

L'ART POSSIBLE DE LA MEMÒRIA¹

Xavier Riera Ramis

Universitat de les Illes Balears

RESUM: La literatura sobre Auschwitz, és tan sols una literatura testimonial, o bé té un component universal que ens imposa una reflexió en l'àmbit de l'estètica?

Tot i reconèixer la singularitat d'Auschwitz, ens proposam pensar-lo en relació amb l'experiència estètica. I és que aquesta singularitat rau precisament en el fet que Auschwitz és, alhora, correlat fàctic de la modernitat i ruptura; i si entenem l'experiència estètica en relació amb la modernitat, cal extreure'n les conseqüències per poder entendre allò que som. Pot haver-hi una representació de l'horror que no sigui tan sols memòria documental? Quin és el lloc de la imaginació quan s'ha realitzat allò inimaginable? A Auschwitz l'heroi romàntic enfront de la naturalesa queda relegat a l'individu negat, humiliat, per la pròpia civilització. Quina experiència estètica es pot donar allà on s'ha expressat el mal radical?

Allà, el llenguatge arriba als seus límits, al silenci, però no en un procés d'exploració o de creació, sinó pel col·lapse, per l'emmudiment forçat a causa de la violència.

ABSTRACT: Is the literature concerning Auschwitz merely a testimonial literature or does it also contain a universal component that forces us to reflect on its aesthetic aspects?

Whilst we acknowledge the singularity of Auschwitz we intend to think of it with relation to the aesthetic experience. It is that this singularity stems precisely from the fact that Auschwitz is, at the same time, the actual correlation of modernity and rupture: and if we understand aesthetic experience in relation to modernity, we need to draw from it the consequences in order to comprehend what we are. Could there exist a depiction of the horror that is not solely documental memory? What is the place for imagination when the unimaginable has happened? In Auschwitz, the romantic hero, when faced with nature, is reduced to the individual denied and humiliated by civilization itself. What aesthetic experience can exist there where the radical evil has taken place?

Here, language reaches its limits; it reaches silence, not in an exploring or creative process, but due to the collapse and the enforced silence caused by violence.

¹ Cal assenyalar, abans que res, que aquest text tan sols és un punt de partida, ja que són molts els problemes que queden sense resoldre i moltes les qüestions que queden per desenvolupar. Tampoc no pretén ser original. A partir d'unes inquietuds personals descobreix les reflexions d'altres autors que treballen en un projecte d'investigació sobre «La filosofia després de l'Holocaust», recollides en la revista *Isegoria*, 23, i, per a aquest text, especialment el treball de BÀRCENA, F. i MÈLICH, J. C. (2000): «La lección de Auschwitz», *op. cit.*, pàg. 225-237.

Jorge Semprún, a la seva novel·la *La escritura o la vida*, ens relata com, després de l'alliberament, s'afegeix a un grup de supervivents, que esperen el moment de ser repatriats i que estan discutint sobre com hauran de contar allò que han viscut al camp de concentració. No es tracta tan sols de contar, sinó també si la gent estarà disposada a escoltar els relats sobre els camps. Efectivament, l'experiència que han viscut resulta difícilment creïble, encara més, es tracta de suscitar la imaginació d'allò inimaginable. I un dels interlocutors diu: «M'imagín que hi haurà testimonis en abundància... Valdran allò que valgui la mirada del testimoni, la seva agudesesa, la seva perspicàcia... I després hi haurà documents... Més tard, els historiadors recolliran, recopilaran, n'analitzaran uns i altres: faran amb tot allò obres molt erudites... Tot es dirà, hi constarà... Tot serà veritat..., llevat que faltarà la veritat essencial, aquella que cap reconstrucció històrica no podrà assolir mai, per perfecte i omnicomprensiva que sigui [...]. L'altre tipus de comprensió, la veritat essencial de l'experiència, no és transmissible... O més ben dit, tan sols ho és mitjançant l'escriptura literària.»² És a dir, mitjançant l'artifici de l'obra d'art. L'obra d'art és una mediació necessària per a la transmissió i per a la recepció d'Auschwitz. Així se'ns imposa la reflexió que ens hem proposat aquí.

És interessant pensar, per altra banda, en el títol de la novel·la; escriptura i vida es presenten com a disjuntiva, s'exclouen. I és interessant pensar-ho en relació amb allò dit per Adorno sobre la impossibilitat de la poesia després d'Auschwitz. Són possibles la filosofia, l'estètica, després d'Auschwitz? És possible la vida després d'Auschwitz? L'imperatiu remet a un viure d'una altra manera, perquè res no tornarà a ser com abans.

