

Walter Benjamin

1892-1940

Hannah Arendt

Traducció de Yannick Garcia



FLÂNEUR. Barcelona 2024

I EL GEPERUT

La deessa Fama, que és tan cobejada, té moltes cares, i es materialitza de maneres i en dimensions molt diferents: des de la notorietat d'un reportatge que s'esvaeix al cap d'una setmana fins a l'esplendor d'un nom que perdura. La fama pòstuma és un dels productes més insòlits i menys desitjats de Fama, tot i que és menys arbitrària i sovint més sòlida que les altres, ja que només rarament es confereix a les meres mercaderies. Qui més beneficiat en podria sortir ja és mort i és per això que no es ven. Aquesta fama pòstuma, que no és ni mercantil ni lucrativa, ha arribat ara a Alemanya al nom i a l'obra de Walter Benjamin, un escriptor jueu alemany que era conegut, per bé que no pas famós, per les seves col·laboracions en revistes i seccions literàries de diaris durant deu anys encara no abans que Hitler arribés al poder i ell emigrés. Pocs en recordaven el nom quan va decidir morir, aquells primers dies de la tardor de 1940 que, per a molts de la seva procedència i generació, van representar el moment més fosc de la guerra: la caiguda de França, l'amenaça

a Anglaterra, el pacte Hitler-Stalin encara intacte i amb la seva conseqüència més temuda en aquell moment, que va ser l'estreta cooperació dels dos serveis de policia secreta més poderosos d'Europa. Al cap de quinze anys, a Alemanya va sortir publicada una edició en dos volums de la seva obra que, gairebé de manera immediata, li va reportar un *succès d'estime* molt superior al reconeixement que en comptades ocasions havia conegut en vida. I, com que la simple reputació, per excelsa que sigui quan l'apuntala el criteri dels millors, mai no és prou perquè els escriptors i els artistes es guanyin la vida, cosa que només els pot garantir la fama, el testimoni d'una multitud, que tampoc no cal que sigui de dimensions astronòmiques, sentim encara més la temptació d'afirmar (com deia Ciceró): «*Si vivi vicissent qui morte vicerunt*». Que diferent que hauria estat tot «si haguessin estat victoriosos en vida aquells que s'han endut la victòria un cop morts».

La fama pòstuma és un concepte massa estrafolari per culpar-ne la ceguesa del món o la corrupció dels cercles literaris. Tampoc no podem dir que és l'amarga recompensa dels avançats al seu temps, com si la història fos un circuit de curses on tot d'aspirants corren a tanta velocitat que senzillament desapareixen del camp de visió de l'espectador. Al contrari, la fama pòstuma acostuma a venir precedida pel màxim reconeixement dels iguals d'aquella persona. Quan va morir Kafka el 1924, dels pocs llibres que havia publicat no se n'havien venut més d'un parell de centenars d'exemplars, però els seus amics lletraferits i els quatre lectors que havien descobert gairebé d'improvís les

seves proses breus (encara no s'havien publicat cap de les novel·les) no dubtaven ni per un instant que era un mestre de la prosa moderna. Aquest reconeixement Walter Benjamin l'havia aconseguit aviat, i no tan sols entre aquells que aleshores encara no eren coneguts, com ara Gerhard Scholem, el seu amic de joventut, o Theodor Wiesengrund Adorno, el seu primer i únic deixeble; van ser ells qui es van encarregar de l'edició pòstuma de les obres i la correspondència de Benjamin.¹ A l'acte, per instint, gairebé diria, es va guanyar el reconeixement d'Hugo von Hofmannsthal, que el 1924 va publicar l'assaig de Benjamin sobre *Les afinitats electives* de Goethe, i també el de Bertolt Brecht, de qui expliquen que, quan va rebre les notícies de la mort de Benjamin, va manifestar que era la primera pèrdua de debò que Hitler havia ocasionat a la literatura alemanya. No podem saber si existeix la figura del geni que no ha estat gens valorat o si es tracta del fantasieig d'aquells que no en són pas, de genis, però si d'alguna cosa podem estar prou convençuts és que a aquests la sort no els té reservada la fama pòstuma.

