

«FUGACITAT ETERNITZADA». TEMPS I PERSPECTIVA EN ELS ASSAIGS D'ADORNO I BENJAMIN SOBRE KAFKA

Robert CANER-LIESE

Resum

L'objectiu d'aquest article és mostrar de quina manera Th.W. Adorno i Walter Benjamin tracten en els seus assaigs sobre Kafka dues qüestions essencials per a qualsevol aproximació a l'obra kafkiana: el tema de la interpretació i el de la concepció del temps inherent als seus relats. Ambdues qüestions presenten una estructura paradoxal: en primer lloc, la paradoxa d'una escriptura que, alhora que reclama i fa imprescindible la interpretació, ofereix una gran resistència al desxiframent del seu sentit i, en segon lloc, la paradoxa d'una narrativa que destrueix les expectatives temporals pròpies del gènere èpic. L'article reconstrueix el contingut i el sentit d'aquestes paradoxes mitjançant l'anàlisi i el comentari de tres relats de Kafka i, alhora, intenta mostrar els vincles i les afinitats que uneixen l'obra de Kafka amb el pensament d'Adorno i Benjamin.

Paraules clau: Adorno, Benjamin, Kafka, interpretació, temps, narrativa.

«Eternal Fleetingness». Time and Point of View in Adorno and Benjamin's Essays on Kafka

Abstract

The aim of this research is to show how Th. W. Adorno and Walter Benjamin addressed in their essays on Kafka two essential issues for any approach to Kafka's work: the issue of interpretation and the concept of time inherent in his stories. The two issues have a paradoxical structure: first, the paradox of a writing which requires an interpretation while offering strong resistance to the discovery of its meaning, and, secondly, the paradox of a narrative which destroys the epic temporary expectations. The article analyzes these paradoxes in three stories of Kafka and also tries to show the similarities between Kafka's work and the thought of Adorno and Benjamin.

Key words: Adorno, Benjamin, Kafka, interpretation, time, narrative.

Introducció

A mitjan desembre de 1934, després d'haver llegit l'assaig de Benjamin sobre Kafka, Adorno escriu una llarga carta per expressar «l'espontani i grandios agraïment» que sent vers l'amic pel text que ha escrit i, també, per celebrar la «coincidència en els punts filosòfics centrals», una coincidència que, diu Adorno, amb la lectura de l'assaig sobre Kafka se li ha fet més evident que mai. I tot just d'haver-se iniciat el comentari epistolar sobre l'assaig de Benjamin que tant l'ha commogut, indica Adorno, de manera molt precisa i concreta, en quin sentit coincideixen les seves maneres d'entendre Kafka: l'obra de l'enigmàtic autor de Praga és, segons Adorno, «una fotografia de la vida terrenal feta des de la perspectiva de la vida redimida, de la qual no es pot veure res excepte una vora del drap negre, mentre que l'òptica horriblement descentrada de la imatge no és altra que la de l'aparell fotogràfic que ha estat col·locat de través».¹

La frase d'Adorno conté almenys dues afirmacions que poden resultar sorprenents o estranyes, que són, però, fonamentals, ja que formen part dels pressupòsits que, segons Adorno i Benjamin, cal tenir presents a l'hora d'intentar entendre l'obra de Kafka. Adorno parla, en primer lloc, de l'obra de Kafka com d'una fotografia. Si tenim en compte que Kafka és autor d'una obra bàsicament narrativa, encara que el seu caràcter èpic sigui certament problemàtic, ens cridarà l'atenció que Adorno s'hi refereixi identificant-la amb la fotografia, és a dir, amb allò instantani i, per tant, indicant que la concepció del temps de la narrativa kafkiana deu ser, com a mínim, paradoxal, ja que es fa certament difícil pensar la possibilitat de reconciliar el caràcter estàtic propi de la imatge amb el desplegament temporal característic de tot relat. I, en segon lloc, Adorno parla també d'una òptica deformada o descentrada, d'una òptica horrorosa que produeix l'efecte de presentar la realitat que ens envolta d'una manera ben diferent de com la percebem habitualment.

Aquesta perspectiva no és altra que la de la redempció, una perspectiva gràcies a la qual podem descobrir les «esquerdes i clivelles» del nostre món, les mancances i deformacions que tenen per costum restar invisibles.² La dificultat que planteja l'òptica de Kafka és, doncs, la mateixa a la qual s'enfronta el pensament d'Adorno i Benjamin, i no és altra que la lluita entre perspectives o interpretacions: el que hi ha en joc en la representació de la realitat com a alienada o necessitada no és només una tasca de simple descoberta o desemmascarament, com si es tractés d'assenyalar o indicar una dada desconeguda o algun fet que fins aleshores hagués passat desapercebut, sinó la

¹ Th. W. ADORNO, W. BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*. Edició d'Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, p. 90. Hi ha traducció castellana: *Correspondencia (1928-1940)*. Edició d'Henri Lonitz. Traducció de Jacobo Muñoz Veiga i Vicente Gómez Ibáñez. Introducció de Jacobo Muñoz. Madrid: Trotta, 1998, p. 78.

² Les «esquerdes i clivelles» són una referència al cèlebre darrer aforisme de *Minima Moralia*, un text especialment interessant per veure de manera ben compacta la coincidència, des del punt de vista d'Adorno, del seu projecte filosòfic amb el programa estètic de Kafka.

més difícil empresa d'oposar-se a una manera de veure, és a dir, d'interpretar la realitat que és especialment resistent perquè sorgeix de les il·lusions sobre les quals el jo ha fundat la seva precària existència. La comprensió no és només un acte intel·lectual, sinó la més feixuga i complexa tasca de qüestionar una imatge que té una funció vital per al subjecte; és a dir, comprendre implica sempre travessar una altra forma de comprendre.

A aquestes dues qüestions —el temps i la interpretació— estan dedicades les pàgines que vénen a continuació, en les quals intentaré mostrar, encara que només a tall d'introducció ja que les ramificacions d'ambdós temes reclamarien un espai més extens que el d'un article, com Adorno i Benjamin, en els seus importants assajos sobre Kafka, descobreixen i interpreten l'estranya estructura temporal de l'èpica kafkiana, i veurem també com ambdós pensadors reflexionen sobre les dificultats inherents a la interpretació mateixa de l'obra de Kafka, una reflexió que hauria de ser indefugible si pensem en la fúria hermenèutica que la seva obra ha desfermat des del primer moment.

Les paradoxes de la interpretació

Adorno, com potser era de preveure, comença el seu assaig *Apunts sobre Kafka*, publicat l'any 1953, manifestant la seva «aversió» a participar en la més que abundant producció exegetica que ha generat l'obra de Kafka i «a afegir una interpretació més a les interpretacions corrents, encara que sigui discrepant».³ Com en altres assaigs de temàtica literària, Adorno entra en matèria de manera indirecta referint-se en primer lloc als corrents interpretatius dominants que s'han apropiat de l'autor i traient a la llum els pressupòsits, allò que Adorno també anomena l'a priori, que han determinat tant el procés de creació de l'obra com, posteriorment, els intents de comprensió de la mateixa. Aquesta reflexió hermenèutica és, com deïem fa un moment, especialment urgent en el cas de Kafka a causa de l'enorme proliferació d'interpretacions que la seva obra ha provocat, però també perquè, segons Adorno, l'exegesi dels textos de Kafka implica certes dificultats, i fins i tot certs riscos, que ens col·loquen, com a lectors, en una posició ben delicada si hem de fer cas de les exageracions amb què Adorno il·lustra l'a priori interpretatiu: «Mentre no s'hagi trobat la paraula, el lector estarà en deute». (241) Aquesta és, doncs, la hiperbòlica conclusió a la qual arriba Adorno al final del primer capítol de l'assaig: una enigmàtica culpa recaurà sobre aquell que no encerti el sentit amb la seva interpretació.

³ Citaré la traducció catalana de l'assaig que es troba dins: TH. W. ADORNO, *Notes de literatura*. Selecció, pròleg, traducció i notes de Robert Caner-Liese. Amb la col·laboració d'Anna Montané. Barcelona: Columna, 2001, pp. 238-277, la citació a la p. 238. Escrit entre els anys 1942 i 1953, *Apunts sobre Kafka (Aufzeichnungen zu Kafka)* va ser publicat l'any 1953 a la revista *Die Neue Rundschau* i dos anys més tard, l'any 1955, Adorno el va incloure en el recull d'assaigs que porta per títol *Prismes. Crítica de la cultura i societat (Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft)*. Actualment forma part del volum 10.1 de les *Gesammelte Schriften*.

Però aquesta no és l'única exageració que marca el ritme trepidant de l'inici de l'assaig. La més extremosa i radical de les exageracions potser sigui l'afirmació adorniana segons la qual l'obra de Kafka seria «el Turandot esdevingut escriptura» (240). Com potser recordarà l'amant de l'òpera, Turandot és el nom de la princesa xinesa que va sotmetre els seus pretendents a una arriscada prova: per decidir qui havia de ser el seu espòs va proposar un enigma als pretendents, aquell que el resolgués s'hi casaria, però qui s'equivoqués seria condemnat a mort. Sembla, doncs, que «de la comprensió correcta depèn bastant més que l'equilibri espiritual, la vida o la mort» (240), o dit d'una altra manera, en la comprensió de Kafka hi hauria en joc el tot.