Però tornem a la situació descrita per Semprún. La problemàtica que apunta és la del testimoni. La del testimoni possible. I el posa en relació amb l'art. No és tracta de postular una estètica relativa a l'experiència d'Auschwitz, sinó de repensar certes categories estètiques en relació amb aquesta experiència i repensar-les segons tota una sèrie de problemàtiques que es manifesten en la reflexió sobre aquesta experiència.

Es constitueix, doncs, una tensió entre la impossibilitat de la comunicació (de l'experiència) i la necessitat de trobar un interlocutor. Aquest procés, el desenvoluparem en tres moments essencials: en primer lloc la qüestió de l'experiència i la seva narració, en segon lloc, la qüestió del testimoni i la seva impossibilitat i, en tercer lloc, la qüestió del silenci com a forma expressiva. Tres moments que inevitablement aniran entrellaçant-se en el seu desenvolupament. Finalment acabarem amb el recobriment d'aquella tensió posant l'accent en el pol contrari, el de la necessitat de la comunicació.

On rau la singularitat d'Auschwitz? Auschwitz representa la culminació d'un procés històric de violència que es pot abordar des de l'estudi de les circumstàncies històriques, però, per altra banda, aquest no podrà esgotar la qüestió de la seva significació, de la seva comprensió. Aquí és on es dona la ruptura: Auschwitz és l'expressió de l'extrema violència adreçada contra l'home. Des de l'organització industrial de la mort fins a la negació de la humanitat de les víctimes, passant per la gratuïtat de la violència exercida

² SEMPRÚN, J. (2002): *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, pàg. 141. D'entre els testimonis literaris sobre l'Holocaust, a mode d'incitació a la lectura, presents, però no citats: ANTELME, R. (2001): *La especie humana*, Arena Libros, Madrid; KERTÉSZ, I. (2001): *Sin destino*, Acantilado, Barcelona, LEVI, P. (1998): *Si això és un home*, Edicions 62, Barcelona, LEVI, P. (2001): *La tregua*, Muchnik, Barcelona i LEVI, P. (2000): *Los hundidos y los salvados*, Muchnik, Barcelona.

contra els presoners, s'expressa una barbàrie extrema que, a la vegada, està ordenada sota la intenció de negar la realitat del crim, d'esborrar-ne qualsevol petjada. És Adorno, novament, qui ens dóna les claus de la seva significació: «Després d'Auschwitz, la sensibilitat no pot sinó veure en tota afirmació de la positivitat de l'existència una xerrameca, una injustícia amb les víctimes, i cal que es rebel·li contra l'extracció d'un sentit, per abstracte que sigui, d'aquell tràgic destí [...]. El terratrèmol de Lisboa va bastar per curar Voltaire de la teodicea leibniziana; però l'abraçable catàstrofe de la primera naturalesa fou insignificant comparada amb la segona social, l'infern real de la qual a base de maldat humana sobrepassa la nostra imaginació.»³ És així que l'art no pot dotar de sentit aquella realitat on allò impossible es va fer possible:⁴ un terrible destí per a milions de persones. Allò inimaginable i inexpressable s'ha fet realitat. Auschwitz no té sentit en absolut. No hi ha reconciliació possible: l'esdeveniment «supera tota imaginació» (no es tracta d'una qüestió quantitativa), perquè és realitat i no imaginació. Però com s'ha dit, hi ha una necessitat de contar allò que s'ha esdevingut. I pot semblar insolent postular que sobre Auschwitz es pot fonamentar una experiència estètica. Però no es tracta d'això.

Com aconsegueixen transmetre'ns aquesta realitat? Quins són els elements més significatius que s'hi expressen? Ens ha semblat molt il·luminador en aquest procés reconsiderar els elements que apunta Walter Benjamin al seu assaig titulat *El narrador*, en la mesura en què posa en relació l'experiència, la memòria i la narració. Per Benjamin la facultat de narrar, la facultat d'intercanviar experiències, és una facultat que s'està perdent. Ell ho posa en relació amb allò escaigut en la Primera Guerra Mundial: aquesta pèrdua de la facultat de narrar està relacionada amb l'empobriment de l'experiència que s'està produint en les societats contemporànies. És l'any 1936 i constata que per molts llibres i estudis que s'escriguin intentant explicar els motius que varen provocar allò que en aquells moments era conegut com la Gran Guerra no podien en cap cas inscriure's en la vida de l'home concret, al qual se li havia fet més palesa que mai la seva vulnerabilitat i fragilitat.