La fama és un fenomen social; *ad gloriam non est satis unius opinio* (com va observar Sèneca amb paraules tan sàvies com pedants): «la fama no en té prou amb l'opinió d'una sola persona», tot i que en l'amistat i en l'amor sí que n'hi ha prou. I no hi ha

¹ Walter Benjamin, *Schriften* ('Escrits'), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, 2 vol., i *Briefe* ('Cartes'), Frankfurt, 1966, 2 vol. Les referències posteriors són a aquestes edicions.

cap societat que pugui funcionar com cal sense una classificació, sense atribuir persones i objectes a un seguit de classes i de tipologies establertes. Aquesta necessària classificació és la base de tota discriminació social, i la discriminació, malgrat l'opinió contrària actual, no és pas menys element constitutiu de la realitat social del que la igualtat ho és de la política. El cert és que, en societat, tothom ha de respondre a la pregunta de *què* és (ben diferent de la pregunta de *qui* és): quin paper té cadascú, quina funció, i no cal dir que la resposta no pot ser mai «Jo soc únic», no per l'arrogància implícita, sinó perquè seria una resposta sense sentit. En el cas de Benjamin, el problema (si n'hem de dir així) es pot diagnosticar retrospectivament amb una gran precisió; quan Hofmannsthal va llegir el llarg assaig sobre Goethe d'aquell autor completament desconegut, el va considerar «*schlechthin unvergleichlich*» ('senzillament incomparable'), i el problema era que tenia raó, al peu de la lletra: no es podia comparar amb res que s'hagués fet mai en literatura. El problema de tot el que va escriure Benjamin era que sempre acabava sent *sui generis*.

Per tant, la fama pòstuma sembla ser el destí dels inclassificables, és a dir, dels que produeixen una obra que no encaixa amb l'ordre establert, però que tampoc inaugura un nou gènere que es presti a una futura classificació. Els intents innumerables d'escriure kafkianament, unes pífies desastroses tots ells, tan sols han servit per refermar la singularitat de Kafka, aquella originalitat absoluta que no podem vincular a cap predecessor ni tampoc admet cap deixeble. És la noció que més dificultat per acceptar

té la societat i a la qual sempre es mostrarà reticent a atorgar el vistiplau. Dit sense embuts, tan enganyós resultaria avui preuar Walter Benjamin com a crític literari i assagista com enganyós seria preuar Kafka el 1924 com a escriptor de relats i novel·lista. Per definir bé la seva obra i a ell com a autor dins del nostre marc de referència habitual, caldria fer servir una colla de declaracions en negatiu, com ara: posseïa una gran erudició, però no era cap acadèmic; el seu camp d'estudi englobava els textos i la seva interpretació, però no era filòleg; se sentia profundament atret, no per la religió, sinó per la teologia i la interpretació de caire teològic en virtut de la qual el text és sagrat, però no era teòleg i tampoc no li interessava especialment la Bíblia; era un escriptor nat, però la seva màxima ambició era produir una obra formada íntegrament per citacions; va ser el primer alemany a traduir Proust (juntament amb Franz Hessel) i Saint-John Perse, i abans d'això havia traduït els *Quadres parisiens* de Baudelaire, però no era traductor; va ressenyar llibres i va escriure un munt d'assajos sobre escriptors, tant vius com morts, però no era cap crític literari; va dedicar un llibre al barroc alemany i va deixar una obra ingent inacabada sobre el segle dinou francès, però no era pas historiador, ni literari ni de cap altra mena; i procuraré demostrar que les seves reflexions eren poètiques, però no era ni poeta ni filòsof.

Malgrat això, en els escassos moments en què es va dignar a definir el que feia, Benjamin es considerava crític literari i, si podem dir que aspirava a adquirir algun estatus a la vida, hauria

estat el de «l'únic crític de debò de la literatura alemanya» (com en va dir Scholem en una de les poques, preciosíssimes, cartes al seu amic que han sortit a la llum). És obvi que coincidia amb Baudelaire: «Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux».² Als paràgrafs introductoris de l'assaig sobre *Les afinitats electives* Benjamin va exposar quina era, al seu parer, la tasca del crític literari. Parteix de la distinció entre comentari i crítica. (Sense explicitar-ho, potser fins i tot sense ser-ne conscient, va fer servir el terme *Kritik*, que en el seu sentit més corrent vol dir 'crítica', tal com el va emprar Kant quan parlava de la *Crítica de la raó pura*.) Deia:

La crítica s'ocupa del contingut de veritat d'una obra d'art, mentre que el comentari ho fa de la temàtica. La relació entre aquests dos ve determinada per la llei bàsica de la literatura segons la qual el contingut de veritat de l'obra és més rellevant com més discret i estret sigui el seu vincle amb la temàtica. Així doncs, si justament aquestes obres acaben sustentant de qui és la veritat que més profundament rau intrínseca en la matèria, l'observador que les contempla molt després del seu temps troba encara més sorprenents els *realia* de l'obra, atès que al món s'han esvaït. Això vol dir que la temàtica i el contingut de veritat, units en el període primerenc de l'obra, en el més-enllà es disgreguen; la temàtica guanya en

² 'Ser un home útil m'ha semblat sempre una cosa ben espantosa.' (N. del t.)

contundència, mentre que el contingut de veritat continua igual d'ocult que abans. En un grau cada cop superior, per tant, la interpretació del que és contundent i estrany, és a dir, de la temàtica, es torna un requisit previ per fer-ne qualsevol crítica posterior. Se'l pot comparar amb un paleògraf davant d'un pergami, on hi ha un text difuminat que ha quedat tapat pels traços més marcats d'un escrit que fa referència a aquell text. De la mateixa manera que el paleògraf hauria de començar llegint l'escrit, el crític ha de començar comentant el seu text. I amb aquesta activitat s'estableix immediatament un criteri inestimable de judici crític: ara és quan el crític pot formular la pregunta bàsica de qualsevol crítica, és a dir, si el resplendent contingut de veritat de l'obra és degut a la temàtica o si la supervivència de la temàtica és deguda al contingut de veritat. Perquè, quan es deslliguen en l'obra, en determinen la immortalitat. En aquest sentit, la història de les obres d'art prepara la seva crítica, i és per això que la distància històrica les fa més poderoses. Per fer servir un símil, si considerem l'obra que encara es basteix com una pira funerària, el comentarista es pot equiparar al químic i el crític, a l'alquimista. Mentre que el primer es queda únicament amb la fusta i les cendres com a únics objectes d'estudi, el segon aborda tan sols l'enigma de la flama en ell mateix: l'enigma d'estar viu. Per això la crítica indaga en la veritat que veiem consumir-se encara amb flama viva entre els feixucs troncs del passat i les lleugeres cendres de la vida transcorreguda.

El crític com a alquimista que practica el críptic art de la transmutació dels element fútils de la realitat en un or de veritat resplendent i durador, o, més aviat, que observa i interpreta el procés històric que provoca aquesta transfiguració màgica; tant se val què en pensem, d'aquesta figura, perquè poc que es correspon al que ens ve al cap quan classifiquem un escriptor com a crític literari.

Ara bé, hi ha un altre element menys objectiu que la mera inclassificabilitat que té un paper en la vida dels que «s'han endut la victòria un cop morts». És l'element de la mala sort, i aquest factor, molt marcat en la vida de Benjamin, no el podem bandejar, perquè ell mateix, que segurament no va pensar mai en la fama pòstuma ni la va arribar a somiar, el tenia molt i molt present. Als seus textos, i també en converses, parlava sovint del «geperudet», el «*bucklicht Männlein*», un personatge de conte infantil alemany tret de *Des Knaben Wunderhorn* ('*El corn màgic de la joventut*'), el famós recull de poesia popular alemanya.

*Will ich in mein' Keller gehn,
Will mein Weinlein zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Tät mir'n Krug wegschnappen.*

(Quan baixo al celler
per servir-me un vinet,
un geperudet que hi ha allà
m'arrenca la gerra.

*Will ich in mein Küchel gehn,
Will mein Süpplein kochen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.*

Quan entro a la cuina
per fer-me la sopeta,
un geperudet que hi ha allà
m'ha trencat l'olleta.)

