; en aquella època d'avantguarda cultural i d'avanços en tantes disciplines, tot era ple d'esperances, projectes i ideals: "**Trotzdem hat die Vorstellung von den zwanziger Jahren als der Welt, in der man, wie es in Brechts "Mahagonny" heisst, alles dürfen darf, als einer Utopie, auch ihr Wahres. Damals, wie dann**

³⁷ Així titula el seu llibre SILVIA SPECHT, *Erinnerung als Veränderung*.

³⁸ SILVIA SPECHT, *Erinnerung als Veränderung*, 57 i ss.

einmal noch kurz nach 1945, sah es wie die offene Möglichkeit einer politisch befreiten Gesellschaft aus.” [EN, 501] (IN, 55) Però les potencialitats d’aquells anys van ser ensorrades per l’aparició i l’èxit de les dictadures. Moltes dècades després, la millor relació que podem tenir amb aquella època és rescatar els seus somnis. “Das unsichere Verhältnis der Gegenwart zu den zwanziger Jahren wird bedingt von geschichtlicher Diskontinuität. (...) Die Tradition, auch die antitraditionelle, ist abgebrochen, halbvergessene Aufgaben sind zurückgeblieben. Was künstlerisch nunmehr mit jener Epoche sich einlässt, greift nicht nur eklektisch auf eine unterdessen erloschene Produktivität zurück, sondern gehorcht zugleich auch der Verpflichtung, das Unerledigte nicht zu vergessen. Zur eigenen Konsequenz ist weiterzutreiben, was 1933 von einer Explosion begraben ward, die in ganz anderem Sinn Konsequenz der Epoche war.” [EN, 503] (IN, 58)

El que necessitem és prendre consciència d’aquests fracassos, com de tots els corrents que han estat reprimits, subjugats, aixafats, deformats. Cal recollir les restes i fer-se conscient del seu dolor. El que necessitem és el record **“der uralten Wunde (...) bei der die Hoffnung eines Besseren in der Zukunft liegt.” [MM, 72] (MM, 64)** El que Adorno té clar, és que dona més impuls la consciència del fracàs i del dolor, que no deixar-se convèncer per la il·lusió que ja s’ha assolit el cim de les possibilitats, que ja s’ha arribat a la millor forma possible d’organització social i que ja no tenen cabuda més expectatives.

El concepte clau és, doncs, el de la possibilitat, el d’allò no identificat amb el real, la prova que la realitat no esgota tot el possible. El concepte de possibilitat és qui desmenteix tota ontologització del present i tota defensa del real com a necessari. I qui millor sap salvar la possibilitat contra la realitat, i contra el principi d’identitat que desautoritza com a impossible tot el que no sigui real, és l’art. **“Weil aber der Kunst ihre Utopie, das noch nicht Seiende, schwarz verhängt ist, bleibt sie durch all ihre Vermittlung hindurch Erinnerung, die an das Mögliche gegen das Wirkliche, das jenes verdrängte, etwas wie die imaginäre Wiedergutmachung der Katastrophe Weltgeschichte, Freiheit, die im Bann der Necessität nicht geworden, und von der ungewiss ist, ob sie wird.” [ÄT, 204] (TE, 180) “Die ästhetische Erfahrung ist die von**

etwas, was der Geist weder von der Welt noch von sich selbst schon hätte, Möglichkeit, verhiessen von ihrer Unmöglichkeit. Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird." [ÄT, 204-205] (TE, 181)

Specht remarca la relació entre els conceptes de possibilitat i de futur :
"Was einer früheren Zeit zukünftig war, wird in der Erinnerung als Möglichkeit erst bewusst. (...) Was in der Erinnerung als Möglichkeit gewahrt wird, erhält Zukünftigkeit im Hinblick darauf, dass es in der Realität verwirklicht werden kann."³⁹

Si la memòria utòpica necessita descobrir en la història el possible contra el real, el que mai no va ser contra el que fou i omple els manuals d'història, això implica tot un canvi en la concepció de la història, significa concebre-la sense centre i sense una única línia, sinó com una enorme i complexa pluralitat de línies que s'entrecreuen i on res no està decidit a la bestreta. Aquesta és la nova concepció de la història que va aportar Benjamin fent seves intuïcions jueves. **"Benjamins Aufsprengungen des Kontinuums Geschichte erweist sich heute, nach dem Abdanken von Geschichtsauffassungen (...) als Paradigmenwechsel in Richtung Dezentralisierung und Pluralisierung von Geschichte. Utopie muss unter diesen Vorzeichen etwas anderes sein als die vorweggenommene Erfüllung des Telos der Geschichte. So, wie Benjamins Engel mit dem Rücken zur Zukunft auf das vor ihm liegende Trümmerfeld der Vergangenheit blickt, ist auch Utopie zuerst Erinnerung."**⁴⁰

Aquesta memòria que ha de saber destriar les possibilitats fracassades entenent la història en la seva pluralitat i en la seva manca de centre, ha de complir encara una darrera condició per tal de ser realment productiva i transformadora. Ha de saber mantenir la distància respecte del recordat.

El passat pren caràcter de futur, de promesa, quan se'l contempla des de la distància, en una experiència de nostàlgia i dolor, sent ben conscient de la seva absència, de la impossibilitat de rescatar-lo com a tal, de tenir-lo. Aquesta distància, que era per a Benjamin l'aura, l'aconsegueix de manera paradigmàtica Proust, qui "treballa" amb un record que no es deixa posseir,

³⁹ SILVIA SPECHT, *Erinnerung als Veränderung*, 90.

⁴⁰ INGE MÜNZ-KOENEN, *Konstruktion des Nirgendwo*, 11.

que continua viu i que juga amb l'individu sorprenent-lo, apareixent quan no és buscat, incontrolable. Voler-lo tenir sota control, dominar-lo, fer-lo objecte mal leable significa perdre'l. Per això Adorno, més encara que Benjamin (qui en distingeix els avantatges), desconfia de la fotografia i de la reproducció tècnica en general, en tant donen la il·lusió de retenir el passat per sempre i de permetre conèixer-lo. Quan el que retenen és només una imatge morta del passat, mentre el passat segueix viu, transformant-se amb el pas del temps.⁴¹

b) DE LA MEMÒRIA DINS DE LA UTOPIA

Que la memòria és la mare de la utopia, que per tenir utopia ens cal la memòria, és una tesi que ens condueix a una contradicció terrible. Què succeirà amb la memòria en la utopia? Quan la utopia s'hagi realitzat i ja no calgui més memòria pel futur, tindrà encara algun paper la memòria? No resultarà en realitat que si la memòria continua, la felicitat en la utopia es farà impossible? Perquè la memòria és memòria del dolor i és en ella mateixa l'experiència fonamental del patiment. El gran problema d'una societat utòpica seria el dolor del passat. Ha d'oblidar-lo quan ja s'ha assolit una societat justa? O oblidar-lo significaria que aquesta societat no és plenament justa, perquè no és solidària amb el passat? Hauria la utopia de consagrar-se al record, i per tant renunciar a la felicitat?⁴²

Adorno contraposa el dolor del coneixement i del record amb la pau, la falsa pau de l'oblit, rememorant una cançó de bressol que parla d'un gos que fa fora un captaire i que vol així tranquil·litzar l'infant, regalant-li la mentida de l'oblit. **“Beseligen ihre beiden letzten Zeilen den Schlaf mit der Verheissung des Friedens. Er verdankt sich aber nicht ganz der bürgerlichen Härte, dem Behagen, dass der Eindringling abgewehrt ward. Das müd lauschende Kind hat die Austreibung des Fremdlings, der im Schottischen Liederbuch aussieht wie ein Jude, schon halb vergessen, und ahnt in dem Vers “Bettler läuft der Pforte zu” Ruhe ohne das Elend anderer. Solange es noch einen Bettler gibt, heisst es in einem Fragment Benjamins, gibt es noch Mythos ; erst mit dem Verschwinden des letzten wäre der Mythos versöhnt.**

⁴¹ SILVIA SPECHT, *Erinnerung als Veränderung*, 78 i ss.

⁴² Veieu el plantejament en JOSEF FRÜCHTL, “Leben wie ein gutes Tier”, 985.

Wäre aber dann die Gewalt selber nicht so vergessen wie im dämmernden Einschlafen des Kindes ? Würde nicht doch am Ende das Verschwinden des Bettlers alles wieder gutmachen, was ihm je angetan ward und was nicht wieder sich gutmachen lässt ? Versteckt nicht gar in aller Verfolgung durch die Menschen, die mit dem Hündchen die ganze Natur aufs Schwächere hetzen, sich die Hoffnung, dass die letzte Spur der Verfolgung getilgt werde, die selber das Teil des Natürlichen ist ? Wäre nicht der Bettler, der durch die Pforte der Zivilisation hinausgedrängt ward, geboren in seiner Heimat, die befreit ist vom Bann der Erde ? **“Kannst nun ruhig sein, Bettler kehrt schon ein”.** [MM, 225] (MM, 200-201)

Malgrat el fet que Adorno pràcticament no s'expressa sobre tal qüestió, aventuraré la resposta. *La memòria, no sols inspira la utopia, sinó que haurà de sostenir-la.* La utopia morirà si desapareix la memòria. Adorno dóna una pista al respecte en un moment de la TE, quan defensa que en una societat utòpica s'acolliria l'art fet en el passat, l'art que expressava el dolor de temps injustos. Les darreres frases del text central de la TE són aquestes : **“Möglich, dass einer befriedeten Gesellschaft die vergangene Kunst wieder zufällt, die heute zum ideologischen Komplement der unbefriedeten geworden ist ; dass dann aber die neu entstehende zu Ruhe und Ordnung, zu affirmativer Abbildlichkeit und Harmonie zurückkehrte, wäre das Opfer ihrer Freiheit. Auch die Gestalt von Kunst in einer veränderten Gesellschaft auszumalen steht nicht an. Wahrscheinlich ist sie ein Drittes zur vergangenen und gegenwärtigen, aber mehr zu wünschen wäre, dass eines besseren Tages Kunst überhaupt verschwände, als dass sie das Leid vergässe, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre Substanz hat. (...) Was aber wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte.”** [ÄT, 386-387] (TE, 339) I encara : **“Selbst in einer legendären besseren Zukunft dürfte Kunst die Erinnerung ans akkumulierte Grauen nicht verleugnen ; sonst würde ihre Form nichtig.”** [ÄT, 479] (TE, 419)

CAPÍTOL 13

A.5. L'ÈTICA DESEMBOCA EN L'ESTÈTICA

Quan d'una filosofia de la història i del temps, que mira la realitat descobrint la caducitat de totes les coses (culturals i naturals), emergeix una ètica, no pot sinó consistir en l'intent de no deixar morir del tot allò que perdem contínuament. Per a aquesta ètica, la forma primera de justícia, la mateixa condició de possibilitat de la justícia, consisteix en evitar la desaparició del mal comès i l'oblit del dolor que hagi causat. La justícia comença amb una memòria de les injustícies que les arrenqui del seu amagatall fet d'oblit, del seu enfonsar-se en les aigües més fosques del passat i les aigües més tèrboles de la consciència. Impedir que les injustícies esdevinguin passat en tant que no-presència i aconseguir que es mantinguin presents malgrat el pas del temps, exigeix arrencar aquells fets de la seva inalterabilitat i el seu caràcter acabat i definitiu. Si es fan presents, aquells fets deixen d'estar morts i enterrats per continuar vius, no enllestits. Perquè *l'oblit és també el lloc de la inalterabilitat*, del fixat per sempre, és a dir, del que roman idèntic a ell mateix. Perquè el que roman no recordat, en solitud extrema, només s'assembla a ell mateix, immòbil. Mentre que el recordat s'enreda en les memòries individuals que el mantenen viu i el fan esdevenir *diferent a ell mateix, modificable*.

Recordar no significa per tant obrir magatzems contra l'oblit, instaurar una conservació museística o documental i posar arxivers com a guardians, perquè això només fixa per sempre fets ja explicats, els mata i per això es cobreixen de pols. Del que es tracta en ètica (una ètica que prima el temps i la diferència) és de mantenir vius uns fets encara no acabats. *Si són fets injustos, és que encara no hem acabat amb ells, és que encara tenen història per endavant*, i han de romandre vius fins que els posem un fi. *Perquè tenir història significa això, la convicció que el mal comès no pot romandre com a tal*, el no acceptar resignadament que ja no hi ha res a fer, sinó que la història existeix justament per modificar el passat. La història de les injustícies continua viva. *Allò que no havia de ser, ha de continuar sent*, viu, precisament perquè no està justificat, perquè el seu pretès final no és cert.

Però no n'hi ha prou amb fer-ho present. La seva instauració en el temps actual ha d'adoptar la forma de l'espera, de la tensió envers el futur, de

l'estar pendent de ser resolt. I tanmateix, aquesta presència apuntant al futur ha de ser de tal manera que no continuï provocant dolor als individus que el van patir, que en continuar present no ofegui unes víctimes que volen sobretot alliberar-se. *El mal ha de viure present, i amb projecció al futur, però a distància d'uns individus que s'han de poder alliberar d'ell.* Com es pot aconseguir tot això ?

De fet, quina mena de vida és aquesta que tenen els fets del passat ? On viuen ? Què pot oferir suport al passat perquè continuï viu sense cosificar-lo ? I encara, com es poden conservar els fets sense conservar el dolor que causen ?

Com es pot guardar el dolor sense que faci mal ? Què és el que permet extreure el dolor de l'experiència empírica, el patiment que ha afectat la matèria, i convertir-lo en algun tipus d'entitat susceptible de romandre en el temps ? Com es pot guardar la vivència individual del patiment però fent-la comunicable i compartible amb els altres ? Com arriba el sofriment de la matèria a ser contingut de la memòria ?

Cal que el mal i el dolor tornin del passat al present *passant per dins de l'individu* i retornant a l'exterior, sent *objectivats mitjançant l'expressió*. Cal que l'individu que ha patit una injustícia i ha sofert, faci del mal i del dolor un objecte, l'objectiu, l'exterioritzi, el posi fora d'ell. L'arrenqui del seu interior i el dipositi en la realitat. Convertit en un objecte, però en un objecte creat per ell lliurement, on expressi el que ha viscut i sofert a la seva pròpia manera, com ell vulgui.

És el temps individual contra, en protesta, del temps de progrés de la gran Història, qui ha de dur el mal al present i al futur. I l'individu pot aconseguir-ho traient-lo de l'interior d'ell, de la seva vivència, i dipositant-lo fora de si. Expressat per ell.

Quan la memòria del mal consisteix en un objecte creat per l'individu que va patir aquells fets, *s'aconsegueix que el mal sigui present, viu, amb mirada al futur, alterable, i que alhora l'individu s'alliberi d'ell en haver-lo objectivat fora de si.* El

dolor patit ha esdevingut art. I com ja vam veure a A.2.1. , l'art és qui té la forma temporal que necessitàvem per mantenir oberta la història d'aquells fets en espera de justícia, perquè tota obra d'art mostra una història, viva, dinàmica, i que mira directament al futur amb esperança. És necessari que mal i dolor esdevinguin objectes en mans de les víctimes, que rebin nom, siguin descrits i creats, siguin dibuixats i cantats i representats. Així, el que es conserva no són fets morts i fixats, sinó la seva entrada en la vida individual. Ara són paraules, figures, formes, sons.

Així, perquè el nou IC s'acompleixi, perquè hi hagi justícia, perquè hi hagi memòria, s'ha d'acomplir el següent imperatiu : *el dolor ha d'expressar-se, ha d'esdevenir veu.*

El llenguatge de la justícia, el de l'anàlisi, la reflexió, la denúncia, els diferents discursos de la filosofia i l'ètica sobre el mal són posteriors a una forma anterior : l'expressió literària i artística que permet la memòria. Trobem d'aquesta manera que l'ètica adorniana necessita de l'estètica per realitzar-se.

Mirem de precisar més exactament en què consisteix aquesta necessitat. En una primera mirada ràpida podríem aventurar que l'estètica seria requerida com un moment dins de l'ètica, en tant aporta un instrument imprescindible per donar sentit a la tercera categoria. Però temo que haurem de ser més agosarats. No és que l'estètica estigui al mig de l'ètica com un mitjà, sinó que l'ètica ens duu a l'estètica. L'estètica no és un instrument, sinó que és aquella forma d'elaborar el mal existent que permet realitzar l'ètica. *La conclusió de l'ètica adorniana és l'estètica.*

Cosa que ens permet respondre adequadament al dubte o l'escepticisme d'alguns intèrprets respecte de que Adorno pogués tenir una ètica, dubte que es nodria precisament de l'existència en la seva filosofia de dues disciplines que semblaven no deixar-hi lloc : filosofia de la història i estètica. Ara ja podem afirmar que *la filosofia de la història no entra en contradicció amb una ètica que Adorno pensa justament des d'ella, i que tampoc entra en contradicció amb una estètica envers la qual condueix la mateixa ètica.* Totes tres disciplines conviuen en el seu pensament. *La seva filosofia de la història el condueix a l'ètica, i l'ètica el condueix a l'estètica.*

a) PER QUÈ L'ART ?

“Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen.” [ND, 355] (DN, 363) És aquesta una sentència de mínims, en resposta a la urgència de la necessitat. El dolor puntual té dret al crit, però també en té un dolor que s'estén, que roman, potser fins adoptar l'aparença d'un costum; tot dolor continua necessitant expressar-se urgentment. *Tot dolor ha de ser dit.*

L'expressió més immediata i directa és la del crit, el so més simple, inarticulat, no controlat, no passat per la raó. El crit és la forma més bàsica per la qual la matèria esdevé llenguatge i el llenguatge és fidel a la matèria, vinculació en la que consisteix l'expressió. Expressió com a matèria que parla, expressió que neix en el cos de l'individu. Però si es vol una expressió del mal que no tan sols trenqui el discurs amb el crit, sinó que generi quelcom lingüístic, aquesta expressió ha de ser artística.