Una tercera exageració amb què Adorno descriu el lloc en què ens situa l'escriptura kafkiana prové del món del cinema, el nou mitjà al qual Kafka era un gran aficionat. En aquest cas, per explicar un pressupòsit hermenèutic fonamental, recorre Adorno a la cèlebre anècdota dels orígens del cinema que explica l'espant que va sentir el públic durant la projecció de la breu pel·lícula que mostrava l'arribada d'un tren a l'estació: «Els seus textos s'han proposat que entre ells i les seves víctimes no resti una distància constant, i remoure'ls els afectes de tal manera que temin que allò narrat els vingui a sobre, com les locomotores sobre el públic en la més recent tècnica tridimensional del cinema». (240) El xoc que van experimentar els espectadors a la sala de projeccions quan van confondre la pantalla amb la realitat no és gaire diferent de l'experiència que fem els lectors quan recorrem els textos de Kafka. Així ho formula Adorno, ara sense imatges, a manera de conclusió: «Entre els pressupòsits de Kafka no és el menys insignificant el fet que la relació contemplativa entre text i lector s'ha pertorbat des dels fonaments». (240)

Aquest canvi d'ordre estètic té conseqüències hermenèutiques immediates, ja que qüestionar la pertinença de l'actitud contemplativa, distanciada i desinteressada davant l'obra d'art, és a dir, qüestionar la pertinença d'una relació merament estètica amb l'art, vol dir acabar amb una manera ingènua de llegir. La retirada de la distància estètica implica, segons Adorno, que Kafka «impedeix que els lectors s'identifiquin –com acostumen a fer– amb figures de la novel·la». (240) Dit d'una altra manera, i a continuació ho explicarem, la retirada de la distància estètica vol dir que ja no és possible abstenir-se d'interpretar. Això explicaria la furiosa passió hermenèutica que Kafka desvetlla i explicaria també per què Adorno, malgrat l'aversion que sent a participar en la proliferació sense fi d'interpretacions, decideixi insistir en l'enigma. La pregunta que aquí se'n imposa és per què el text de Kafka provoca justament aquesta reacció: per què cal interpretar; per què no és possible mantenir-se neutral i a distància; i, finalment, per què no és pertinent identificar-se amb els personatges dels relats kafkians.

Aquest pressupòsit que Adorno descobreix i que subratlla de manera hiperbòlica mitjançant les imatges de Turandot i la locomotora sortint de la pantalla, però que no s'entreté a explicar, és inseparable d'un tret característic i fonamental de l'escriptura kafkiana com és el punt de vista del narrador, és a dir, el lloc des del qual s'ex-

pliquen els relats de Kafka, i rep el nom tècnic d'estil indirecte lliure.⁴ El relat que du per títol *El veredict*, *Das Urteil* en alemany, ens permetrà mostrar en què consisteix aquesta manera de narrar i, sobretot, mostrar-ne les conseqüències pel que fa a la destrucció de la distància estètica. No deu ser casualitat que Kafka considerés que, malgrat haver publicat ja alguns textos, fos aquesta breu però complexa peça la que marqués la seva data de naixement com a escriptor: *El veredict* va ser escrit sense ni esbossos ni apunts previs, sense interrupcions en el redactat i definint el punt de vista narratiu que serà dominant en la seva narrativa; és a dir, el relat responia a la perfecció als seus ideals literaris.⁵

Escrit, doncs, d'una tirada, la nit del 22 al 23 de setembre de 1912, *El veredict* explica la història del jove Georg Bendemann que es troba, almenys aparentment, en un moment especialment dolç de la seva existència: Georg s'acaba de prometre amb una «noia de família benestant» (35) amb qui aviat es casarà i, després que el pare es retirés, ha començat a dirigir amb èxit l'empresa familiar: des que n'ha assumit la responsabilitat, «el negoci havia crescut inesperadament, havia calgut doblar el personal, el conjunt global de les operacions realitzades s'havia quintuplicat [i] eren a les envistes de nous progressos». (34s) La narració justament comença en «un matí de diumenge al punt més dolç de la primavera» (33), en el moment en què Georg Bendemann acaba d'escriure una carta «a un seu amic de joventut resident a l'estranger» (33) per comunicar-li aquests recents i importants canvis que s'han produït en la seva existència. Però, com podem veure ben aviat, aquesta idíl·lica escena d'un diumenge primaveral dedicat a l'escriptura és una enganyosa aparença.

La relació epistolar que Bendemann manté amb aquest amic de joventut que fa anys va marxar de la seva ciutat natal per acabar instal·lant-se a Petersburg és més aviat curiosa, ja que el té informat d'esdeveniments insignificants del seu lloc d'origen, però no li comunica allò més personal: l'amic de Petersburg no sap res del prometatge de Bendemann. Bendemann, de fet, comunica el seu prometatge a l'amic de Petersburg perquè s'hi ha vist obligat, pressionat per la seva promesa, que considera inacceptable que el seu futur espòs no transmeti al seu amic la nova de l'imminent enllaç matrimonial: «Tenint aquesta mena d'amics, Georg, no t'hauries hagut de prometre» (35), li retreu

⁴ Sobre aquesta qüestió, vegeu l'estudi clàssic: F. BEIBNER, *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*. Amb una introducció de Werner Keller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. El lector interessat trobarà també una anàlisi molt detallada d'aquesta qüestió a: H. BINDER, *Kafkas «Verwandlung». Entstehung, Deutung, Wirkung*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 2004, pp. 205-235.

⁵ L'any 1908 la revista *Hyperion* va publicar vuit textos breus en prosa de Kafka que pocs anys després el seu autor va incloure a *Contemplació (Betrachtung)*, la seva primera publicació en forma de llibre. Aquest recull contenia un total de divuit textos i aparegué a l'editorial Ernst Rowohlt a finals de 1912, però ja amb data de 1913. La traducció catalana tant de *Contemplació* com d'*El veredict* es troba dins: F. KAFKA, *Narracions completes (Volum I)*. Traducció de Josep Murgades. Barcelona: Quaderns Crema, 1982. Totes les dades sobre Kafka que indicaré en el transcurs de l'article provenen de: M. ENGEL, B. AUEROCHS (eds.). *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010.

la seva promesa, i Bendemann considera que ja no pot ajornar més la carta en la qual expliqui la seva nova situació.

Això és justament el que el relat reconstrueix retrospectivament al llarg de les dues primeres pàgines: ens explica els motius que, segons Bendemann, justificarien el fet de no haver transmès a l'amic una novetat tan important com el prometatge i ens explica la conversa amb la promesa que ha conduït a la redacció de la carta que portarà a Petersburg la nova de l'enllaç matrimonial. Ara el lector sap que la carta que acaba d'escriure el protagonista a l'escena inicial del relat, i que un cop acabada ha estat «doblegada amb enjogassada lentitud» (33), és, en realitat, una carta problemàtica: pressionat per la seva promesa, no ha tingut més remei que escriure-la.

Però encara hi ha més, ja que, amb la carta escrita, Bendemann fill es dirigeix a la cambra del seu pare amb la intenció d'explicar-li que, finalment, s'ha decidit a «notificar el seu prometatge a Petersburg» (37). De manera sorprenent, el pare exigeix al fill que digui la veritat, «tota la veritat», sobre aquest afer. La conversa amb el pare es complica i esdevé cada vegada més violenta fins que arriba el moment culminant en el qual el pare acusa el fill i emet el seu terrible veredict: «Una criatura innocent, has estat en el fons, però encara més en el fons has estat una persona diabòlica! I per això, doncs, sàpigues: Et condemno ara a morir ofegat!» (42) El fill no s'ho pensa dues vegades: es precipita escales avall, surt al carrer, corre cap al pont i salta al buit. Durant el relat, doncs, s'han emès dos veredictes: el primer, una mica més discret però igualment contundent, és el veredict de la promesa que considera del tot necessari un canvi en la peculiar relació epistolar que manté Bendemann amb l'amic de Petersburg, i el segon, el del pare, que el condemna a mort.

Però no només s'emeten veredictes a l'interior del relat, també nosaltres com a lectors ens veiem obligats a emetre el nostre judici a l'entorn del que acabem de llegir. La narració situa el lector en el lloc de l'interpret que jutja, ja que interpretar aquest relat vol dir necessàriament emetre un judici: és Bendemann fill la víctima innocent d'un pare grotescament autoritari i d'una promesa excessivament suspicax?, o potser és culpable d'amagar alguna cosa inconfessable i per això se sent doblement desemmascarat, com a fill i com a futur espòs? Respondre aquestes preguntes no és gens fàcil, i no ho és pel motiu literari a què apuntàvem més amunt i que és fonamental per entendre l'efecte hermenèutic de l'escriptura kafkiana: la coincidència del punt de vista del narrador amb la consciència del protagonista del relat.

