

COMUNICACIÓ

Julia Manzano (Societat Catalana de Filosofia): *Modernitat és ser contemporani?*

«El vent del segle bufa en el sentit de la bogeria:
el baròmetre de la raó moderna indica tempestat».

BAUDELAIRE

El terme modernitat és polisèmic. Si atenem a la dimensió històrica, l'edat moderna comença a partir del descobriment d'Amèrica, segons explicaven els nostres llibres de text infantils. No obstant això, en filosofia la modernitat s'inicia amb la problematització del binomi subjecte-objecte en la teoria del coneixement, és a dir, amb Descartes, en el segle XVII. El concepte de *modern*, en sentit ampli, s'aplica a tota manifestació nova, experimental, crítica amb el passat i oberta al futur. Però no seguiré per aquesta ruta de generalitats buides, sinó que em referiré a la idea de modern en Baudelaire, tractant d'omplir de contingut el conegut *dictum* del seu deixeble Rimbaud: «Cal ser absolutament modern!» Després atendre a la categoria de «*dissonància*, com signe de tot el modern», tal i com ha estat pensada per Adorno en la *Teoria estètica*. Amb les eines d'anàlisi que el poeta i el pensador em proporcionaran, intentaré aplicar-les al quefer concret d'un poeta i filòsof barceloní modern, Francesc J. Vélez, la modernitat del qual consisteix a mostrar en els seus versos una sensibilitat estètica i crítica amb la qual podem sentir-nos identificades les dones i els homes d'avui, com tractaré d'argumentar.

Baudelaire descriu els trets de l'*artista modern* en una sèrie de petits assajos de teoria estètica¹ dedicats a Théophile Gautier, Flaubert, Edgar Allan Poe o a Constantin Guys, un aquarellista poc conegut fins i tot en la seva època, en els quals concreta les característiques de l'artista de la vida moderna. Però en realitat, crec que en tots els casos està parlant de si mateix.

1. Ch. BAUDELAIRE, *Consells als joves escriptors* (Trad. Lluís M^a Todó), Barcelona: Columna, 1996.

Per a entendre la seva idea de *modernitat* hauríem d'atendre, en primer lloc al concepte de temps. Ser un artista modern vol dir, en un sentit purament cronològic, prendre models contemporanis. Per exemple, en pintura, no reflectir la vida excelsa dels déus o herois immortals, sinó la dels personatges anònims i poc honorables que pul·lulen per la ciutat, prostitutes, borratxos, lladres. Els artistes contemporanis de Baudelaire deixen d'ocupar-se de la Naturalesa, mitificada pels romàntics, i traslladen el seu escenari de la naturalesa a la ciutat. Diu Walter Benjamin, en una expressió feliç, que Baudelaire «va a fer botànica a l'asfalt»². Aquesta formulació té a veure amb la presentació de la figura del poeta sota l'hàbit del *flâneur*, aquell que passeja aparentment ocios pel·ls carrers de la ciutat, observa i després escriu.

El poeta francès desplega, en els assajos citats, una reflexió estètica, no per descomptat de la mateixa importància que les seves composicions poètiques, però suficient. A ell em remeto, ja que la seva idea de modernitat convé a les meves intencions. Parla de dues classes de bellesa: una intemporal i invariable, clàssica, i altra relativa al present, circumstancial i d'època; ambdues s'adonen l'apetit estètic. Defineix modernitat de forma similar com defineix la idea de bellesa, ambdues es componen d'un element etern i immutable i un altre element fugaç, transitori i contingent. Hi ha hagut una modernitat per a cada artista ja passat, i cadascun ressaltava els trets essencials de la seva època. Tota modernitat serà digna de convertir-se en antiguitat o tradició si ha estat capaç d'extreure la bellesa que corresponia a la seva època (idees i valors, però també vestits i moda en general, incloent el port, la mirada o el somriure, que també són epicals).