El perill rau que el dolor fos, no expressat, sinó descrit o analitzat per un llenguatge provenint de la raó (filosòfic o científic) que ha oblidat la seva vinculació amb el cos. El llenguatge racional afirmatiu, el llenguatge de la identitat, és incapaç de comprendre el dolor, ni tan sols d'arribar fins ell. Però tampoc la racionalitat negativa que Adorno proposa pot fer gaire cosa : pot negar el sofriment, denunciar les injustícies, desautoritzar els discursos d'una raó totalitària, però no pot salvar la presència del mal dins del llenguatge fins que es faci justícia. Tota forma de discurs racional és incapaç. **“Während diskursive Erkenntnis an die Realität heranreicht, auch an ihre Irrationalitäten, die ihrerseits ihrem Bewegungsgesetz entspringen, ist etwas an ihr spröde gegen rationale Erkenntnis. Dieser ist das Leiden fremd, sie kann es subsumierend bestimmen, Mittel zur Linderung beistellen ; kaum durch seine Erfahrung ausdrücken : eben das hiesse ihr irrational.”** [ÄT, 35] (TE, 33)

La raó, no tan sols no coneixeria el dolor, sinó que se l'apropriaria i desenvoluparia el seu discurs utilitzant l'experiència del sofriment per als seus propis fins, perquè ha perdut la fidelitat a la matèria de la qual no recorda que prové. Donaria lloc a totes les perversions d'una raó dominadora que vol

sotmetre tot l'existent i que és ella mateixa causa de dolor i font d'oblit. El sofriment no és quelcom per fer objecte del llenguatge, sobre el qual parlar, sinó que *cal deixar que parli*. El llenguatge no es pot precipitar, des de l'alçada d'una raó oblidada del cos, sobre una matèria que explica amb els seus conceptes, sinó que el llenguatge ha de néixer de la matèria, com el crit. Recordeu l'anàlisi del concepte d'expressió a N.2.3. *Expressió és la matèria esdevenint llenguatge. El contrari d'un llenguatge dominador és el llenguatge en tant que expressió.*

I aquesta expressió arrenca el dolor de la matèria i el converteix en art, i això no sols crea la memòria, sinó que allibera el cos, tant del mateix patiment com del possible domini de la raó. Així, *en l'expressió coincideixen memòria i llibertat.*

Llibertat, a més, que va unida a la salvació de la individualitat d'aquell que ha patit i la singularitat de la seva experiència, que es perdrien inexorablement dins de l'abstracció dels conceptes racionals. L'art salva l'individu en tant que individu, la concreció, i així la veritat. **"Leiden, auf den Begriff gebracht, bleibt stumm und konsequenzlos : das lässt in Deutschland nach Hitler sich beobachten. Dem Hegelschen Satz, den Brecht als Divise sich erkor : die Wahrheit sei konkret, genügt vielleicht im Zeitalter des unbegreifbaren Grauens nur noch Kunst."** [ÄT, 35] (TE, 33)

b) EXPRESSIÓ I LLIBERTAT

Deixar parlar el dolor té la virtut de transformar la natura del dolor i la seva relació amb qui el pateix. El sofriment, ja sigui físic o psicològic, ja sigui fruit de la natura, de l'atzar o de la voluntat humana, amoral o injust, sempre que excedeix de certa mesura (amb un llindar variable segons les persones), es converteix en el factor determinant de l'existència d'un individu i pot fins i tot abocar-lo a la seva destrucció. Crec, però, distingir dos tipus de dolor segons la forma com danya l'individu, tot i que la diferència és més quantitativa que no qualitativa i que l'un pot transformar-se en l'altre.

Hi ha dolors que són incisius com ferides. Que provenen de fora, però que travessen la pell i entren dins del cos. Se'ls sent un primer cop com la punxada d'una agulla o el tall d'un ganivet, i es colen dins de la carn. Allà dins

el dolor creix prenent la forma d'arrels que s'introdueixen entre els ossos i la carn i s'enreden en els tendons i els nervis i esquincen el cos per fer-se lloc. S'estenen ramificant-se amb milers de braços, però aquestes arrels no són matèria sinó buit, una mena d'absència generadora de desordre i deformació que es nodreix de les forces del cos que parasita. Són com garres i urpes inexistents que s'aferren als músculs i ofeguen els vasos sanguinis i omplen la carn de fissures. Al final acaba constituint un nou esquelet d'absència dins de l'individu, i aquest, només pell i dolor, intenta sortir fora de si per alliberar-se, realitzar-se fora d'ell, ja que dins no pot.

Hi ha dolors que són exteriors i totalitaris. Dolors que s'imposen al voltant de l'individu amb tanta força que ja no deixen veure res fora d'ells. Estenen la seva negror fins l'horitzó impedit distingir res diferent, i si aconsegueixen romandre saben com fer oblidar als individus l'existència de res més enllà. Quan es tanquen i tanquen l'individu dins de si, aquest ja no pot albirar cap resta de llibertat i tot el que l'envolta li sembla dolorós. No pot sortir de fora d'aquest món tancat i s'acaba amagant dins d'ell mateix, amb el perill d'embogir en l'intent de crear un món nou dins de si.

Com es pot alliberar algú del dolor i les seves conseqüències, recuperar la seva identitat no determinada per ell, i alhora posar les condicions per tal que aquella injustícia sigui examinada i un dia reparada ?

El fet que el dolor tingui un últim dia i comenci a quedar enrere, que ja no acompanyi la seva víctima, obre una distància que augmenta progressivament entre l'individu i el seu dolor, però que no aconsegueix pas produir un vertader alliberament. Tot el que aquesta distància feta de temps li pot donar és la falsa superació de l'oblit, però hi ha una altra mena de distància, posada per la memòria, que el pot alliberar de debò. Lluny de concedir-lo el pas del temps exterior, l'alliberament el realitza una vivència personal del temps, que arrenca el mal de la història per fer-lo viure en la memòria. Allà, el mal passa a existir convivint amb tots els altres records que conformen la història particular d'un individu. El mal que pretenia determinar l'individu passa a ser un record de l'individu entre molts altres, finit enmig de la pluralitat. Ara és l'individu qui pot penetrar en el seu dolor, analitzant-lo, examinant-lo, interpretant-lo, i qui realitza també la tasca clau

de donar-li forma, de tancar-lo. Una forma que li nega el caràcter totalitari fent-lo concret, precís, finit. *Si el dolor va tenir l'individu, l'individu té el dolor quan l'expressa. Així es distancia i s'allibera d'ell.*

c) ART I MEMÒRIA

Ja havíem vist a A.2.1. que les obres d'art són temporals i dinàmiques en molts sentits. I són noves línies de temps que surten del carril de la història. El mal convertit en art ja no es perd : **“Vollends der zur Sprache objektivierte Ausdruck persistiert, das einmal Gesagte verhallt kaum gänzlich, das Böse nicht und nicht das Gute, die Parole von der Endlösung so wenig wie die Hoffnung auf Versöhnung. Was Sprache gewinnt, tritt ein in die Bewegung eines Menschlichen, das noch nicht ist und kraft seiner Hilflosigkeit, die es zur Sprache nötigt, sich regt.”** [ÄT, 179] (TE, 157) El mal continua vivint en una obra que el mostra i que dóna lloc a tota mena d'anàlisis i reflexions, que continua desenvolupant-se en les interpretacions d'espectadors, artistes, estudiosos... La seva expressió en una obra és l'inici d'una nova història.

L'expressió artística del mal és una victòria contra els causants i també contra la societat que el va permetre. I és un triomf contra tots els silencis. En primer lloc, contra el silenci de les mateixes víctimes que han perdut la parla, que s'han deixat la veu en la por, la resignació, que han esgotat les forces en sobreviure i ja no els resten per mostrar el dolor ;¹ en segon lloc, contra el silenci còmplice d'una societat que s'ha volgut cega ;² en tercer lloc, contra el silenci d'un futur que ignora d'on procedeix.

Però quan l'art interromp el silenci, no ho fa només mostrant o denunciant, ho fa sobretot plantejant preguntes, deixant les obertures d'interrogants que conviden a continuar explicant i interpretant aquella

¹ Tal com es recull a PETRA KIEDAISCH, *Lyrik nach Auschwitz ? Adorno und die Dichter*, aquesta és la idea en que insisteix H. M. ENZENSBERGER, 73-76. Enzensberger veu en l'obra poètica de Nelly Sachs la superació paradigmàtica d'aquesta impossibilitat de parlar de les víctimes. El sincer esforç de Sachs per salvar el llenguatge es concentra en una estratègia, renunciar al llenguatge com a monòleg i fer-lo diàleg amb aquells que han perdut la parla ; referir-se a ells, evocar-los, incloure'ls, interpel·lar-los, preguntar-los. Intentar que el llenguatge del poema els faci parlar a ells. **“Nur so kann Sprache zurückgewonnen werden, im Gespräch mit dem Sprachlosen”**, p 74.

² Aquest silenci voluntari dels còmplices, que fa més terrible el silenci forçós de les víctimes, és el que analitza ALFRED ANDERSCH en l'antologia *Lyrik nach Auschwitz ? Adorno und die Dichter*, 76 i ss.

història, a seguir buscant. Mostrar és tot el contrari d'acceptar o justificar, vol dir qüestionar.³ I sobretot plantejar aquelles preguntes que només la justícia pot respondre.

Una expressió que qüestiona no guarda una memòria passiva adreçada a passius espectadors, sinó que espera la col·laboració dels que ho veuen. Posar interrogants és mirar al futur en busca d'individus que es deixin commoure. Aquesta expressió d'injustícia, que demana revisió i judici, esdevé testimoni, i és deixat com a herència a futurs individus que l'han de rebre activament. Tot dolor expressat és un expedient obert i pendent, a reprendre en el futur. *Tota expressió d'injustícies és testament.*

L'espera que el testament sigui llegit vincula el passat amb el futur, fa dependre el passat del futur, i obliga el futur a repensar el passat. Perquè el futur no s'aixeca sostingut per uns fonaments fermes i segurs, sinó que s'ha de construir acuradament sobre una història que no està pas acabada de fer, que no és definitiva. I el futur es va construint mentre es va reconstruint el passat.

El dolor expressat ja no destrueix l'individu, sinó que l'ajuda a reconstruir la seva història particular i a reconstruir la història compartida per tots, en un treball entre passat i futur. Per tot plegat, *el lloc de la memòria és el lloc de l'esperança*: "**Wenn die Rede heute an einen sich wenden kann, so sind es weder die sogenannten Massen, noch der Einzelne, der ohnmächtig ist, sondern eher ein eingebildeter Zeuge, dem wir es hinterlassen, damit es doch nicht ganz mit uns untergeht.**" [DA, 294] (DI, 301) La memòria té el seu ple sentit en ser mirada a l'esdevenidor, esperança.

d) ART I NEGATIVITAT

A Adorno no li agradava que la vinculació entre els pensaments fos la deducció lògica que fa derivar-se uns dels altres i que els ordena en una única línia recta i coherent. No li agradava que els pensaments rebessin la força de la lògica abstracta i que s'aguantessin en equilibri els uns sobre els altres cada cop més allunyats de la realitat. El seu ideal era que els pensaments fossin generats en l'experiència, que naixessin vinculats a la matèria, i que aleshores

³ Veieu PETER WEISS, en *Lyrik nach Auschwitz ? Adorno und die Dichter*, pp 92 i ss.

s'ordenessin entre ells en forma de múltiples entrecreuaments, encontres i contrastos, com deia als MM, formant teranyines, tal com explicàvem a N.2.5.. Es tractava que no fossin uns els pares dels altres, sinó que tots fossin fills de l'experiència.

Per això, a Adorno li agradava que la idea : "la millor expressió del dolor és l'art", es trobés amb la idea : "l'art només és plenament expressió si ho és del dolor". Dues troballes independents que després encaixen en una mateixa figura. Aquesta segona idea s'explica per la inherent negativitat de l'art. **"Dass Kunst aller Materialien von je Verlangen nach der Dissonanz trug, dass dies Verlangen niedergehalten wurde nur von dem affirmativen Druck der Gesellschaft, mit dem der ästhetische Schein sich verbündete, sagt das Gleiche. Dissonanz ist soviel wie Ausdruck, das Konsonierende, Harmonische will ihn sänftigend beseitigen. Ausdruck und Schein sind primär in Antithese. Lässt Ausdruck kaum anders sich vorstellen denn als der von Leiden - Freude hat gegen allen Ausdruck spröde sich gezeigt, vielleicht weil noch gar keine ist, und Seligkeit wäre ausdruckslos -."** [ÄT, 168-169] (TE, 148-149)

No es tracta doncs merament que l'art sigui un bon instrument al servei de la denúncia de les injustícies, sinó que l'art, essencialment, abans d'haver-se determinat el seu contingut, és ja dissonància, negativitat i trencament enmig de les tendències totalitzants de la societat. L'art és allò que, procedint de l'individu, no acaba d'encaixar en cap sistema, el que no es deixa dissoldre. La força que el fa emergir té molt de reacció i rebuig en tant manté viu un dels darrers espais d'individualitat i llibertat. És el que no es deixa reprimir i es resisteix a adaptar-se, i com a tal sacseja i fa sentir incòmode tot aquell que el contempla. Al seu voltant trontolla el terra. **"Kunst verkörpert noch als tolerierte in der verwalteten Welt, was nicht sich einrichten lässt und was die totale Einrichtung unterdrückt."** [ÄT, 348] (TE, 307)

L'art és qui millor es pot oposar a la raó totalitària, a la seva verborrea identificadora que oprimeix i nega tot el diferent, i a totes les forces dominadores de la societat. L'art permet continuar viu tot allò oprimat i rebutjat, i es fa ressò i crítica de l'opressió. La seva negativitat és el no acceptar i el no resignar-se, la crítica, la protesta, la denúncia. **"Schönbergs Ausdruckskern, die Angst, identifiziert sich mit der Angst der Todesqual von**

Menschen unter den totalen Herrschaft. Die Klänge der Erwartung, die Shocks der Filmmusik von drohender Gefahr, Angst, Katastrophe, treffen, was sie seit je prophezeiten. Was die Schwäche und Ohnmacht der individuellen Seele auszudrücken schien, bezeugt, was der Menschheit angetan wird in denen, die als Opfer das Ganze vertreten, das es ihnen antut. So wahr hat nie Grauen in der Musik geklungen, und indem es laut wird, findet sie ihre lösende Kraft wieder vermöge der Negation. Der jüdische Gesang, mit dem der Überlebende von Warschau schliesst, ist Musik als Einspruch der Menschheit gegen den Mythos." [PR, 180] (PR, 186)

Aquesta força de denúncia concentrada en l'art produeix un efecte sobre tothom que ho contempla. Dissonant i provocador, impedeix una plàcida contemplació innocent sacsejant l'espectador, commovent-lo, indignant-lo, fent-lo esgarrifar, fent-li reviure el dolor que evoca i les injustícies que expressa. El sofriment, l'horror, la por, tornen a viure en l'espectador. "Kronzeuge dafür wäre Picassos Guernica-Bild, das bei strikter Unvereinbarkeit mit dem verordneten Realismus, gerade durch inhumane Konstruktion, jenen Ausdruck gewinnt, der es zum sozialen Protest schärft jenseits aller kontemplativen Missverständlichkeit. Die gesellschaftlich kritischen Zonen der Kunstwerke sind die, wo es wehtut; wo an ihrem Ausdruck geschichtlich bestimmt die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustands zutage kommt." [ÄT, 353] (TE, 311)

L'art és, així, negatiu. La riquesa de sentits d'aquesta expressió la resumeix Gerard Vilar de la següent manera. Que l'art sigui negatiu significa :

- Que l'obra d'art és el contrari de la realitat. És l'aparença del que no té aparença.
- Que l'art parla de sofriment i produeix desplaer.
- Que l'art frustra les expectatives de comprensió, sorprèn, roman enigmàtic.
- Que l'obra nega la societat, la denuncia i la critica.⁴

e) ART I MIMESI

⁴ GERARD VILAR, "Theodor W. Adorno : una estética negativa", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 165-169.

El caràcter no conceptual de l'art i la immediatesa de la seva presència arrenquen de l'espectador una reacció física i emocional. L'espectador es commou, sent compassió i s'identifica amb els destins aliens, reaccionant mimèticament. Injustícies passades desperten en el públic respostes emocionals similars a les que els haguessin provocat d'haver estat presents. La solidaritat més corporal amb el passat esdevé possible amb la presència de les obres d'art.

I això significa que no tan sols la memòria es realitza en l'art, sinó que en ell es troben de manera plena les tres categories fonamentals de l'ètica, de forma que es fa evident que l'estètica és un lloc central per a l'ètica.

f) ART I EL NOU IC

Res no pot conservar les vivències d'un individu amb tant de respecte a la particularitat de la seva història com l'art. L'art és l'únic que salva el dolor com a tal, i l'ofereix al coneixement sense perdre'l en l'abstracció, ni classificar-lo com a cas d'una teoria o exemple d'una llei. És individualitat pura i nua fins al darrer detall, irrepetible. Perquè l'art no utilitza un mateix concepte per a molts tipus de patiment, sinó que, abundant en formes, inesgotable, crea una forma distinta per expressar cada fet, i pot fins i tot expressar un mateix fet de moltes maneres diverses. El caràcter únic i singular de l'obra respecta i subratlla el caràcter singular i únic dels fets que recull.

“Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos, ihr sprachloses Moment hat den Vorrang vor dem signficativen der Dichtung, das auch der Musik nicht ganz abgeht. Das Sprachähnliche an den Vasen berührt sich am ehesten mit einem Da bin ich oder Das bin ich, einer Selbstheit, die nicht erst durchs identifizierende Denken aus der Interdependenz des Seienden herausgeschnitten ward. So scheint ein Nashorn, das stumme Tier, zu sagen : ich bin ein Nashorn. (...) Ihre Sprache ist im Verhältnis zur signficativen ein Älteres aber Uneingelöstes : so wie wenn die Kunstwerke, indem sie durch ihr Gefügtsein dem Subjekt sich an bilden, wiederholten, wie es entspringt, sich entringt. Ausdruck haben sie, nicht wo sie das Subjekt mitteilen, sondern wo sie von der Urgeschichte der Subjektivität, der von Beseelung erzittern.” [ÄT, 171-172] (TE, 151)

Però aquesta individualitat és tal que en contemplar-la, la mirada no queda presa en ella, sinó que tendeix a evocar molts altres casos similars del passat, del present, o previsibles en el futur. Aquesta individualitat no es presenta aïllada i solitària, sinó que deixa ressonar en ella històries que tenen punts de coincidència. Contemplar-la permet, fins i tot, que l'espectador, sacsejat moralment, formuli una negació universal.

Per això l'art és central per a la realització del nou IC. La formulació del nou IC arrenca de la immediatesa d'un cas concret, però en negar-lo, nega alhora la possible repetició del cas, fins aixecar una norma de pretensió universal. Com vam examinar a N.4.2. i N.4.3., *el nou IC és el pas de l'experiència, de la individualitat del cas que commou, a la universalitat d'una norma plena de contingut sense perill d'abstracció.*

Aquest vincle entre l'individual i l'universal pot realitzar-lo l'art de la millor manera. Només les diferents arts poden mostrar un únic cas de tortures, el més individual possible, ple de detalls irrepetibles, i arrencar dels espectadors un rebuig a qualsevol cas de tortures, en el lloc i el moment que sigui, aplicades no importa a qui. I així, la memòria de l'art és la més adequada per tendir el pont entre individual i universal.

L'interessant anàlisi de Todorov⁵ sobre les relacions entre la memòria i la justícia insisteix en la idea que només serveix a un ideal de justícia una memòria que realitzi aquest pont entre allò individual i l'universal. Concentrar-se en la denúncia d'un cas d'injustícies prenent que sigui el més important, l'únic, i utilitzar-lo per amagar o desatendre uns altres no és justícia. La justícia és sempre universal. Així, Todorov posa com a model l'actitud d'alguns supervivents de camps d'extermini nazis que es van dedicar després, no sols a narrar la seva experiència, sinó sobretot a la denúncia i l'estudi d'altres camps, com els del gulag, o d'altres genocidis, com l'armeni.⁶

g) DIFICULTATS EN L'EXPRESSIÓ DEL DOLOR

La justícia depèn de l'expressió. La justícia s'obre com a possibilitat un cop la víctima deixa parlar el seu sofriment o bé algú que ho contempla,

⁵ TZVETAN TODOROV, *Los abusos de la memoria*. Veieu la seva anàlisi de la relació entre memòria i justícia, 29-33.

⁶ TZVETAN TODOROV, *Los abusos de la memoria*, p 41-49.

esgarrifat, ho denuncia. Sense una narració, una imatge, una peça musical, sense una conversió del dolor en llenguatge, en art, no hi ha memòria i no hi ha justícia.

Òbviament, al mal li convé el silenci. El silenci cobreix la retirada dels culpables entre les boires del passat i els regala impunitat, alhora que dóna fermesa a les pitjors conseqüències encara existents de les injustícies comeses. Com afirmava el títol d'una coneguda pel lícula, l'existència i la impunitat del mal depèn d'una llei no escrita, la del silenci. Tant és que aquest provingui de la impotència i la resignació d'individus desesperançats, o bé de la por, o bé sembli l'única reacció possible davant dels discursos legitimadors d'injustícies que s'imposen eixordadors fins espantar les víctimes o acabar-les convencent. Els causants d'injustícies amb voluntat d'oblit juguen amb totes dues estratègies : o bé amagar els fets en una foscor on cap testimoni s'atrevirà a tornar entrar, o bé exposar-los a la llum del migdia i encara més davant totes les càmeres de televisió, protegits per un coherent discurs justificador que acabi convencent tothom, i davant l'afirmativitat del qual no tingui cap força la protesta de les víctimes.

Pot l'art obrir-se camí enmig del silenci o del soroll ?

Però el mal, com més ben planejat, sofisticat i racional, millor comprèn que el que realment assegura la seva impunitat no és el mer silenci, sinó la inexpressabilitat del dolor. Silenci significa que qui podria parlar no s'atreveix, no gosa, no té prou forces. Però no hi ha cap garantia que en qualsevol moment un fet imprevist no atorgui a algú les energies per trencar-lo. El que el mal necessita és posar al llenguatge de la seva banda, de tal manera que encara que les víctimes es decideixin a parlar, no aconseguixin dir el que volen. *Si el mal està realment ben pensat, intentarà no cabre en el pensament dels altres.* L'esforç conscient del mal per ser inexpressable, per defugir el llenguatge, la seva resistència a paraules i imatges, forma part de la seva essència. Adorno no acceptaria que l'essència del mal sigui absència o manca de bé, com certs corrents cristians havien proposat, però sí que es nodreix de ser inabastable per al llenguatge.

Per això Adorno no sintonitzava, com de vegades havia fet explícit, amb aquell Wittgenstein que sentenciava la inexpressabilitat de l'ètica. Per a

ell, l'ètica era la voluntat d'anar més enllà dels límits del llenguatge, de dir quelcom que no cap en les paraules. **"Nuestras palabras, usadas tal como lo hacemos en la ciencia, son recipientes capaces solamente de contener y transmitir significado y sentido, significado y sentido naturales. La ética, de ser algo, es sobrenatural y nuestras palabras sólo expresan hechos, del mismo modo que una taza de té sólo podrá contener el volumen de agua propio de una taza de té por más que se vierta un litro en ella."**⁷ I encara : **"Veo ahora que estas expresiones carentes de sentido no carecían de sentido por no haber hallado aún las expresiones correctas, sino que era su falta de sentido lo que constituía su mismísima esencia. Porque lo único que yo pretendía con ellas era, precisamente, ir más allá del mundo, lo cual es lo mismo que ir más allá del lenguaje significativo. Mi único propósito es arremeter contra los límites del lenguaje. Ese arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado."**⁸

En canvi, per a Adorno, l'ètica cap dins del llenguatge, i la voluntat de justícia ha de fer tots els esforços per expressar tot el mal existent. Justament per oferir resistència a aquelles crueltats que es construeixen perquè no puguin ser dites, com la barbàrie nazi. La seva magnitud, la seva desmesura, escapa de les possibilitats del llenguatge i no es deixa descriure ni plasmar en ell. Quan les víctimes intenten parlar, les paraules les traeixen. A més de superar la por, els individus han de superar unes dificultats objectives per explicar el que han sofert.

La barbàrie nazi està estretament imbricada amb la impossibilitat de traduir-la a paraules o formes artístiques i aconseguir la reacció moral dels altres. L'expressió queda impedita perquè la monstruositat del mal és tal que defuig la comprensió, fins i tot la dels que el viuen. El mal es fa del tot present, però s'amaga alhora en l'estupor i la incredulitat d'unes víctimes que no poden creure el que els està passant, que el sofreixen sense poder-ho acceptar. La majoria dels testimonis que van explicar l'horror dels camps de concentració coincideixen en la incapacitat d'admetre que ningú pogués inventar i realitzar tal barbaritat. I quan aconsegueixen explicar-ho, la mateixa

⁷ WITTGENSTEIN, *Conferencia sobre ética*, p 37.

⁸ WITTGENSTEIN, *Conferencia sobre ética*, p 43.

incredulitat es repeteix en els que ho escolten. L'esforç de narrar es torna contra les víctimes i contra la seva voluntat de transmissió, el llenguatge impedeix comunicar-se : el que expliquen és inversemblant, els fa aparèixer com a mentiders i desautoritza el seu testimoniatge.

Com si fos una burla de l'elogi adornià de les figures de la sorpresa i l'inesperat, ha d'admetre que el mal més desmesurat és el que es presenta desbordant les pitjors pors de les víctimes, un horror completament inesperat i més encara, imprevisible. El nazisme es caracteritza per néixer de la màxima racionalitat i planificació, i provocar en els altres la màxima incredulitat i incomprensió. **“Was die Deutschen begangen haben, entzieht sich dem Verständnis, zumal dem psychologischen, wie denn in der Tat die Greuel mehr als planvoll-blinde und entfremdete Schreckmassnahmen verübt zu sein scheinen denn als spontane Befriedigungen. Nach den Berichten der Zeugen ward lustlos gefoltert, lustlos gemordet und darum vielleicht gerade so über alles Mass hinaus. Dennoch sieht das Bewusstsein, das dem Unsagbaren standhalten möchte, immer wieder auf den Versuch zu begreifen sich zurückgeworfen, wenn es nicht subjektiv dem Wahnsinn verfallen will, der objektiv herrscht.”** [MM, 114-115] (MM, 102)

Però si expressar-lo és l'únic que ens pot alliberar del mal, aleshores cal trobar en les arts les maneres de fer-ho. I Adorno confia que per molt difícil que sigui, ha de ser possible : **“Authentische Kunst kennt den Ausdruck des Ausdruckslosen, Weinen, dem die Tränen fehlen.”** [ÄT, 179] (TE, 157)

Adorno analitza tres dificultats concretes que obstaculitzen la narració de la segona guerra mundial, el nazisme i els camps de concentració, i que són per a ell la causa que no apareguin bones obres literàries sobre aquells fets. **“Dass es kein zureichendes Drama über den Faschismus gibt, liegt nicht am Mangel an Talent, sondern das Talent verkümmert an der Unlösbarkeit der dringlichsten Aufgabe des Dichters.”** [MM, 160] (MM, 143)

Afortunadament, la història va rebatre després la desesperança adorniana, en oferir magnífiques obres literàries sobre aquells anys. Adorno es referirà en escrits posteriors a poques d'elles, en realitat en semblarà ignorar la majoria, i sorprenentment desatendrà les narracions dels

supervivents de camps de concentració, que li haguessin demostrat la imponent alçada de les plomes d'alguns testimonis que van aixecar, contra totes les dificultats, veritables obres mestres. Adorno es va referir en canvi a escriptors que, sense haver viscut l'horror en pròpia carn, van saber "copsar" la desesperança i la por, i les van descriure : Celan,⁹ Beckett,¹⁰ o anticipant-se al seu temps el mateix Kafka.

Quines són aquestes grans dificultats ?

En primer lloc, la mateixa magnitud, que en el cas del nazisme s'eleva fins el totalitarisme. La grandària d'una realitat que no cap dins de la consciència de l'individu impedeix la comprensió i la descripció dels fets. **"Steigert der Gegenstand der Erfahrung sich über die Proportion zum Individuum hinaus, so erfährt es ihn eigentlich gar nicht mehr, sondern registriert ihn unvermittelt, durch den anschauungslosen Begriff, als ein ihm Äusserliches, Inkommensurables, zu dem es so kalt sich verhält, wie der katastrophische Schock zu ihm."** [MM, 202] (MM, 180)

Però si l'individu aconsegueix una certa comprensió, com ho pot mostrar en una obra d'art o en una obra literària ? Si el mal és tan gran que abraça tot l'horitzó, que tanca tot el món, cas extrem dels camps, com se'l pot concentrar en una obra ? Com hauria de ser aquesta obra d'art ? És obvi que la totalitat no cap dins d'una obra finita. I a més, per mostrar la totalitat, desautoritzant-la, criticant-la, potser caldria mostrar quelcom més que la totalitat, o bé de la realitat exterior, o bé d'un temps anterior o posterior, per fer palesa la diferència i per exercir la crítica.

Quina relació hauria d'haver entre els límits del totalitarisme i els límits de l'obra que vol expressar-lo i denunciar-lo ? Si l'obra és finita i no totalitària, han de/poden coincidir ? Com es pot mostrar una totalitat i denunciar alhora que és falsa ? Com pot l'obra intentar mostrar el tot des de la seva finitud sense ser digerida per ell ?

⁹ Sobre Paul Celan va escriure Adorno : **"Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äusserste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives."** [ÄT, 477]

¹⁰ A qui Adorno pretenia dedicar la TE.

La solució està implícita en la teoria adorniana, tot i que ell no l'apliqui exactament a aquest problema. L'obra d'art hauria de mostrar el totalitarisme sent alhora una obra negativa, mimètica i anamnètica. Aquestes tres categories posarien fi a la totalitat, ja que desautoritzen el principi d'identitat.

Per això crec que l'estètica adorniana és una magnífica teoria per estudiar aquelles obres d'art que s'han ocupat de plasmar règims totalitaris de qualsevol tipus, o fins i tot les seves màximes expressions, els camps de concentració o d'extermini. Per exemple, crec que la seva filosofia serviria perfectament per analitzar obres literàries com les de Primo Levi, Jorge Semprún o Varlam Shalamov, entre molts d'altres, que han aconseguit la proesa de reflectir el totalitarisme i alhora criticar-lo. Deixeu-me indicar només breument la manera com ho han aconseguit aquests tres autors, que m'atreuria a defensar com a tres dels millors narradors del totalitarisme.

Primo Levi, a *Si això és un home*, va optar per fer coincidir els límits de l'obra amb els límits del camp de concentració, tancant així el lector en una atmosfera opressiva i terrorífica d'oblit de la realitat i el temps exterior. Al mateix temps, Levi procedia concentrant-se en la descripció del més individual i concret, dels detalls; i per tal com l'experiència de la totalitat destruïa l'individu, Levi narrava la seva descomposició interna, així com el seu desgast físic. Levi no es desenganxa mai del més individual i concret, encara que en el moment de desaparició de l'individu, hagi d'acabar fent protagonistes les malalties i les ferides. La lucidesa amb què sap captar la desmesura de l'horror, però segueix fidel al patiment individual, a les històries de les persones, és un magnífic exemple d'una obra creada des d'una ferma voluntat de negativitat com a denúncia, de mimesi i de memòria. I aquesta obra cal estudiar-la en contrast amb *La treva*, que narra l'exterior del camp, un cop ha acabat la guerra, però no deixa de narrar com l'experiència del camp ha transformat la seva identitat, i com ha de treballar per recuperar-la.

L'estratègia de Jorge Semprún a *L'escriptura o la vida* és ben diferent. En una estructura d'una sofisticació admirable, Semprún narra la seva vida posterior al camp i com l'experiència ja passada li continua donant forma. Semprún no descriu la totalitat del camp en la seva presència, no recrea els fets

com a tals, sinó que descriu els seus records, com han viscut i viuen dins d'ell, afectant el present i el futur. Reconstrueix pacientment els processos de la memòria i també les estratègies de l'oblit per conjurar-la. La seva obra és, més que una obra sobre l'horror del camp, una obra sobre la memòria del camp. I on la memòria és clarament la clau de la llibertat. Seria un magnífic exemple de com el dolor que intentava donar forma a l'individu, acaba vivint dins de la forma que aquest li dóna, dins de la seva memòria.

Una altra opció, potser no tan sofisticada literàriament parlant, però molt efectiva i molt bella, i que crec hagués fascinat Adorno d'haver-la conegut, per la similitud amb la seva pròpia estratègia estilística, és la que emprà Varlam Shalamov per descriure els seus anys al Gulag, la monumental *Kolymà*. Aquí no hi ha cap novel·la, cap narració amb principi i final, sinó un mosaic d'innombrables relats molt breus, que se succeeixen sense que es vegi el seu final. No hi ha una única història enorme que presenta l'horror immens dels camps de treball, sinó un degoteig continu i inacabable de petites històries. Aquesta acumulació de relats, protagonitzats per personatges diversos i on entren en joc tota mena d'arguments i sentiments, aconsegueix reflectir el gulag com tot un univers dins del qual succeeixen milers d'històries. Són com monades, en una forma de narrar molt similar a l'estructura literària de les obres filosòfiques d'Adorno, especialment als *MM*. Cap d'aquells relats mostra el tot del camp de presoners, cadascun és finit, concret, petit, però és la seva individualitat la que aconsegueix copsar l'horror del camp. Shalamov no renuncia mai a la finitud, la individualitat, la humilitat de parlar de petits episodis de detall dins del complex. Però la força literària amb què els construeix, sorprenent fusió de talent narratiu i poètic, argumentatiu i metafòric, mostra tot l'horror dels camps soviètics, sense perdre mai l'esperança. És un clar exemple de forma negativa, com deia, molt similar al mateix estil adornià.

L'altre gran obstacle a l'expressió del totalitarisme rau en la pràctica desaparició de l'individu i la seva llibertat, cosa que dificulta sobretot les arts narratives, que es queden sense personatges amb els quals construir els arguments. Pel que fa als causants del mal, el cert és que aquest mal no es pot

narrar des dels seus creadors, perquè no funcionen com a causa completa i originària de les injustícies que encarnen i materialitzen. Aquest no és un mal que emana senzillament de psicologies malvades i passions perverses, i les biografies, les motivacions dels personatges no són suficients per explicar-lo. La seva creació els ultrapassa i té de fet un origen objectiu més enllà de les seves voluntats. I pel que fa a les víctimes, perden fins a tal punt la seva humanitat i la seva llibertat, (d'aquí el títol de la novel·la de Levi *Si això és un home*) que és ben difícil fer d'ells personatges literaris. Tan anorreada està la individualitat que no té ni la força per ser el subjecte de les frases.

“Die Undarstellbarkeit des Faschismus aber rührt daher, dass es in ihm so wenig wie in seiner Betrachtung Freiheit des Subjekts mehr gibt. Vollendete Unfreiheit lässt sich erkennen, nicht darstellen. Wo in politischen Erzählungen heute Freiheit als Motiv vorkommt, wie beim Lob heroischen Widerstands, hat es das Beschämende der ohnmächtigen Versicherung. Der Ausgang wirkt allemal als durch die grosse Politik vorgezeichnet, und Freiheit selber tritt ideologisch, als Rede über Freiheit, mit stereotypen Deklamationen, nicht in menschlich kommensurablen Handlungen hervor. Kunst lässt nach der Auslöschung des Subjekts am wenigsten durch dessen Ausstopfung sich retten, und das Objekt, das heute ihrer allein würdig wäre, das reine Unmenschliche, entzieht sich ihr zugleich durch Unmass und Unmenschlichkeit.” [MM, 162-163] (MM, 144-145)

Si els autors tenen prou valor, hauran de mostrar individus en procés de descomposició i restes d'individus que ja no ho són, com farà magistralment Beckett, o bé contrastar-los amb la seva anterior individualitat fora del camp i la dificultat de recuperar-la en ser alliberats, el tema tan ben exposat de *La treva*, de Levi.