Aquesta forma de narrar presenta una característica i paradoxal ambigüitat ja que, d'una banda, crea un enganyós efecte d'objectivitat gràcies a l'absència d'aquella mena de comentaris que serien propis d'un narrador omniscient que sap, i diu, coses impossibles de conèixer des de la perspectiva limitada del protagonista, i d'altra banda, convida perillosament a identificar-nos amb la perspectiva del protagonista en la mesura que vivim la seva dramàtica història justament a través dels seus ulls i, sobretot, és clar, a través de les seves paraules. I això seria un error fenomenal, ja que la història que du

per títol *El veredict*e no és altra cosa que la versió que ens ofereix el mateix Bendemann del conflicte que pateix i que el condueix a tan dramàtic final, és a dir, la versió d'aquell que justament estarà especialment interessat que la seva manera d'entendre els esdeveniments sigui màximament convincent. Així doncs, la distància ingènua ha esdevingut impossible. El relat ens situa en aquell lloc en el qual és impossible no emetre un judici propi, però el material de què disposem per fonamentar-lo és únicament un relat que és idèntic a la versió del principal implicat en els esdeveniments que estem convidats a jutjar.

La comparació de l'inici dels tres primers paràgrafs del relat aclareix perfectament la constitució de tan hàbil mecanisme literari. Mentre que el primer paràgraf ens presenta amb una quasi completa objectivitat l'escena en què Bendemann just acaba d'escriure la problemàtica carta, és a dir, mostra el protagonista i la seva cambra amb la neutralitat pròpia d'una descripció amb la qual tots podríem coincidir, el segon paràgraf, en canvi, ja ens introdueix en els pensaments del protagonista, ens els dona a conèixer, però, amb l'ajut d'una veu mitjancera: «Reflexionava sobre com aquest amic, insatisfet amb les perspectives que havia tingut de tirar endavant a casa seva, havia acabat anant-se'n ja feia anys a Rússia» (33). Aquesta veu mitjancera, però, desapareix a l'inici del tercer paràgraf per donar pas al punt de vista del narrador conegut com l'estil indirecte lliure, un punt de vista que es mantindrà fins al darrer i brevíssim paràgraf de la narració. El tercer paràgraf diu: «¿Què se li podia escriure a un home així, que s'havia quedat evidentment encallat i al qual hom estava en condició de plànyer però no pas d'ajudar?» Si el relat hagués volgut mantenir el mateix punt de vista que en el paràgraf anterior hauria d'haver dit alguna cosa com: «Bendemann es preguntava què se li podia escriure a un home així» o «No sabia què se li podia escriure a un home així» en lloc de «¿Què se li podia escriure a un home així?», que és una frase que ens situa directament a l'interior de la consciència de Georg Bendemann.

A partir d'ara, tot allò que els lectors sabem de la història de Bendemann ens arriba a través d'aquest marc o perspectiva que és el Bendemann mateix. Sabem tot el que ell sap, però també només el que ell sap, amb totes les limitacions que això implica tant pel que fa cap a l'exterior com vers l'interior d'aquesta consciència. Tenim notícia del que Bendemann veu, sent, percep, de les seves pensades i associacions, de les ocurrencies i reaccions, que en alguna ocasió són ben contradictòries, sense, però, rebre l'ajut de cap mena de comentari o reflexió que expliqui o doni alguna indicació sobre el possible sentit d'allò que la narració ens presenta. Caldrà, doncs, no ser ingenus i estar molt atents a les estratègies discursives del narrador Bendemann per descobrir com explica la seva història i, alhora, descobrir com construeix la seva argumentació —la primera part del relat és precisament una justificació de per què no ha escrit la carta— i desvelar també com Bendemann construeix la imatge d'ell mateix i, de retruc, la imatge d'aquelles persones que l'envolten i que estan directament implicades en la resolució d'un conflicte que gira al voltant d'una enigmàtica relació epistolar. La distància estèti-

ca esdevé, doncs, impossible i podem comprendre ara per què una lectura basada en la identificació amb allò narrat no és pertinent. Com apunta Adorno, la retirada de la distància estètica implica haver de resoldre una delicada tasca interpretativa: «Mitjançant la força amb què Kafka ens imposa la interpretació, retira la distància estètica». (240) Això potser també il·lumina el contingut de veritat d'aquella exageració amb què Adorno conclou el primer capítol de l'assaig sobre Kafka: la referència a una culpa, justament la culpa que recau sobre aquell que no diu les coses pel seu nom. En tot cas, no interpretar seria ja una forma de traïr l'escriptura kafkiana.⁶

Amb aquesta reflexió, però, encara no s'ha dit res de positiu sobre com cal interpretar, i el que Adorno diu en aquest passatge inaugural del seu assaig és, a més d'exagerat, força paradoxal. De manera insistent es va encerclant una mena d'aporia hermenèutica que podria impedir definitivament la descoberta i l'articulació de qualsevol sentit. Frases com: «No s'expressa mitjançant l'expressió sinó mitjançant el seu refús: la interrupció», «Cada frase hi és literalment i cada frase significa» o «Cada frase diu: interpreta'm, i cap no ho tolera» (240) són intents de definir amb la màxima precisió aquesta aporia hermenèutica que, un cop ha fixat els contraris –l'expressió i la seva interrupció, allò literal i allò significatiu–, sembla excloure qualsevol possibilitat de reconciliació. Així doncs, un cop s'ha descobert aquesta impossibilitat no sembla que quedi altra sortida que la resignació i conclou, com ho fa Adorno justament amb una referència a Benjamin, que l'obra de Kafka és «una paràbola a la qual han pres la clau» (240). I sense clau l'hermetisme resta impenetrable.

Al mateix temps, però, Adorno també ens ha començat a indicar en què consisteix l'enigma de l'obra kafkiana i quin podria ser el contingut de veritat que, de manera també paradoxal, reclama interpretació. I diem paradoxal perquè, segons Adorno, l'enigma consisteix a presentar una cosa que tots nosaltres, d'alguna manera, ja hem vist i ja sabem. El lector no es troba, doncs, davant d'un món completament estrany i incompreensible, sinó ben al contrari, percep i capta alguna cosa íntimament coneguda. Com diu Adorno, cada frase de Kafka, a més de provocar aquella tensió aparentment irresoluble entre comprensió i resistència al sentit, desperta la sensació d'una certesa molt concreta, la certesa de l'«així és» –*so ist es*– i «amb la reacció "Així és", força la pregunta: on ho he vist, això?; el *dejà vu* es declara permanent». (240) La pregunta es fa llavors inevitable: d'on prové el misteri? Si ja ho sabem i ja ho hem vist, per què no ho reconeixem?, per què aquest camí exegetic tan paradoxalment enredat? O formulant la mateixa pregunta amb una paraula central per a Benjamin: per què ho hem oblidat? I què és això oblidat? L'escriptura kafkiana funciona com un mirall, però com un mirall hermètic.

⁶ En la carta a Benjamin del 5 de desembre de 1934, Adorno indica un deute molt concret que tenen amb Kafka: cal alliberar-lo de la «teologia existencialista». TH. W. ADORNO, W. BENJAMIN, *Briefwechsel*, p. 85, i p. 75 de la traducció castellana mencionada.

La construcció de l'aporía hermenèutica culmina amb una indicació novament paradoxal i sorprenent: sorprenent perquè quan gairebé tot semblava conduir a una inevitable resignació hermenèutica, a l'antinòmia irresoluble, Adorno proposa una «regla fonamental: prendre-ho tot literalment», perquè «l'autoritat de Kafka és la dels textos. Només la fidelitat a la lletra, i no la comprensió dirigida, ens ajudarà». (241) Aquesta darrera frase ja indica el contingut concret de la regla: la interpretació no pot ser una activitat dirigida des de fora d'ella mateixa. Aquesta immanència vol dir, per a Adorno, que cal evitar dos vicis freqüents en la pràctica exegetica.

El primer d'aquests vicis consisteix a considerar l'obra d'art com una mena de recipient que l'autor fa servir per abocar-hi un determinat contingut filosòfic que llavors es transmet als futurs lectors. Un cop el lector n'ha extret el significat, l'obra ja haurà complert amb la seva funció comunicativa i, per tant, podrà ser oblidada. «Les obres de Kafka es guarden prou de cometre l'espantós error de l'artista que creu que el contingut metafísic de l'obra és la filosofia amb la qual l'ha inflada». L'error corresponent per part del lector consistiria a «tapar» l'obra «des de dalt amb conceptes» (241). És a dir: en dos casos desapareix l'especificitat estètica de l'obra literària, o bé perquè es veu reduïda a la seva condició instrumental, o bé perquè esdevé l'objecte d'una classificació i, per tant, resta oculta dins un calaix conceptual del qual, con és sabut, només es veu l'etiqueta.

El segon vici hermenèutic consisteix a atribuir a l'autor una especial autoritat pel que fa al coneixement del sentit de la seva obra. Aquesta atribució té com a conseqüència considerar que els escrits de caràcter no ficcional o autobiogràfics, com poden ser els diaris o les cartes, posseeixen un valor explicatiu del tot fiable a l'hora d'aclarir els enigmes de l'obra literària. Kafka, certament, ofereix al lector interessat en la seva obra una més que abundant producció de textos en els quals parla de literatura, o bé comentant allò que escriu, o bé intentant descriure les ambigüitats d'una existència dedicada a l'escriptura,⁷ i té fins i tot una part de la seva producció literària dedicada al gènere aforístic, en la qual reflexiona sobre temes tan essencials per al seu món com són la culpa, el pecat o l'expulsió del paradís terrenal.⁸

Segons el que suposa la concepció hermenèutica a la qual ens referim, tots aquests textos haurien d'aportar llum en la foscor i un fonament força inqüestionable per a l'exegesi de la seva obra. Aquest supòsit és, però, extremadament problemàtic, i no tan sols perquè aquests escrits, amb l'ajuda dels quals hauríem d'arribar a comprendre els

⁷ Prou significativa al respecte és la publicació del volum següent: F. KAFKA, *Escritos sobre sus escritos*. Recopilats per Eric Heller i Joachim Beug. Traducció de Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Anagrama, 1983.

