

El Berlín suburbial i frenètic d'Alfred Döblin

Arantxa bea / *Trapezi*

Deia Hermann Kesten que Alfred Döblin (1878-1957) no s'esforçava gens per no semblar mal educat i que mai no deixava escapar l'oportunitat de crear-se enemics: «La urbanitat de Thomas Mann li era tan aliena com la diplomàcia de Hofmannsthal o l'astúcia de Brecht; buscà el seu camí amb tossuderia i oblit de si mateix, com un autèntic dement desbocat entre els escriptors dels segle XX», sentenciava Marcel Reich-Ranicki. En efecte, grafòman empedreït —de temperament volcànic—, Döblin no feia la més mínima concessió al públic: «Escric ràpidament i en net, les vacil·lacions són un impediment»; i fins i tot quan en 1929 aconseguí l'èxit amb *Berlin Alexanderplatz*, es queixava que els lectors s'havien equivocat perquè, segons ell, havien llegit una novel·la metafísica i religiosa com una descripció de la gran ciutat i com un estudi psicològic. Amb aquest afany de polemista furibund, declarà en morir l'autor de *La muntanya màgica*: «Existí un Thomas Mann que elevà, o volgué elevar, a la categoria de principi artístic la ratlla del pantaló; això és tot el que cal saber-ne». Ranicki relaciona la insolència, la rebequeria i el desassossec de Döblin amb l'antisemitisme que patí —«una obvietat en aquella generació»—, però també amb un trastorn psíquic, una ment caòtica que enyorava l'ordre.

Doctor en psiquiatria, aquesta professió permeté que Alfred Döblin estiguera en contacte amb delinqüents que li servien de model per als personatges, i entre els quals s'alça Franz Biberkopf, protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, un «obrer del transport, rebentapisos, rufià, homicida» amb què l'escriptor volgué mostrar el destí d'un home fracassat: «No l'he cridat aquí a un joc, sinó a viure la seva existència difícil, veritable i il·luminadora», diu el narrador totpoderós; Biberkopf, que en la primera pàgina ix de la presó on ha complit quatre anys de condemna per haver apallissat i mort la parella, es proposa ser honrat i ho aconsegueix durant una temporada —«termini de gràcia»—, però «la vida a la llarga ho troba massa bonic, i pèrfidament li fa l'entrebanqueta». En aquest sentit —a pesar dels renecs de l'autor—, l'obra té trets de novel·la psicològica i lírica. Entre tavernes, apartaments, tramvies i escorxadors, Franz coneix Emilie Parsunke, amb la qual viurà una història d'amor trista i sentimental —com ho són les grans històries d'amor de la literatura; a la xica, que es prostitueix voluntàriament perquè Franz no haja de treballar, li hauria agradat dir-se Sonja —com en *Crim i càstig*—, però, de fet, serà senzillament Mieze: aquest personatge —explica Ranicki— té poc a veure amb les joves dostoiévskianes i molt amb les de Kleist. En un dels extrems de la figura que no és exactament un triangle, apareix Reinhold —irònic nom que significa «benèvol i pur»—, un esperit maligne que, en gran part, causarà la desgràcia de Franz.

Però el vertader antagonista de Biberkopf probablement no siga Reinhold sinó la ciutat de Berlín, que es converteix en matèria i tema de la novel·la: «Aquests blocs de lloguer i fàbriques han sigut durant dècades el meu material d'observació i reflexió», digué Döblin en més d'una ocasió. Així, la imatge de l'urbs —en moviment incessant— i la història del pinxo que volia ser honrat es condicionen i complementen mútuament. Tot i reconèixer la influència de Joyce i de Dos Passos, el cert és que l'escriptor prussià s'havia preocupat pel muntatge i el collage abans de la publicació de *Manhattan Transfer* i el seu interès pel monòleg interior també precedeix l'Ulisses. *Berlin Alexanderplatz* és, doncs, una mena de mosaic de retalls de realitat: notícies

locals, butlletins meteorològics, anuncis, publicacions oficials, cartells, estadístiques, articles de diccionari, atestats de la policia, processos judicials, cançons populars i passatges bíblics —Job, Abraham o Isaac funcionen com interpretacions metafòriques dels esdeveniments— interrompen persistentment el fil de la narració, alhora que pretenen reflectir l'experiència quotidiana del ciutadà modern. L'amalgama d'elements es percep també en l'estil: psicologisme, futurisme, expressionisme en la dinamització i personificació del paisatge, i naturalisme en la representació dels baixos fons berlinesos; a més, el lector ha de travessar, com un desert àrid, el llarg principi de *Berlin Alexanderplatz* amb el to gèlid i la sequedat de la «nova objectivitat» que dominava a finals de la dècada dels vint. Malgrat la diversitat de continguts i de tècniques, el llibre és sorprenentment unitari, gràcies al llenguatge: Alfred Döblin encertà quan recreà el dialecte berlinès, una parla dúctil, gens artificiosa ni efectista.

El que durant gran part de l'obra es pot llegir com un conte amb moralitat —els capítols sisè i setè tallen la respiració— es transforma al final en una espècie de misteri medieval: l'heroi reconeix la culpa del que li ha succeït i se'n penedeix, però això passa precisament quan el personatge ha perdut la consciència; no hi ha, per tant, comprensió ni reconeixement, sinó només il·luminació. Ranicki proposa que qui ha canviat no és el personatge sinó l'autor: «Sense forces ni ganas d'exposar el canvi salvífic, s'hi contenta amb una informació fugaç». Amb tot, sense *Berlin Alexanderplatz* resultaria difícil entendre una gran part de la prosa moderna alemanya: Wolfgang Koeppen, Arno Schmidt, Günter Grass, Uwe Johnson i Hubert Fichte, entre d'altres, reconegueren el mestratge de Döblin.

En el «Llibre segon», hi ha una estranya sensibilitat cap a un ocellet engabiat: «...no paren de fumar vinga fumar, i encara que hi hagi una cadenera que es podria morir, a ells se'ls en fot...», es queixa Biberkopf; de fet, Döblin havia declarat que, «a més dels vegetals, els animals i les pedres», només podia suportar altres dues categories d'éssers: deia que la seua nacionalitat no era «alemanya ni jueva, sinó la dels xiquets i els bojos»; amb tot el que els folls tenen sovint d'insuportable i molt excepcionalment —com en el cas d'Alfred Döblin—, de genial.