

SOLOS EN LA CIUDAD LA CONDICIÓN URBANA DEL ARTISTA MODERNO

Victoriano Sainz Gutiérrez. Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo explora las relaciones del artista moderno con la ciudad a través del análisis de algunas obras de Baudelaire, Rilke y Joyce. Su objetivo es mostrar cómo éstas se nutren de la experiencia urbana de sus autores, a la vez que es esa misma experiencia la que les permite construir su propia identidad como artistas.

Abstract: The article explores the relationship between the modern artist and the city, by means of analysing some works of Baudelaire, Rilke and Joyce. Their purpose is to show how these works are nourished from their authors' urban experience, at the time that experience itself is what allows them to build up their own identity as artists.

La experiencia de la ciudad moderna es un tema recurrente en la literatura contemporánea, que ya ha sido objeto de numerosos estudios, sin que por ello se pueda decir que sea un asunto agotado. En la bibliografía disponible sobre Dickens o Baudelaire, por citar sólo dos de los autores más relevantes a este respecto, se puede encontrar un abundantísimo número de páginas dedicadas a comentar el lugar absolutamente central que Londres o París ocupan en sus respectivas obras; pero, al mismo tiempo, las interpretaciones que se han dado de ese hecho son no sólo diversas, sino incluso contrapuestas. La cuestión en sí misma no tiene nada de extraño, sobre todo si se tiene en cuenta que, a pesar de que la cultura moderna sea una cultura constitutivamente urbana –o quizá precisamente por ello–, esta circunstancia ha sido simultáneamente entendida como una suerte y una desgracia¹.

En cualquier caso, la vida en la ciudad moderna representa una profunda transformación de los modos de vida, la aparición no sólo de un estilo de vida diferente, sino de un nuevo tipo de sociedad, en el que ha desaparecido aquella especie de «conciencia colectiva» –o, al menos, de sentimiento común– que era posible en las comunidades rurales, pero que en la *Großstadt* ya no resulta viable aunque sólo sea por su tamaño. Así lo expresaba, en 1887, el novelista inglés Thomas Hardy: «Parece como si Londres no se viera a sí misma. Cada individuo es

¹ Esa ambigüedad radical de la ciudad moderna, como fuente simultánea de todos los bienes y de todos los males, se encuentra consignada por los escritores mismos; así, por ejemplo, mientras Dickens enfatiza en sus novelas los aspectos negativos de la ciudad industrial, Wells se fija sobre todo en las nuevas posibilidades que abre. Para una aproximación a este problema, cfr. R. WILLIAMS, *El campo y la ciudad* (1973), Buenos Aires 2001, en especial el capítulo titulado «Ciudades de oscuridad y de luz», pp. 271–290.

consciente de sí mismo, pero nadie es consciente de todos colectivamente, excepto quizás algún que otro pobre tonto que mira a su alrededor con actitud medio idiota»². La reducción del sujeto a un mero individuo aislado en medio de la multitud urbana, tan vívidamente experimentada en la ciudad moderna, obligará a aquellos que quieran llegar a tener una voz propia, una identidad definida, a construirla por su cuenta, mezclando los materiales ofrecidos por el viejo mundo con los nuevos valores emergentes. El precio que habrán de pagar por ello será convertirse en unos inadaptados que la sociedad rechaza, lo cual en unos casos les conducirá a la muerte y en otros al exilio.

El artista representa de algún modo el arquetipo de quienes atraviesan por esa difícil situación³. Ya en su *Chatterton*⁴, Alfred de Vigny había presentado al poeta como alguien incomprendido por la sociedad en la que vive, cuya misión no es apreciada por los que le rodean, que más bien intentan disuadirle de seguir su vocación; una vocación que para ellos no significa otra cosa que un pasajero entretenimiento de juventud. En un momento crucial del drama, el alcalde de Londres, tras afirmar que son muchos los jóvenes que han escrito poesía —él mismo llegó a hacerlo—, pregunta a Chatterton para qué sirven los versos, ya que por encima de todo «un buen inglés debe ser útil al país»⁵. En su respuesta, partiendo del símil que identifica a Inglaterra con un barco, en cuya navegación han de colaborar todos los ciudadanos, Chatterton asigna al poeta la más alta de las misiones: la de leer en los astros el rumbo que debe seguir el navío. Cuando poco después compruebe que sus afirmaciones no son tomadas en serio, el atormentado Chatterton no encontrará otra salida que el suicidio: «¡Oh Muerte, ángel liberador!», exclama mientras toma el veneno que le quitará la vida⁶.