⁸ Max Brod, l'any 1931, va publicar pòstumament una sèrie d'aforismes amb el títol «Reflexions sobre el pecat, el patiment, l'esperança i el camí vertader». Vegeu al respecte: F. KAFKA, *Narraciones y otros escritos (Obras completas III)*. Edició dirigida per Jordi Llovet. Traducció d'Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras i Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, en especial p. 1140.

textos literaris, reclamin ells mateixos la interpretació, sinó perquè aquesta manera de concebre l'acte de la comprensió oblida que tot subjecte, i també per tant el de l'autor, està marcat per una escissió que fa possible un dir deslligat del jo, de la instància conscient i reflexiva. És més, aquesta escissió explica la possibilitat d'un dir que, en realitat, emergeix malgrat el jo, que s'articula justament eludint i vorejant les resistències que el constitueixen.

El primer exemple interpretatiu que presenta Adorno, com era previsible, està clarament inspirat en la psicoanàlisi i aclareix definitivament a quina mena de literalitat s'està referint: «Ocasionalment condueix la literalitat fins a l'acudit d'associacions» (242).⁹ I aporta Adorno l'exemple d'un passatge en què explica un «lapsus lingüístic»: «Així, a la història de la família de Barnabàs a *El castell*, es diu del funcionari Sortini que durant la festa del cos de bombers va estar tota l'estona amb la "mànega a punt"» (242).

L'exemple és interessant perquè mostra que la literalitat o la fidelitat a la lletra en què pensa Adorno és la mateixa que la literalitat de la psicoanàlisi: aquella que es concentra en tot allò que es resisteix al sentit i que, per això, ha estat exclòs de la realitat considerada substancial. Dit amb paraules de Freud que Adorno cita en més d'una ocasió, ambdós pensadors mostren un especial interès per les «sobralles del món fenomènic» (248), les «Abhub der Erscheinungswelt».¹⁰ L'exemple també és interessant perquè explica quina funció té aquesta literalitat: «La literalitat de Kafka serveix per a això: com en un experiment, estudia què passaria si tots els resultats de la psicoanàlisi no fossin mentals i metafòrics, sinó físicament i realment exactes. Aprova la psicoanàlisi en la mesura que mostra allò que la cultura i la individuació burgesa tenen d'aparença; com que se la pren més seriosament que no pas ella es pren a si mateixa, la força» (247s). Tornant a l'exemple citat de la novel·la *El castell*: Sortini no és només el que sembla, un professional escrupolós i responsable en qui confiar la tasca d'apagar focs, també és un subjecte obsessiu amb un conflicte pulsional sense resoldre que, com a tal conflicte, no és un tret particular o un afegit casual a la seva existència, sinó una complicació inherent al procés de socialització que justament l'ha convertit en un professional de la mànega. La seva identitat social no és tan homogènia com sembla, a la seva professionalitat no li manca un vessant malaltís i patològic.

La principal dificultat de la interpretació adorniana –una dificultat, per cert, anàloga a la que s'enfronta la interpretació psicoanalítica– prové, com ja indicàvem més amunt, del fet que l'acte interpretatiu no es redueix a un afer intel·lectual o cognitiu, sinó que

⁹ En realitat, no és el primer exemple, ja que Adorno acaba de oferir-nos una indicació interpretativa que podria ser considerada com un exemple del tradicional recurs filològic als passatges paral·lels: «Josef K. mor com un gos i Kafka ens comunica les indagacions d'un gos» (242).

¹⁰ S. FREUD, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Amb un epíleg biogràfic de Peter Gay. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992, p. 24. Hi ha traducció catalana: *Introducció a la psicoanàlisi Lliçons de 1915-16 i 1916-17. Seguit de Noves Lliçons de 1932* (2 volums). Traducció d'Àngels Planella. Edició a cura de Josep Oriol Esteve. Pròleg de Pere Folch Mateu. Barcelona: Edicions 62, 1986. El passatge citat es troba a la pàgina 59 del primer volum.

consisteix en un fer que topa amb les resistències d'una altra interpretació, és a dir, que s'oposa i que ha de travessar una interpretació que és especialment resistent perquè en ella hi ha en joc la pròpia existència, o més ben dit, la pròpia imatge, ja que tant per a Adorno com per a la psicoanàlisi el jo no és quelcom substancial, principi i final del procés de constitució de si mateix, sinó una aparença, però una aparença dotada d'una immensa força i capacitat de resistència. El jo es constitueix justament com a instància idèntica a si mateixa fundada sobre certeses que resulten irrenunciables per a un subjecte que —com expliquen Adorno i Horkheimer a *Dialèctica de la Il·lustració*— ha exclòs del seu horitzó tot allò que pugui constituir un obstacle a l'hora de realitzar el seu ideal de domini tant sobre la natura com sobre ell mateix: de la raó només en tolera el valor pràctic i de la vida l'obsedeix el somni de la perfecta autoconservació.¹¹

Aquesta modalitat minvada de la subjectivitat, que a la *Dialèctica de la Il·lustració* rep el nom de «Selbst», el si-mateix, intenta realitzar una imatge ideal amb la qual s'identifica i, per això, l'itinerari d'aquesta realització estarà necessàriament marcat per l'ocultació incansable i repetida de qualsevol experiència que pugui qüestionar i enterbolir la idealitat de la imatge a partir de la qual es constitueix. Per evitar l'angoixa que podria produir l'emergència del que no encaixa en l'ideal, el si-mateix s'aferra amb passió desesperada a la tan preuada versió que té sobre el seu poder i les seves capacitats. El jo esdevé, llavors, una mena de façana oficial, obstinada i fràgil alhora, perquè d'ella depèn tot. Però aquestes experiències inassimilables per al jo, que formen el seu fons ambigu i inquietant, no només s'han fet, sinó que fins i tot aconsegueixen expressar-se, encara que sigui de maneres sempre i necessàriament indirectes, ja que topen amb les resistències i l'oposició del jo.

La paradoxal estratègia que fa possible eludir i superar les resistències del jo consisteix a expressar-se a través de fenòmens que semblen incomprendibles, contradictoris i mancats de tota lògica i de tot sentit, aquelles «sobralles» de què parlàvem fa un moment i que constitueixen els enigmes que fan imprescindible recórrer el camí, també indirecte i paradoxal, de la interpretació. Per això, segons Adorno, en l'intent d'entendre Kafka cal «perseverar en els detalls incommensurables, opacs, en els punts cecs», cal fixar-se en «allò prelingüístic, que s'escapa a les intencions», i per això resulten especialment importants —com també per a Benjamin— «els gestos», que són justament importants perquè esdevenen «contrapunt de les paraules» (243). En lloc de ser-ne la confirmació, la gestualitat desmenteix les paraules del jo, desmenteix un dir que pretén imposar la pròpia imatge com si fos l'única realitat possible i com si fos la realitat sen-

¹¹ Hi ha un passatge de la *Dialèctica de la Il·lustració* molt interessant al respecte en el qual la distinció entre subjecte i «Selbst», la versió minvada de la subjectivitat, és molt evident: M. HORKHEIMER, TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Gesammelte Schriften 3)*. Edició de Rolf Tiedemann amb la col·laboració de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss i Klaus Schultz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, pp. 46-49. Hi ha traducció castellana: M. HORKHEIMER, TH. W. ADORNO, *Dialèctica de la Il·lustració. Fragmentos filosóficos*. Introducció i traducció de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998, pp. 82-85.

cera. La manca d'identitat entre gest i paraula revela, doncs, una manca d'identitat més profunda i més inquietant de la qual el jo no en vol saber res.

La tasca interpretativa és, per tant, inseparable de la intenció crítica i de la voluntat desemascaradora respecte d'un jo que es presenta com a compacte, coherent, unívoc i sòlid –dotat d'un «caràcter idèntic, instrumental i viril», com diu la *Dialèctica de la Il·lustració*– i que creu poder desenvolupar sense límits la seva capacitat de domini.¹² Aquesta posició de l'interpret explica una afirmació adorniana que en un primer moment podria semblar una paradoxal provocació: «La interpretació haurà de seguir alguna vegada les experiències sedimentades en el gest» (245), i ho haurà de fer justament perquè «aquests gestos són el rastre de les experiències que el significat cobreix» (244). La interpretació, doncs, no està al servei del significat, ni és tampoc la seva funció mostrar-lo o descobrir-lo, sinó més aviat desemascarar-lo. Aquest és, doncs, el contingut de l'«escepticisme envers el jo» que, segons Adorno, comparteixen Kafka i Freud, un escepticisme crític amb el qual combreguen plenament tant Adorno com Benjamin. Expressat mitjançant l'exemple del relat kafkià, podríem dir que es tracta de l'escepticisme que tot lector hauria de practicar davant les explicacions d'un jo com les de Bendemann amb les quals pretén convèncer un públic imaginari, del qual ell mateix forma part, de la solidesa i consistència d'una imatge ideal: la de fill modèlic, amic comprensiu, treballador competent i espòs compromès.

