

He pres el títol de la conferència com si d'una qüestió es tractés. És a dir, ¿quina és la modernitat de Baudelaire? ¿què és el que ens permet suposar que té una visió d'una "altra" modernitat? Aquestes qüestions no són simples, o no són tan senzilles com es podria suposar en un primer moment, ja que de la imatge de la Modernitat que nosaltres tenim ara en bona part n'és responsable el mateix Baudelaire. Ell és un dels primers que assumeix, clara i conscientment, que viu en una època diferent de la que s'havia viscut fins aquell moment. Això vol dir per ell: que el medi en que es viu, que les persones que la viuen i que les formes de ser i el mode de relacionar-se amb els altres que viuen han canviat essencialment. Ara se és "modern", es viu la vida moderna i es tracta de treure'n d'això les conseqüències.

Que Baudelaire és un referent de la Modernitat ho assenyalen la gran quantitat de títols de llibres i articles d'especialistes en els quals el nom de Baudelaire apareix lligat al terme "modernitat". El problema es troba, en moltes ocasions, en que el situem tan a prop, el vegem tan pròxim, que perdem de vista el que va assenyalar de radicalment nou en la vida moderna.

Per tant, es tracta de llegir i analitzar la "actualitat" de Baudelaire, els trets que el fan ser un poeta, i un pensador, molt més proper al nostre present del que ens pugui parèixer en un primer

moment. I això precisament pel fet de que el mirem tan de prop que de vegades no el vegem, que perdem la perspectiva per veure els detalls que l'acostem a com nosaltres, avui, mirem els mateixos objectes que ell mirà per primer cop, en una perspectiva que ell d'alguna manera va inaugurar.

Primer de tot, ¿quin és el model de discurs literari en el moment de Baudelaire? En el segle XIX els “gèneres literaris” estan ben assentats i delimitats. Això vol dir: la poesia és poesia i la prosa és prosa, així com la pintura és escampar colors sobre una tela, el dibuix és traçar línies sobre un paper o superfície semblant, i així amb totes les altres arts. Les fronteres de tècniques, materials i temes de cada una de les arts estan ben establertes. No és “artístic” saltar-les utilitzant materials o tècniques noves i tampoc tractant temes que no pertanyen a l'art respectiva o que, simplement, no es conceben com a matèria susceptible de tractar-se artísticament. Així el pitjor tret que pot fer-se a un poeta és el ser “prosaic”, i al pintor de ser “literari”. És en aquesta època que Flaubert comença a rompre el motlles quan pretén una prosa amb la que es treballi com si fos “poesia”. Serà el mateix quan Wagner persegueixi l'autonomia total de la música i “descobreixi” *l'obra d'art total*, en la que es sintetitzen música, pintura i literatura.

En aquest context Baudelaire compondrà i publicarà a partir de 1857 els *Petits poemes en prosa*. En la dedicatòria a Arsenio Housaye deixa ben clara quina és la intenció:

«Qui de nosaltres no ha somiat, en els seus dies ambiciosos, amb el miracle d'una prosa poètica, musical, sense ritme ni rima, el suficientment flexible i dura com per adaptar-se als moviments

lírics de l'ànima, a les ondulacions del somnieig i als ensurts de la consciència?»¹.

S'arribaran a reunir 50 d'aquests poemes en prosa publicats en revistes. Alguns dels títols donen idea del seu talent: “La joguina del pobre”, “L'estranger”, “La desesperació de la vella”, “El rellotge”, “A la una de la matinada”, “Un hemisferi en una cabellera”, “Retrats d'amants”, “La senyoreta bisturí”, “La moneda falsa”, “El crepuscle”, “La solitud”, ...

[*Un hemisferi en una cabellera*]

[*Embriagaos*]

[*Las ventanas*]

L'obra, a més de mostrar l'art de Baudelaire, és l'enunciació d'un autèntic programa per una nova poesia que, fins aquell moment, sols havia tingut alguns exemplars isolats. La “poesia” tal com entenia aquest terme un contemporani consistia bàsicament en:

(a) una tirallonga de paraules, separades a ritme constant de síl·labes i acabades regularment, una rima, en la mateixa sonoritat;

(b) la presentació al·legòrica o metafòrica d'un catàleg limitat de temes, entre els quals ocupaven un lloc preferent l'amor cortès, els paisatges, els viatges, o les aventures i desventures d'algun personatge, conegut o no.

Tan important com la ruptura formal de la poesia, el no veure's obligatòria i necessàriament constrenyida en unes formes ja clàssiques, és la ruptura en quan a temes propis de la literatura. És el que Foucault va anomenar “la ruptura de l'armari clàssic” en quan a temes.