El geperut feia temps que el coneixia, Benjamin. L'havia descobert de menut, en un poema d'un llibre per a nens, i no l'havia oblidat mai. Però només una vegada (al final d'*Infància a Berlín cap al 1900*), quan s'ensumava la mort, va provar de copsar «“tota la seva vida” (...) com diuen que passa davant dels ulls dels moribunds» i va deixar dit sense subterfugis qui i què era el que l'havia esgarifat de tan petit i que l'acompanyaria fins a la mort. La seva mare, com milions d'altres mares alemanyes, sempre deia «Records d'en Graponer» (*Ungeschickt lässt grüssen*) cada cop que es produïa alguna de les múltiples petites catàstrofes de la infantesa. I la criatura sabia, no cal dir-ho, què era allò tan estrany de la graponeria. La mare es referia al «geperudet», que feia que els objectes, que estaven fets uns trapelles, juguessin males passades a la canalla. Era ell qui et feia ensopegar quan queies o qui feia caure el que duies a la mà i s'esmicolava per terra. I, després de nen, l'home granadet va entendre el que la criatura encara no sabia, és a dir, que no era ell qui havia provocat «el petitó» mirant-lo als ulls (com si hagués estat ell el nen que volia aprendre què era la por), sinó que era el geperut qui l'havia mirat a ell i que la graponeria era una desgràcia. Perquè «quan et mira l'homenet, vol dir que no pares atenció, ni a tu mateix ni a l'homenet. Consternat, el que té davant seu és una pila de runa» (*Schriften I*, 650-652).

Gràcies a la publicació recent de les seves cartes, ara podem dibuixar a grans trets la història de la vida de Benjamin, i seria realment temptador explicar-la com una seqüència d'aquestes

piles de runa, perquè pràcticament ningú no dubta que era així com la veia ell. Però el més important és que coneixia perfectament l'existència de la misteriosa interacció, el lloc «en què coincideixen la feblesa i la genialitat», que tan magistralment va diagnosticar en l'obra de Proust. No cal dir que també parlava d'ell mateix quan, mostrant-hi el seu acord absolut, va citar el que Jacques Rivière havia dit de Proust: «va morir de la mateixa inexperiència que li va permetre escriure les seves obres. Va morir de desconeixement (...) perquè no sabia encendre un foc ni obrir una finestra» («Sobre la imatge de Proust»). Igual que Proust, Benjamin era totalment incapaç d'alterar «les seves condicions de vida, ni que estiguessin a punt d'esclafar-lo». (Amb la precisió d'un somnàmbul, aquella matusseria el conduïa en tots els casos a caure de pet en una desgràcia, o allà on pogués rondar alguna cosa semblant. És per això que a l'hivern de 1939-1940 el perill d'un bombardeig va fer que decidís anar-se'n a París i buscar un indret més segur. Al final, a París no hi va caure mai cap bomba, però Meaux, que és on va fer cap Benjamin, era un centre de tropes i segurament un dels poquíssims llocs de França que va córrer un perill enorme aquells mesos de guerra falsa.) De tota manera, igual que Proust, estava carregat de motius per beneir la maledicció i per repetir l'estranya oració del final del poema popular amb què clou les seves memòries d'infantesa:

*Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit.*

(Oh, estimada criatura, t'ho suplico:
Resa pel geperut, també.)

Amb la perspectiva d'ara, la inextricable xarxa de mèrits, de grans dons, de matusseria i de desgràcia en què va quedar-se-li atrapada la vida es pot detectar fins i tot en aquesta primera sort tan pura que va inaugurar la carrera de Benjamin com a escriptor. Gràcies als bons oficis d'un amic, havia aconseguit que incloguessin «*Les gfinitats electives* de Goethe» al volum *Neue Deutsche Beiträge* (1924-1925) de Hofmannsthal. L'estudi, una obra mestra de la prosa alemanya i encara sense parió en l'àmbit general de la crítica literària alemanya i en el camp especialitzat dels estudis sobre Goethe, havia estat rebutjat en diverses ocasions, i l'aprovació entusiasta de Hofmannsthal va arribar en un moment en què Benjamin estava a punt de desesperar-se i renunciar a «trobar-hi cap interessat» (*Briefe* I, 300). Tot i així, va tenir lloc una desgràcia decisiva, pel que sembla mai del tot compresa, que en aquelles circumstàncies es va associar a aquesta oportunitat, esclar. L'única seguretat material que aquest primer èxit públic podria haver-li comportat era l'obtenció de l'*Habilitation*, el primer pas en la carrera universitària per a la qual Benjamin s'estava preparant. Val a dir que no li hauria permès guanyar-se la vida (un *Privatdozent*, que era el nom que rebien, no tenia cap remuneració), però probablement