Les paradoxes del relat

La importància de l'element gestual en l'obra de Kafka ja va ser destacada per Walter Benjamin en el seu assaig de l'any 1934 *Franz Kafka. Amb motiu del desè aniversari de la seva mort*.¹³ Mentre que Adorno explica aquesta importància amb el suport del model teòric de la psicoanàlisi, és a dir, entenent el gest com un lapsus que revela la no-identitat del subjecte, Benjamin atorga en el seu assaig una indubtable centralitat hermenèutica al gest a causa de la seva significació múltiple i enigmàtica pel fet d'escapar a tota convenció social: «L'obra sencera de Kafka presenta un codi de gestos que no posseeixen per ells mateixos una significació simbòlica segura per a l'autor, sinó que se'ls demana que la tinguin en contextos i disposicions experimentals sempre canviants» (118). Així doncs, l'operació que segons Benjamin du a terme l'escriptura kafki-

¹² M. HORKHEIMER, TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, p. 50, i p. 86 de la versió castellana citada.

¹³ Citaré la traducció catalana del text, que es troba dins: W. BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània*. Selecció i pròleg d'Ignacio Echevarría. Traducció i notes de Pilar Estelrich. Barcelona: Columna, 2001, p. 107-148. L'original es troba dins: W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften II-1. Aufsätze, Essays, Vorträge*. Edició de Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, pp. 409-438. Un dels editors de l'obra de Benjamin ha reunit en un únic volum tots els materials relacionats amb l'assaig de Benjamin sobre Kafka: W. BENJAMIN, *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Edició de Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

ana mitjançant el gest consisteix, en primer lloc, en l'enfosquiment, ja que el gest se'n presenta com allò que impedeix qualsevol forma prevista de comprensió.

El gest esdevé presència d'un enigma que reclama ser desxifrat perquè ens ha traslladat a un lloc en el qual tots els hàbits hermenèutics fracassen: «Kafka [...] despulla el gest humà dels seus suports tradicionals i disposa d'ell com a matèria de reflexions que no veuen mai la fi» (119). Eliminar els «suports tradicionals» de la comprensió, a més de posar en moviment un procés de reflexió que no conclou, també provoca una experiència de xoc. Aquests passatges en els quals es concentra l'enigma kafkià reben el nom de «wolkige Stellen», un «indret nebulós» (119), una expressió important i reveladora ja que, només de començar l'assaig, Benjamin parla de núvols, de capvespres i de tempestes que s'estan formant. Però sobretot és important el fet que Benjamin subratlli la importància de la gestualitat mitjançant el gest que ell mateix posa en escena amb el seu text. Perquè a més d'allò dit, també és rellevant allò que Benjamin fa. Benjamin escriu un assaig sobre Kafka, és a dir, escriu un assaig sobre un narrador, però decideix començar-lo d'una manera prou sorprenent: explicant ell mateix un relat. El gest, per cert, es repeteix en tres ocasions en el transcurs dels quatre apartats en què està dividit l'assaig: el primer apartat comença explicant la història de Potemkin i Schuwalkin, el tercer contant una anècdota de l'escriptor noruec Knut Hamsun i l'últim narrat una història de la tradició hassídica.

El més curiós, però, deu ser el començament del segon apartat en el qual se'n presenta Benjamin comentant una «foto de Kafka infant» (115). Tornem, però, al principi de l'assaig, en el qual no només s'explica una història, sinó que aquesta és narrada d'una manera ben peculiar. Tot i que sabem que la història que explica Benjamin, la del «petit i insignificant oficinista Schuwalkin» i el poderós Potemkin, prové d'un llibre d'anècdotes de Puixkin, Benjamin decideix presentar-la mitjançant una fórmula que remet a aquell tipus de relat d'autor desconegut que perviu gràcies a la transmissió oral: «Es wird erzählt» – «Es conta» és, doncs, la manera més impersonal de començar.¹⁴ Amb aquest gest sorprenent, que consisteix a posar-se a narrar allí on esperem un comentari o una interpretació, Benjamin sembla anticipar-se a la idea de narració que desenvoluparà pocs anys després en el seu important assaig sobre la figura del narrador: *El narrador. Reflexions sobre l'obra de Nikolai Leskov*. La incertesa pel que fa a l'origen i l'autoria del relat no el converteix, però, en quelcom impersonal i deslligat de la nostra existència, sinó ben al contrari. Benjamin, de fet, comprèn la narració com a situació en la qual es narra, és a dir, com a situació en la qual algú transmet a un auditori un saber o un consell que prové d'una experiència que justament legitima el relat i el fa

¹⁴ Benjamin coneixia la història pel volum de Puixkin que, en la versió alemanya, du per títol *Anekdoten und Tischgespräche (Anècdotes i converses de sobretaula)*, publicat a Munic l'any 1924). Vegeu W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften II-3. Aufsätze, Essays, Vorträge*. Edició de Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, p. 1271.

digne de ser recordat i compartit: «L'orientació cap a l'interès pràctic és un tret característic de molts narradors nats. [...] –en qualsevol cas, el narrador és un home que dona consells a qui l'escolta. Ara bé, si “donar consell” comença a sonar antiquat avui, la culpa la té el fet que disminueix la comunicabilitat de l'experiència. A conseqüència d'això no trobem consell per a nosaltres ni per als altres. [...] L'art de narrar s'acosta a la fi perquè l'aspecte èpic de la veritat, la saviesa, s'extingeix» (153s).

El relat, per tant, formaria part d'un context vital que li atorga sentit i utilitat. Benjamin, com també farà Adorno uns anys més tard, encara que de manera molt més indirecta, ens estaria indicant els límits d'una actitud merament estètica davant l'art de la narració, és a dir, els límits d'una distància contemplativa que ha deslligat completament l'obra dels sabers, les experiències o les enganyoses il·lusions que donen forma a la realitat històrica en què vivim. Per això, malgrat la diferència abismal que separa la paràbola tradicional de la kafkiana, Benjamin insisteix en el caràcter parabòlic de l'obra de Kafka.

Però mentre que la paràbola clàssica recorre a l'element èpic per explicar i fer comprensible una determinada doctrina, la doctrina que suposadament estaria explicant Kafka amb la seva obra èpica ens és del tot desconeguda. Aquesta és la manera que té Benjamin de formular l'aporia hermenèutica que planteja l'obra de Kafka. Variant les formulacions que coneixem d'Adorno, diu Benjamin de les proses parabòliques de Kafka: «No són símils, i en canvi no es poden entendre de manera literal; són tals que un les pot citar, narrar-les a tall d'explicació. Ara bé, ¿ens trobem en possessió de la teoria que les paràboles de Kafka acompanyen i que és comentada pels gestos de K. i les actituds dels seus animals? No existeix, aquesta teoria; com a màxim podem dir que tal cosa i tal altra hi al·ludeixen» (120). En lloc d'aclarir, les paràboles de Kafka més aviat proposen un enigma, una «pregunta enigmàtica»,¹⁵ la «Rätselfrage» (410), que cal desxifrar. Allò enigmàtic, però, no ho és de manera buida i abstracta, ja que l'enigma fa referència a un tema tan concret com és el poder: «En qualsevol cas, el que està en qüestió [en les paràboles de Kafka] és l'organització de la vida i del treball en la societat humana. Kafka hi va dedicar els seus pensaments amb tanta assiduitat perquè l'experimentava com a inescrutable. Si Napoleó, durant la famosa conversa amb Goethe a Erfurt, va situar la política en el lloc del destí, Kafka, parafrasejant la cita, hauria pogut definir l'organització en tant que destí» (120).

¹⁵ La frase en la qual es troba aquesta expressió, la «pregunta enigmàtica», falta en la traducció. En el segon paràgraf de la pàgina 108, allí on comença el comentari de Benjamin a la història de Potemkin i Schuwalkin, després de la primera frase («Aquesta història és...») hi diu en l'original alemany: «La pregunta enigmàtica que s'hi forma [en el relat de Potemkin] com un núvol és la de Kafka». Justament en aquest passatge de Benjamin, a la peculiaritat d'explicar una història, cal afegir-hi la intensa presència d'imatges: el núvol, la tempesta que s'acosta i el capvespre que ja hem mencionat més amunt. Unes imatges que formen part totes elles del mateix camp semàntic dels fenòmens naturals i que, per això, són especialment importants, ja que remeten a un dels objectius del pensament d'Adorno i Benjamin: qüestionar la separació abstracta amb què distingim i contraposem el temps de la natura i el temps històric.

Així doncs, aquesta opacitat rep un nom molt concret: el destí. L'organització del món modern, paradoxalment, és considerada des d'un punt de vista arcaic, és a dir, com un ressorgir, o com un retorn d'aquelles forces mítiques que semblaven superades justament gràcies a l'organitzada racionalitat del món modern. Al món opac, impenetrable i hermètic de les jerarquies respon Kafka amb una narrativa parabòlica igualment hermètica. Tan indefensos ens trobem davant la inescrutable estructura del poder, com davant l'absència de clau interpretativa amb la qual accedir al sentit del món kafkià. Una obra literària que s'enfronta als límits de la comprensió no pot crear la il·lusió ingènua de poder representar de manera immediatament comprensible allò que no ho és. Diu Benjamin de Kafka: «A cada pas se li feia present el límit de la comprensió. I de bon grat l'imposa a altres» (121). L'hermetisme kafkià es va convertir en una mena de programa poètic en el qual no mancaven les tendències místiques o l'afany de venjança —«pagar els seus contemporanis amb la mateixa moneda» (122).