La darrera gran dificultat és el problema del temps. Si el temps és l'eix vertebrador de les arts narratives, tant la guerra com el totalitarisme han après a fer desaparèixer el temps de les històries. El temps de la guerra jo no és continu i amb forma d'història narrable, sinó que avança a sacsejades, discontinu, trencat, repetitiu... Aquesta guerra **“an dessen Anfang sich schon keiner mehr erinnern kann, wenn er zu Ende sein wird, in diskontinuierliche,**

durch leere Pausen getrennte Feldzüge. (...) Sein Rhythmus, der Wechsel stossweiser Aktion und völligen Stillstands aus Mangel an geographisch erreichbaren Feinden, hat selber etwas von dem mechanischen, der die Art der Kriegsmittel im einzelnen charakterisiert und der wohl auch die vorliberale Form des Feldzugs nochmals heraufbeschworen hat." [MM, 60] (MM, 51)

Aquesta manca de ritme narratiu impedeix explicar, ni tan sols comprendre, la història de la guerra. Si no es veu passar el temps, sembla un present etern i idèntic que no va enlloc. Si no es veu una línia d'ordre en la qual se succeeixen els fets, sembla caos. La mancança d'una línia temporal amaga el continu progrés del mal.

"Keiner hätte davon erzählen können, wie noch von den Schlachten des Artilleriegenerals Bonaparte erzählt werden konnte. Das lange Intervall zwischen den Kriegsmemoiren und dem Friedensschluss ist nicht zufällig : es legt Zeugnis ab von der mühsamen Rekonstruktion der Erinnerung, der in all jenen Büchern etwas Ohnmächtiges und selbst Unechtes gesellt bleibt, gleichgültig, durch welche Schrecken die Berichtenden hindurchgingen. (...) Sowenig der Krieg Kontinuität, Geschichte, das "epische" Element enthält, sondern gewissermassen in jeder Phase von vorn anfängt, sowenig wird er ein stetiges un unbewusst aufbewahrtes Erinnerungsbild hinterlassen. Überall, mit jeder Explosion, hat er den Reizschutz durchbrochen, unter dem Erfahrung, die Dauer zwischen heilsamen Vergessen und heilsamen Erinnern sich bildet. Das Leben hat sich in eine zeitlose Folge von Schocks verwandelt, zwischen denen Löcher, paralyisierte Zwischenräume klaffen." [MM, 60] (MM, 52)

En un moment en el qual la guerra es fa present a tot arreu, gràcies a les càmeres a primera línia de combat que transmeten les imatges a les llars, la guerra deixa de ser narrable de manera coherent. Defuig el llenguatge i la memòria.

El tema de la possibilitat o impossibilitat de descriure l'horror, que Adorno avança com un dels pioners, ha estat, en els anys que ens separen de la seva obra, extensa i intensament debatut en àmbits tan diferents com la filosofia, la literatura o la psicologia. Són ja molts els artistes i escriptors que

han mesurat amb el dolor les seves forces, i molts els estudiosos que han reflexionat sobre aquells intents, tant pel que fa a obres sobre el nazisme, com a obres sobre molts altres horrors. Dins de l'enorme pluralitat d'artistes, filòsofs i investigadors de tota mena podríem potser posar ordre, col·locant-los en una escala de la menor a la major confiança en la capacitat de l'art d'expressar el dolor. Així tindríem, des de l'escepticisme radical, com el que defensa Peter Härtling,¹¹ fins la ferma esperança d'un Agamben per a qui el llenguatge pot arribar a desvelar i a exigir justícia del més recòndit i terrible dels crims dels camps de concentració. El seu *Homo Sacer III* és la recerca incessant de proves que fins i tot la foscor més terrible dels camps pot ser il·luminada per l'escriptura.

És conegut en la terminologia dels camps el terme d'origen incert "musulmà", que designa aquell individu que es troba ja tan al final de les seves forces, que ha perdut tota llibertat i tota capacitat de parla i expressió, i ha quedat reduït a reaccions animals de supervivència. Es considera l'estatus previ a la mort i era sovint la conseqüència d'haver patit les situacions més terrorífiques dins del camp, com ara treballar en els forns crematoris. Agamben no para fins trobar i exposar testimonis d'individus que van caure en tal estadi, però que van aconseguir sobreviure, ser alliberats i explicar la seva experiència. Si algú que havia fins i tot perdut el llenguatge pot recuperar-lo, aleshores es pot confiar infinitament en el llenguatge com a alliberador del mal.

h) PERILLS EN L'EXPRESSIÓ DEL DOLOR : LA FORMA

Però tant de bo que els obstacles per a l'expressió artística es trobessin tots en l'objecte i en la seva resistència a deixar-se mostrar. Aleshores, l'únic que li caldria a l'art és insistir en el seu propòsit i mantenir una contínua recerca de vies per dir-lo. Seria com una lluita on només cal trobar la manera de vèncer, però està clar en què consisteix la victòria, i qui ha de vèncer sobre qui.

¹¹ Dins de l'antologia de PETRA KIEDAISCH, *Lyrik nach Auschwitz ? Adorno und die Dichter*, es recull la sentència de PETER HÄRTLING, construïda en resposta a la famosa frase d'Adorno, "Nach Auschwitz sind Gedichte geschrieben worden, über Auschwitz nicht ; auch Celans

Però és més que una sospita la possibilitat que la victòria de l'art, la realització d'una magnífica obra que expressa plenament el dolor, sigui alhora una derrota en termes de la justícia volguda. *Expressar l'horror i el mal corre el risc de convertir-se en el triomf d'aquests.* Forma i distància en tenen la culpa. Comencem per la primera.

L'art consisteix en la tria del contingut i la invenció de la forma. L'art crea amb la forma, i quan l'art tria com a contingut el dolor i li dóna forma, en fer-ho, s'allibera del dolor, el fa objecte, el determina i el defineix. Venç sobre ell.

Però donar forma al mal i al dolor pot ser en realitat rendir-se davant d'ells. Mentre que qui els pateix de manera immediata els rebutja i nega, qui els recrea en una obra els dóna un tipus d'existència i els converteix en un objecte cultural i com a tal acceptat. Amb una bona forma, el mal queda protegit, neutralitzat, i passa a ser mercaderia en el mercat de l'art, peça de museu, objecte manipulable, que existeix per ser exposat, contemplat, analitzat. No està l'horror utilitzant la cobertura de la forma per estendre's per tot arreu i plantar-se davant les mirades de tothom ?

La mateixa cultura de la qual van emergir el totalitarisme, la guerra i l'extermini, es deixa reconstruir i posa en venda relats i pintures de l'horror. En cert sentit, *tota expressió de la barbàrie serveix per reconstruir la cultura.* Auschwitz passa a ser, ben integrat, *un tema més*, entre les natures mortes i els autoretrats, que es poden veure als museus. *Auschwitz forma part de la cultura.* Fins i tot pot guanyar premis. Al seu voltant, una xarxa cultural de fundacions, beques, investigacions, exposicions, tractats, concursos, premis... on progressivament el contingut és oblidat sota la forma.

“Wo vom Äussersten, dem qualvollen Tod die Rede ist, schämt man sich der Form, so, als ob si an dem Leiden frevelte, indem sie es unausweichlich zu einem Material macht, über das sie verfügt.” [SW, 597] (CN, 7)

Però la forma no sols neutralitza i dóna aparença d'inofensiu a un mal que es pot penjar de les parets. També pot embellir-lo i crear tal plaer en la

“Todesfuge” paraphrasiert nur unvergleichlich das Echo des Todesschreie. Den Mord macht sie nicht sichtbar.”, 103.

seva contemplació que l'espectador arriba, inconscientment, a confondre d'on provenen la bellesa i el gaudi. De sobte, l'horror pot semblar bell o capaç de generar bellesa, o pot dotar-se d'una aparença de sentit. Així continua la cita anterior d'Adorno: **"Unter diesem Aspekt wären manche Phänomene der Neo-Barbarei zu begreifen: der Einbruch der Unmenschlichkeit in die umfriedete Kultur macht diese, die ihre Sublimierungen verteidigen muss, selbst zu einem Rohen, sobald sie es tut: durch Zartheit verleugnet sie die reale Brutalität. Das Entsetzen, das einstweilen in Auschwitz kulminierte, bewirkt mit einer Logik, die dem Geist immanent ist, dessen Regression. Über Auschwitz lässt sich nicht sprachlich gut schreiben; auf Differenziertheit ist zu verzichten, wenn man deren Regungen treu bleiben will, und doch fügt man mit dem Verzicht wiederum der allgemeinen Rückbildung sich ein."** [SW, 597-598] (CN, 7-8)

Y també: **"Aber indem es, trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit, zum Bild gemacht wird, ist es doch, als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Frass vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuss herauszupressen. Die Moral, die der Kunst gebietet, es keine Sekunde zu vergessen, schliddert in den Abgrund ihres Gegenteils. Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht. Noch der Laut der Verzweiflung entrichtet seinen Zoll an die verruchte Affirmation. (...) Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar."** ["Engagement", G.S.11, 423-424]

Aquest és el risc de la forma, i no hi ha manera de tenir-lo completament sota control. L'únic que Adorno pot proposar és que l'art es doni a ell mateix unes formes tals que treballin contra l'estetització i l'embelliment del mal.

La clau es troba en adonar-se que l'element de crítica social, l'element de denúncia, el seu potencial emancipador, no es troben en el contingut, sinó que es troben en la forma. Si l'art vol ser crític no n'hi ha prou amb triar determinats temes, imatges del mal, i després arriscar-se a que la forma els neutralitzi. L'important és donar una forma tal que ella mateixa sigui crítica. Així ens diu Adorno: **“Nachdrücklich gelungen aber ist das Kunstwerk, dessen Form aus seinem Wahrheitsgehalt entfließt.”** [ÄT, 281] (TE, 248) I si Kafka és tan crític amb la societat és perquè ha entès el paper de la forma: **“Dass Form der Ort des gesellschaftlichen Gehalts sei, ist bei Kafka zu konkretisieren an der Sprache.”** [ÄT, 342] (TE, 302) Les tensions socials es reflecteixen en les tensions de la forma: **“Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das (...) definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft.”** [ÄT, 16] (TE, 15-16) I en ella rau la força de l'art: **“Kunst heisst nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.”** [“Engagement”, G.S. 11, 413]

La forma s'ha de guiar per un ideal de negativitat que determini la relació amb el contingut, amb la societat, amb l'espectador. Una forma dissonant, fragmentària, inacabada, no sols mostra una injustícia, sinó que fa explícita la necessitat de canvi, incomoda el públic, l'interpel·la.

L'art ha de ser negatiu i l'experiència que provoqui en l'espectador també ho ha de ser. Aquesta negativitat significa crítica, denúncia, però també finitud contra qualsevol amenaça de totalitarisme i domini. Crec que aquesta defensa de la finitud en l'art va lligada estretament al fet que Adorno hagi estat un dels pocs que ha reivindicat darrerament la bellesa natural. L'experiència de la bellesa natural és la trobada amb quelcom no idèntic, que no podem subjugar per molt que ho intentem, que se'ns escapa sempre com a diferent de nosaltres, no humà i no humanitzable, i que alhora ens provoca la consciència de la pròpia finitud. El vell Kant de qui Adorno va aprendre la importància de la finitud admirava la natura tant com ell i la utilitzava com a exemple en la seva estètica, mentre que el Hegel ansiós de totalitats desatenia

la bellesa de la natura per concentrar la seva estètica en la bellesa d'origen humà.

i) PERILLS EN L'EXPRESSIÓ DEL DOLOR : LA DISTÀNCIA

Però si el perill de la forma es pot intentar conjurar fent-la negativa, existeix un altre perill que la negativitat no pot guarir perquè és fruit de la negativitat mateixa. La distància presa respecte del dolor per poder expressar-lo, la que donava llibertat i creava la possibilitat del testimoni, esdevé també la possibilitat de la desvinculació i la fredor enfront de l'expressat. Quan un té el mal al davant convertit en art, pot arribar a gaudir de contemplar-lo. Aleshores no té lloc el pas de l'ètica a l'estètica, sinó el pas de la moral a l'amoralitat.

Fins a quin punt la presència d'aquest concepte de distància pot fer trontollar les relacions entre l'ètica i l'estètica, i impossibilitar una perspectiva moral dins de l'art, la incommensurabilitat de totes dues disciplines en la teoria i en la pràctica, és el que intenta demostrar Konrad Paul Liessmann en el seu ambiciós projecte, titulat significativament *Ohne Mitleid*.

La tesi que Liessmann defensa en aquesta obra, i tal com l'enuncia en les primeres planes, és la següent: l'estètica es relaciona amb la realitat mitjançant la distància, i és d'aquí d'on es deriva la seva radical incompatibilitat amb l'ètica, que consisteix en la proximitat i la vinculació amb la realitat, en un compromís amb ella. El concepte de distància és el cor de l'estètica, i així se'l descobreix en les grans teories estètiques des de Kant fins a Adorno ; però segons Liessmann, Adorno és l'autor on el concepte de distància estètica dóna més joc, i és per tant el seu principal interlocutor al llarg del llibre. Exposo tot seguit les idees centrals de l'autor amb l'objectiu final de mostrar, que si bé és cert que alguns artistes poden entendre així l'art, en qualsevol cas Adorno no ho fa.

Així enuncia Liessmann el seu propòsit : **“der Versuch, das Ästhetische als ein Distanzierungsmedium zu beschreiben, das sich subversiv nicht nur gegenüber der Wirklichkeit, sondern auch gegenüber angemuteten theoretischen Eingrenzungsversuchen verhält. Pointiert liesse sich sagen, dass jene Parameter, auf die Kunst von der Philosophie bislang gerne verpflichtet**

wurde, nämlich Wahrheit, Authentizität, Mimesis und Humanität, von der Kunst kraft ihrer ästhetischen Autonomie stets unterlaufen werden müssen. Das macht, im Wortsinn, ihrem zwielichtigen Charakter aus. Es geht (...) um die Rekonstruktion einer Idee *ästhetischer Inhumanität*. (...) Die eigentlichen Zentralbegriffe aller Ästhetik, so die These, sind dabei: *Distanz, Kälte, Schweigen*. Wenn Kunst einen Sozialcharakter hat, dann ist es der des Asozialen. Entzündet wird diese These an Adornos *Ästhetischer Theorie* und am ästhetischen Diskurs der Gegenwart; entfaltet aber wird sie, zumindest versuchsweise, als der verschwiegene, unterschwellig verlaufende Ariadne-Faden aller grossen Kunstphilosophie."¹²

Segons Liessmann, el concepte de distància converteix l'art en el contrari d'un mirall de la realitat. L'art rebutja aquells conceptes que el vincularien i el farien dependre d'un món exterior a ell mateix: veritat, compromís, mimesi. La força de l'estètica és una força distanciadora, que allunya de la realitat i genera una "mirada des de fora" i una muda no participació. Aquesta distància nodreix tota l'estètica moderna camuflada sota altres noms: és el desinterès de Kant, la ironia romàntica, la tesi hegeliana del final de l'art, la filosofia quietista de Schopenhauer, la crítica de Kierkegaard a l'existència estètica, el pathos de la distància de Nietzsche. Anem a veure pas per pas la caracterització de l'art que realitza Liessmann, segons ell inspirat per la tradició occidental i en especial per la filosofia adorniana.

Aquesta distància ens demostra la manca de sentit de qualsevol intent de forçar l'art a assumir un paper de crítica social o d'anàlisi social. Sempre segons Liessmann, l'art no té cap funció social a realitzar ni cap interès en la societat. L'art existeix per i per a ell mateix, autònom.

I no sols és asocial, sinó que és també amoral. L'art, que no té la finalitat de complir una tasca social, tampoc té un paper a complir en relació a la moral. No és un lloc d'aprenentatge moral. Portant el distanciament en el seu cor, l'art no pot albergar el compromís, la humanitat, la calidesa, la compassió, o la llibertat en el sentit d'emancipació dels individus. L'art és amoral, és fins i tot, diu l'autor explícitament, no-compassió.¹³

¹² KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 31.

¹³ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 35 i ss; 201 i ss.

Asocial i amoral, l'art no és ni tan sols un lloc de trobada entre individus, perquè ell no és comunicació entre obra i realitat o entre autor i societat, sinó que l'art és una forma de silenci. L'art no comunica res, l'únic que fa és presentar-se ell mateix, aparèixer de forma misteriosa i captivadora. L'art és bàsicament enigmàtic, i no es deixa traduir en una voluntat de comunicació al llenguatge verbal, defuig la comunicació.¹⁴

Per això, encertadament segons Liessmann, Adorno insisteix en l'extrema dificultat d'entendre l'art, que exigeix un considerable esforç intel·lectual que no sempre garanteix l'èxit. En conseqüència, Adorno és acusat d'elitista, però per a Liessmann cal acceptar que l'art no comunica i que no tothom el pot entendre. No és pas democràtic, no és per a tots.

Aquest art distant, asocial, amoral, que no comunica, que és enigma i silenci, és en conseqüència fredor. Res per tant de mimesi en un art concebut com a gèlid. I quan Liessmann lliga tots aquests conceptes definitoris de l'art, ens diu fins i tot que l'art permet estetitzar i estilitzar el mal, de tal manera que la possible reacció emocional que el mal pot despertar queda impedita i només provoca fredor, de forma que l'art silencia el mal que mostra.