Per justificar la “prosa poètica” de la que parla Baudelaire en l’anterior citació, diu:

«Aquest ideal obsessiu neix, principalment, de la visita freqüent a les ciutats modernes, de la cruïlla de les seves innombrables relacions»

El tema és la vida moderna, la vida en les metròpolis per tant. A Baudelaire no hi trobarem l’exaltació de la vida rural, ni la narració de viatges, ni escenes de l’amor galant, ni imatges dels grans fets històrics. De la naturalesa en va parlar alguna vegada com de “hortalisses”.

El tema de Baudelaire ve delimitat en l’espai de la gran ciutat, de la ciutat moderna, de la metròpolis, sorgida del canvi de la vida rural per la industrial i la corresponent concentració en nuclis urbans cada cop més grossos. I la vida en aquest espai delimita el segon tema, el de les masses que omplen a vessar aquest espai.

Però les masses de la metròpolis no són mai el que podien ser, en algun moment aïllat, les multituds provinents de la vida rural, puix en el camp segueixen essent comunitats, més grosses o més petites, però comunitats lligades per vincles de terra o de sang. Les ciutats són habitades, omplertes, per una multitud d’individus cada un d’ells idèntic a tots els altres en quan que tots per igual no tenen cap identitat pròpia. La individualitat, el ser individus cada un d’ells intercanviable amb qualsevol altra és el que s’esdevé en la vida urbana. I en aquest canvi hi està implícit, essencialment, substancialment, altres canvis de la vida.

Aquest espai i aquest fons delimiten el tercer gran tema, el de l'artista o subjecte que lluita per la seva salvació dintre de l'ofegament de les masses i de la vida metropolitana. El *dandy* o el *flâneur* són nous personatges d'aquest tipus. El *dandy* com aquell individu que pretén sortir de la massa assumint sobre si mateix, sobre el seu cos i la seva forma de ser, l'afirmació de la seva subjectivitat pròpia o diferent. El passejant, o *flâneur*, sortint-se de la massa adquirint el paper de observador, d'enregistrador dels més mínims detalls de la vida urbana que poden servir encara per il·luminar la misèria i grandesa d'aquesta vida.

Recordem que Baudelaire és coetani de Karl Marx. Vivint a la mateixa època ambdós realitzen, en distinta perspectiva, una anàlisi del seu present, el que anomenem “modernitat”, que implica la crítica de l'existent i, per tant, la imatge d'un present diferent posat en el futur, és a dir, una utopia. Tot dos representen una ruptura en la forma d'entendre, d'analitzar, la realitat emergent en el seu moment. Es pot dir que les anàlisis de Marx conduïren a esborrar tot signe de naturalitat, destí històric o estigma de pecat de les condicions socials de misèria i explotació de bona part de la població i entendre-les com a producte històric d'un tipus determinat d'organització social. Marx representa així la ruptura amb la concepció naturalista de les forces econòmiques i socials que intervenen en la reproducció de l'espècie.

Pens que Baudelaire també va rompre alguns motlles. Abans Galileu havia acabat amb la imatge antropocèntrica de l'univers, i després Darwin acabà amb la concepció teista de l'home; poc després de Baudelaire Freud acabarà amb una de les altres grans imatges pre-modernes: l'home com a amo i senyor de la seva identitat; és a dir, amb la identitat o equivalència entre psiquisme i consciència i, per tant, amb la ingènua pretensió de que,

malgrat el món s'ensorri, cada un de nosaltres, com a individus, seguim dirigint clara i racionalment la nostra vida, controlem la nostra subjectivitat. Freud, en establir l'excentricitat entre consciència i psiquisme, va en una mateixa direcció que els anteriors: restaurar la materialitat o naturalitat de l'home (enfront de pretensions celestials) i, després, situar la vertadera humanitat en superar o ultrapassar aquesta naturalitat.

És clar que Baudelaire no en podia saber res de Freud i és clar que ni ho va teoritzar ni el va fer el seu tema central, però en ell comencen a emergir aquells temes que durant el segle XX seran centrals en el pensament i en l'art: el malestar del individu en el si de la societat, de l'individu enmig de les masses en la gran ciutat. I aquesta nova visió de l'individu és la que ens mostren alguns dels seus poemes, posant junts, per exemple, l'amor, el deliri, la violència, el desig i la mort.

El pecat per a l'individu modern no és ja la perdició de la norma o la llei, sinó l'anihilació en un present sense novetat. El tedi, el famós *splín* es converteix així en el títol més repetit en els seus poemes. No per casualitat acaba així la dedicatòria "Al lector" de *Les flors del mal*:

«Però enmig de panteres, xacals, gossos de presa,
de simis i escorpins, de voltors i serpents,
de monstres udolants, grunyidors i llisquents,
en els corrals infames del vici i la feblesa,

un n'hi ha de més lleig, més àvol, més deforme!
Tot i no fer grans gestos ni armar terrabastalls,
el món convertiria en un munt d'escombralls

i amb gust l'engoliria fent un badall enorme;

És el Tedi! — amb ulls molls per un plorar impassible,
somia cadafals fumant el seu hukà.