Contraposa la narració i la informació: «La informació cobra la seva recompensa exclusivament en l'instant en què és nova. Tan sols viu en aquest instant, cal que s'hi lliuri totalment, i que s'hi manifesti. No així la narració, ja que no s'esgota.»⁵ La narració és entesa com la forma artesanal de la comunicació: el seu propòsit no és transmetre la novetat, sinó que elabora el material de què disposa i, com el terrissaire al seu recipient de fang, hi deixa la seva petjada. I quin és el material amb què treballa el narrador? El narrador pren el seu material de l'experiència, la seva pròpia o la transmesa, i la torna a la vegada en experiència d'aquells que escolten la seva història. I afegeix més endavant: «Podem anar més lluny i demanar-nos si la relació del narrador amb el seu material, la vida humana, no és de fet una relació artesanal. Si la seva tasca no consisteix, precisament, a elaborar les matèries primeres de l'experiència, la pròpia i la d'altri, de forma sòlida, útil i única.»⁶

³ ADORNO, T. W. (1989): *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, pàg. 361-362.

⁴ ARENDT, H. (2001): *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, pàg. 556.

⁵ BENJAMIN, W. (1998): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, pàg. 115.

⁶ *Ibid.*, pàg. 134.

El record és, per altra banda, un element constitutiu en la narració que permet precisament el desplegament de les forces acumulades en el fet narrat, fins i tot després de passat molt de temps.

Nosaltres volem recuperar aquestes reflexions, perquè, tot i que per Benjamin la desaparició de la figura del narrador era un fet lligat a processos que en certa manera la feien irreversible, pensam que recobra molta actualitat en el cas dels relats sobre Auschwitz. Amb la paradoxa que Auschwitz produeix una ruptura del llenguatge a l'hora de transmetre les nostres experiències.

Escrivint sobre la seva experiència de la tortura, Jean Améry diu que «el primer cop fa conscient el presoner de la seva *desempara* —i ja conté en germen tot quant sofrirà més tard».⁷ Amb el primer cop es perd tota confiança en el món, s'esquinça tota possibilitat de confiança en el món. «L'altre, *contra* qui em situu físicament en el món i *amb* qui tan sols puc conviure mentre no violi les fronteres de la meua epidermis, m'imposa amb el puny la seva pròpia corporalitat [...]. Amb el primer cop, el puny de la policia, que exclou tota defensa i al qual no atura cap mà auxiliadora, acaba amb una part de la meua vida que mai més no torna a despertar.»⁸ I més radicalment encara: «Qui ha sofert la tortura, ja no pot sentir el món com la seva llar. La ignomínia de la destrucció no es pot cancel·lar. La confiança en el món que ja en part trontolla amb el primer cop, però que amb la tortura finalment s'ensorra en la seva totalitat, ja no tornarà a restablir-se. En el torturat s'acumula el terror d'haver experimentat el proïsme com a enemic: sobre aquesta base ningú no pot atalaiar un món on regni el principi de l'esperança. La víctima del martiri resta inerte a mercè de l'angoixa. Serà *ella* qui d'ara en endavant regni sobre ell.»⁹ Si admetem que l'experiència de la tortura aporta algun coneixement que va més enllà del simple malson, aquest ha de consistir en un gran sentiment d'estupefacció i d'estranyesa davant el món que no pot compensar cap comunicació humana ulterior.

L'internat als camps de concentració perd absolutament la possibilitat de mantenir cap mena de sobirania de l'esperit o l'intel·lecte: sap que el seu destí es compta solament per dies, d'una manera inexorable, i experimenta, des del moment mateix que posa els peus al *Lager*, la impressió que no solament el seu esperit o la seva intel·ligència, sinó fins i tot la seva naturalesa carnal i orgànica, estrictament física, no posseeixen cap valor per a ningú i han quedat, per dir-ho així, radicalment reduïdes a una matèria impregnada i abocada a l'inorgànic, al no-res i a la mort.

En el *musulmà* (el presoner proper a la mort) descobrim l'absència del testimoni. «El musulmà marcava d'alguna manera aquell inestable llinar en què l'home passava a ser no-home i el diagnòstic clínic anàlisi antropològica.»¹⁰ El musulmà és musulmà en la mesura en què la seva paraula no apareix en el relat, en què la seva veu és el silenci, però un silenci que parla, que mostra. En les narracions dels supervivents la presència del musulmà consisteix precisament en la seva absència. El musulmà és precisament «el-que-no-pot-parlar». En el *Lager* s'ha fet indiscernible allò humà d'allò inhumà.

⁷ AMÉRY, J. (2001): *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Pre-Textos, València, pàg. 91.