En definitiva, l'art distant, asocial, amoral, que no comunica, que estetitza el mal i que genera fredor, es fa autònom respecte del món, esdevé autàrquic. Però aquesta autarquia no equival a la llibertat ètica o política, no equival tampoc a la utopia, no és alliberadora ni esperançadora, sinó que significa indiferència.

I aquesta indiferència a la qual condueix la distància pot generar encara dues formes més extremes. En primer lloc, l'oblit del món. El plaer que dóna l'art més enllà del dolor que constitueix la vida pot conduir a un oblit de la realitat.¹⁵ **“Vergessen ist auch eine Bedingung von Kunst, nicht nur Erinnerung. Und dann ist ästhetisches Erinnern - man denke an Marcel Proust - vielleicht die avancierste Form, das Leben zu vergessen.”**¹⁶ O fins i tot pot conduir, en una altra direcció, a una justificació del mal. Liessmann evoca el Nietzsche de *El naixement de la tragèdia*, per al qual la contemplació estètica i distanciada del món apareix com la seva justificació, inclosa la de tot el mal i

¹⁴ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 207 i ss ; 217 i ss.

¹⁵ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 278-279.

¹⁶ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 261.

dolor existents. El dolor pren sentit perquè algú gaudeix de mirar-lo.¹⁷ És, doncs, una amoralitat extrema.

Segons Liessmann, aquesta gèlida concepció de l'art és la d'Adorno, a qui ell fins i tot atribueix haver estetitzat de la mateixa manera la teoria, que no estaria compromesa amb el coneixement i la crítica del món, sinó amb ella mateixa, com l'art. Liessmann recorre l'obra d'Adorno en busca de proves convincents, i malgrat que no ens podem dedicar ara a seguir i contrastar-les una per una, n'assenyalaré dues.

En primer lloc, Adorno evoca al començament de la seva tesi sobre Kierkegaard, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, un relat considerat per Liessmann un dels millors exemples de la seva concepció de la mirada estètica. Es tracta del conegut conte sobre el Maelström, d'Edgar Allan Poe,¹⁸ que narra l'experiència d'un pescador que, sol enmig del mar, es troba cara a cara amb la mort, i que després d'un instant de por s'entrega a la contemplació de la bellesa. En aquella experiència estètica, el pescador pren distància respecte del propi destí, de la pròpia vida. I tanmateix, en el desinterès respecte de la supervivència, de la vida en el sentit biològic, salva la vida en fer-se autàrquic i entregar-se a la contemplació de la bellesa.¹⁹ Liessmann ho presenta com a prova, però té això realment alguna cosa a veure amb la fredor i l'amoralitat?

Potser és una prova més favorable a la tesi de Liessmann l'obra de Thomas Mann *Doktor Faustus*, on sí tenim una clara defensa de la idea que entregar-se a la creació artística exigeix renunciar a la vida, la calidesa, l'amor, i lliurar-se a la fredor. Si és certa la influència d'Adorno en aquesta idea de la novel·la, i si realment el que mostra Mann no és un individu malaltís sinó el paradigma de l'artista i el preu de l'art, potser hi ha alguna relació entre la tesi de l'obra i una certa creença adorniana en l'art com a distància. Adrian Leverkühn és certament el paradigma de l'artista que entrega, no l'ànima, sinó la vida i l'amor a canvi d'un art fet de renúncia i fredor.²⁰

¹⁷ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 257.

¹⁸ EDGAR ALLAN POE, *Una davallada al Maelström*.

¹⁹ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 229.

²⁰ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 276.

Però crec que no es pot atribuir a Adorno la posició d'un personatge de Mann, i crec que és una bona prova que Leverkuhn no representa l'ideal adornià d'artista, el fet que els seus artistes preferits eren ben diferents. Beckett o Kafka no són ni asocials, ni amorals, ni freds. I el propi Schönberg, el mètode compositiu del qual "roba" Leverkuhn no era sinó un músic profundament religiós i apassionat.

Diria que Liessmann s'apropa més a Adorno quan analitza els conceptes de funció i de forma, on detecta realment alguna cosa interessant i que pot interpretar en el sentit que li interessa, tot i que jo crec que és una interpretació errònia.

Liessmann exposa molt bé la idea que per a Adorno, l'art no té funció. Mentre que la societat assimiladora exigeix a tot la seva funció i el seu sentit per classificar-ho i controlar-ho, l'art es desentén afirmant descaradament que no en té cap.²¹ Així recull la cita d'Adorno: **"Das Pseudos des von Intellektuellen proklamierten Endes der Kunst liegt in der Frage nach ihrem Wozu, ihrer Legitimation von der Praxis jetzt und hier. Aber die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit."** [ÄT, 475] (TE, 415)

Cert és que Adorno ho diu ben clar, no sols en la cita aportada per Liessmann, sinó també en altres llocs: **"Es steht dahin, ob nicht die Frage nach der raison d'être alles dessen, was Bild und Wirklichkeit ist, ins Leere führt, denn vermutlich entzieht alle Kunst sich eben jenem immanenten Begründungszusammenhang, der dem Seienden seinen Pass, jene raison d'être abverlangt. Am Ende ist es die raison d'être einer jeglichen Kunst, sich der raison d'être, also der Rechtfertigung des eigenen Daseins, nach den Maßstäben einer wie sehr auch sublimierten Selbsterhaltung zu entziehen."** ["Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik", G.S. 18, 152-153] (*Sobre la música*, 68)

El que Liessmann pretén és identificar la voluntat de l'art de no tenir funció social, segons apareix en la teoria adorniana, amb una suposada indiferència respecte de la societat i els seus problemes. D'aquesta manera, tal com abans ha dit que en l'art no hi cap la mimesi, també dirà que la

²¹ KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 214.

negativitat de l'art no és pas crítica i denúncia, formulades des del compromís amb el canvi, sinó un no voler participar en la societat, oposar-se a ella en el sentit d'allunyar-se, no implicar-se, donar-li l'esquena. Liessmann defensaria que les tres categories que en aquest treball presentem com a vertebradores de l'ètica adorniana, no tenen cabuda en l'art, ja que ell llegeix la no funcionalitat de l'art com a indiferència envers la realitat social. Crec que Liessmann s'equivoca amb Adorno. En aquesta tesi he proposat ja a N.3.7. una lectura ben diferent del joc adornià entre manca de funció, desinterès, i inutilitat de l'art en el sentit de negar-se a adaptar-se a la societat i salvar la pròpia llibertat, però la llibertat en un sentit d'emancipació ètica.

Liessmann continua defensant la seva perspectiva amb el concepte de forma. La forma es deriva segons ell de la distància de l'art respecte de la vida ; l'art es permet donar forma a la vida, i és així com es distancia d'ella. La vida, ara contingut de l'art, es perd, perquè el que realment importa és la forma donada per l'obra d'art.²² És aquesta primacia de la forma sobre el contingut el que condemna l'art a ser asocial i fred. La forma és mortal i acaba matant la vida ; la forma neix de la distància, però va més enllà d'ella, converteix la vida en quelcom no viu, en un cadàver. I cada obra, tancada en ella mateixa, autònoma, en silenci, freda, existeix en una radical solitud, per això Adorno parlava de monades, de tal manera que qui s'entrega a l'art roman sol amb la vida morta.

Com he anunciat al principi, crec que a Liessmann no li costaria trobar artistes que exemplifiquessin part de les seves idees o potser totes, però en qualsevol cas no és Adorno el teòric que necessita. De totes maneres, Liessmann sembla haver avançat encara un pas més en el seu projecte, perquè el seu darrer llibre duu per títol *Faszination des Böses*.

Allunyant-me ara de Liessmann, és cert que hi ha artistes que demostren amb les seves obres que la distància artística els pot conduir a una certa amoralitat, fins i tot a una estetització del mal. Diria que un dels millors exemples, que Liessmann no tracta probablement perquè ell prové del món vienès i d'una certa amoralitat a l'estil d'alguns textos de Peter Handke, és

²² KONRAD PAUL LIESSMANN, *Ohne Mitleid*, 223 ; 289-299.

Ernst Jünger, que ens fa plantejar-nos el perill de la fredor estètica d'una manera bastant més terrible que Liessmann. L'actitud de Jünger, recollida per ell mateix en els seus diaris escrits durant la segona guerra mundial, i molt discutida en el món acadèmic alemany, és la contemplació de la violència bèl·lica no sols amb fredor, sinó encara amb plaer i entusiasme.²³ I si bé aquesta actitud minva una mica a mesura que Jünger es fa gran, continua present. Un bon exemple és el protagonista d'*Eumeswill*, un intel·lectual disposat a col·laborar amb un règim dictatorial pel pur plaer d'observar el poder de prop.

Un altre cas interessant a estudiar al respecte, tot i que d'un tarannà radicalment diferent, és Henry Miller. Miller representa tot el contrari de la fredor, i les seves obres es caracteritzen per una efervescent exaltació dels plaers de la vida, tant pel contingut que narra, com per la forma que els dóna, igualment apassionada. Els seus *Tròpic de Càncer* i *Tròpic de Capricorn*, que recullen part de la seva biografia, les vivències que el van marcar, el seu entusiasme per la literatura i per la vida alhora, són narrats amb una forma entusiasmada; al començament expressa Miller fins i tot el desig de transcendir la prosa i convertir la veu en cant: **“No tinc calés ni recursos ni esperances. Sóc l'home més feliç del món. Fa un any, sis mesos enrere, em pensava que era un artista. Ara ja no hi penso: ho sóc. M'he desempallegat de tot allò que era literatura. Ja no queden més llibres per ser escrits, gràcies a Déu. I aquest, doncs? Això no és un llibre. (...) Això, doncs, és una cançó. Estic cantant.”**²⁴ Miller és passional, entusiasta, emocional. I de vegades encara expressa una certa preocupació social; en relatar el seu treball com a encarregat de personal en una empresa de missatgers a Nova York ens mostra amb tota la cruesa les precàries condicions de treballs dels contractats i la seva voluntat apassionada d'ajudar molts d'ells.²⁵

Però aquest mateix Miller apassionat és capaç, per moments, d'una inesperada i terrible fredor davant de fets molt violents. Així, Miller ens narra com sent un marrec va col·laborar en l'assassinat d'un altre nen de la seva

²³ Veieu ERNST JÜNGER, *Diaris de Paris i apunts caucàsians (1941-1944)*. Veieu també ENRIQUE OCAÑA, *Más allá del nihilismo, meditaciones sobre Ernst Jünger*.

²⁴ HENRY MILLER, *Tròpic de Càncer*, 13-14.

²⁵ HENRY MILLER, *Tròpic de Capricorn*, 23 i ss.

edat, i com en cap moment no va tenir remordiments, sinó que més aviat va sentir més fort el gaudi de ser viu.²⁶

Però el text que m'interessa és un altre. En un dels seus períodes d'atur i misèria, un Miller sense recursos a París va acceptar una feina com a corrector ortogràfic en un diari. Era una feina intranscendent i mal pagada, però necessitava tan urgentment una feina que la va acceptar i encara s'hi va posar amb tot el cor. Però què vol dir posar-se amb tot el cor a corregir faltes d'ortografia ? És la passió per l'aspecte més tècnic de la forma, en un total oblit del contingut.

“Em posen el món sota el nas i tot el que em demanen és que puntuï les calamitats.(...) Exerceixen un meravellós efecte terapèutic sobre meu, aquestes catàstrofes les proves de les quals corregeixo. Imagineu-vos un estat d'immunitat perfecta, una existència fada, una vida de seguretat absoluta al si de bacils metzinosos. Res no em toca, ni els terratrèmols ni les explosions ni els avalots ni la fam ni les col·lisions ni les guerres ni les revolucions. Estic immunitzat contra tota mena de malalties, de calamitats, de penes i de misèries. És la culminació d'una vida de fortitud. (...) El món pot esclatar ; jo no em mouré d'aquí per tal de posar una coma o un punt i coma. (...) Un bon corrector de proves no ha de tenir ambicions ni orgull ni spleen. Un bon corrector és una mica com Déu Totpoderós : és al món, però no hi pertany.”²⁷

I encara : **“En aquest món gràfic l'única cosa important és l'ortografia i la puntuació. Tant se val quina sigui la naturalesa de la calamitat, el que cal és que sigui escrita correctament. Tot és situat al mateix nivell, tant si es tracta de la darrera moda en vestits de nit com si es tracta (...) d'un robatori, d'un assassinat... Res no s'escapa de l'ull del corrector, però res no penetra el seu guardapits a prova de bales.”²⁸** I aquí, diria que Miller no recull sols una experiència personal sinó una actitud en la qual és fàcil caure.

La distància és, per tant, un perill real i greu. Adorno el coneix perfectament i així és com l'exposa : **“Reflektierte Menschen, und Künstler, haben nicht selten ein Gefühl des nicht ganz Dabeiseins, nicht Mitspielens**

²⁶ HENRY MILLER, *Tròpic de Capricorn*, 147 i ss.

²⁷ HENRY MILLER, *Tròpic de Càncer*, 166-167.

²⁸ HENRY MILLER, *Tròpic de Càncer*, 168.

aufgezeichnet; als ob sie gar nicht sie selber wären, sondern eine Art Zuschauer. Die anderen stösst das vielfach ab; Kierkegaard hat darauf seine Polemik gegen die von ihm so genannte ästhetische Sphäre gegründet. Kritik des philosophischen Personalismus indessen spricht dafür, dass jener aller existentielle Haltung desavouierenden Stellung zum Unmittelbaren ihre objektive Wahrheit zukommt in einem Moment, das über die Verblendung des selbsterhaltenden Motivs hinausführt. In dem "Es ist gar nicht so wichtig", das seinerseits freilich gern mit bürgerlicher Kälte sich verbündet, kann das Individuum am ehesten noch ohne Angst der Nichtigkeit der Existenz innewerden. Das Unmenschliche daran, die Fähigkeit, im Zuschauen sich zu distanzieren und zu erheben, ist am Ende eben das Humane, dessen Ideologen dagegen sich sträuben. Nicht enträt es aller Plausibilität, dass jenes Teil, das so sich verhält, das unsterbliche sei. Die Szene, in der Shaw auf dem Weg zum Theater einem Bettler seinen Ausweis hinhielt und presiert "Presse" dazu sagte, versteckt unterm Zynismus ein Bewusstsein davon. Es trüge bei zur Erklärung des Sachverhalts, über den Schopenhauer staunte: dass die Affekte im Angesicht des Todes anderer nicht nur sondern auch des eigenen vielfach so schwach sind. Wohl sind die Menschen ausnahmslos unterm Bann, keiner zur Liebe schon fähig, und darum meint ein jeder sich zu wenig geliebt. Aber die zuschauerhafte Haltung drückt zugleich den Zweifel aus, ob dies denn alles sein könne, während doch das Subjekt, in seiner Verblendung sich so relevant, nichts anderes hat als jenes Arme und in seinen Regungen tierhaft Ephemere. Unterm Bann haben die Lebendigen die Alternative zwischen unfreiwilliger Ataraxie -einem Ästhetischen aus Schwäche- und der Vertiertheit des Involvierten. Beides ist falsches Leben. Etwas von beidem aber gehörte auch zu einer richtigen désinvolture und Sympathie." [ND, 356] (DN, 363-364)

Aquest text d'Adorno deixa entreveure la valoració de la distància en tant és la condició del coneixement i la condició de la llibertat. I en aquest sentit, a l'art li cal distància tal com li calia a la teoria (remeto a la relació teoria-praxi, N.3.8.). Però mai una distància que esdevé oblit o crueltat.