Com a tret final veurem la denominada *gran heretgia poètica dels temps moderns* que apareix en l'assaig sobre Poe. Aquesta heretgia és la idea de la *utilitat*. Era habitual en l'època que els intel·lectuals nord-americans, escriptors, filòsofs o poetes exposessin en públic les seves creacions o les seves reflexions. Per a això solien llogar una sala. El tema triat per Poe per a la seva lectura

2. W. BENJAMIN, *Iluminaciones II* «Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo» (Trad. Jesús Aguirre), Madrid: Taurus, 1972, p. 50

pública va ser *el principi de la poesia*, que per a ell és essencialment antiutilitarista, contrari a l'esperit eminentment pragmàtic dels EEUU. L'escriptor nord-americà, que també va ser poeta (encara que menys conegut a casa nostra per aquesta activitat), parla d'una segona heretgia, un error que té una vida més llarga que l'anterior i que anomena *heretgia pedagògica*. Molta gent pensa que la finalitat de la poesia ha de ser un ensenyament o altre, com per exemple fortificar la consciència o perfeccionar els costums. Ell creu que cal escriure poemes pel pur plaer de fer-ho, sense finalitats pragmàtiques o d'ensenyament de qualsevol tipus. Aquesta idea va ser un episodi de la tendència artística compendiada en l'expressió *l'art pour l'art*, gest d'allunyament de tota contingència humana (política, moral o social), en les antípodes del subjectivisme romàntic. La sensibilitat del cor no és favorable al treball poètic, tal com feien els romàntics. Si ajuda, no obstant això, la sensibilitat de la imaginació, que es diu el Gust. Aquesta afirmació segueix tenint vigència en el món d'avui.

Anem ara a la reflexió de l'*Estètica*³ d'Adorno (1970), obra pòstuma i incompleta, publicada un any després de la seva mort. I el llegat d'aquesta obra, autèntic calvari de l'esperit, al que va dedicar quaranta anys de reflexió, és d'una fecunditat (i dificultat) tan extraordinària, que sempre produeix temor i respecte la seva utilització com a clau d'interpretació. Per què? Perquè una obra artística mai és un tranquil estatge, sinó que integra en el seu si un joc de forces immanents, que s'entrellacen amb les antítesis històriques i socials del món en el qual tals obres es produeixen. El risc d'equivocar-se pot procedir de confondre el fenomen estètic de la pluralitat i l'ambivalència amb un *totum revolutum* espuri. En l'actualitat, l'artista modern ha de substituir el concepte de bellesa clàssic (al que encara feia referència Baudelaire, com dèiem) per la nova categoria estètica de *dissonància*, de la qual Adorno no dóna una definició concreta.

Com aproximar-nos-hi? Atenent, en primer lloc al concepte de *mimesis*, no entès en el sentit tradicional que l'art imita a la naturalesa, sinó que el que ha d'imitar l'art és el que abans n'havia estat

3. T. W. ADORNO, *Teoría estética* (Trad. Fernando Riaza), Madrid: Taurus, 1980.

exclòs o silenciats. Aquesta *ombra*⁴ de l'art tradicional és el que Adorno sintetitza en la categoria estètica de la *dissonància*. En aquesta categoria estarien representats els elements intencionadament obviats per la tradició, que van essent enumerats al llarg de les pàgines de la seva teoria estètica: *el negre, el lleig, el bàrbar, el trencadís, l'abismal i el terrible*, tots estigmes encoberts per la societat de mercat. El pseudoartista contemporani, el seu servidor, fuig d'aquests aspectes negatius en el seu desig de complaure l'hedonisme estètic del burgès, el seu públic eventual. No obstant això, l'obra d'art, si pretén ser tal, ha de parlar el *llenguatge del sofriment*, ha de ser caixa de ressonància d'aquesta època nostra, mimetitzant l'horror i la barbàrie, a les quals Adorno, jueu alemany, va ser tan sensible. Altres manifestacions de l'esperit d'aquesta nostra època, que apareixen reflectides en l'art, són *la ironia, la falta de sentit, l'absurd*, tan presents en l'obra de Beckett (al que pren com a paradigma de l'art nou) o el sentiment negatiu de la realitat (Kafka) o el satanisme de Baudelaire. Com a conclusió direm que la mimesis d'Adorno ha d'imitar la dissonància, en qualsevol de les seves múltiples accepcions.

El tercer moment i tancament d'aquesta reflexió és prendre les categories de *modernitat* del poeta francès i de *dissonància* del pensador alemany i aprofitar la riquesa que s'hi expressa per a aproximar-nos a l'enigma de l'obra del poeta i filòsof Véléz. Començarem amb la idea que és un poeta urbà, com Baudelaire, i la seva primera nota de modernitat és que també pren per objecte d'observació les ciutats i els habitants que hi proliferen i després els canta en els seus poemes: la dama moderna, la dependenta, la caixa de les Rambles; i com el denominat poeta maleït també fa intervenir als aprenents d'assassins, els criminals i les seves víctimes. Però les ciutats que sol cantar el nostre poeta barceloní són

