

Joseph Roth i la “forma breu”

Karl Wagner (Universitat de Zuric)

Al cap i a la fi, ¿què en sabem, d'aquells de nosaltres—pocs—que saben adoptar la glossa venal de la manera més adequada? No pas com Schmock, aquell personatge que vol ennoblir-la “enlairant-la” cap a ell, sinó aprofitant la seva disponibilitat, menyspreable i insignificant, per tal d'extreure-li tot allò que pugui revifar i purificar. I és que la importància que pot tenir la “forma breu”, tal com l'anomenava Alfred Polgar, i el nombre de papallones de l'esperança que es donen a la fuga en veure's davant el front petri i insolent d'allò que se'n diu gran literatura i es fiquen dins calzes més modestos, tot això, només ho saben uns pocs. Els altres, en l'ensopiment d'un bosc de fulls, ni tan sols sospiten què és el que han d'agrair a un Polgar, a un Hessel, a un Walser, a les seves flors delicades o espinoses. Segurament, Walser seria el darrer en qui pensarien, fins i tot...¹

Això va escriure-ho Walter Benjamin el 1929, en un article a propòsit de l'aniversari de Robert Walser tan cèlebre com endarrerit respecte a l'efemèride. Al costat d'Alfred Polgar i Franz Hessel, Benjamin també hauria pogut anomenar Kurt Tucholsky o Joseph Roth com a mestres d'aquella “forma breu” que Benjamin vincula aquí de manera gairebé massa evident amb l'ambigüitat de la línia, sota la qual apareixia el fulletó en la premsa alemanya i que, al carrer, marcava idealment els límits de l'espai en què les autoritats toleraven les prostitutes. Proveïda amb l'estigma de la venalitat i la prostitució, la “forma breu” periodística esdevé la quinta essència de l'estat crític en què es troba la literatura com a *modus vivendi*; més encara: la quinta essència de la possibilitat de envolar-se i separar-se d'aquest estat. A jutjar per les imatges lascives que aquí s'associen a la glossa, només Schmock—caricatura proverbial d'artista jueu desgraciat, donat al preciosisme, que Gustav Freytag va immortalitzar en el drama *Die Journalisten (Els periodistes)*— només Schmock, doncs, fa a la glossa un gest amistós, tot enlairant aquest gènere, que en alemany fins i tot rima amb “Gosse”, carreró. Les metàfores relatives a “a dalt” i “a baix”, al “front petri insolent” i al “calze humil” que emprava Benjamin, no només esmenten el moviment contrari, la fugida que va de dalt a baix, amb les “papallones de l'esperança” ficant-se dins “calzes modestos” enmig de “l'ensopiment d'un bosc de fulls”. En la densa imatgeria es creuen, doncs, l'oposició convencional de *dalt* i *baix* i aquella altra de *gran* i *petit* (o *modest*, respectivament): la cruïlla és el mitjà del diari, amb un fulletó on es troben els grans de la “forma breu”. En aquesta intricada barreja d'imatges ja

¹ Walter Benjamin, “Robert Walser”, dins: _____, *Gesammelte Schriften*. Vol. II/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, pp. 324-328, aquí, p. 324. El fet que Benjamin substituís Walser a la ràdio (a l'emissora Frankfurter Sender) com a locutor dels seus propis textos, pertany al context en què es va gestar aquest assaig. Cfr. Gregor Ackermann, “Walter Benjamin liest Robert Walser”, *Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft* 14 (2007), pp. 7-10; Reto Sorg, “„Doch stimmt bei all dem etwas nicht“, - Robert Walser als Vorleser eigener Texte”, dins: Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz, Karl Wagner (eds.), *Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung*. München: Fink, 2007, pp. 61-74. Incloent-hi una crítica a Benjamin, vegeu també: Jochen Greven, „Walter Benjamin und Robert Walser. Kritische Anmerkungen zu einer ‚Flaschenpost‘“, *Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft* 16 (2009), pp. 17-21. Benjamin, que també va ressenyar Alfred Polgar, fa referència al pròleg „Die kleine Form“ [„La forma breu“] que Polgar va escriure per al seu recull *An den Rand geschrieben*, publicat el 1926 a Berlín per l'editorial Rowohlt. Actualment es troba dins: Alfred Polgar, *Kleine Schriften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984, vol. 3, pp. 369-363.

traspua el comiat posterior a l'obra d'art auràtica, que Benjamin durà a terme de manera no menys complicada en l'assaig sobre l'obra d'art en l'era de la reproductibilitat tècnica. Era una altra mena d'ambivalència la que assenyalava Robert Walser en una prosa tardana titulada *Für die Katz* (*En va*, literalment però: *Per al gat*), que a primera vista sembla constatar que l'escriptura diària és debades, [en el sentit que expressa la frase feta alemanya que literalment es traduiria "fer una cosa per al gat", N. de la t.]:

Anomeno *gat* la societat contemporània; per a la posteritat no em permeto d'adoptar un nom familiar. De vegades el gat s'interpreta erradament, un arrufa el nas en pensar-hi, i si, al gat, algú li dóna alguna cosa, acompanya aquesta tasca amb una consideració no gens adequada, tot dient amb arrogància: "És per al gat", com si no hi estigués des de sempre al seu servei, tothom.²

Però el títol "Für die Katz" no és una invitació a la supèrbia només en aquest sentit, sinó que invita també a llegir-lo com un homenatge "per al gat", que són els seus contemporanis.