Mirem sinó la següent cita on comenta l'art narratiu d'Homer. La distància està al servei del record: "Rede selber, die Sprache in ihrem

Gegensatz zum mythischen Gesang, die Möglichkeit, das geschehene Unheil erinnernd festzuhalten, ist das Gesetz des homerischen Entrinnens. Nicht umsonst wird der entrinnende Held als Erzählender immer wieder eingeführt. Die kalte Distanz der Erzählung, die noch das Grauenhafte vorträgt, als wäre es zur Unterhaltung bestimmt, lässt zugleich das Grauen erst hervortreten, das im Liede zum Schicksal feierlich sich verwirrt. Das Innehalten in der Rede aber ist die Zäsur, die Verwandlung des Berichteten in längst Vergangenes, kraft deren der Schein von Freiheit aufblitzt, den Zivilisation seitdem nicht mehr ganz ausgelöscht hat." [DA, 98] (DI, 127-128)

Per exemple, en el relat de la mort de les serventes és Homer prou fred, però així i tot : "Indem sie den Bericht aufhält, verwehrt sie es, die Gerichteten zu vergessen, und deckt die unnennbare ewige Qual der einen Sekunde auf, in der die Mägde mit dem Tod kämpfen. (...) Hoffnung aber knüpft sich im Bericht vor der Untat daran, dass es schon lange her ist. Für die Verstrickung von Urzeit, Barbarei und Kultur hat Homer die tröstende Hand im Eingedenken von Es war einmal." [DA, 99] (DI, 128)

I el mateix que passa amb l'art, passa amb la teoria. Adorno mateix afirmava sentir-se incòmode en analitzar teòricament, com a exemple per a les classes d'ètica, fets respecte dels quals reflexionar distanciadament era gairebé vergonyós : "Es liegt etwas -ja, wie soll man sagen-, etwas die Scham Verletzendes darin, dass man über solche Situationen wie die der Männer vom 20. Juli -und das ist, weiss Gott, der Schauplatz der moralischen Dialektik heute gewesen- so nachdenkt, wenn man ganz behaglich auf einem Katheder steht. (...) Man könnte insofern sagen, dass die moralphilosophische Kontemplation, dass das Nachdenken über moralische Fragen insofern, als das Moralische als ein Handeln immer auch mehr als ein Denken ist, eigentlich in einen gewissen Widerspruch gerät zu dem Gegenstand, über den dabei nachgedacht wird. Und es gibt Situationen -und ich glaube, wir leben heute noch immer in einer solchen Situation-, in denen dieser Widerspruch : über das nachzudenken, was eigentlich nur getan werden könnte, ganz besonders flagrant ist." [VM, 20-21]

Així, si bé Adorno reconeix el perill de la distància de l'art, confia emfàticament en el paper de l'art com a memòria del dolor i com a requisit de

la justícia: **“Wohl hat die Allergie gegen den Ausdruck ihre tiefste Legitimation daran, dass etwas in jenem, vor aller ästhetischen Zurüstung, zur Lüge tendiert. Ausdruck ist a priori ein Nachmachen. Illusionär das latent ihm innewohnende Vertrauen, es werde, indem es gesagt oder herausgeschrien wird, besser, ein magisches Rudiment, Glaube an sie von Freud polemisch so genannte “Allmacht des Gedankens”. Aber nicht durchaus verbleibt der Ausdruck im magischen Bann. Dass es gesagt, dass darin von der gefangenen Unmittelbarkeit des Leidens Distanz gewonnen wird, verändert es so, wie Brüllen den unerträglichen Schmerz abschwächt.”** [ÄT, 178-179] (TE, 157)

Que la distància no sols permet el record sinó també la transformació ho afirma amb força el text següent: **“Indem sie von der empirischen Welt, ihrem Anderen emphatisch sich trennen, bekunden sie, dass diese selbst anders werden soll, bewusste Schemata von deren Veränderung. Noch bei dem Schein nach so unpolemischen, in einer nach dem Convenü reinen Sphäre des Geistes sich bewegenden Künstlern wie Mozart ist, abgesehen von den literarischen Vorwürfen, die es für seine grössten Bühnenwerke sich wählte, das polemische Moment zentral, die Gewalt der Distanzierung, die wortlos das Armselige und Falsche dessen verurteilt, wovon sie sich distanziert. Ihre Gewalt gewinnt die Form bei ihm als bestimmte Negation; die Versöhnung, welche sie vergegenwärtigt, hat ihre schmerzhaft Süssigkeit, weil die Realität sie bis heute verweigerte. Die Entschiedenheit der Distanz, wie vermutlich die eines jeglichen eingreifenden, nicht leer mit sich selbst spielenden Klassizismus, konkretisiert die Kritik dessen, wovon abgestossen wird.”** [ÄT, 264] (TE, 233-234)

I en qualsevol cas aposta Adorno per aquells autors que eliminen tot el possible la distància: **“Durch die Gewalt, mit der Kafka Deutung gebietet, zieht er die ästhetische Distanz ein. Er mutet dem angeblich interessenslosen Betrachter von einst verzweifelte Anstrengung zu, springt ihn an und suggeriert ihm, dass weit mehr als sein geistiges Gleichgewicht davon abhängt, ob er richtig versteht, Leben oder Tod. Unter den Voraussetzungen Kafkas ist nicht die geringfügigste, dass das kontemplative Verhältnis von Text und Leser von Grund auf gestört ist. Seine Texte sind darauf angelegt, dass nicht zwischen ihnen und ihrem Opfer ein konstanter Abstand bleibt,**

sondern dass sie seine Affekte derart aufrühren, dass er fürchten muss, das Erzählte käme auf ihn los wie Lokomotiven aufs Publikum in der jüngsten, dreidimensionalen Filmtechnik. Solche aggressive physische Nähe unterbindet die Gewohnheit des Lesers, mit Figuren der Romane sich zu identifizieren."
[PR, 255-256] (PR, 262)

En aquest darrer capítol, he intentat mostrar, en primer lloc, com l'ètica adorniana desemboca necessàriament en l'estètica, degut a que les injustícies i els sofriments han de ser expressats en el llenguatge per tal que es pugui fer justícia. *L'ètica és sobretot memòria, i la memòria ho és plenament quan esdevé obra d'art.* Són els llenguatges de les arts, i no el llenguatge merament racional, teòric, filosòfic, o menys encara el científic, els que saben expressar el mal i el dolor, per lliurar-lo a l'ètica. I en segon lloc, he presentat de manera molt breu algunes de les reflexions adornianes sobre el potencial de l'art i també sobre els seus perills. Crec que aquestes petites indicacions finals serveixen per mostrar l'enorme fertilitat de la filosofia adorniana per reflexionar sobre les complexes i múltiples relacions entre l'ètica i l'estètica, i especialment per analitzar les obres d'aquells artistes que s'han dedicat a plasmar escenes o històries de dolor, d'injustícies, de violència. En aquest sentit, defensaria que una de les millors maneres de mostrar l'actualitat del seu pensament seria emprar-lo per pensar el paper de l'art en l'aprenentatge moral i en la crítica social. Això, però, seria tema per a un treball futur.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRES DE T.W. ADORNO EMPRADES EN AQUESTA TESI

De l'edició de les obres completes: *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt.

Aktualität der Philosophie, G.S. 1. (*Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991)

Idee der Naturgeschichte, G.S. 1. (*Idea de historia natural*, en *Actualidad de la filosofía*, ed. cit.)

Dialektik der Aufklärung, G.S. 3. (*Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994)

Minima Moralia, G.S. 4. (*Minima Moralia*, Taurus, Madrid, 1987)

Drei Studien zu Hegel, G.S. 5. (*Tres estudios sobre Hegel*, Taurus, Madrid, 1969)

Negative Dialektik, G.S. 6. (*Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid, 1984)

Ästhetische Theorie, G.S. 7. (*Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980)

Studies in the authoritarian personality, G.S. 9. (*Studien zum autoritären Charakter*, Suhrkamp, Frankfurt)

The stars down to earth, G.S. 9. (*Bajo el signo de los astros*, Laia, Barcelona, 1990)

Prismen, G.S. 10. (*Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962)

Eingriffe, G.S. 10. (*Intervenciones*, Monte Ávila, Caracas, 1969)

Stichworte, G.S. 10. (*Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973)

Noten zur Literatur, G.S. 11. (*Notas de Literatura*, (Incompleta), Ariel, Barcelona, 1962) (*Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995)

Mahler, G.S. 13. (*Mahler*, Península, Barcelona, 1987)

“Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, G.S. 18. (*Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000)

De l'edició de les lliçons:

Philosophische Terminologie I i II, Suhrkamp, Frankfurt, 1973-74. (*Terminología filosófica I i II*, Taurus, Madrid, 1976-1977)

Probleme der Moralphilosophie, Nachgelassene Schriften, vol 10, Suhrkamp, Frankfurt, 1996.

Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit, Nachgelassene Schriften, vol 13, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.

De la correspondència:

Adorno Benjamin, Briefwechsel, Suhrkamp, Frankfurt, 1994.

T.W. Adorno und Alfred Sohn Rethel Briefwechsel, Edition Text+Kritik, Munich, 1991.

Converses amb Horkheimer:

"Über Nietzsche und uns", en HORKHEIMER, MAX, *Gesammelte Schriften*, vol 13, Fischer, Frankfurt, 1989.

"Die verwaltete Welt oder die Krisis des Individuums", (ed. cit.)

"Die Menschen und der Terror", (ed. cit.)

2. BIBLIOGRAFIA SOBRE ADORNO

AGUILERA, ANTONIO, "Introducción", en ADORNO, T.W., *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991.

ALLKEMPER, ALO, *Rettung und Utopie*, Schöningh, Paderborn, 1981.

ASIAIN, MARTIN, T.W. Adorno: *Dialektik des aporetischen. Untersuchungen zur Rolle der Kunst in der Philosophie T.W. Adornos*, Verlag Karl Alber, Freiburg, 1996.

BAUM, KLAUS, *Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Aesthetik Schellings und Adornos*, Epistemata, Königshausen und Neumann, 1988.

BECKER, MATHIAS, *Natur, Herrschaft, Recht: das Recht der ersten Natur in der zweiten; zum Begriff eines negativen Naturrechts bei T.W. Adorno*, Duncker and Humboldt, Berlín, 1997.

BEIER, CHRISTEL, *Zum Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie. Untersuchungen zum Totalitätsbegriff in der Kritischen Theorie Adornos*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977.

BRAUER, ANGELIKA, *Die Kraft zur Angst ist die zum Glück*, Berlin Freie Universität Diss., Berlín, 1989.

BRÄUTIGAM, BERND, *Reflexionen des Schönen - Schöne Reflexion. Überlegungen zur Prosa ästhetischer Theorie - Hamann. Nietzsche. Adorno*, Bonn, 1975.

BROSE, KARL, *Friedensphilosophie und Friedenserziehung: von Kant bis Adorno*, Verlag die Blaue Eule, Essen, 1996.

BRUNKHORST, HAUKE, T.W. Adorno. *Dialektik der Moderne*, Pieper, München, 1990.

BUCK-MORSS, SUSAN, *The origin of negative dialectics*, Nova York, 1977. (*Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, Madrid, 1981)

CABOT, MATEU, *El penós camí de la raó. T.W. Adorno i la crítica de la modernitat*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 1997.

DÜTTMANN, ALEXANDER GARCÍA, *Das Gedächtnis des Denkens : Versuch über Heidegger und Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991.

--, *The gift of language*, The Athlone Press, Londres, 2000.

- ESPINOSA, LUCIANO, "Pensamiento y fragmento. A propósito de Lichtenberg, Nietzsche y Adorno", *Isegoría*, num 16, Madrid, 1997, 141-161.
- FIGAL, GÜNTER, T.W. *Adorno: Naturschöne als spekulative Gedanken-figur*, Bouvier, Bonn, 1977.
- FORSTER, RICARDO, W. *Benjamin, Th.W. Adorno. El ensayo como filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- FRIEDEBURG, LUDWIG/HABERMAS, JÜRGEN (eds.), *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, Frankfurt, 1983.
- FRÜCHTL, JOSEF, *Mimesis*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1986.
- , "Unparteiische Vernunft und interessenloses Wohlgefallen. Zu Adornos Transformation des Kantischen Modells", *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 1987, 88-98.
- , "Natur als Projektion und Adornos Modell von Wahrheit", *Philosophische Jahrbuch*, num 96/2, 1989, 371-381.
- , "Leben wie ein gutes Tier. Ethik zwischen Mitleid und Diskurs", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 6/93, 1993, 981-994.
- , *Ästhetische Erfahrung und Moralisches Urteil*, Suhrkamp, Frankfurt, 1996.
- und CALLONI, MARIA (eds.), *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnerungen an Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991.
- GEYER, CARL FRIEDRICH, *Kritische Theorie*, Alber, Freiburg, 1982. (*Teoría Crítica: Marcuse, Horkheimer y Adorno*, Alfa, Barcelona, 1985)
- GMÜNDER, ULRICH, *Kritische Theorie*, Metzler, 1985.
- FRIEDEMANN, GRENZ, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösungen einiger Deutungsprobleme*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- GRIPP, HELGA, T.W. *Adorno. Erkenntnisdimensionen negativer Dialektik*, Schöningh, Munich, 1986.
- GUTIÉRREZ, ANTONIO, "Aportaciones para un concepto crítico de filosofía en el pensamiento de Ortega y de Adorno", *Enrahonar*, num 27, 1997, 129-152.
- HEINZ, HOLZ HANS, "Das theologische Geheimnis der ästhetischen Theorie Th.W. Adornos", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 9/90, 1990, 866-873.
- HEINZ, HERMANN JOSEF, *Negative Dialektik und Versöhnung bei T.W. Adorno. Studien zur Aporie der Kritischen Theologie*, Universität Diss., Freiburg, 1976.

- HENNIG, CHRISTIAN, *Der Faden der Ariadne. Eine theologische Studie zu Adorno*, Lang, Frankfurt, 1993.
- HERMANN, BERNDT, T.W. *Adorno: Seine Gesellschaftstheorie als ungeschriebene Erziehungstheorie*, Universität Diss., Hamburg, 1978.
- HILBIG, NORBERT, *Mit Adorno Schule machen: Beiträge zu einer Pädagogik der Kritischen Theorie*, Klinkhardt, Bad Heilbrunn, 1997.
- HOFFMANN, RAINER, *Figuren des Scheins. Studien zum Sprachbild und Denkform T.W. Adornos*, Bouvier, Bonn, 1984.
- HONNETH, AXEL, "Wozu Philosophie? Antworten des 20. Jahrhunderts in der Diskussion", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 3/1999.
- HORKHEIMER, MAX (ed.), *Zeugnisse: T.W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankfurt, 1963.
- HRACHOVEC, HERBERT, "Was lässt sich von Erlösung denken? Gedanken von und über T.W. Adornos Philosophie", *Philosophischer Jahrbuch*, num 83/2, 1976, 357-370.
- JAMESON, FRIEDRICH, *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Argument, Hamburg, 1992.
- JAY, MARTIN, *The dialectical imagination*, Londres, 1973. (*La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid, 1974)
- , *Adorno*, Fontana Paperbacks, Londres, 1984. (*Adorno*, Siglo XXI, Madrid, 1988)
- KAGER, REINHARD, *Herrschaft und Versöhnung*, Campus Verlag, Frankfurt, 1988.
- KAISER, GERHARD, *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Fischer, Frankfurt, 1974.
- KIEDAISCH, PETRA, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart, 1995.
- KIMMERLE, GERD, *Verwerfungen. Vergleichende Studien zu Adorno und Habermas*, Diskord, 1986.
- KLEIN, RICHARD, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die Musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik T.W. Adornos*, Epistemata, Würzburg, 1991.

KNAPP, MARKUS, *Wahr ist nur, was nicht in dieser Welt passiert. Die Erbsündenlehre als Ausgangspunkt eines Dialogs mit T.W. Adorno*, Echter, Würzburg, 1983.

KOCH, TRAUGOTT (ed.), *Negative Dialektik und die Idee der Versöhnung. Eine Kontroverse über T.W. Adorno*, Stuttgart, 1973.

KROTH, JÜRGEN, *Negative Theologie: Untersuchungen und Versuche über politische Theologie in Auseinandersetzung mit T.W. Adorno*, Münster Universität, 1996.

LARMORE, CHARLES, "Warum nicht Philosophie?", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 3/1999, 1999, 505-510.

LENK, KURT, *Kritik und Interpretation der Kritischen Theorie*, Giessen, 1975.

--, *Kritischen Phantasie*, Matthes und Seitz, Munich, 1986.

LISSMANN, KONRAD PAUL, *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetischer Kategorie mit ständiger Rücksicht auf T.W. Adorno*, Passagen Verlag, Viena, 1991.

--, *Faszination des Bösen*, Zsolnay, Viena, 1998.

LINDNER, BURKHARDT und LÜDKE, MARTIN, *Materialien zur Ästhetischen Theorie T.W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1980.

LINK, THOMAS, *Zum Begriff der Natur in der Gesellschaftstheorie Adornos*, Böhlau, Colonia, 1986.

LÜCKE, PETER, *Der imaginierte Mythos: Joyce-Adorno. Ein Beitrag zu Theorie und Praxis mythischen Denkens in der Moderne*, Univ. Diss., Bochum, 1991.

MANDADO, RAMÓN, "La praxis estética en T.W. Adorno", *Aporía*, num 13-14, 1981, 31-51.

MARDONES, JOSÉ MARÍA, "La recepción de la Teoría Crítica en España", *Isegoría*, num 1, 1990, 131-138.

MATERN, REINHARD, *Über Sprachgeschichte und die Kabbala bei Horkheimer und Adorno*, Autoren-Verlag, Duisburg, 1996.

MEIER, HERBERT, *Adorno und Pestalozzi*, Freiburg, 1989.

MENKE, CHRISTOPH, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991. (*La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997)

- MERKER, BARBARA, "Wozu noch Adorno?", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 3/1999, 1999, 489-504.
- MÖRCHEN, HERMANN, *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1980.
- MUN, BYEONG-HO, *Intentionlose Parteinahme. Zum Verhältnis der Kunst und Literatur zur Gesellschaft im Bann der Naturbeherrschung und Rationalisierung bei T.W. Adorno*, Peter Lang, 1992.
- MÜNZ-KOENEN, INGE, *Konstruktion des Nirgendwo: Die Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno und Habermas*, Akademischer Verlag, Berlin, 1997.
- PABST, KARL, *Transzendente Erkenntnis und Gesellschaft: Zur Kritik transzendentaler Begründungsversuche der Gesellschaftstheorie bei Max Adler, Habermas und Adorno*, Peter Lang, Frankfurt, 1992.
- PAFFRATH, F. HARMUT, *Die Wendung auf das Subjekt. Pädagogische Perspektiven im Werk T.W. Adornos*, Deutscher Studien Verlag, Weinheim, 1994.
- PAIVA DUARTE, RODRIGO, *Zum Begriff Naturbeherrschung bei T.W. Adorno*, Univ. Diss., Kassel, 1989.
- PANGRITZ, ANDREAS, *Vom kleiner und unsichtbarwerden der Theologie: ein Versuch über das Projekt einer impliziten Theologie bei Barth, Tillich, Bonhöffer und Adorno*, Theologischer Verlag, Tübingen, 1996.
- PAUEN, MICHAEL, "Revision der Moderne. Th. W. Adorno und Jean-François Lyotard", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 11/1991, 1991, 1266-1278.
- PETAZZI, CARLO, *T.W. Adorno*, Firenze, 1979.
- PICARDI, EVA, "Ist der Kritische Weg noch offen?", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 3/1999, 1999, 511-523.
- PICHT, GEORG, *Atonale Philosophie. T.W. Adorno zum Gedächtnis*, Merkur, num 13, 1969.
- PLESSNER, MONIKA, *Die Argonauten auf Long Island. Begegnungen mit Hannah Arendt, T.W. Adorno, Scholem und anderen*, Rowohlt, Berlin, 1995.
- PONGRATZ, LUDWIG, "Zur Aporetik des Erfahrungsbegriffs bei T.W. Adorno", *Philosophisches Jahrbuch*, num 93/1, 1986, 135-142.
- POOS, MATTHIAS, *Die Nichtrepräsentierbarkeit des ganz anderen: Studien zu Adorno, Benjamin, Büchner, Goethe, Mann, de Sade*, Peter Lang, Frankfurt, 1989.