hauria fet que el seu pare el mantingués fins que ocupés la càtedra de ple dret, pràctica habitual en aquella època. Avui dia costa d'entendre que ell o els seus amics no dubtessin mai que una *Habilitation* dirigida per un catedràtic ben convencional tenia tots els números d'acabar en catàstrofe. Si els senyors implicats van declarar després que no entenien ni un sol mot de l'estudi *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ('L'origen de la tragèdia alemanya'), la tesi que Benjamin va presentar, els podem donar tot el crèdit. ¿Com volien entendre un escriptor que, sobretot, si se sentia orgullós era perquè «l'escriptura, en gran mesura, està conformada de citacions: la tècnica de mosaic més forassenyada que es pugui imaginar» i que insistia, per sobre de totes les coses, en els sis lemes que precedien l'estudi: «Ningú (...) no era capaç de trobar-ne de més insòlits o de més valuosos»? (*Briefe* I, 366). Era com si un autèntic mestre hagués creat un objecte únic i, després, el posés a la venda a la primera botiga d'oportunitats que trobés. Realment no li calia ni el factor de l'antisemitisme, ni la mala voluntat envers algú de fora dels seus cercles —Benjamin havia cursat els estudis a Suïssa durant la guerra i no era deixeble de ningú—, ni l'habitual sospita acadèmica de res que no tingui garanties de ser mediocre.

Ara bé (i aquí és on entren la graponeria i la mala sort), a l'Alemanya d'aquells temps existia una altra via, i va ser justament el seu assaig sobre Goethe el que va fer malbé l'única oportunitat de Benjamin d'aspirar a una carrera universitària. Com passa sovint amb escrits de Benjamin, aquest estudi

s'inspirava en una polèmica, i l'atac tenia a veure amb el llibre de Friedrich Gundolf sobre Goethe. La crítica de Benjamin era categòrica, i malgrat tot l'autor podria haver esperat més comprensió de Gundolf i d'altres membres del cercle de Stefan George, un grup amb un univers intel·lectual que coneixia de la joventut, que no pas de l'*establishment*; i segurament no li calia pertànyer a aquest cercle per aconseguir l'acreditació acadèmica sota el mestratge d'un d'aquests homes que en aquells temps tot just començaven a consolidar-se amb prou comoditat en l'univers acadèmic. L'única cosa que no hauria hagut de fer, però, era orquestrar un atac contra l'acadèmic més prominent i més capaç d'aquella colla, i amb tanta vehemència que tothom acabaria sabent, com va explicar a pilota passada, que «tan poca cosa l'unia a l'acadèmia (...) com als monuments que els homes com Gundolf i Ernst Bertram havien erigit» (*Briefe* II, 523). En efecte, va anar així. I va ser la graponeria de Benjamin, o la seva desgràcia, esbombar-ho abans no fos admès a la universitat.

Malgrat tot, tampoc no podem dir que descurés la cautela a consciència. Ans al contrari, ell era conscient d'allò de «Records d'en Graponer» i prenia més precaucions que ningú que jo hagi conegut. Tanmateix, el seu sistema de previsions contra possibles perills, com ara la «cortesía xinesa» que va apuntar Scholem,³ sempre, de manera estranya i misteriosa, mostrava indiferència per l'autèntic perill. De la mateixa

³ Anuari de l'Institut Leo Baeck, 1965, p. 117.

manera que al començament de la guerra havia deixat la seguretat de París pel perill de Meaux (rumb al front, podríem dir-ne), el seu assaig sobre Goethe va inspirar en ell el neguit absolutament innecessari que Hofmannsthal pogués prendre's malament un comentari crític molt mesurat sobre Rudolf Borchardt, un dels col·laboradors més destacats de la seva publicació. Amb tot, només n'esperava coses bones, d'haver trobat per a aquell «atac contra la ideologia de l'escola de George (...) l'únic lloc on els costarà no fer cas de la invectiva» (*Briefe I*, 341). No els va costar gens ni mica. I és que no hi havia ningú que estigués més aïllat que Benjamin, es trobava totalment sol. Ni tan sols l'autoritat de Hofmannsthal —«el nou mecenes», com en va dir Benjamin en el seu primer rampell de felicitat (*Briefe I*, 327)— podia alterar aquella situació. La seva veu no tenia pràcticament cap pes, comparada amb el poder ben real de l'escola de George, un grup influent en què, com passa en aquestes formacions, l'única cosa que comptava era la lleialtat ideològica, ja que només la ideologia —ni el rang ni la qualitat— pot mantenir unit un grup. Malgrat que aparentaven estar per sobre la política, els deixebles de George eren del tot versats en els principis bàsics de les maniobres literàries de la mateixa manera que els catedràtics ho eren en els fonaments de la política acadèmica o els gasetillers i els periodistes en els conceptes bàsics de l'«amor amb amor es paga».