No només Benjamin va escriure sobre Walser, Polgar i Roth, sinó que també va fer-ho Polgar sobre Roth i Walser, Tucholsky sobre Walser, Roth i Polgar, i Roth, respectivament, sobre Polgar, Kracauer i d'altres. En aquesta percepció recíproca es mostra un acord altament ambivalent sobre com n'és, de precària, la posició que ocupa el mitjà periodístic així com la "forma breu", i els avantatges i variants d'aquesta. Tots els esmentats van tenir fortuna i traça prou diferents a l'hora de recopilar mostres del seu "gènere menor" en forma de llibre i de presentar-lo com a sigla pròpia i específica. Robert Walser ho va aconseguir per darrera vegada el 1925 amb el volum *Die Rose* (*La rosa*), aparegut a l'editorial Rowohlt. Joseph Roth no va poder reunir en un llibre articles seus publicat al fulletó fins al 1930, i ho va fer, per primera i darrera vegada, sota el títol ambigu de *Panoptikum. Gestalten und Kulissen* (*Panòptic. Figures i escenaris*) a l'editorial vinculada al diari conservador *Münchener Neueste Nachrichten*, al qual "Joseph el Roig" s'havia allistat el 1929 essencialment per motius econòmics, una maniobra que va provocar comentaris estranyats arreu. Els intents anteriors de Roth de publicar un recull d'articles amb el títol *Deutsches Lesebuch* (*Llibre de lectura alemany*) de la mà del seu nou editor, Kiepenheuer, van fracassar; una cosa semblant va passar-li a Walter Benjamin amb el projecte de treure un llibre a l'editorial Rowohlt amb les seves crítiques literàries. El desig dels articulistes de canviar de mitjà passant del diari al llibre, no és una traïció a la "forma breu", de la mateixa manera que aquesta "forma breu" no s'ha de veure simplement en oposició a les formes narratives més extenses que, a finals dels anys vint, es discutien amb una intensitat extraordinària. Són més aviat aquestes formes extenses, les que contenen dins seu la dialèctica d'allò extens i allò breu: pensem, si no, en l'estructura de la novel·la *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'home sense qualitats*), de Robert Musil, els capítols de la qual es llegeixen com a assaigs o bé com a assaigs sobre l'assaig, és a dir, que desenvolupen una autonomia relativa respecte al desig d'integració que caracteritza la forma extensa. Alguna cosa similar podria afirmar-se dels incisos assagístics en la trilogia *Die Schlafwandler* (*Els sonàmbuls*), de Hermann Broch. Per dir-ho en poques paraules: "extens" i "breu" són conceptes que, en les formes literàries extenses i breus d'aquells anys, negocien la seva definició de manera diferent cada vegada. Ara ve a tomb l'afirmació que es fa al final de *Der Räuber* (*El bandit*), de Robert Walser, sobre el fet que aquesta novel·la probablement no ho és

² Robert Walser, *Sämtliche Werke*, Zürich; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, vol. 20, p. 431-432.

de debò, sinó només “una glossa molt i molt extensa”.³ A banda de l’extensió, aquí es fa visible, a més a més, un altre aspecte del gènere “glossa” i, per tant doncs, de *Der Räuber*: el caràcter de comentari autoreflexiu que té. I aquest caràcter no només afecta un gènere extens com la novel·la, sinó també la forma breu. A causa de l’estatus incert de les diverses variants de l’article periodístic amb ambició literària propi del fulletó, els autors esmentats van escriure glosses sobre aquest gènere repetidament.

D’entre els autors anomenats per Benjamin, el més famós a l’hora de publicar llibres era sens dubte Alfred Polgar, que el 1927 va treure una selecció en quatre volums dels seus *Kleine Schriften (Escrips breus)* i que entre 1926 i 1933 va publicar gairebé un volum nou per any, entre ells, el 1929, *Hinterland (Reraguarda)*, una reedició dels articles sobre la guerra i la postguerra, escrits entre 1916 i 1923, dels quals, el 1919, ja n’havia aparegut un llibre recopilatori amb el títol, al·lusiu a Karl Kraus, de *Kleine Zeit (Temps esquifit)*.⁴ Benjamin també va comentar aquest llibre de Polgar i no va col·locar-ne l’autor en el context genèric de la “forma breu” que el propi Polgar havia encunyat, sinó en un context específicament austríac, el de la bancarrota del barroc:

A fi de comptes, a Europa, el paper reservat al caràcter austríac [*Österreichertum*] és el d’enviar des d’un cel barroc deslluït les aparicions finals, els genets apocalíptics de la burocràcia: Kraus, príncep dels busca-raons, Pallenberg, el més secret dels consellers de la confusió, Kubin, visionari ficat en un despatx, Polgar, sabotejador suprem. I aquest broda el seu paper d’ austríac, abillat amb qualsevol vestimenta que un vulgui imaginar: d’heretge o d’histrió, de terrorista o de toix; pot aparèixer vestit amb disfresses tan insignificants com la de bidell d’un panorama, palplantat davant el decorat “Batalla al peu del Mont Isel”, on hi ha morts pertot, però “entre els francesos, n’hi ha més, molts més que entre els tirolesos. Per què? Només el bidell del panorama és capaç d’explicar-ho.” I és cert que n’és capaç. Des de la voluta exuberant de l’orador quan parla des de la trona fins l’espiral reflexiva i idiosincràtica de Nestroy, a la llengua, se li entreteixeixen un cop més totes les abreviatures i els arabescos del dialecte vienès.⁵

D’aquesta herència, que Benjamin treu a rel·luir en la ressenya al recull de Polgar *Ich war Zeuge (N’he estat testimoni)*, aparegut el 1926, en participa també la glossa, que Benjamin presenta tant aquí com en el seu assaig sobre Walser, i que equipara de manera explícita a la ‘forma breu’, sense deixar de fer-hi notar aquella qualitat tan especial de Polgar:

Si la filosofia de l’art no estigués coberta amb el brancam de tants llocs comuns provinents de l’àmbit de l’estètica com ho està des de fa cinquanta anys, amb tota seguretat es podria comptar amb més comprensió de cara a aquest fet simple i de pes: que tot humor té l’origen en la justícia. És clar que el té en una que no pren gaire seriosament l’ésser humà, sinó les coses, de manera que l’ordre moral, en comptes d’aparèixer com a convicció [“Gesinnung”] o com a forma d’actuar [“Handlung”], hi apareix en una versió justa i reeixida del món, o més aviat en la construcció no menys decisiva d’un cas concret – de l’atzar. “El temps és desballestat, oprobi i humiliació/ i jo, que vaig venir al món per adobar-lo” [“Die Zeit ist aus den Fugen, Schmach und Gram/ Daß ich zur Welt, sie einzurenken kam”]— aquesta pena la

³ Robert Walser, *Sämtliche Werke*. Zürich; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, vol. 12, p. 188.

⁴ Alfred Polgar, *Kleine Zeit*. Berlin: Gurlitt, 1919.

⁵ Walter Benjamin, “Rez. zu Alfred Polgar, *Hinterland* [Berlin 1929]”, dins: _____, *Gesammelte Schriften*. Vol. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 198.

coneix qualsevol pallaso autèntic, i aquest vienès, també. Només perquè l'humor, justament, es proposa equilibrar les coses i no pas allò que no té remei—els homes—, es mira amb recel i desconfiança la seva afectació moral. D'aquí ve l'escepticisme moral de Polgar, la ironia, que només és la cara externa d'aquell tacte que reclamen les coses severes, delicades, sense rostre. N'és un de molt diferent al del cavaller: és el tacte revolucionari, que des de sempre prové del poble i que aquí pren volada des de la tradició vienesa, la d'Abraham a Sancta Clara, Stranitzky, Nestroy. És a partir d'aquesta mena de tacte que es compren la bella modèstia d'aquest autor. No es tracta tampoc d'una actitud privada, sinó d'un capteniment responsable, contingut en la forma. És a dir, contingut en aquella "forma breu", la glossa, de la qual Polgar diu: "Em prenc la feina seriosament..., però no li dono importància; com a mínim, no pas per als altres. I això, ho trobo vàlid com a virtut, com a qualificació de cara a esdevenir escriptor." I és que "La vida és massa curta per a literatura llarga, massa fugissera per a ser descrita i contemplada morosament, massa psicopatològica per a la psicologia, massa novel·lesca per a novel·les, i cau massa ràpidament en la fermentació i la descomposició com perquè es pugui conservar llargament *in extenso* en llibres extensos i llargs." I finalment: "Trobo que la brevetat episòdica s'ajusta perfectament al paper que s'atribueix avui a la tasca dels escriptors".⁶

Les citacions de Polgar que empra Benjamin no tan sols fan visible una continuïtat respecte a la tradició, sinó també una especialitat que Robert Walser dominava de manera igualment enginyosa. Aquesta especialitat no és altra que la d'extreure noves possibilitats fins i tot de la frase o l'expressió més tronades, tal com mostra amb gràcia l'ús que fa dels adjectius "llarg" i "curt" o "llarg" i "extens". Joseph Roth no és gaire lluny d'aquesta praxi i va dir de si mateix més d'una vegada que era un "deixeble d'Alfred Polgar".⁷ Afirmacions com aquesta, fins i tot en els grans, no són mai exemptes d'un punt desagradable; Polgar hi va percebre grinyols o una lloança superficial, i la va comentar amb ironia.