Tot i que ambdues respostes poden ser comprensibles, no deixen de tenir fatals conseqüències per a l'obra d'art, ja que l'obra d'art sorgida de la ràbia o de la fascinació corre el perill de diluir-se i de perdre la seva força en convertir-se en mera negació abstracta d'allò a què es volia oposar: hermetisme contra hermetisme, però mancat de tot contingut concret, o fascinació irreflexiva hipnotitzada per un misteri del qual, però, ja no s'intenta treure l'entrellat. Dit d'una altra manera: dues maneres que triomfi el destí per damunt l'intent il·lustrat de resistir comprenent. Amb aquesta aporia es descriu la delicada posició del narrar de Kafka, que oscil·la entre l'actitud mimètica de la perplexitat i el desconcert, la «Ratlosigkeit» que, segons Benjamin, culmina en la novel·la moderna, i, alhora, la insistència pròpia d'aquell subjecte que vol comprendre i que segueix buscant consell i orientació, és a dir, d'aquell que necessita la narració justament perquè manca la doctrina.

Hem pogut veure com en diverses ocasions tant Adorno com Benjamin es refereixen a l'obra narrativa de Kafka relativitzant-ne el caràcter èpic: en destacar, per exemple, la importància del gest en els relats kafkians, s'està posant en relleu la seva proximitat al gènere dramàtic, no només a causa de la conjunció teatral de presència corporal i mirada, sinó també perquè, segons Benjamin, en el gest es concentra i es fa visible la totalitat d'un conflicte dramàtic: «Si Max Brod diu: Immens era el món dels fets que experimentava com a importants, ben segur que per Kafka el més immens de tots era el gest. Cada gest és un procés, és més, fins i tot podríem dir que és un drama per si mateix» (118s).¹⁶ I Benjamin hi insisteix més endavant en subratllar que «el gest queda com l'element decisiu, el centre d'allò que s'esdevé» (119). Una segona manera de rela-

¹⁶ La segona frase del text citat falta en la traducció. Tradueixo el substantiu alemany «Vorgang» per «procés», en lloc d'«esdeveniment», per subratllar l'element duratiu d'un procés i distingir-lo del caràcter més puntual i instantani de l'esdeveniment. Justament el que hi ha en joc en aquest context és la problematització de la concepció èpica del temps.

tivitzar el caràcter èpic de la narrativa kafkiana es pot fer indicant-ne la proximitat al gènere líric. Així ho fa Benjamin quan utilitza la imatge de la poncella i la flor (120) per explicar de quina manera es desplega la prosa de Kafka.

En efecte, aquesta mena d'afirmacions assenyalen un tret peculiar i fonamental de la narrativa kafkiana. La interpretació d'una obra narrativa, com és la de Kafka, s'haurà d'ocupar en algun moment d'una qüestió central per a tota forma èpica com és la qüestió del temps. Tot relat consisteix a ordenar uns esdeveniments de tal manera que en resulti una trama o un argument i, per tant, també un sentit. Com ja va dir Aristòtil parlant de la tragèdia: «el més important és l'engalzament dels actes acomplerts» i que aquests actes, un cop ordenats, ens mostrin una acció acabada i sencera, i això vol dir, formulat amb la concisió característica d'Aristòtil, que ens mostrin una acció que tingui «començament, terme mitjà i fi».¹⁷ L'obra de Kafka sembla revoltar-se contra aquest requisit que afecta la temporalitat. La concepció del temps inherent a la narrativa kafkiana i allò que acostumem a esperar del gènere èpic és difícilment compatible. Dit d'una altra manera: l'obra narrativa de Kafka en certa manera s'oposa i contradiu les expectatives temporals del gènere. Adorno, per exemple, parla d'una «èpica complicada» (264) o d'una «epopeia invertida» (261). I efectivament, algun aspecte central de l'èpica s'ha capgirat si, com diu Adorno, «potser tota [l'obra de Kafka] hauria d'haver esdevingut quadre» o que l'obra de Kafka sembla una «fotografia» «d'allò que fa equilibris en el vèrtex de l'instant» (250). I quan Adorno afirma que «en Kafka, els gestos eternitzats són petrificacions d'allò momentani» (249) està expressant la total desaparició del caràcter processual i canviant del temps ja que resulta certament difícil imaginar una construcció narrativa d'allò que s'ha petrificat. Ni el gest ni allò instantani ni allò petrificat no són fàcilment desplegable en el temps.

És comprensible llavors que l'intent d'explicar, malgrat tot, aquest instant en forma de relat tingui com a resultat un necessari «estancament desolador de la narració» (262) o que produeixi el característic efecte de «monotonia» que és, com destaca Adorno, una de «les mancances principals que es troben en les grans novel·les» (251) de l'autor de Praga. Una mica més endavant, es refereix Adorno a la monotonia kafkiana amb l'expressió hegeliana de la «mala infinitud» (263), un terme molt adequat per explicar la mancança estètica que consistiria a confondre un relat amb el simple encadenament d'esdeveniments al qual se'n podria anar afegint sempre un de nou sense, però, que la cadena arribés a convertir-se, com reclamava Aristòtil per a l'argument, en un tot. Una sèrie d'episodis que es pot allargar indefinidament o tallar en qualsevol moment, com deia Aristòtil, està mancada d'una articulació interna que confereixi alguna mena

¹⁷ ARISTÒTIL, *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita. Edició a cura d'Alberto Blecua. Barcelona: Edicions 62, 1998, pp. 325 i 328.

d'unitat a l'obra: «allò que, efectivament, pot afegir-se o no afegir-se sense que es produeixi cap efecte remarcable no és pas una part constitutiva del tot».¹⁸

El que torna a haver-hi en joc en totes aquestes observacions –com abans quan tractàvem la qüestió del sentit– és una impossibilitat, una impossibilitat que finalment Adorno formula amb gran precisió en el moment en què situa l'obra de Kafka en el seu context generacional: «L'èpica expressionista és paradoxal. Narra allò que no pot ser narrat» (268). I això que no pot ser narrat possiblement tingui a veure amb l'estranya «trajectòria èpica» de què parla Adorno segons la qual l'obra de Kafka consistiria en «la fugida envers allò no humà passant a través de l'home» (248). Fugir de l'home voldrà dir fugir d'un temps, o d'una manera de concebre el temps, que ens constitueix. I en la mesura en què l'obra de Kafka subverteix la noció del temps que ens resulta familiar, podem entendre que la seva lectura pugui provocar un fort efecte de xoc en el qual es barregen la monotonia i la incomprensió.¹⁹

També Benjamin indica en quin sentit la narrativa de Kafka qüestiona radicalment allò que li és propi a tota narrativa. L'èmfasi en el gest n'és la mostra més clara, però no l'única. La concentració en allò instantani del gest desmenteix l'aparent centralitat d'una noció lineal del temps que vol explicar el decurs dels esdeveniments com a canvi, és a dir, com a procés i com a transformació en el temps pels quals són essencials les paraules i les decisions d'uns personatges que actuen i que imprimeixen al transcurs del temps l'efecte d'una certa necessitat.

Algunes observacions de Benjamin sobre Kafka descobreixen una estructura temporal en la seva obra que, efectivament, hauria de plantejar grans dificultats a l'hora de convertir-la en narració. Diu Benjamin a l'inici del seu assaig, quan comenta la importància de la gestualitat: «György Lukács va dir un cop: per fer avui en dia una taula com cal, s'ha de posseir el geni arquitectònic de Miquel Àngel. Així com Lukács pensa en èpoques, Kafka pensa en edats del món. Per emblanquinar, cal que l'home traslladi eres. I així fins i tot en el gest més insignificant» (109). O també diu Benjamin que allò propi dels poderosos, justament el món que Kafka retrata, és un moviment d'oscil·lació en el qual alternen indefinidament, com si fossin onades, l'ascens i el descens, és a dir, que «estiguin sempre [...] enfonsats o més ben dit enfonsant-se, però en contrapartida poden ressorgir de sobte i inopinadament amb tot el seu poder». (108s.) I ho recalca poc més endavant: «Fem la coneixença d'aquests poderosos en un moviment constant, que descendeix o s'eleva». (109) També apunta Benjamin la possibilitat que els «guar-

¹⁸ ARISTÒTIL, *Retòrica. Poètica*, p. 330.

¹⁹ Sobre les concepcions del temps en Adorno i Benjamin es poden veure els treballs de Richard Klein: «Die Frage nach der musikalischen Zeit», dins: R. KLEIN, J. KREUZER, S. MÜLLER-DOOHM (eds.), *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2011, pp. 59-74; G. AMENGUAL, M. CABOT, JUAN L. VERMAY (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, 2008, i W. MENNINGHAUS, *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

dians i funcionaris decrepits» siguin «descendents dels atlants» (109) o que l'obra de Kafka tracti de la imputació d'una culpa que té lloc en «un procés perpetu, que es troba aquí pendent de resolució» (111).