4. Uso la categoria d'ombra en el mateix sentit que va ser encunyada per Eugenio Trias en el seu primer llibre *La filosofia y su sombra* (1969) i de la qual n'ha tret rendiment en textos posteriors. És una categoria hermenèutica que al·ludeix sempre a l'altra 'cara de la realitat'. Nietzsche formula una idea semblant, però en clau psicològica i amb l'afegit de la seva extraordinària i salvatge ironia. Així diu: «El que té de mediocre l'home mig és que no sap veure el revers de les coses.»

aquelles en les es manifesta l'horror, no la mítica ciutat de París de passatges i bulevards. Encara que en ocasions també hi ha un transfons mític en les metròpolis que apareixen en els seus versos, aprofitant l'ambivalència que els mites solen encarnar. Per exemple, la Viena de fi de segle (XIX), representant d'un imperi, amb Sisi i els genis: pintors, filòsofs, poetes, músics i artistes de tota classe. I la seva altra cara, àvol i terrible, que mostra la hipocresia de la doble moral.

*Viena és l'harmonia fingida i el desordre,
Viena és una estàtica bellesa d'abadia
sensual i putrefacta, d'exvot barroc de cera,
Viena un cementiri de somnis i de liris*⁵

Thomas Bernhard ressona en aquests versos, en les descripcions cruels dels seus conciudadans, eterna tornada del sinistre.

Dèiem al començament d'aquest escrit que la modernitat de Vélez radicava que nosaltres, els seus contemporanis, podem sentir empatia amb la crítica despietada i nihilista de l'infern quotidià que representa la nostra anomenada civilització. Com Nietzsche, usa les paraules com si fossin martells contra la política i la cosa pública i els seus servidors, policies i funcionaris, quan diu:

*Quan ja no van mirar per la finestra
el carrer que era infern i malefici
d'eslògans i xeringues
regalades pels mossos de la llei;
i quan els funcionaris del caprici
van aixecar l'envà de la il·lusió,
i tot va ser totxana de deliris
i cortina de pleures esbotzats
va començar la destrucció del món*⁶.

Crec que en aquests versos s'expressa la categoria de dissonància, com a signe del modern, reflexionada per Adorno. Aquesta nova categoria estètica ha substituït la bellesa clàssica, encara invocada per Baudelaire, i al sublim romàntic. La dissonància és

5. J. F. VÉLEZ, *Cant d'Esblada*, Lleida: Pagès ed., 2002, p. 28.

6. F. J. VÉLEZ, *Cant de la devastació*, Barcelona: Viena, 2005, p. 30.

avui expressada, dita i reflexionada per Vélez com un *Cant de la devastació*. En el poemari d'aquest títol es dona una altíssima conjunció de pensament i poesia. No és una èpica, on es cantin les fetes d'algun heroi, ja que avui no troba herois als quals cantar; (potser una èpica del desastre?) no és una lírica subjectiva i emocional, sinó una reflexió desoladora sobre el món contemporani, però amb alè poètic. Com en una escenografia de gegantomàquia va desfilant la humanitat amb les seves despulles. La fi del món és el tema, cantilena obsessiva i ritual que es repeteix al llarg de l'únic poema que constitueix el llibre. Qui ho anuncia? Els auguris i els profetes, però també la revistes del cor i les notícies «*vomitades pels esclaus del suborn*»⁷.

La modernitat del que Baudelaire anomenava «bellesa epocal» rau en què ha sabut i ha volgut ressaltar els trets essencials del seu temps. Un d'ells és una distanciada ironia amb alguns dels «grans conceptes» (com els anomenava Nietzsche) com el subjecte o la identitat. Per exemple en el llarg poema *La identitat o el feix* en el qual mostra un joc de personatges múltiples pertanyents al món de la literatura, el mite o les arts. Després del ventall desplegat de tots aquests noms, dona un toc irònic al mite de la identitat. Així diu:

*És el mirall que mira les mirades
afamades de pètria identitat,
de consistència rígida i eterna,
jo de roca i de foc, de filigrana,
forjada en obradors de mags i d'alquimistes,
carnet plastificat, persona, personatge?*⁸

Si la ironia és el principi creador, és obvi que no pretén que la seva poesia sigui pedagògica. No queda ni rastre de l'«ensenyar delectant» amb què van somiar els moralistes anteriors. La sospita i la crítica ha de ser autònoma, ja que no desitja «ni un sol ramat, ni un sol pastor» (Nietzsche, de nou).

7. *Idem*, p. 21.

8. F.J. VÉLEZ, *La mirada de Tirèsies*, Lleida: Pagès ed., 2003, p. 54.