⁸ *Ibid.*, pàg. 91-92.

⁹ *Ibid.*, pàg. 107.

¹⁰ AGAMBEN, G. (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pre-Textos, València, pàg. 47.

Auschwitz representa d'alguna manera un punt d'ensorrament històric dels processos de constitució de la subjectivitat, representa l'experiència devastadora en què es fa que allò impossible s'introdueixi a la força en allò real. És l'existència d'allò impossible, la negació més radical de la contingència; la necessitat, doncs, més absoluta. «El musulmà, que Auschwitz produeix, és la catàstrofe del subjecte, la seva anul·lació com a lloc de la contingència i el seu manteniment com a existència d'allò impossible.»¹¹ Per això el musulmà necessita el narrador, el supervivent, per tal que la seva paraula no sigui una paraula muda, sinó una paraula silenciosa, un crit silenciós.

El musulmà s'expressa en el silenci. El narrador no tindrà com a principal objectiu contar la «seva» experiència, sinó mostrar una paradoxa: donar testimoni de l'absència de testimoni.

Hi ha una desproporció entre l'experiència i el relat. Els supervivents volien parlar, ser compresos, però els semblava impossible reduir la distància entre el llenguatge i l'experiència viscuda. Després del mal radical la identitat humana apareix decisivament danyada. Pot l'escriptura ser capaç de transcriure el dolor i el sofriment inútil i extrem? Com s'ha de parlar d'una realitat que sobrepassa la imaginació? I, no obstant això, tan sols mitjançant la imaginació és possible dir quelcom. El testimoni és una paraula que recull un buit, un crit, una absència. Cal ser capaç de transmetre la paraula silenciosa d'aquell que no pot parlar, cal aprendre a escoltar aquell a qui s'ha arrabassat la paraula i la condició humana, deixar parlar a aquell que té «la paraula silenciada».

Una estètica de la memòria és una estètica de la paraula múltiple i, per tant, del silenci, un silenci que no és un fracàs o la fi de la paraula, sinó una de les formes més intenses mitjançant les quals la paraula pot expressar-se. A diferència de la novel·la o la historiografia, el relat és el resultat de la combinació entre la imaginació i la memòria. La memòria és la que permet certa possibilitat d'expressió artística i d'experiència estètica: «No són el poema ni el cant els que poden intervenir per salvar l'impossible testimoni; és, al contrari, el testimoni el que pot, en tot cas, fundar la possibilitat del poema.»¹² No es tracta de defensar aquest determinat tipus de literatura com a paradigma d'una determinada estètica, sinó de reconèixer-ne i pensar-ne el valor com a part de la complexitat present.¹³

Una autèntica transmissió d'Auschwitz tan sols és possible a través del silenci. Per descomptat que el silenci no és mutisme, sinó ben al contrari. El silenci és una forma fonamental d'expressió. Perquè el silenci és, precisament, la forma d'expressió que mostra l'esdeveniment d'Auschwitz en tot el seu dramatisme. L'obra de Celan, tal vegada com cap altra, és així capaç d'expressar aquest silenci. Es tracta de fer present la interrupció del discurs en discórrer les paraules, de manera que els trencaments obrin l'espai comunicatiu a l'absència de sentit de tant de dolor i sofriment com s'acumulen a Auschwitz. Perquè Auschwitz és una ferida no cicatritzable. I l'obra d'art no transfigura les ferides i els trencaments, ni les integra en una totalitat que aporti sentit.

¹¹ *Ibid.*, pàg. 155.

¹² *Ibid.*, pàg. 36.

¹³ Responent al repte plantejat per José Luis Molinuevo: «Y si no somos capaces de heredar la pluralidad de la que venimos, difícilmente podremos asumir la complejidad de lo que somos porque en ello estamos como destino de nuestro tiempo» (MOLINUEVO, J. L. [2002]: *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, pàg. 10).

A la poesia de Paul Celan es produeix una mena d'invençió de la llengua, de la llengua alemanya, d'aquella llengua que utilitzaven homes capaços dels fets més terribles. És així que el poema es desfà de qualsevol ornament, s'hi presenten paraules despullades, tan sols paraules, que es despleguen amb esforç, en una mena de llengua esquerdada, intencionalment esquerdada, com renaixent de la violència que han sofert, que les ha destruïdes. «I és que tal vegada Celan sabia que la guerra fa d'un home corrent un poeta. Com si tan sols mitjançant el poema es pogués intentar el miracle d'humanitzar no allò inhumà, sinó allò tractat inhumanament. Així, el poeta Celan practica la seva llengua des d'una certa memòria, i no tan sols la seva, sinó la memòria dels altres. Construeix la seva identitat de poeta des del record de l'altre del qual parla en el seu poema, de l'altre absent, de l'altre que ja no hi és, com volent tornar més humana la seva absència i menys mort la seva mort fent-la present en la bellesa del poema. A Celan, per ventura, no és la poesia memòria de l'absent i les seves paraules no caminen cap a l'altre que es representa en el poema? El jo del poeta com a representació de la tragèdia de l'altre.»¹⁴