Malgrat tot, Benjamin no les coneixia, aquestes regles. No sabia mai com gestionar aquesta mena d'afers, com comportar-se

entre aquesta gent, ni tan sols quan «les adversitats de la vida exterior, que de vegades t'arriben per totes bandes com una bandada de llops» (*Briefe* I, 298) ja li havien ofert una certa perspectiva sobre com funcionava el món. Cada cop que provava d'adaptar-se i de mostrar-se disposat a cooperar per trepitjar un terreny una mica més ferm, ni que fos, era evident que les coses es torçarien.

Un estudi de pes sobre Goethe com aquell des de l'òptica del marxisme (a mitjan dècada dels vint va anar d'un pèl que no es va afiliar al Partit Comunista) no ha arribat a publicar-se mai, ni a la *Gran Enciclopèdia Russa*, que era on havia d'aparèixer, ni a l'Alemanya contemporània. Klaus Mann, que havia encomanat una ressenya de *La novel·la de tres rals* de Brecht per a la seva revista *Die Sammlung*, va retornar el manuscrit perquè Benjamin li n'havia demanat 250 francs francesos (uns 10 dòlars de l'època) i ell només estava disposat a pagar-li'n 150. El seu comentari sobre la poesia de Brecht no va veure la llum en vida seva. I les dificultats més greus les va acabar tenint amb l'Institut de Recerca Social, que inicialment (i ara altra vegada) formava part de la Universitat de Frankfurt, després va emigrar als Estats Units i de qui Benjamin depenia econòmicament. Els seus guies espirituals, Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, eren «materialistes dialèctics» i, a parer seu, el pensament de Benjamin era «antidialèctic», transitava per «categories materialistes, que de cap manera coincideixen amb les marxistes», estava «desproveït d'una via de mediació» per tal com, en un

assaig sobre Baudelaire, havia associat «certs elements notoris de la superestructura (...) de manera directa, potser fins i tot causal, a elements corresponents de la subestructura». El resultat va ser que l'assaig original de Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* ('El París del Segon Imperi en les obres de Baudelaire') no es va publicar, ni en aquell moment a la revista de l'institut, ni a l'edició pòstuma dels seus escrits en dos volums. (Ara n'han vist la llum dues parts: «Der Flâneur», a *Die Neue Rundschau*, el desembre de 1967, i «Die Moderne», a *Das Argument*, el març de 1968.)

Probablement Benjamin va ser el marxista més peculiar dels que ens va donar aquest moviment, que Déu sap que d'excentricitats ha anat ben servit. L'aspecte teòric que era evident que el fascinaria era la doctrina de la superestructura, que Marx tan sols havia apuntat sumàriament però que després va adquirir una importància desproporcionada en el moviment quan s'hi van sumar un grup desproporcionadament nombrós d'intel·lectuals, és a dir, de persones que només s'interessaven per la superestructura. Benjamin únicament se servia d'aquesta doctrina com a estímul heurísticometodològic, però el seu context històric o filosòfic no li despertava cap interès. El que el fascinava de la qüestió era que l'esperit i la manifestació material estaven tan íntimament connectades que semblava lícit descobrir les *correspondances* de Baudelaire pertot arreu, que s'aclarien i s'il·luminaven entre elles, sempre que es correlacionessin correctament, fins al punt que al final ja no calia comentari interpretatiu ni explicatiu.