- PUDER, MARTIN, "Zur Ästhetischen Theorie Adornos", *Die neue Rundschau*, 82/3, 1971.
- PUGLISI, GIANNI, *Adorno in Italia*, Novecento, Palermo, 1982.
- RADEMACHER, CLAUDIA, *Versöhnung oder Verständigung? Kritik der Habermaschen Adorno-Revision*, Dietrich zu Klampen Verlag, Lüneburg, 1993.
- RIUS, MERCÈ, T.W. *Adorno, del sufrimiento a la verdad*, Laia, Barcelona, 1985.
- ROHRMOSER, GUNTER, *Das Elend der Kritischen Theorie: T.W. Adorno, Marcuse, Habermas*, Rombach, Freiburg, 1976.
- ROSE, GILLIAN, *The melancholy science; an introduction to the thought of Theodor W. Adorno*, Nova York, 1978.
- SAUERLAND, KAROL, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Walter de Gruyter, Berlin, 1979.
- SCHEIBLE, HARTMUT, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Reinbeck, Munich, 1988.
- , *Theodor W. Adorno*, Rowohlt Taschenbuch, Hamburg, 1989.¹
- SCHMID NOERR, GUNZELIN, *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie von Horkheimer, Adorno und Marcuse*, Darmstadt, 1990.
- SCHOLZ, GÜNTHER, *Freizeit und Gesellschaft: zur Kritik der Freizeit Konzeption von Max Horkheimer, T.W. Adorno und H. Marcuse*, Uni. Diss., Colonia, 1981.
- SCHÖLZEL, ARNOLD, "Schopenhauers Philosophie als Ausgangspunkt einer "Kritischen Theorie" der bürgerlichen Gesellschaft", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 2/1988, 1988, 136-146.
- SCHREINER, HELMUT (ed.), *Never again: the Holocaust's challenge for educators*, Krämer, Hamburg, 1997.
- SCHURZ, ROBERT, *Ethik nach Adorno*, Stroemfeld, 1985.
- SCHWARZ, ULRICH, *Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Mukarovsky, Walter Benjamin und T.W. Adorno*, Fink, Munich, 1981.

¹ És aquesta l'única biografia existent fins ara. De totes formes, dins del departament de filosofia de la Universitat d'Oldenburg existeix una Forschungstelle dirigida per Stefan Müller-Doohm que té com a objectiu realitzar una biografia intel·lectual d'Adorno, que estigués disponible per al centenari del seu naixement.

SCHWEPPENHÄUSER, GERHARD, *Elemente einer negativen Moral Philosophie bei T.W. Adorno*, Univ. Diss., Hamburgo, 1992.

--, "Zur Kritische Theorie der Moral bei T.W. Adorno", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 12/92, 1992, 1403-1417.

--, *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*, Argument, Hamburgo, 1993.

-- (ed.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie bei T.W. Adorno*, Darmstadt, 1995.

--, *Theodor W. Adorno*, Junius, Hamburgo, 1996.

-- und WISCHKE, MIRKO (eds.), *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Argument, Hamburgo, 1995.

SCHWEPPENHÄUSER, HERMANN (ed.), *Adorno zum Gedächtnis*, Suhrkamp, Frankfurt, 1971.

SÖLLNER, ALFONS, "Geschichte und Herrschaft. Eine Kritische Studie zum Verhältnis von Philosophie und Sozialwissenschaft in der Kritischen Theorie", *Philosophisches Jahrbuch*, num 83/2, 1976, 333-356.

--, *Geschichte und Herrschaft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979.

--, *Totalitarismus: eine Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts*, Akademie Verlag, Berlín, 1997.

SPECHT, SILVIA, *Erinnerung als Veränderung. Über den Zusammenhang von Kunst und Politik bei T.W. Adorno*, Maender, Mittenwald, 1981.

STEINERT, HEINZ, *Adorno in Wien*, Viena, 1989.

--, *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Viena, 1992.

SZIBORSKY, LUCIA, *Adornos Musikphilosophie: Genese, Konstitution, pädagogische Perspektiven*, Fink, Munich, 1979.

--, "Die Rettung der Hoffnungslosen", *Philosophisches Jahrbuch*, num 89/1, 1982, 77-98.

--, *Die Rettung der Hoffnungslosen. Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie T.W. Adornos*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1994.

- THIEBAUT, CARLOS, "La Escuela de Frankfurt", en CAMPS, VICTORIA (ed.), *Historia de la ética*, Crítica, Barcelona, 1988-1992.
- THYEN, ANKE, *Negative Dialektik und Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1989.
- TICHY, MATTHIAS, T. W. Adorno. *Das Verhältnis von Allgemeinen und Besonderen in seiner Philosophie*, Bouvier, Bonn, 1977.
- TILLICH, PAUL, "T.W. Adorno und Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen", *Journal of Philosophy*, 31, 8.11.1934
- TÖBBICKE, CHRISTIAN, *Negative Dialektik und Kritische Ontologie: eine Untersuchung zu T.W. Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1992.
- TONG, GUOMU, *Dialektik der Freiheit als Negation bei T.W. Adorno. Zur Freiheitskonzeption der negativen Dialektik*, Lit Verlag, Hamburgo, 1995.
- TÜRCKE, CHRISTOPH (ed.), *Das Unerhört Moderne. Berliner Adorno Tagung*, Klampen, Lüneburg, 1990.
- , i LOEBIG, MICHAEL (eds.), *Hamburger Adorno-Symposion*, Klampen, Lüneburg, 1984.
- VARADHARAJAN, ASHA, *Exotic parodies: subjectivity in Adorno, Said and Spirak*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.
- VILAR, GERARD, "Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía", *Isegoría*, num 11, 1995, 195-204.
- , "Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Frankfurt", en BOZAL, VALERIANO (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, vol II, 1996.
- , *La razón insatisfecha*, Crítica, Barcelona, 1999.
- , "Música, lenguaje y filosofía", en ADORNO, T.W., *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000.
- , (ed.) número monogràfic d'Enrahonar, amb articles sobre l'estètica d'Adorno de AGUILERA, ANTONIO; CABOT, MATEU i FRÜCHTL, JOSEF. En premsa.
- WELLMER, ALBRECHT, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1985. (*Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, Visor, Madrid, 1992)
- , "Comunicación y emancipación. Reflexiones sobre el giro lingüístico de la Teoría Crítica", *Isegoría*, num 1, 1990, 15-49.

WIGGERSHAUS, ROLF, *T.W. Adorno*, Beck'sche Reihe, Munich, 1987.

--, *Die Frankfurter Schule*, DTV, Munich, 1988.

WISCHKE, MIRKO, "Betroffenheit und Versöhnung. Die Grundmotive der Moralphilosophie von T.W. Adorno", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 8/1992, 1992, 900-915.

--, *Kritik der Ethik des Gehorsams*, Peter Lang, Frankfurt, 1993.

--, *Die Geburt der Ethik. Schopenhauer, Nietzsche, Adorno*, Akademie, Hamburgo, 1994.

WOHLFART, GÜNTER, "Anmerkungen zur Ästhetischen Theorie Adornos", *Philosophisches Jahrbuch*, num 83/2, 1976, 370-391.

ZAMORA, JOSÉ ANTONIO, *Krise-Kritik-Erinnerung*, Lit Verlag, Münster, 1994.

--, "Adorno y la praxis necesaria", *Enrahonar*, num 27, 1997.

--, "La cultura como industria de consumo: la crítica de la Escuela de Frankfurt", *Quaderns de l'Institut de Teologia Fonamental*, num 38, *Cristianisme i Justícia*, Barcelona, 2001.

3. BIBLIOGRAFIA SOBRE MEMÒRIA, ÈTICA I JUDAISME

AGAMBEN, GIORGIO, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, València, 2000.

BENJAMIN, WALTER, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Suhrkamp, Frankfurt, 1974. (*L'obra d'art en l'era de la seva reproductibilitat tècnica*, Ed. 62, Barcelona, 1983)

--, *Gesammelte Schriften*, Band II-1, II-2, II-3, (ed.cit.) (*Iluminaciones*, vol I i II, Taurus, Madrid, 1971-1972) (*Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971)

--, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, *Gesammelte Schriften*, Band IV. (*Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid, 1981)

CHALIER, CATHERINE, Contribución al Seminario "La filosofía después del Holocausto" del 4.2.2000, www.ifs.csic.es/holocaust/textos

COHEN, HERMANN, *Die Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, Fourier-Verlag, Wiesbaden.

FINKIELKRAUT, ALAIN, *El judío imaginario*, Anagrama, Barcelona, 1982.

--, *La memoria vana. Del crimen contra la humanidad*, Anagrama, Barcelona, 1990.

--, *La humanidad perdida*, Anagrama, Barcelona, 1998.

GARCÍA BARÓ, MIGUEL, "Sobre la estrella de la redención", *Ars Brevis*, Barcelona, anuari de l'any 1998.

JONAS, HANS, *Das Prinzip Verantwortung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1984. (*El principio de responsabilidad*, Herder, Barcelona, 1995)

--, *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*, Insel, 1992. (*Pensar sobre Dios y otros ensayos*, Herder, Barcelona, 1998)

LEVINAS, EMMANUEL, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1997.

--, "El sufrimiento inútil", en MÈLICH, JOAN-CARLES, *Totalitarismo y fecundidad*, Anthropos, Barcelona, 1998.

MARGALIT, AVISHAI i MOTZKIN, GABRIEL, "Die Einzigartigkeit des Holocaust", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, num 1/1997, 1997, 3-18.

- MÈLICH, JOAN-CARLES, *Totalitarismo y fecundidad*, Anthropos, Barcelona, 1998.
- , "El tiempo y el deseo. Nota sobre una ética fenomenológica a partir de Levinas", *Enrahonar*, num 28, 1998, 183-192.
- , "El silencio y la memoria", *Ars Brevis*, 1998, 171-189.
- , "La disolución del sujeto en las novelas de deformación", *Ars Brevis*, 1999.
- , *La lliçó d'Auschwitz*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001.
- , *La ausencia del testimonio*, Anthropos, Barcelona, 2001.
- , i BÀRCENA, FERNANDO, *La educación como acontecimiento ético*, Paidós, Barcelona, 2000.
- METZ, J. B., "Die anamnestic Vernunft", en *Zwischenbetrachtungen. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag*, Suhrkamp, Frankfurt, 1989, 733-738. ("La razón anamnética" en METZ, J.B., *Por una cultura de la memoria*, Anthropos, Barcelona, 1999)
- REYES MATE, MANUEL, *La razón de los vencidos*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- , "Identidad y alteridad en la cultura europea", *Revista de Occidente*, num 140, 1993.
- , "La herencia pendiente de la razón anamnética", *Isegoría*, num 10, 1994, 117-133.
- , *Memoria de Occidente*, Anthropos, Barcelona, 1997.
- , "Ilustraciones y Judaísmo", *Actes del II Congrés d'Ontologia*, Enrahonar, 1999.
- , "Epílogo para los que viven después de Auschwitz",
www.ifs.csic.es/holocaust/textos
- , "Auschwitz en la teología política de J. B. Metz",
www.ifs.csic.es/holocaust/textos
- , (ed.) *La filosofía después del Holocausto*, num monográfico de *Isegoría*, num 23, 2000.
- , BELTRÁN i MARDONES, JOSÉ MARÍA (eds.), *Judaísmo y límites de la modernidad*, Riopiedras, Barcelona, 1998.
- ROSENZWEIG, FRANZ, *Kleinere Schriften*, Berlín, 1937. (*El nuevo pensamiento*, Visor, Madrid, 1989)

--, *Der Stern der Erlösung*, Nijhof, La Haya, 1976. (*La estrella de la redención*, Sígueme, Salamanca, 1998)

STEINER, GEORGE, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 1994.

--, *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa, Barcelona.

TODOROV, TZVETAN, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000.

TUGENDHAT, ERNST, *Ethik und Politik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1992. (*Ética y política*, Tecnos, Madrid, 1998)

WAGENBACH, KLAUS, *Kafka*, Rowohlt, Hamburgo, 1964.

WITTE, BERND, *Walter Benjamin*, Rowohlt, Hamburgo, 1985.

4. ALTRES OBRES DE FILOSOFIA

- AGUILERA, ANTONIO, *Hombre y cultura*, Trotta, Madrid, 1995.
- , BIRULÉS, FINA, i CUARTANDO, ROMAN, *Tiempo de subjetividad*, Paidós, Barcelona, 1996.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis*, Francke, Tübingen, 1994. (*Mímesis*, FCE, Méjico, 1975)
- BERLTRÁN, JORDI i ROIG, ANTONI, *Guía de los derechos humanos*, Alhambra, 1987.
- BIRNBACHER, DIETER (ed.), *Ökophilosophie*, Reclam, Stuttgart, 1997.
- BIRULÉS, FINA, *El género de la memoria*, Pamiela, Pamplona, 1995.
- , *La especificidad de lo político: Hannah Arendt*, Universitat de València, València, 1995.
- (comp.), *Hannah Arendt, el orgullo de pensar*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- i CRUZ, MANUEL (comp.), *En torno a Hannah Arendt*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1994.
- BLUMENBERG, HANS, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979.
- BOZAL, VALERIANO (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996.
- CAMPS, VICTORIA, *La imaginación ética*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- , *Ética, retórica y política*, Alianza, Madrid, 1988.
- (ed.), *Historia de la ética*, Crítica, Barcelona, 1988-92.
- , *Paradojas del individualismo*, Crítica, Barcelona, 1993.
- ELSTER, JON, *Ulysses and the sirens. Studies in rationality and irrationality*, Cambridge University Press, 1979. (*Ulises y las sirenas*, FCE, Méjico, 1989)
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS, *Die grosse Wanderung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1992. (*La gran migración*, Anagrama, Barcelona, 1992)

- FICHTE, JOHANN GOTTLIEB, *Wissenschaftslehre*, Fichtes Werke, Band 1-2, Walter de Gruyter, Berlín, 1971. (*Doctrina de la ciencia*, Aguilar, Buenos Aires, 1975) (*Introducciones a la doctrina de la ciencia*, Tecnos, Madrid, 1987.)
- FREUD, SIGMUND, *Gesammelte Werke*, Fischer, Berlin, 1986. (*Más allá del principio de placer*, Obras Completas, Amorrortu, Buenos Aires, 1989, vol XVIII) (*Notas sobre la pizarra mágica*, (ed. cit.), vol XIX) (*La negación*, (ed. cit.), vol XIX) (*El malestar en la cultura*, (ed. cit.), vol XIX) (*El yo y el ello*, (ed. cit.), vol XIX)
- GABÁS, RAÚL, *La unidad de la razón en Habermas*, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1980.
- , *J. Habermas, dominio técnico y comunidad lingüística*, Ariel, Barcelona, 1980.
- , *Estética, el arte como fundamento de la sociedad*, Humanitas, Barcelona, 1984.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tubinga, 1975. (*Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977)
- GAMM, GERHARD, *Eindimensionale Kommunikation. Vernunft und Rhetorik in Jürgen Habermas' Deutung der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt.
- GIRARD, RENE, *El chivo expiatorio*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- GUZZONI, UTE, *Wendungen*, Verlag Karl Alber, Freiburg, 1982.
- , *Veränderndes Denken*, Verlag Karl Alber, Freiburg, 1985.
- , *Über Natur*, Verlag Karl Alber, Freiburg, 1995.
- HABERMAS, JÜRGEN, *Erkenntnis und Interesse*, Suhrkamp, Frankfurt, 1968. (*Coneixement i interès*, Ed. 62, Barcelona, 1987)
- , *Theorie des Kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt, 1981. (*Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid, 1987)
- , *Moralbewusstsein und Kommunikatives Handeln*, Suhrkamp, Frankfurt, 1983.
- , *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1985. (*El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989)
- , "¿A quién pertenece la razón ilustrada?", *Isegoría*, num 10, 107-117.
- , *Die Einbeziehung des Anderen: Studien zur politischen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1997. (*La inclusión del otro*, Paidós, Barcelona, 1999)
- HEGEL, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt, 1986. (*Fenomenología del espíritu*, FCE, Méjico, 1966)

- , *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Suhrkamp, Frankfurt, 1986. (*Principios de la filosofía del derecho*, Edhasa, Barcelona, 1988)
- HORKHEIMER, MAX, *Kritische Theorie. Eine Dokumentation*, Gesammelte Schriften, vol 1-2, Fischer, Frankfurt, 1985. (*Teoría Crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1973)
- , *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, (ed. cit.), vol 6. (*Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1973)
- , *Dämmerung*, Oprecht and Helbig, Zürich, 1934. (*Hora foscant*, Ed. 62, Barcelona, 1974)
- KANT, IMMANUEL, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Kants Gesammelte Schriften, Berlín, vol IV, 1903. (*Fonamentació de la metafísica dels costums*, Laia, Barcelona, 1984)
- , *Die Metaphysik der Sitten*, (ed. cit.), vol VI. (*La metafísica de las costumbres*, Tecnos, Madrid, 1989)
- , *Zum ewigen Frieden*, (ed. cit.), vol VIII. (*La paz perpetua*, Tecnos, Madrid, 1996)
- , *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, (ed. cit.), vol VIII (*Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, Tecnos, Madrid, 1994)
- KREBS, ANGELIKA (ed.), *Naturethik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1997.
- LUKÁCS, G., *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Darmstadt, 1986. (*Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, Méjico, 1969)
- MARTÍNEZ DE PISÓN, JOSÉ, *Derechos humanos: historia, fundamentos y realidad*, Egido Editorial, Zaragoza, 1997.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Werke*, Wincker, Munich, 1973. (*Humano, demasiado humano*, Aguilar, Madrid, 1932) (*La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1990)
- OCAÑA, ENRIQUE, *Más allá del nihilismo, meditaciones sobre Ernst Jünger*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- RENNER, ROLF GÜNTER, *Lebens-Werk: zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann*, Univ. Habilitation, Freiburg, 1983.
- , *Die Postmoderne Konstellation*, Freiburg, 1988.
- RIUS, MERCÈ, *Apunts per a una ètica*, Ed. 62, Barcelona, 1995.
- i RUBERT DE VENTÓS, *De filosofia*, Barcanova, Barcelona, 1992.
- RUBERT DE VENTÓS, XAVIER, *De la modernidad*, Península, Barcelona, 1980.