Ja el coneixes, lector, aquest monstre sensible,
—hipòcrita lector, —semblant meu,— i germà!»²

Així els temes que recorren la seva poesia, tan en prosa com en vers, són el que es deriven de la condició de l'individu en la vida moderna, del temps en la vida moderna, de la velocitat, la multitud, l'amor (o el sexe o la sensualitat) en la vida moderna, dels dandis com a retrat del rebuig per la submissió, del *flâneur* o passejant que necessita de la massa per poder observar...

Per si algú tingués dubtes de la modernitat dels temes, faci recompte dels temes que no apareixen en els escrits de Baudelaire i que són tradicionalment els que estem acostumats a concebre com a poètics.

I tot això amb quin motiu, amb vistes a quin objectiu? En paraules de Félix de Azúa:

«Como se ve, la Poesía es algo más que unos versos, es un estado de perpetua iluminación, que permite ver la novedad constante del mundo, estar en un perpetuo paraíso de novedades. Y si esa iluminación pasa luego al mundo y se hace alma del mundo, la novedad absoluta se ha encarnado».³

La paraula clau aquí és “il·luminació”. No de bades ho és també d'un dels més constants i incisius intèrprets de Baudelaire, Walter

Benjamin, que parlava de “il·luminacions profanes”. “Profanes” i no sacres perquè són del temps modern, o de com existeix, com és, el temps en la Modernitat. El temps de l'època clàssica —per anomenar-la d'alguna manera— era un punt en la eternitat, punt de referència constant i rerafons de tota dimensió temporal. Eternitat que podia aparèixer de sobte en el present com a il·luminació. En la modernitat el temps s'ha esquinçat, el que es viu en cada moment no té com a referència estable i immutable quelcom fora del temps, etern, que li serveixi de sosté, referència i sentit. Cada moment és un instant en sí mateix i per a sí mateix.

*«El plaer que obtenim de la representació del present es deu, no sols a la possible bellesa que el recobreix, sinó també a la seva qualitat essencial de present».*⁴

El present, deslligat de passat i futur, és un instant; o com va insistir Benjamin aprofitant la paraula alemanya, un *Augenblick*, un obrir i tancar d'ulls. El present, pur instant, alliberat de les cadenes del passat opressiu amb les seves tradicions viscudes com malediccions, i del futur condemnat al judici etern, esdevé buit, pur instant que és en la seva essència un sempre ser nou, novetat, ser moda abans de passar de moda. Aquest temps és el temps modern: com el portal al § 2 del fragment “De la visió i de l'enigma” del Zaratustra de Nietzsche, pur instant buit entre el passat i el futur, portal, en definitiva, cap el no res, cap el nihilisme. Alliberat de la transmissió tradicional, el temps modern queda lliure en el buit i la seva vivència ja no es pot referir a res aliè que li serveixi de fonament... o de consol. Val a dir: en un temps que és bocí d'una eternitat, passada i futura, el bocí que vivim sempre es pot referir, és a dir: transmetre el seu sentit, a la vida eterna, al judici final o a una altra vida en aquesta eternitat.

En canvi, si el temps que es viu sempre és el present i aquest és l'únic representable, o digne de representar-se, aleshores sols pot referir-se a sí mateix, a les seves qualitats o a una nova forma de veure les seves qualitats, a una il·luminació.

En aquest punt, ¿on rau la salvació? O si es vol en un llenguatge menys religiós: on, com, es troba aquest instant en que, per les propietats del propi instant, i no per referència a qualsevulla referència exterior, es pugui assumir, viure, gaudir, aquell instant com si fos etern? La Poesia seria un dels camins en la il·luminació del moment, en aquesta eternització del present que té ben clar la impossibilitat d'una eternitat com ens l'ha presentada un cristianisme que sols pensa en la vida en el més enllà. Ben clar, es repeteix, que la Poesia no és simplement una forma o una mètrica del llenguatge, sinó l'estat de perpetua il·luminació.