Ell estudiava la correlació entre una escena de carrer, una especulació sobre el mercat borsari, un poema, un pensament, i la línia oculta que els uneix i que permet a l'historiador o al filòleg reconèixer que cal situar-los tots en un mateix període. Quan Adorno va criticar la «candorosa presentació de la realitat» de Benjamin (*Briefe* II, 793), ho va encertar de ple: vet aquí justament el que feia Benjamin, el que pretenia fer. Molt influït pel surrealisme, es tractava de «l'intent de captar el retrat de la història en les representacions més insignificants de la realitat, les sobralles, per dir-ne d'alguna manera» (*Briefe* II, 685). Benjamin sentia passió per les coses petites, fins i tot les més diminutes; Scholem esmenta la seva ambició de plasmar cent línies en una pàgina normal d'un quadern i l'admiració que sentia per dos grans de blat de l'ala jueva del museu de Cluny «on una ànima bessona havia inscrit el *Shemà Israel* sencer».⁴ Per a ell, la mida d'un objecte presentava una relació inversa a la seva significació. I aquella passió, lluny de ser un caprici, derivava directament de l'única cosmovisió que va exercir mai una influència decisiva en ell: la convicció de Goethe de l'existència objectiva d'un *Urphänomen*, un fenomen arquetípic, una concreció que calia descobrir en el món de les aparences en què la «significació» (*Bedeutung*, la paraula més goethiana de totes, apareix constantment als escrits de Benjamin) i l'aparença, el mot i la cosa, la idea i l'experiència, coincidirien. Com més petit l'objecte, més

⁴ *Op. cit.*

probable semblava que pogués contenir tota la resta en la forma més concentrada. D'aquí la seva fascinació perquè aquells dos grans de blat poguessin contenir el *Shemà Israel* sencer, l'essència màxima del judaisme, l'essència més ínfima present en l'entitat més ínfima, de la qual en tots dos casos s'origina tota la resta que, malgrat tot, pel que fa a la significació, no pot ni comparar-se amb el seu origen. Dit d'una altra manera, el que va fascinar profundament Benjamin de bon començament no va ser mai una idea, sinó sempre un fenomen. «El que sembla paradoxal sobre tot el que anomenem, amb justícia, *bonic* és que ho aparenti» (*Schriften* I, 349), i aquesta paradoxa —o, de manera més senzilla, l'astorament de l'aparença— era el que li ocupava constantment el pensament.

La distància d'aquests estudis amb el marxisme i el materialisme dialèctic es confirma per mitjà de la seva figura central: el *flâneur*.⁵ A ell, que passeja sense rumb entre les gernacions de les grans ciutats, en contrast estudiat amb l'activitat apressada i decidida de la gent, és a qui se li revelen les coses tal com són en secret: «L'autèntica imatge del passat passa rabent davant teu» (*Sobre la filosofia de la història*) i només el *flâneur*, que es passeja sense pressa, en cospa el missatge. Amb una gran sagacitat,

⁵ La descripció clàssica del *flâneur* la trobem al conegut assaig de Baudelaire sobre Constantin Guys «Le Peintre de la vie moderne»: veg. Edition Pléiade, p. 877-883. Sovint Benjamin hi fa referència indirecta i en cita fragments de l'assaig de Baudelaire. [En català, *El pintor de la vida moderna*, Barcelona: Flâneur, 2021. Traducció de David Cuscó. (N. del t.)]

Adorno ens ha fet veure l'element estàtic de Benjamin: «Per entendre adequadament Benjamin, cal percebre darrere de cada frase la conversió d'una extrema agitació en una cosa estàtica, sí, la idea estàtica del moviment en si» (*Schriften* I, XIX). Naturalment, no hi pot haver res de més «antidialèctic» que aquesta actitud, en virtut de la qual l'«àngel de la història» (de la novena de les «Tesis sobre la filosofia de la història») no avança cap al futur dialècticament, sinó que té la cara «girada cap al passat». «Allà on davant nostre apareix una cadena d'esdeveniments, ell hi veu una única catàstrofe que apila incessantment runes sobre runes i les hi llança davant dels peus. Prou voldria aturar-se, despertar els morts i reparar la destrucció.» (Cosa que probablement comportaria el final de la història.) «Però des del paradís ve un vent de tempesta» i «l'empeny de manera imparable cap al futur, al qual gira l'esquena, mentre davant seu la pila de runes s'enfila al cel. El que nosaltres anomenem progrés és aquesta tempesta».⁶ En aquest àngel, que Benjamin va veure a l'*Angelus Novus* de Klee, el *flâneur* experimenta la seva transfiguració definitiva. Perquè, d'igual manera que el *flâneur*, a través del *gestus* que implica el passeig sense rumb, gira l'esquena a la gernació fins i tot quan aquesta l'empeny i l'arrossega, també l'«àngel de

⁶ Benjamin, W. *Sobre el concepte d'història*, Ed. Flâneur, Barcelona: 2019. Traducció de Marc Jiménez Buzzi i Arnau Pons. (N. del t.)