- , *Ética sin atributos*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- SCHEPPKE, KATHARINA i TICHY, MATTHIAS (eds.), *Das Andere der Identität. Ute Guzzoni zum 60. Geburtstag*, Rombach, Freiburg, 1996.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Sämtliche Werke, vol 1-2, Suhrkamp, Frankfurt, 1986. (*El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, Méjico, 1997)
- SEEL, MARTIN, *Versuch über die Form des Glücks. Studien zur Ethik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1995.
- SINGER, PETER, *Practical Ethics*, Cambridge University Press, 1979. (*Ética práctica*, Cambridge University Press, 1984)
- , *The expanding circle*, Farrar, Straus and Giroux, Nova York, 1981.
- STEINFATH, HOLMER (ed.), *Was ist ein gutes Leben?*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998.
- TRÍAS, EUGENIO, *Filosofía del futuro*, Ariel, 1983.
- VALLS PLANA, RAMÓN, *Del yo al nosotros*, PPU, Barcelona, 1994.
- VILAR, GERARD, *Individualisme, ètica i política*, Ed. 62, Barcelona, 1992.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG, "Wittgenstein's Lecture on Ethics", *The philosophical Review*, Nova York, gener de 1965. (*Conferencia sobre ética*, Paidós, Barcelona, 1995)
- WOLF, URSULA, *Die Philosophie und die Frage nach dem guten Leben*, Rowohlt, Hamburgo, 1999.

5. OBRES LITERÀRIES

CELAN, PAUL, *Mohn und Gedächtnis*, Deutscher Verlag, Stuttgart, 1994.
(*Amapola y memoria*, Hiperión, Madrid, 1992)

DICKENS, CHARLES, *Great expectations*, Harlow, Longman, 1952. (*Grans esperances*, Proa, Barcelona, 1985)

DOSTOIEVSKI, *Els germans Karamàzov*, Club Editor, Barcelona, 1990.

FRIESTER, ROMAN, *Selfportrait with a scar*, Dviv Publishing House, 1993. (*La gorra o el precio de la vida*, Galaxia Gutenberg, 1999)

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Gedichte*, Insel, Frankfurt, 1984. (*Poesía completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1998)

HUXLEY, ALDOUS, *Brave new world*, Penguin Books, Middlesex, 1932. (*Un mundo feliz*, Plaza y Janés, Barcelona, 1969)

JÜNGER, ERNST, *Das erste Pariser Tagebuch*, Sämtliche Werke, vol 2, Klett-Cotta, Stuttgart, 1979.

--, *Das zweite Pariser Tagebuch*, (ed. cit.), vol 3 (*Diaris de Paris i apunts caucàsians (1941-44)*, Ed. 62, Barcelona, 1993).

--, *Die totale Mobilmachung*, (ed. cit.), vol 7. (*Sobre el dolor i La movilizaci3n total*, Tusquets, Barcelona, 1995)

--, *Eumeswill*, (ed. cit.), vol 17. (*Eumeswill*, Seix Barral, Barcelona, 1980)

KAFKA, FRANZ, *Ein Bericht für eine Akademie*, Sämtliche Erzählungen, Fischer, Frankfurt, 1970. (*Informe para una academia*, Obras Completas, Visi3n, vol 4)

--, *Die Verwandlung*, (ed. cit.) (*La metamorfosis*, (ed. cit.), vol 2)

--, *In der Strafkolonie*, (ed. cit.) (*En la colonia penitenciaria*, (ed. cit.), vol 2)

--, *Die Sorge des Hausvaters*, (ed. cit.) (*La preocupaci3n del padre de familia*, (ed. cit.), vol 4)

--, *Eine Kreuzung*, (ed. cit.) (*Una cruza*, (ed. cit.), vol 4)

KUNDERA, MILAN, *La insopportable levedad del ser*, Tusquets, Barcelona, 1989.

--, *La inmortalidad*, Tusquets, Barcelona, 1989.

LEVI, PRIMO, *Si esto es un hombre*, Muchnik, Barcelona, 1987.

- , *La tregua*, Muchnik, Barcelona, 1988.
- , *Los hundidos y los salvados*, Muchnik, 1989.
- , *El sistema periódico*, Alianza, Madrid, 1988.
- MANN, HEINRICH, *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*, Fischer, Frankfurt, 1994. (*El ángel azul*, Andrés Bello, Barcelona, 1998)
- MANN, THOMAS, *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt, 1947. (*Doktor Faustus*, Ed. 62, Barcelona, 1992)
- MANN, KLAUS, *Mephisto*, Rowohlt, Hamburgo, 1981. (*Mefisto*, Ed. 62, Barcelona, 2001)
- MILLER, HENRY, *Tropic of Cancer*, Grove Press, 1987. (*Tròpic de Càncer*, Proa, Barcelona, 1990)
- , *Tropic of Capricorn*, Grove Press, 1987. (*Tròpic de Capricorn*, Proa, Barcelona, 1990)
- POE, EDGAR ALLAN, *A descent into the Maelström*, en *Poetry and Tales*, The Library of America, Nova York, 1984. (*Una davallada al Maelström*, en *Contes*, Vol 2, Quaderns Crema, Barcelona, 1980)
- SHALAMOV, VARLAM, *Relatos de Kolymá*, Mondadori, Barcelona, 1997.
- SCHILLER, FRIEDRICH, *Gedichte*, Gesammelte Werke, Schweizer Verlaghaus, Zürich.
- SEMPRÚN, JORGE, *Aquel domingo*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- , *La montaña blanca*, Alfaguara, Madrid, 1986.
- , *El largo viaje*, Seix Barral, Barcelona, 1994.
- , *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995.
- TOURNIER, MICHEL, *El rey de los alisos*, Alfagura, Madrid, 1992.

ÍNDIX COMPLET

INTRODUCCIÓ	3
1. Objectius	3
2. Procediment	5
3. Tesis d'aquesta tesi	7
4. Sobre la bibliografia	10

ABREVIATURES	11
--------------	----

PRIMERA PART: NEGATIVITAT

CAPÍTOL 1: N.1. CONSTRUCCIÓ DEL CONCEPTE DE NEGATIVITAT	13
N.1.1. Contra el principi d'identitat	14
a) Identificar	15
b) El no idèntic	17
c) La totalitat	21
d) El sistema	27
e) Risc i seguretat	34
f) Claredat	38
g) El lloc de la filosofia entre les ciències	
39	
h) La concepció del món	43
i) Identitat i idealisme	44
N.1.2. Negativitat com a finitud	54
a) Raó i revelació	55
b) La finitud kantiana com a model	59

N.1.3. Negativitat com a dialèctica	62
a) Del dualisme a la mediació	62
b) La contradicció	64
c) Una filosofia dinàmica	66
d) La dialèctica de la identitat	69
e) Una dialèctica negativa	70
N.1.4. Negativitat com a crítica	74
a) Reivindicació de la crítica contra Hegel	74
b) Veritat i crítica	78
c) Com ha de ser la filosofia avui?	
80	
d) Definició i crítica	86
e) Des d'on es critica?	87
N.1.5. Negativitat com a racionalitat	93
CAPÍTOL 2: N.2. NEGATIVITAT EN L'EPISTEMOLOGIA	96
N.2.1. Relació subjecte/objecte	97
a) Relació de domini	97
b) Crítica a les reconciliacions precipitades	99
c) Primacia de l'objecte	103
d) El paper del subjecte	108
e) Encara dialèctica	114
f) Immediatesa i mediació	116
N.2.2. Cal un canvi de paradigma?	119

N.2.3. Matèria i llenguatge	
125	
a) El concepte com a domini	125
b) Necessitat del concepte	128
c) Desmitologitzar el concepte	130
d) El concepte com a nom per a un problema	131
e) L'individual i el concepte universal	133
f) Benjamin i la recerca de l'individual	135
g) Utopia en els conceptes universals	137
h) Filosofia com a expressió de l'experiència	140
i) La filosofia i el llenguatge	143
N.2.4. Identitat i diferència	
146	
a) L'altre com a enemic	146
b) Veritat i diferència	149
c) Interior, exterior i felicitat	152
N.2.5. La forma de la filosofia. Estratègies per conèixer sense dominar	159
a) Què han de possibilitar aquestes figures?	160
b) Correspondències entre la constitució de la realitat i la filosofia	164
c) Del nom a la constel·lació i la teranyina	174
CAPÍTOL 3: N.3. NEGATIVITAT I CRÍTICA SOCIAL	185
N.3.1. Societat i individu	187
a) La desaparició de l'individu	187
b) La solució no està en els dominats	198
c) La solució no és en la interioritat de l'individu. Dialèctica individu-societat	204
d) Democràcia	210

N.3.2. Deformacions del llenguatge i el diàleg en la societat contemporània	216
a) Empobriment del llenguatge	216
b) La desaparició del diàleg	219
c) Comunicació i solitud	223
N.3.3. Principi d'intercanvi i principi de substitució	226
a) Principi d'intercanvi	226
b) L'acumulació de riquesa no permet sortir del mercat	231
c) Mercat versus feudalisme	232
d) La substitució	234
N.3.4. Denúncia i defensa de la raó instrumental	244
a) Denúncia de la raó instrumental	244
b) Defensa de la raó instrumental	249
N.3.5. La inadaptació com a llibertat	254
a) Formes de llibertat dins de la societat contemporània	254
b) La inadaptació i l'excepció	261
c) L'experiència de l'exili	267
d) El privilegi	273
e) El mestre: qui ensenya a adaptar-se	274
N.3.6. Estratègies estranyes per defugir la identitat	278
N.3.7. Desinterès i inutilitat	286
a) Origen dels conceptes en Kant i Schopenhauer i la seva relació amb l'amoralitat	286
b) El desenvolupament adonià dels conceptes	293

N.3.8. Dialèctica de teoria i praxi	304
a) Crítica a la praxi	304
b) La praxi necessita de la teoria	315
c) Defensa de la teoria en tant que forma de distància	317
d) Denúncia de la participació de la teoria en la injustícia de la societat	322
e) De com la teoria és una forma de la praxi	324
f) Relació teoria/praxi amb la divisió del treball	326
g) La diferent solució de Habermas	329
h) Conclusió	331
CAPÍTOL 4: N.4. NEGATIVITAT EN L'ÈTICA	332
N.4.1. Impossibilitat de la vida justa	333
a) De la impotència de l'agent ètic	
333	
b) No participar	337
c) De l'acte just a la vida justa	339
N.4.2. Impossibilitat d'una ètica positiva	
343	
a) Hi ha una teoria ètica en Adorno?	343
b) Impossibilitat de formular normes positives	
349	
c) Impossibilitat de formular normes universals	357
d) Impossibilitat de conèixer el bé	
363	
e) Una ètica desprotegida	366
N.4.3. Ètica com a negació	370
a) L'ètica neix en negar	370

b) Dolor com a font de crítica	375
c) El poder cognitiu del dolor	378
d) No justificar el dolor	381
e) Rebuig de l'autonomia	388
N.4.4. Resta esperança?	404
a) Un pessimisme "gairebé" absolut	404
b) L'esperança	406
c) L'esperança es troba en la desesperança	407
d) La utopia	410
e) La defensa de la metafísica	417
f) Felicitat i matèria	424

SEGONA PART: MIMESI

CAPÍTOL 5: M.1. CONSTRUCCIÓ DEL CONCEPTE DE MIMESI. PER QUÈ CAL UNA SEGONA CATEGORIA?	429
M.1.1. Significat del concepte de mimesi	
430	
a) Per què no és suficient la categoria de negativitat?	430
b) Mimesi com el contrari del principi d'identitat	431
c) Mimesi com el contrari de la categoria de negativitat	432
d) De com la mimesi aporta a l'ètica el que la negativitat no pot	433
e) Però perd el que la negativitat aporta	433
f) Formes d'aparició de la mimesi	
435	
M.1.2. Història del concepte de mimesi	438
a) Origen del concepte en la biologia	438
b) Mimesi com a forma d'aprenentatge	439

c) La compassió com a figura central de l'ètica en Schopenhauer	441
d) Mimesi com a impuls de mort en Freud	443
e) Mimesi en l'Escola de Frankfurt	447
CAPÍTOL 6: M.2. MIMESI VERSUS DOMINI	450
M.2.1. La crueltat de la natura	451
a) Sobre la llibertat	453
b) Sobre la bellesa natural	454
c) Sobre la pau	455
d) Sobre el plaer	457
M.2.2. Raó com a domini de l'irracional	460
a) Raó com a autoconservació	461
b) La raó neix de la por	463
c) Formació de la raó	464
d) L'oblit de l'origen	467
M.2.3. Cultura com a domini de la vida	471
a) Cultura com a domini	471
b) Dialèctica de bell i lleig en l'estructura de domini	474
c) Interiorització del domini cultural: la moral	477
d) Oblit de la mimesi	485
M.2.4. Història com a sacrifici	490
a) Aparició de l'equivalència	490
b) El sacrifici	491
c) L'autosacrifici	493
d) El passat com a temptació	497
e) La forma extrema de l'autosacrifici	500

M.2.5. Reparició de la mimesi en la societat contemporània	
501	
a) L'estructura de repetició	
501	
b) La indústria cultural	503
c) El cinema com a còpia del real	506
M.2.6. Reparició de la mimesi en el feixisme	511
a) Causes del feixisme	512
b) Factors subjectius	
517	
c) Factors objectius	524
CAPÍTOL 7: M.3. MIMESI EN L'EPISTEMOLOGIA	536
M.3.1. Una raó mimètica	537
M.3.2. Els sentiments en el coneixement	544
CAPÍTOL 8: M.4. MIMESI I ÈTICA	551
M.4.1. Una ètica materialista	552
a) De la mimesi a l'ètica materialista	552
b) Del materialisme a l'ètica materialista	
553	
c) Contingut de l'ètica materialista	556
d) El nou IC com un imperatiu materialista	570

M.4.2. Denúncia de la incapacitat de sentir	572
a) Sobre la repressió dels sentiments	572
b) Deformacions del sexe	580
M.4.3. L'element irracional de l'ètica: l'impuls	584
a) L'element somàtic de la llibertat	584
b) Crítica de la llibertat com a autonomia	589
c) Llibertat com a heteronomia	598
d) L'impuls i el temps	603
M.4.4. Virtuts mimètiques	605
a) De les virtuts que provenen de la mimesi	605
b) La universalitat mimètica	607
c) La virtut de donar i de donar-se	609
d) La virtut de sentir amb l'altre	614

TERCERA PART: ANAMNESI

CAPÍTOL 9: A.1. CONSTRUCCIÓ DEL CONCEPTE D'ANAMNESI. PER QUÈ CAL UNA TERCERA CATEGORIA?	620
A.1.1. Necessitat de la memòria	623
a) De la raó il·lustrada	623
b) De la compassió	626
c) La irrupció del nazisme	635
d) De la memòria	637

A.1.2. Característiques de la memòria	642
a) Superació del dualisme	642
b) Copsar el temps	645
c) Trobar la natura	647
d) Assolir la universalitat	651
e) El llenguatge	655
CAPÍTOL 10: A.2. MEMÒRIA VERSUS DOMINI	661
A.2.1. Contra l'atemporalitat	663
a) Crítica a l'atemporalitat	663
b) Caràcter històric de la natura humana	
666	
c) Temporalitat de la veritat i de la filosofia	668
d) Temporalitat de l'art	674
A.2.2 Contra una història feta d'oblit	679
a) Crítica a la filosofia de la història de Hegel	679
b) Crítica a una història de progrés i oblit	689
c) Fins on condueix una història de domini	692
A.2.3. Contra un present sense passat	703
a) Cosificació	
703	
b) Un present espacialitzat	707
c) Incapacitat d'experimentar el temps	709
A.2.4. És Adorno un reaccionari?	717
CAPÍTOL 11: A.3. SOBRE LA CADUCITAT I LA MORT EN LA NATURA I EN LA HISTÒRIA	725

a) Progrés	727
b) Repetició	730
c) El progrés cau en la repetició	733
d) Caducitat	736

CAPÍTOL 12: A.4. UNA ÈTICA ANAMNÈTICA	737
---------------------------------------	-----

A.4.1. Una ètica per als supervivents	739
---------------------------------------	-----

a) Temps de postguerra	739
b) Pot Adorno tenir una ètica si té una filosofia de la història?	751

A.4.2. El record dels vençuts, de les víctimes i del mal	754
--	-----

a) Un record del passat, per al passat, el present i el futur	754
b) Breu reflexió sobre el concepte de raó anamnètica	760

A.4.3. De com la memòria alimenta la utopia	769
---	-----

a) De la utopia dins de la memòria	769
b) De la memòria dins de la utopia	776

CAPÍTOL 13: A.5. L'ÈTICA DESEMBOCA EN L'ESTÈTICA	779
--	-----

a) Per què l'art?	784
b) Expressió i llibertat	785
c) Art i memòria	787
d) Art i negativitat	789
e) Art i mimesi	791
f) Art i el nou IC	791
g) Dificultats en l'expressió del dolor	793
h) Perills en l'expressió del dolor: la forma	802

i) Perills en l'expressió del dolor: la distància 806

BIBLIOGRAFIA 819

1. Obres de T.W. Adorno emprades en aquesta tesi 819

2. Bibliografia sobre Adorno 821

3. Bibliografia sobre memòria, ètica i judaisme

830

4. Altres obres de filosofia 833

5. Obres literàries 837