Els poemes de *Les flors del mal* poden llegir-se així com a possibles il·luminacions per captar l'eternitat en el present fugitiu, de l'instant sempre nou. *Les flors del mal*, el llibre, es veu venir des de 1845, però com a tal no es publicarà fins el mes de juny de 1857, compost per 100 poemes, majoritàriament en la forma de sonets, encara que aquesta no sigui la forma única. Un mes després l'obra fou segrestada i el mes següent condemnada per «ofensa a la moral i els bons costums», extirpant-se sis poemes concrets del llibre. En el mes de febrer de 1861 es publicava la segona edició, amb 35 poemes nous, però sense el 6 prohibits. Aquesta és l'edició que es dona per definitiva. La versió castellana de Antonio Martínez Sarrión ha restituit els sis poemes al seu lloc originari, mentre que a la majoria d'edicions se'ls deixa a part, dintre d'un epígraf que

Baudelaire mai va concebre, titulat generalment “Els poemes condemnats”.

Curiosa, però simptomàticament, *Les flors del mal* varen i han estat considerat durant temps, i encara li queden rastres, una “obra pornogràfica”. Quan ara llegim els poemes aquell veredicta pot servir-nos de recordatori del seu caràcter modern, del nostre, de la modernitat del seu erotisme i la seva violència. Un índex del motiu de semblant consideració pot ser la selecció, acurada selecció, que el jutge que condemnà l’obra, per cert, pareix que va ser el mateix que condemnà *Madame Bovary*, de Flaubert, d’allò que atemptava contra la salut pública: «Lesbos», «Dones condemnades», «El Leteu»,⁵ «A la massa alegre», «Les joies», «Les metamorfosis del vampir».

[34. *El leteo*]

[63. *Canción de siesta*]

[89. *Spleen*]

[138. *La metamorfosis del vampiro*]

Baudelaire trobarà altres medis per multiplicar la subjectivitat. Aquests són els que anomenarà “paradisos artificials”. En la dedicatòria a una dona desconeguda, per nosaltres, de *El poema del haixix* escriu:

«El sentido común nos dice que las cosas de la tierra existen sólo escasamente, y que la verdadera realidad está únicamente en los sueños. Para digerir tanto la felicidad natural cuanto la artificial, es ante todo necesario tener el valor de tragarla; y quienes quizá fuesen merecedores de la felicidad son justamente aquellos a quienes la feli-

cidad, tal como la conciben los mortales, les ha hecho siempre el efecto de un vomitivo».⁶

En la darrera part d'aquest text aclareix un poc més el sentit de la incursió en el terreny de l'embriaguesa per haixix i el seu efecte multiplicador de la sensibilitat, com igualment farà 50 anys més tard Walter Benjamin com molts d'altres:

«Este singular y encantador estado, en el que todas las fuerzas se equilibran, en el que la imaginación, aunque maravillosamente poderosa, no arrastra el sentido moral a peligrosas aventuras, en el que una exquisita sensibilidad no resulta torturada por unos nervios enfermos... ese maravilloso estado... es tan imprevisto como el fantasma... Tal agudeza del pensamiento, tal entusiasmo de los sentidos y del espíritu, en todo momento debieron aparecerse al hombre como el primero de los bienes; por ello, al no considerar sino el placer inmediato, el hombre, sin preocuparse por violar las leyes de su constitución, ha buscado en la ciencia física, en la farmacéutica, en los licores más groseros, en los más sutiles perfumes, bajo todos los climas y en todas las épocas, los medios para huir, aunque sólo fuese por algunas horas, de su habitáculo de fango y, como dice el autor de *Lázaro*: “para alcanzar el paraíso de un solo golpe”».⁷

“Baudelaire i l'altra Modernitat”: “Baudelaire i *la nostra* Modernitat”, hauria de dir el títol. Potser perquè Baudelaire fou, com altres contemporanis seus, un dels que primer copsaren la cara sencera de la nostra època. O que al menys ho intentaren i, conscientment, no s'arrufaren davant la magnitud de l'empresa i del perill que comportava el treball mateix de intentar comprendre quelcom que és en si mateix fragmentari,

que es presenta fragmentàriament i que té, en aquest caràcter, el seu més gran tresor i perill.

¹ Ch.BAUDELAIRE: *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Cátedra, Madrid 2000, edición de José Antonio Millán Alba, p. 46.

² Segons la traducció de Xavier BENGUEREL, edicions del Mall, Barcelona 1985.

³ F. de AZÚA: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Anagrama, Barcelona , p. 73.

⁴ Ch.BAUDELAIRE: “El pintor de la vida moderna” (1863), p. 349 de l’edició *Salones y otros escritos sobre arte*, edició de Guillermo Solana, amb traducció de Carmen Santos, Visor, Madrid 1996.

⁵ Leteu: un dels rius de l’infern, les aigües del qual permetien a les ànimes dels morts oblidar els seus afanys terrestres prèviament a la metempsicosi.

⁶ Ch.BAUDELAIRE: *Los paraísos artificiales*, dedicatoria, pag. 145, Cátedra, Madrid.

⁷ *Los paraísos artificiales*, op. cit., pag. 148.