A continuació i per motius pragmàtics, vull limitar-me a parlar de l'únic recull de "formes breus" que es va publicar com a llibre en vida de Roth. El seu títol, *Panòptic. Figures i escenaris*, amaga una riquesa d'al·lusions que no es fàcil de descriure. Tal com fa la sobrecoberta del volum de Franz Hessel *Spazieren in Berlin (Passejar per Berlin)*, aparegut el 1929, *Panoptikum* promet l'encís de la visualitat, una visió global. "Un llibre il·lustrat amb paraules", hi diu amb encert a la primera edició de Hessel. El subtítol *Figures i escenaris* anuncia una forma d'escenificació que no només es refereix a l'equiparació de panòptic i gabinet de figures de cera, tal com insinua el primer text "Panòptic en diumenge". Els herois històrics de cera, de Napoleó en avall, no tan sols il·luminen els fantasmes del passat, sinó que mostren la cara fantasmagòrica del present i dels seus contemporanis. L'acabament de l'article desvia el cop d'efecte final cap a una imatge surrealista, que també es pot interpretar com una insubordinació contra les normes de la Nova Objectivitat. Fent un bescanvi significatiu entre a dins i a fora, diu:

Que n'eren de pocs, els visitants que sabien que tenien por de si mateixos i que, de fet, ja haurien d'haver-se espantat quan encara eren al carrer, davant la seva imatge reflectida en un aparador! Ja tornaven a rondar per allà, fets de cera i de guix, amb tots els horrors del

⁶ Walter Benjamin, "Drei Bücher", dins: _____: *Gesammelte Schriften*. Vol. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, pp. 107-113, aquí p. 110.

⁷ David Bronsen, *Joseph Roth. Eine Biographie. Im Text ungekürzte Fassung*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1981, p. 190.

panòptic tancats dins el pit, l'ànima de cadascun d'ells era una cambra de tortures. Encara plovia, a ratlletes esbiaixades, aquí i allà, els núvols grocs galopaven damunt dels taulats, i mil paraigües oscil·laven amb un aire sinistre entre els caps dels sinistres [...]. (12)⁸

Que els visitants facin l'efecte de ser tan "impossibles i espectrals" com els "polítics contemporanis" contemplats al panòptic, indica que Roth els veu com a "figures", que actuen, s'exhibeixen i es representen en els "escenaris" del seu present. Contra el recel que Roth recorri a trucs típicament austríacs propis de l'al·legorisme barroca, cal tenir en compte amb quina precisió observa allò que, en el seu temps, és tingut per insignificant. El propi Roth va referir-se a aquesta hiperprecisió, i sobre tot a les seves conseqüències, en una carta: "Ja no crec en res. Veig a través de lupes. Pelo les coses i els homes, els poso els secrets al descobert—un, aleshores, ja no pot tenir fe en res, és clar." Això, ho diu en una carta sense datar, escrita cap a la meitat dels anys vint a Bernhard von Brentano, en la qual Roth fa referència també al seu comentari del llibre *Viatge a Polònia (Reise in Polen)*, de Döblin:

He rebut una invitació a afegir-me a la penya de Döblin. L'acceptaré de forma que no sigui un lligam, sinó tan sols una mostra de cortesia. No en vull cap, de lligam amb escriptors alemanys. Cap d'ells no percep de manera tan radical com jo. Llegeixi el meu escrit sobre Döblin. L'ofendrà, crec. Em sabria greu. Pregunti-l'hi alguna vegada.⁹

Encara que, en el marc de les 'formes breus' de Roth, la part dedicada a la crítica literària o de teatre sigui proporcionalment menor que, per exemple, en Polgar o també Kracauer, la recensió sobre Döblin té un paper important en tota la discussió relativa a la Nova Objectivitat (Neue Sachlichkeit), en la qual Roth va exposar-se a postures extremes. El que aquí volem és prestar atenció a com es mostra una agudesa visual, que no només dissol certes i dogmes. L'efecte òptic de magnificar coses i persones les deforma i les fa estranyes, cosa que la sàtira, ja des de *Els viatges de Gulliver*, sempre ha sabut utilitzar. La hiperprecisió esdevé de sobte surrealisme, el documentalisme propi de la Nova Objectivitat es capgira en tot de possibilitats de desautomatitzar la percepció, que podríem titllar de formalistes. Aquest passatge de la carta destaca que el fer-ho visible tot de manera tan radicalitzada, retorna de cop al subjecte que percep, el qual queda al descobert en la seva subjectivitat i va a parar a una posició ben precària, d'aïllament i autoalienació. El panòptic, que de manera tan evident pot associar-se a allò visual, té—i no només en Roth—implicacions d'una visualitat radical. En un altre nivell de significació, hi ha el projecte, elaborat per Jeremy Bentham, d'una presó que permeti observar l'interior de cada cel·la; en la lectura que en fa Foucault, això ha esdevingut el paradigma de la vigilància total i, conseqüentment, un discurs hipercrític envers la percepció òptica. El gest periodístic de destapar i el gènere del reportatge, que investiga indicis, pertanyen a una forma de percebre, a la qual, de manera programàtica, va apuntar-se la Nova Objectivitat. A *Panoptikum*, Roth hi cita també les formes i figures corresponents: hi retrata el "reporter