En la caracterització de la temporalitat kafkiana que proposa Benjamin, com ja passava en Adorno, topem amb fenòmens tan rars com la duració sense fi d'allò que s'estanca i es petrifica, els vincles secrets que mantenen cada moment del present fermament lligat a un passat arcaic i mai superat, o la monotonia que li és pròpia a l'absència de gir i desenllaç en la trama argumental. L'estructura del temps kafkià, certament, no encaixa en el motlle temporal del gènere èpic: rere l'aparença d'allò nou no hi trobem altra cosa que antiquíssims ancestres que han aconseguit sobreviure el final de totes les èpoques conegudes, i rere l'aparença dels canvis i dels girs argumentals no hi ha res més que repeticions sense fi l'origen de les quals és tan llunyà com la història mateixa de la humanitat. Perquè aquest és en definitiva el fenomen que finalment explica la impossibilitat de tota pretensió èpica: la concepció temporal inherent a la forma èpica genera una aparença que no concorda amb allò que històricament ha passat, o més ben dit, no concorda amb allò que no ha passat. L'èpica de Kafka és complicada o invertida, com deia Adorno, perquè qüestiona de manera radical la pertinença del model temporal inherent al gènere èpic.

En una anotació de Kafka de la seva època de Zürau, hi trobem la formulació condensada del que hi ha en joc en aquest a priori de la narració: «El moment decisiu en el desenvolupament de la humanitat és, si prescindim de la nostra concepció del temps, perpetu. Per això tenen raó els moviments espirituals i revolucionaris que consideren que tot allò que hi ha hagut abans d'ells és no-res, ja que, de fet, encara no ha passat res».²⁰ La percepció d'un temps que en el seu transcurs significués algun canvi i, sobretot, que impliqués alguna mena de progrés no seria altra cosa que una aparença que idealitza la realitat i que, a través de la idealització, aconsegueix amagar un temps ben diferent: el temps que es mou al ritme del sempre-igual i la repetició, i un temps actual en el qual es continuen produint els efectes de la resistent permanència d'allò arcaic. És a dir: el temps kafkià seria aquell temps en el qual res no es mou del seu lloc o, com diu Kafka, en el qual encara res no ha passat.

Aquesta absència constitueix l'obstacle definitiu i insuperable per a qualsevol forma d'èpica, perquè: ¿què es pot narrar si no ha passat res que sigui digne de ser narrat?, ¿com explicar el començament, el terme mitjà i la fi d'un temps en el qual no s'ha produït cap gir ni cap peripècia que mereixi aquest nom?, ¿com construir una trama argumental a partir d'un avançar sense desplaçament? La voluntat narrativa s'enfronta a la tasca límit de representar la paradoxal realitat d'un moviment sense desplaçament, d'un

²⁰ F. KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Edició de Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002, p. 34. Hi ha traducció castellana: F. KAFKA, *Narraciones y otros escritos (Obras completas III)*. Edició dirigida per Jordi Llovet. Traducció d'Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras i Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, p. 607.

temps sense veritable peripècia, d'un temps que, en realitat, és un instant eternitzat. Kafka, efectivament, parla en els seus diaris d'un «pas d'assalt que no avança» i d'un «marxar sense moure's de lloc»²¹ –uns gestos, doncs, més aptes per ser vistos dalt d'un escenari que no pas per ser convertits en l'objecte d'una narració.

Afirma llavors Benjamin a manera de conclusió que «l'època en què viu Kafka no implica per a ell cap progrés respecte dels inicis primigenis» (129) i exposa a continuació un exemple de les possibles conseqüències estètiques d'aquesta manera d'entendre el propi temps: «Només a partir d'aquí es pot comprendre la tècnica que posseeix Kafka com a narrador. Quan altres personatges de la novel·la tenen alguna cosa a dir a K. –encara que sigui la cosa més important o la més sorprenent–, ho fan de passada i d'una manera com si en el fons ja ho hagués d'haver sabut feia molt temps. És com si no fos res de nou, com si només s'exhortés discretament el protagonista a fer memòria del que ha oblidat». (130)

Des d'aquest punt de vista, el d'un temps paradoxal, és prou significatiu que un dels primers passatges de l'obra de Kafka que Benjamin cita com a exemple del lligam entre poder i temporalitat, un tema central del seu assaig, sigui justament una imatge procedent del relat que du per títol *Al galliner del circ*. Per explicar que, en el món de Kafka, fins i tot el gest més insignificant o el treball més quotidià arrossega la feixuga càrrega de les edats del món, diu Benjamin que les «figures de Kafka piquen de mans reiteradament i sovint per motius extravagants. Però un cop s'esmenta de passada que aquestes mans són “en realitat martinets de vapor”» (109). Com en tot l'assaig, i també en l'assaig d'Adorno, de manera programàtica ni s'indica la procedència de la citació ni es respecta cap distinció entre les diverses obres de Kafka, com si la seva unitat fos inqüestionable: com si allò essencial fos l'escriptura mateixa més que no pas la individualitat d'una o altra obra concreta. I, com en altres ocasions, també queda en mans del lector acabar de reconstruir el lligam entre la citació i el comentari, d'articular el vincle entre l'exemple i l'explicació.

El relat del qual prové la citació dels «martinets de vapor» és, efectivament, molt interessant en aquest context. *Al galliner del circ* és un breu text en prosa que consta de dos paràgrafs en els quals es descriu dues vegades i de dues maneres radicalment oposades el mateix esdeveniment: l'espectacle d'una amazona que fa un salt mortal dalt d'un cavall mentre aquest corre donant voltes per la pista del circ.²² L'espectacle circen-

²¹ Expressions que es troben a les anotacions dels dies 20 de novembre de 1911 i 23 de gener de 1922 i que en l'original alemany es diuen «stehender Sturmlauf» i «stehendes Marschieren». Vegeu: F. KAFKA, *Tagebücher*. Edició de Hans-Gerd Koch, Michael Müller i Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002, pp. 259 i 887.

²² La narració *Al galliner del circ* (*Auf der Galerie*) va ser escrita entre desembre de 1916 i gener de 1917 i va aparèixer l'any 1920 a *Un metge rural. Petits relats* (*Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*), la darrera obra publicada en vida per Kafka. La narració es troba a la pàgina 103 de la traducció catalana ja esmentada. Per a una anàlisi i interpretació detallades d'aquest relat remeto al meu treball: «“Un mareo en tierra firme”. Kafka, Nietzsche y la interpretación». *Estudios Nietzsche*, 8, 2008, pp. 147-158.

se és explicat en el primer paràgraf com un terrible suplici al qual es veu sotmesa una pobra amazona obligada a executar infinites vegades la seva habilitat empesa per un desprietat empresari, per una orquestra incansable i per un públic cruel que no es cansa de picar de mans –i que justament per això són comparades amb els «martinets de vapor» que Benjamin cita a l'inici de l'assaig. Ben diferent és la descripció de l'espectacle que ens ofereix el segon paràgraf del text, que –ara sí– coincideix amb les nostres expectatives respecte d'aquesta mena d'esdeveniments festius. L'actuació de l'amazona es presenta en aquesta segona versió com a esdeveniment únic i emocionant; en definitiva, com a quelcom bell que mereix ser contemplat i, sobretot, narrat. Mentre en el primer paràgraf dominava el gerundi, la forma verbal que expressa de manera fidel el temps cíclic de la repetició i del sempre-igual, en el segon paràgraf saltem a l'ús del verb en forma personal i al desplegament d'una estructura lineal: cada frase introdueix alguna cosa nova que permet fer una clara distinció entre un abans i un després, entre inici i final, és a dir, entre preparatius, expectatives, punt àlgid de l'emoció, realització del salt mortal i explosió d'alegria un cop han estat superats el perill i la dificultat. Tot i que en ambdós casos presenciem el mateix moviment circular de l'amazona a la pista del circ, el segon paràgraf ha aconseguit convertir la circularitat inicial en una exposició èpica de l'esdeveniment, és a dir, en el desenvolupament d'un temps lineal que concordaria amb les expectatives aristotèliques esmentades més amunt. La circularitat monòtona i angoixant ha estat superada gràcies a l'estructura lineal que mostra l'espectacle vistós, admirable i emocionant d'una amazona que sedueix i domina el públic en lloc de ser-ne la desgraciada víctima.

Però no és l'amazona l'única que dóna voltes, ja que el text mateix presenta una estructura circular. *Al galliner del circ* no només descriu dues vegades el mateix espectacle, sinó que explica també les reaccions d'un jove espectador davant allò que veu. El títol mateix de la narració ens està indicant que la posició de l'espectador, del qui observa, potser no és tan marginal com podria semblar. I efectivament, en el moment en què conclou el relat, quan s'explica la reacció de l'espectador al bell número de circ narrat en el segon paràgraf, ens trobem amb la sorprenent reacció de l'espectador que, en lloc d'emocionar-se amb el salt mortal i unir-se a l'esclat d'aplaudiments del públic, «posa la cara damunt la barana i, durant la marxa final, com submergit en un somni feixuc, plora sense saber-ho» (103). La reacció sorprèn, ja que sembla encaixar més bé amb la primera versió de l'esdeveniment que no amb la del segon paràgraf. El final remet, doncs, al principi i deixa sense resoldre l'enigma que planteja el contrast entre les dues concepcions del temps que aquest peculiar relat contraposa.