És així que Adorno arriba a escriure que «el principal representant de la teoria hermètica en la lírica alemanya contemporània, Paul Celan, ha modificat el contingut experiencial d'allò hermètic. Aquesta lírica es troba penetrada d'aquella vergonya que sent l'art davant el sofriment que s'alça tant sobre l'existència com sobre la sublimació. La poesia de Celan vol expressar l'horror màxim per mitjà del silenci. La seva veritat mateixa és quelcom negatiu. Tracta d'imitar un llenguatge que està per davall d'allò més desvalgut dels homes i àdhuc d'allò orgànic, el de la mort de la pedra i l'estrella».¹⁵

A Celan, finalment, trobam un afany manifest de dirigir-se a un interlocutor, de trobar-se amb un tu. «Tu» és la paraula que més es repeteix: gairebé mil tres-cents vegades al llarg de trenta anys d'escriptura.¹⁶ Ho trobam explícitament a «El meridià»,¹⁷ on parla del procés de creació poètica com un encontre. El poema vol anar cap a quelcom Altre, necessita aquest Altre, necessita un interlocutor. Així el poema es fa diàleg; sovint un diàleg desesperat.

«Tan sols en l'espai d'aquest diàleg es constitueix allò interpel·lat, es concentra entorn del jo que interpel·la i denomina. A aquesta presència, allò interpel·lat, que gràcies a la denominació ha esdevingut un Tu, porta l'alteritat.»¹⁸ Així el poema esdevé una botella amb missatge llançada amb la confiança —certament no sempre gaire esperançadora— que pugui ser llançada a terra en algun lloc i en algun moment, tal vegada a la terra del cor. «Cap a què? Cap a quelcom obert, ocupable, tal vegada cap a un tu assequible, cap a una realitat assequible a la paraula.»¹⁹

¹⁴ BÁRCENA, F. i MÈLICH, J. C. (2000): pàg. 229.

¹⁵ ADORNO, T. W. (1980): *Teoría estética*, Taurus, Madrid, pàg. 417.

¹⁶ FELSTINER, J. (2002): *Paul Celan. Poeta, Superviviente, Judío*, Trotta, Madrid.

¹⁷ CELAN, P.: «El meridiano. Discurso con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner, Darmstadt, 22 de octubre de 1960», a CELAN, P. (1999): *Obras completas*, Trotta, Madrid, pàg. 499-510.

¹⁸ Ibid., pàg. 507.

¹⁹ CELAN, P.: «Discurso con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la Ciudad Libre Anseática de Bremen», a CELAN, P. (1999).

«Són els esforços d'aquell a qui sobrevolen les estrelles, obra de l'home, i que sense empara, en un sentit inimaginable fins ara, terriblement al descobert, va amb la seva existència al llenguatge, ferit de realitat i cercant realitat.»²⁰

La persona que escolta cal que escolti i percebi el silenci en què tantes vegades es refugien els supervivents i que parla sense paraules, des de callar i des de parlar, des de més enllà del llenguatge i des del llenguatge.

L'autoritat del testimoni no rau en la conformitat entre allò dit i els fets, entre la memòria i allò escaigut, sinó en la relació immemorial entre allò que no es pot dir i allò que es pot dir, entre el dins i el fora de la llengua. «Els poetes —els testimonis— funden la llengua com el que resta, allò que sobreviu en acte a la possibilitat —o la impossibilitat— de parlar.»²¹

A través del relat el lector queda travessat per un imperatiu, el de mantenir viva l'experiència del mal radical, d'aquells assassinats a les cambres de gas del *Lager*.

Després de llegir els relats dels supervivents de l'Holocaust res no pot tornar a ser com abans. El «jo» del lector es transforma en resposta a l'altre i resposta de l'altre, és responsabilitat. En els relats de l'Holocaust el lector descobreix que la presència de l'altre és una absència, perquè en l'escriptura l'altre mai no apareix com a donat, com a objecte d'una consciència intencional, d'un esdeveniment.

²⁰ *Ibid.*, pàg. 498.

²¹ AGAMBEN, G. (2002): pàg. 169.