⁸ L'estàndard editorial d'aquest recull és extremadament pobre. En el marc de l'edició de les obres completes, ha quedat desmembrat; l'edició de butxaca dins la col·lecció KiWi, de Kiepenheuer & Witsch, ni tan sols n'indica la data de la primera. Amb tot, citem d'aquí, perquè aquesta edició conserva el caràcter de recull. Joseph Roth, *Panoptikum. Gestalten und Kulissen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, s.d. D'ara endavant, a les citacions, ens limitarem a indicar els número de pàgina entre parèntesis en el cos del text.

⁹ Joseph Roth, *Briefe 1911-1939*. Edició i comentari de Hermann Kesten. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1970, p. 70 i 75, respectivament.

policial Heinrich G.”, que ho és tot menys un reporter frenètic i que tampoc no escriu. “La calma somrient d’aquest home descansava sobre l’interès que tenia en els horrors sagnants de la criminologia, tal com ho fa un dia d’estiu serè abans que un entri en una cambra panòptica dels horrors”, es diu d’aquest home ja des de l’inici. No té el cognom complet, com tampoc el té el redactor nocturn Gustav K.; i el retrat de “la senyoreta Larissa, reportera de modes”, fa referència ja d’entrada al problema del nom:

La senyoreta Larissa disposava certament d’un pseudònim, però pel que semblava no pas d’un cognom. Com si la raresa i el so, bell i estrany, del seu nom haguessin alliberat Larissa del deure civil de dur-ne un altre més, o com si aquest altre, tal vegada massa vulgar, s’hagués avergonyit de col·locar-se al costat d’un mot com “Larissa”. (25)

El final de la prosa coincideix amb el de la senyoreta Larissa, que va morir de tifus durant la guerra: “Havia fet d’infermera. Va morir a Bucarest. Allí la van enterrar. Per primera i darrera vegada el seu nom sencer va aparèixer al diari. Es deia Larissa Schorr” (28). Normalment, per a la majoria, aparèixer amb nom i cognoms en el diari pressuposa una desgràcia. Per a una reportera de modes, en canvi, és curiós no sortir-hi amb el nom complet fins a la defunció i gràcies a ella. Amb les abreviatures i els pseudònims que va emprar, Roth juga amb una pràctica usual en la seva professió; tots els periodistes estrella dels anys vint tenien més d’un nom de ploma, per no parlar dels molts textos periodístics anònims. La qüestió de l’autoria no era acadèmica, sinó dictada per les condicions i els contextos de producció. El pseudònim proporcionava una possibilitat afegida de publicar o de representar un paper. Com que Larissa no podia viure només dels reportatges de moda,

s’ocupava també de tots aquells afers públics que, segons una opinió molt estesa, són més “propers” a la naturalesa femenina que a la masculina. Per exemple, la protecció de la maternitat, els orfes, les festes de beneficència, les loteries i els processos de divorci, les exposicions florals i els asils per a desemparats. (26)

No resulta estrany que la ideologia relativa als rols de gènere es manifesti de manera aguditzada durant la guerra en forma de “maternitat com a professió”, ni tampoc que Larissa esdevingui infermera. Però pel que fa a la seva escriptura, no hi ha cap diferència si del que s’ocupa són les “manifestacions del luxe” (26) o de la misèria. En comptes de tenir estil, tenia melodia, ella. La caracterització que Roth fa de les cròniques de Larissa, reproduïx l’objecte sobre el qual escriu ell, mentre que, a Larissa, a l’hora d’escriure, li manca el que és propi de la seva veu:

Les cròniques escrites de la senyoreta Larissa eren d’una objectivitat clara, optimista, mentre que les que feia oralment podien commoure fins a les llàgrimes, a ella i als seus oients. Tenia una mirada capaç de trobar allò emotiu, i una veu capaç d’explicar-ho. A les paraules amb què ho fixava per escrit, els mancava gràcia i calidesa, en una paraula: “l’ànima” de la seva veu. (26)

Es pot certificar que Joseph Roth posseeix aquesta mirada i la veu narrativa corresponent, que la seva reportera perd quan escriu. Quines conseqüències té això per a l’escriptura d’ella, també s’especifica:

Entre línies flota perdut el romanent d’una melodia personal, perceptible, però, només per a oïdes molt fines. Com que el redactor de les notícies locals era partidari de posar en el diari