La imatge que Benjamin ha triat com a citació gairebé inaugural del seu assaig és certament inquietant, ja que mostra el salt que es pot fer d'una època a una altra com si efectivament no hi hagués motiu per prendre's seriosament les diferències temporals: al bell mig d'una imatge en la qual s'exposa el temps mític del sacrifici i de la completa aniquilació d'allò individual en ser engolit per un temps que és pura repetició i circu-

laritat, apareixen, com si fos la cosa més normal del món, els «martinets de vapor». Quan allò més arcaic i el món més modern de la tècnica apareixen barrejats de manera indestriable, efectivament se'ns està dient que res no ha passat, que res no ha canviat, excepte potser allò que ens indica el text de Kafka a continuació: que hem après a explicar allò que només són variacions del mateix estat, o aspectes de la mateixa situació, com si realment es tractés d'un gran relat. És a dir: hem aconseguit crear la il·lusió d'un temps que avança de manera lineal i progressiva quan, en realitat, només hi ha un temps circular dominat per la monòtona i angoixant compulsió a la repetició. Mitjançant aquesta èpica escassament èpica –dit hegelianament: una èpica que és negació determinada de l'èpica–, el que Kafka aconsegueix és trencar radicalment l'aparença de continuïtat del temps per mostrar un altre temps que ni satisfà les expectatives del gènere ni concorda amb una concepció del temps que viu en la il·lusió d'avançar seguint una línia recta ascendent que avança sense aturador.

Hi ha un brevíssim text de Kafka que, a més de ser una magnífica introducció al món del seu autor, ofereix un exemple molt aclaridor d'aquest joc desemascarador amb l'element èpic que es realitza mitjançant la paradoxal construcció d'un relat que, finalment, es revela com a negació de tot canvi i tota transformació. Es tracta del text conegut com a *Petita faula* en el qual s'explica el fatal itinerari recorregut per un ratolí.

«Ah», va dir el ratolí, «el món es fa cada dia més estret. De primer era tan ample que vaig tenir por, i vaig continuar corrent i vaig ser feliç quan per fi vaig veure en la llunyania murs a dreta i esquerra, però aquests murs allargats s'acosten tan de pressa l'un a l'altre que jo ja sóc a la darrera cambra, on hi ha el racó amb la trampa cap a la qual corro». «Només has de canviar de direcció», va dir el gat, i se'l va cruspí.²³

Malgrat la seva brevetat, el text aconsegueix transmetre dos trets essencials del món kafkià: l'absurd angoixant de trobar-se en una situació de la qual no hi ha manera d'escapar i, alhora, la sensació que aquesta situació respon a alguna mena de lògica o necessitat tan clarament perceptible com enigmàtica. El relat, com és habitual en Kafka, està explicat des del punt de vista del protagonista, en aquest cas un ratolí. Aquest punt de vista contribueix a intensificar la percepció de l'espai i el temps que és fonamental per al relat, ja que aquest consisteix, bàsicament, en l'explicació d'un recorregut. El trajecte que recorre el ratolí comença en un món ample, i aparentment sense límits, i acaba en

²³ F. KAFKA, *Narracions completes (Volum II)*, p. 353. El relat, del qual hi ha dues versions, va ser escrit cap a finals d'octubre de 1920 i forma part de l'anomenat «Konvolut 1920», que conté textos escrits entre els mesos d'agost i desembre d'aquell any. Fou publicat pòstumament per Max Brod, de qui és l'encertat títol. Vegeu: F. KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Edició de Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002, p. 343, i la traducció castellana: F. KAFKA, *Narraciones y otros escritos (Obras completas III)*. Edició dirigida per Jordi Llovet. Traducció d'Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras i Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, pp. 761-762.

un racó on, a més, hi ha una trampa. La transformació de l'espai, que es va fent cada vegada més estret, va acompanyada d'una progressiva acceleració que intensifica la presència del temps en aquest itinerari pel qual es precipita el ratolí. Més enllà de la gran unitat que prové del fet d'explicar un únic recorregut des del punt de vista del protagonista, és a dir, de la percepció d'un espai que es redueix mentre que el temps s'accelera, també unifiquen notablement el relat els tres enllaços causals que, a més de travar el text, produeixen el característic efecte kafkià de la necessitat: no entenem el que passa, però entenem que no pot ser de cap altra manera.²⁴

Els canvis, però, no només afecten l'espai i el temps en el seu sentit més objectiu, ja que la *Petita faula* explica un canvi en l'existència del ratolí. L'element èpic, doncs, es concreta en un gir de fatals conseqüències. La història del ratolí és una mena de fugida que té el seu origen en una difusa «por» de la qual es vol alliberar. Però l'esperança que té dipositada en la fugida es veu frustrada, ja que l'intent d'escapar produeix l'efecte contrari a allò esperat. Mentre que el món era inicialment massa ample, al final del recorregut acaba sent tan estret que ja no queda lloc per on escapar. L'alternativa que planteja el gat no és sinó una cruel i tràgica ironia. Un cop s'ha arribat en el sorprenent final de la història, el lector pot voler tornar al principi del relat per intentar refer el camí i, llegint més a poc a poc i amb més concentració, intentar descobrir en quin moment del trajecte aquest s'ha embolicat, quina decisió s'ha pres o quin error s'ha comès, per entendre el perquè de la fatal alternativa amb què acaba el recorregut. Dit d'una altra manera, el lector voldrà descobrir on i quan es produeix el gir que determina la història del ratolí. El lector s'endurà, llavors, una sorpresa, ja que descobrirà que a l'inici del relat, de fet, ja ens trobem en el seu final. «Ach», s'agte die Maus» —«Ah», va dir el ratolí— és exactament l'exclamació que expressa el dolor i la desesperació propis del final del recorregut, i no l'esperança amb què suposadament es posa en marxa el protagonista de la faula.

Així doncs, el relat es mou en una zona límit de l'èpica que consisteix a construir l'aparença d'un desplegament èpic, és a dir, articular una trama temporal en la qual es produeix un gir, i, alhora, mostrar un instant, és a dir, desplegar els diversos aspectes que constitueixen una situació.²⁵ Quan comença la història, en certa manera, ja som en el seu final o, dit d'una altra manera, el que sembla una història no ho és en sentit es-

²⁴ Aquest enllaços causals, malauradament, es perden en la traducció. La sensació de necessitat ve finalment reforçada pel verb modal que utilitza el gat («müssen» en l'original).

²⁵ Resulta, per exemple, il·luminadora la imatge que utilitza el mateix Kafka per explicar *El veredict*: diu del relat que és un tomb («Rundgang» en l'original) al voltant de les figures del pare i el fill. És a dir: el relat mostra des de diversos angles els diferents aspectes d'una relació. L'explicació es troba en la carta del 10 de juny de 1913 a la seva promesa Felice Bauer. Vegeu: F. KAFKA, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Edició d'Erich Heller i Jürgen Born. Frankfurt a.M.: Fischer, 2003, pp. 396-397. Hi ha traducció castellana: F. KAFKA, *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época de noviazgo*, 2. Edició d'Erich Heller i Jürgen Born. Traducció de Pablo Sorozábal Serrano. Madrid: Alianza, 1978, p. 391.

tricte, ja que allò que es presenta com a recorregut, moviment o itinerari qüestiona radicalment que s'hagi produït cap canvi o desplaçament. Aquesta és exactament l'ambigua experiència temporal que Kafka aconsegueix representar i que constitueix una de les antinòmies del món kafià. Una antinòmia que, com diu Benjamin en una carta a Adorno,²⁶ cal captar i pensar amb la màxima precisió possible, perquè coincideix amb l'enigmàtica pregunta –la «Rätselfrage»– que planteja una altra història, justament la història humana, que es presenta com a negació i superació del mite i de la natura i que, secretament, no ha deixat de ser natura, mite i repetició o, com diu Adorno citant Benjamin, s'ha convertit en la cruel «maledicció» d'una «fugacitat eternitzada» (249).²⁷

Robert CANER-LIESE
Universitat de Barcelona
robertcaner@ub.edu

Article rebut: 24 d'octubre de 2012. Article acceptat: 4 de febrer de 2013

²⁶ Es tracta de la carta de Benjamin del 7 de gener de 1935. Vegeu: TH. W. ADORNO, W. BENJAMIN, *Briefwechsel*, p. 100, i p. 85 de la versió castellana citada.

²⁷ La paraula alemanya que utilitza Adorno per referir-se a la «fugacitat» és «Vergängnis», una clara al·lusió a *L'origen del drama barroc alemany* de Benjamin. Adorno en parla amb detall en el seu text de joventut *Idea d'una història de la natura (Idee einer Naturgeschichte)*. Es tracta d'una conferència de l'any 1932 publicada pòstumament. El text es troba dins: TH. W. ADORNO, *Philosophische Frühschriften (Gesammelte Schriften 1)*. Edició de Rolf Tiedemann amb la col·laboració de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss i Klaus Schultz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, pp. 345-365, en especial p. 357-358. Hi ha traducció castellana dins: TH. W. ADORNO, *Actualidad de la filosofía*. Introducció d'Antonio Aguilera. Traducció de José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona: Paidós/ICE, 1991, pp. 103-134, en especial pp. 121-124.