“només allò substancial” i, de vint línies que la senyoreta Larissa havia escrit, n’acostumava a ratllar catorze, normalment el romanent d’aquella melodia també acaba desapareixent per tota l’eternitat. Va ser per aquest motiu, i per d’altres de semblants, que la senyoreta Larissa continuava sent un objecte, una eina, un òrgan del luxe, encara que s’ocupés de la misèria. (27)

Aquest esbós de la vida i la mort de la modesta reportera de modes també podria dur el títol de “Reportatge sentimental”, que Roth utilitza en el mateix volum per a una història al·legòrica sobre un gos sense amo amb l’objectiu de demostrar-hi les conseqüències de les teories racials de l’època. I és que l’apel·latiu “reportatge sentimental” no només ataca de manera subreptícia la concepció que la Nova Objectivitat té del gènere més en boga, amb la seva exigència de ser objectiu i de respectar l’exhaustivitat documental o una puresa classificatòria pròpia de les ciències naturals. El text comença de la manera següent:

Al matí hi havia un gos davant l’hotel. Amb la mirada ràpida pròpia d’un escriptor més familiaritzat amb individus més que no pas amb grups, al primer cop d’ull vaig prendre’l per un fox-terrier. [...] Mentre li contemplava les orelles, que podia remenar, vaig tenir la impressió que eren orelles de gos caçador; i com que valoro més les barreges que els descendents de races pures, criats amb penes i treballs (i que també són fruit de barreges), i com que crec—potser al contrari que la ciència natural—que els esdeveniments derivats d’una passió casual, incontrolada i sense empara són més intel·ligents que els d’un matrimoni animal arranjat amb tota cura, aquell gos indiferent i foraster em va resultar simpàtic. No era un fox-terrier. Però era un gos. (35)

Aquest qüestionament de la puresa racial i de l’espècie està lligada a la mirada poètica, que no obeeix cap pulsio identificadora i que, en tot cas, és ben capaç d’autocorregir-se. “No era un fox-terrier” (35). Quines conseqüències té en aquesta societat el fet de no ser un gos de raça, s’explica en unes poques seqüències. Per al jo escriptor del reportatge, el record del gos és a tocar d’un examen del que és la sentimentalitat. “Però quan vaig examinar-ho amb més rigor, em va costar definir-hi una sentimentalitat” (39). El gest de comprovar, corregir i definir adopta la imatge que l’autor de la Nova Objectivitat—que com a mínim ha de passar per entès en la matèria—es reserva per a si mateix seguint el model de les ciències naturals. Roth, però, no uneix aquest gest als procediments que exclouen tot allò que se sostreu a aquestes activitats: ni la ironia, ni l’humor, ni l’entendiment, ni la sentimentalitat són desterrats de la “forma breu” de Roth. Però precisament amb això recupera per a la literatura una altra possibilitat de influir, sense enfonsar-se de nou en aquella ideologia alemanya tan desprestigiada del Poeta amb majúscules. Tots aquest trets es converteixen en senyals de qualitat de la subjectivitat que percep i que fent-ho no s’anivella amb el públic, sinó que busca formes i espais per distanciar-se de si mateix.

Un “escenari” que no només descriu Joseph Roth per a aquesta escenificació de la subjectivitat que cerca evitar l’auto-negació, sense lloar-hi la retirada cap a àmbits privats, és l’hotel. El caràcter “impersonal” (41) de la cambra d’hotel, es correspon tant amb l’alienació d’un mateix com amb la internacionalitat dels hostes i del personal que treballa a l’establiment. “Un xic alliberats de l’estretor de l’amor a la pròpia terra, de la feixuguesa dels sentiments patriòtics, de la supèrbia nacional, aquí s’apleguen les persones i, com a mínim, hi semblen allò que sempre haurien de ser: fills del món” (42). *Panoptikum* conté una sèrie de textos, relacionats entre si i enllaçats per diverses referències creuades, que uneixen la successió en el temps (de

l'“Arribada a l'hotel” al “Comiat de l'hotel”) a la descripció del personal (obeint aquí a una tipificació social que va del “porter” al “patró”, i puntejada en cada cas pels contrastos entre allò “alt” i allò “baix”). Els textos de Roth sobre el món hotelier constitueixen una microfísica, atractivament precisa, del distanciament, la cortesia i la deferència. No pot passar-se per alt que damunt aquest escenari tan bonic, s'hi projecten les ombres de la fugacitat. Una fugacitat que s'anuncia en detalls com ara la relació que el cambrer vell i el jove tenen amb els clients habituals: aquests parlen com ho faria “una generació ja desapareguda, o tal vegada un món ja desaparegut” (50), i el jove ja no els entén. Com si el llenguatge d'aquests clients, l'hi haguessin de traduir. Ara bé, sobre la relació dels hostes amb el vell, es diu:

Uns i altre provenien d'un temps ben determinat, com es prové d'una terra, uns i altre són en certa manera patriotes d'un temps que pot ser més important i més valuós que una pàtria, perquè els temps s'esvaeixen ràpidament i, per regla general, les pàtries romanen, perquè aquestes, un les pot canviar o perdre, però aquells ens retenen. (51)

Com el vell cambrer, Roth és un traductor versat en “la llengua materna d'aquella època seva, ja pretèrita” (51). Evidentment, d'aquesta llengua materna, en formen part els gestos i senyals no verbals, que caracteritzen allò mundà, la galanteria i la coqueteria, però també allò senyorívol. Així com la llengua té tot un conjunt d'estereotips, hi ha convencions relatives a la mirada, i n'hi ha també que només les poden interpretar els iniciats, o bé que tenen com a objectiu guanyar-ne de nous. El repertori de mirades del porter, doncs, sembla força matisat, però només a uns pocs els correspon la fortuna de la seva reverència o el seu somriure:

De vegades—però això passa com a màxim un cop per setmana—el porter fa una reverència, i quan s'ha alçat de nou, pots veure com un somriure li ha transformat la cara, per cert, un somriure contagiós, que s'encomana a tothom com un badall. Aleshores l'hoste passa arran de tot de cares somrients, com per entre dues fileres de llums. (48)

Aquesta manera de dibuixar “el rostre del temps” passa per dificultats tan bon punt vol representar les relacions de domini reals, que estan mancades de cara. Roth convoca la denominació anacrònica “patró” per referir-se al director d'hotel amb l'objectiu de reflectir, a partir d'aquest anacronisme, els límits de la fisonomia que ell ha fet del seu temps. Perquè, entretant, ja fa molt que l'hotel pertany a una societat anònima.

[...] l'objectivitat a l'hora d'escriure exigeix una determinada mena de simpatia envers les persones que un vol caracteritzar, una simpatia literària de què—segons com—també en pot gaudir, un pocavergonya. Però a mi, en privat, el cor em bateja, sentimental (cosa que, des de no fa massa temps, s'ha tornat no gaire moderna), per aquells éssers petits, que són manats i obeeixen, obeeixen i obeeixen, i rars vegades em porta a ser objectiu envers els grans que manen, manen i manen. (57)

L'èmfasi de Roth a l'hora de destacar les relacions de domini, fa l'efecte de ser relativament insegur, però ell sap que, quant a la visibilitat, la descripció topa amb una limitació a la qual Brecht ja va posar nom d'una vegada per totes.¹⁰ Diu molt de Roth que no s'hagi deixat

¹⁰ El 1931 escrivia Brecht en un text sobre el realisme que una fotografia de les fàbriques Krupp o AEG no deixa entreveure res sobre aquestes empreses, i que la realitat autèntica havia derivat cap a una realitat funcional. Cfr. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*. Vol. 18: (1922-1933). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 161.

intimidat per això a l'hora de transmetre l'esperanto de les relacions de domini i d'allò que encara ara se'n pot veure. El passatge següent dóna una informació d'allò més precisa sobre el llenguatge més nou de la dominació: "Resulta poc natural, però, això de dir sempre les mateixes futeses, i de fer preguntes que no es poden respondre" (59). A continuació segueix un catàleg d'exemples encertadíssims de tot això tan poc natural. Queda especialment gravada en la memòria aquella trobada, en el pla òptic, del director amb un pobre que, evidentment, és un mutilat de guerra. "Les restes visibles de les mans vermelles que sortien per les mànigues, recordaven més aviat uns monyons" (59). D'antuvi, el director adreça el pobre cap a una entrada de servei; sobre aquest, que es mostra obedient, es diu: "Va sortir com d'entre bambolines. Es comportava com si fos a l'escenari. Va treure una goma elàstica de la cartera i en va estirar alguns papers" (59). La manera com el director els inspecciona i, en acabat, despatxa el pobre, és el rebaixament—que des d'aleshores ha progressat i s'ha perfeccionat—per mitjà de l'almoïna; en aquest cas, es tracta d'un cafè amb llet, un oferiment que, més tard, completat encara amb l'afegit d'un "Amb nata!" (60), esdevé completament penós.

Em salto el reportatge de viatges, un altre apartat dels textos periodístics de Joseph Roth escrits durant els anys vint. El recull *Panoptikum* procura oferir un retrat representatiu d'aquesta especialitat; conté textos sobre Albània i la frontera russa, així com sobre Alemanya i Polònia. La carta de Polònia tracta de "els famosos pous de petroli" de Boryslaw, que és anomenada "la Baku polonesa" (88). La descripció de Roth mostra una gran similitud amb aquella de Bruno Schulz, que a *Les botigues de canyella* escriu també sobre aquest indret. Tots dos autors de la regió de Galítsia tenen en comú, especialment, la transformació d'aquest camp petrolífer en un escenari literari i cinematogràfic. Roth diu:

Els barracons, que van ser construïts per a un parell mesos, van romandre allà durant anys i panys i van establir la seva decrepitud provisional esdevenint una característica del color local. Recorden els decorats en estudis fotogràfics i les il·lustracions rudimentàries en cobertes de llibres de relats sobre Califòrnia i les al·lucinacions. A mi, que conec més d'un districte industrial de grans dimensions, em sembla que els negocis no presenten unes fesomies tan fantàstiques enlloc més. Aquí el capitalisme degenera en expressionisme. (90)

Encara que, en aquest exemple, la realitat novel·lesca tapi la certesa que "aquí també hi ha d'haver treballadors i assalariats, aturats i taxes sobre el salari" (90-91), les cròniques de Roth sobre els grans districtes industrials alemanys, tant a la conca del Ruhr com al Sarre, no es fan il·lusions de res. És el fum, el que uneix totes les ciutats i els habitants de la conca del Ruhr. Els núvols de fum que en les il·lustracions modernistes guarneixen el paisatge com un ornament han esdevingut "un cel uniforme de fum, fum i més fum" (22), que s'arqueja sobre "una única ciutat cruel, feta de bocins urbans" (22). La retòrica repetitiva de Roth clausura el futur sense perspectives amb un "mai més" multiplicat: "Mai més, no ressuscitaran mai més. Mai més les daurarà un raig de sol pur, nu. Mai més les rentarà una pluja neta" (21). Aquesta falta de sortides—tan suggestiva—causada pel fum que tot ho ofega, és una profecia literària impressionant. Que el present l'hagi contradita, val a dir que no es deu a cap miracle, sinó a un canvi estructural ben prosaic del treball.

Panoptikum no conté cap imatge de la ciutat, i per tant, doncs, res d'allò que, en l'escassa bibliografia sobre aquest gènere, gairebé s'ha convertit en sinònim dels articles literaris propis del fulletó. Roth fins i tot es distancia del "romanticisme d'aquella literatura"—escriu—"que

vull anomenar 'literatura de Metròpolis', prenent el nom d'aquella pel·lícula cinematogràfica de fama dubtosa" (83). En comptes del romanticisme d'aquella literatura que retrata el món dels obrers amb la grandiloqüència dels "fanàtics de les xemeneies fumejants" i dels "cantaires dels alts forns que flamegen", quan visita fàbriques, Roth busca el signe d'uns temps "en què allò mecànic comença a acostar-se a allò orgànic" (83). Naturalment, els aspectes més concrets de la visita a la fàbrica només regalen "assumptes molt quotidians". El que queda és referir-se al costum, cosa que Roth, en el seu text, rebutja decididament: és el "consol de la irreflexió" (87). El fet que, en el camp de l'economia nacional, existeixi una línia de teòrics del costum (87), Roth el comunica com a indignant.

L'encantament del món ja només és possible en la imatge del record; és significatiu que aquesta imatge estigui lligada a un mitjà obsolet, relacionat amb el mirar i que apareix sovint en la literatura dels anys vint: el "panorama universal" (93). "Nadal a la Cotxinxina" (93ss) es titula aquest breu text sobre aquesta màquina tan senzilla de crear il·lusions, gràcies a la qual el nen queda meravellat davant les imatges més encisadores de l'exòtic país de la Cotxinxina. Aquesta escola del mirar, de mitja hora de durada, produeix un efecte que Roth sintetiza amb sagacitat. Actualment, en la literatura en llengua alemanya, només Peter Bichsel escriu aquests resums tan lacònics:

Vaig trotant cap a casa, obnubilat. Era com si el desembre fos un somni que aviat s'hauria fos, i la Cotxinxina, la realitat en què ben aviat em despertaria. Així va ser durant molts anys. Dins meu hi havia la Cotxinxina, com dins aquella caixa. (95)

El desencís s'ofereix després, amb gràcia, situant-lo en un "panorama universal" del present:

Era gairebé buit. La caixa grinyolava com aclarint-se la veu, el gong va sonar, com aleshores. Però en les imatges ja no s'hi veia la Cotxinxina. A canvi, s'hi mostrava Suïssa. - Per desgràcia. - Al pic de l'hivern. - Cims nevats. - Un hotel amb totes les comoditats modernes, amb una sala de lectura. - (96)

Que el senyor del costat miri amb passió pels orificis del panorama destinats als ulls, el jo, al principi, ho considera indignant, i dintre seu l'anomena amb ràbia un avorrit. Però la justícia poètica brolla al final, i l'humor la fa possible, tal com Benjamin va constatar en Polgar. El text acaba així:

Quan ja era a fora de nou, em vaig amansir i vaig quedar imbuït de justícia. Potser quan era un vailet—vaig pensar—hi va poder veure Suïssa, ell. - Gratis. - Abans de Nadal. - I és que, al cap i a la fi, tothom en té la seva, de Cotxinxina. (96)

(Traducció: Teresa Vinardell Puig)