No tardarían los poetas de carne y hueso en experimentar esa infausta condición en su propia existencia, en su misma peripecia vital, al tiempo que la colocaban en el centro de su obra: Baudelaire el primero de ellos, pero también Verlaine, Rimbaud, Mallarmé o Lautréamont; para todos, *poètes maudits*, la ciudad representó el contexto en el que tomaron conciencia de lo que significaba ser artista, de la ardua tarea que, siguiendo la estela de Vigny y Nerval no menos que la

² Citado por R. WILLIAMS, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a Lawrence* (1970), Madrid 1997, p. 188. Ya unas décadas antes, en 1831, Carlyle escribía refiriéndose a la vida en Londres: «Qué prisa tienen los hombres aquí! ¡Cómo se los ve perseguidos y terriblemente precipitados en una carrera de doble velocidad, de modo tal que como autodefensa no deben detenerse a mirarse entre sí» (ID., *El campo y la ciudad*, cit, p. 271).

³ El tema ciertamente no es nuevo y una indagación sistemática del mismo requeriría remontarse al mundo clásico; basta pensar, por ejemplo, en las páginas dedicadas por Platón a la relación entre el artista y la ciudad: véase al respecto N. GRIMALDI, «Le statut de l'art chez Platon» (1980), en ID., *L'ardent sanglot. Cinq études sur l'art*, Fougères 1994, pp. 13–35. Para un estudio que, partiendo de Platón, llega hasta Thomas Mann, cfr. E. TRÍAS, *El artista y la ciudad* (1976), Barcelona³1997.

⁴ Drama romántico, representado por primera vez en 1834. La acción se desarrolla en el Londres de 1770, donde un rico industrial tiene alojado en su casa a Chatterton, un joven poeta que atraviesa momentos difíciles. El argumento es muy simple; en el texto que sirve de prefacio a la obra, Vigny lo resume con estas palabras: «Es la historia de un hombre que ha escrito una carta por la mañana y que espera la respuesta hasta el atardecer; ésta llega, y lo mata».

⁵ Cfr. A. DE VIGNY, *Chatterton*, acto III, escena VI.

⁶ *Ibid.*, acto III, escena VII.

de Poe, iba a hacerles sucumbir en un intento imposible: el de poner las bases del arte moderno, que los románticos habían identificado con la nueva religión de la modernidad, aquel «sagrado juego del arte» al que se refirió Schlegel. Esa condición urbana del nuevo arte se encuentra inequívocamente expresada por Baudelaire en la dedicatoria de sus *Petits poèmes en prose*, donde escribía: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las grandes ciudades, del cruce de sus innumerables relaciones»⁷.

En realidad, no se trataba tanto de convertir el arte en una nueva religión —una religión sin Dios, en todo caso— cuanto de que el arte ocupara el lugar que hasta entonces había tenido asignado la religión; era, digo, un intento imposible, porque en la obra de arte —y en la vida de los artistas, claro está— latirá una insuprimible «nostalgia del absoluto», que en último término vendrá a constituir un testimonio palmario de la negada trascendencia de lo humano⁸. No obstante, en ese titánico duelo entre el *spleen* y el ideal, «en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido»⁹, se hallará la razón de ser de la vida del artista moderno, y ese duelo tendrá como escenario la gran ciudad: una vida y una ciudad que si fueron saludadas como horribles, serían a la vez profundamente estimadas por cuanto les proporcionaban la sustancia misma de su arte¹⁰. Esa íntima conexión entre arte y vida será precisamente la que permita explicar por qué en la modernidad la vida urbana aparece no sólo como el escenario de la obra de arte, sino como su misma condición de posibilidad. Y es que habrá de ser su propia experiencia urbana la que enseñe al artista lo que vivir en la ciudad significa y la que, mediante su expresión en la obra de arte, permita al común de los mortales acceder a ese significado. Desde esta óptica, las páginas que siguen pretenden, pues, indagar en qué sentido la del artista moderno puede ser considerada una «condición urbana»; me servirá para ello fundamentalmente de tres autores —Baudelaire, Rilke y Joyce— y de algunas de sus obras, que remiten básicamente a dos ciudades: París y Dublín.

⁷ Ch. BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, traducción de José Antonio Millán Alba, Madrid 2000, p. 46.

⁸ Así lo ha postulado, entre otros, George Steiner, quien sostiene «que cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios. Mi hipótesis —dice— es que la experiencia del significado estético [...] infiere la posibilidad necesaria de esta «presencia real»» (G. STEINER, *Presencias reales* (1989), Barcelona 2001, pp. 15–16).

⁹ Ch. BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa*, cit., p. 53.

¹⁰ En el poema titulado «A la una de la madrugada», Baudelaire escribe: «¡Horrible vida! ¡Horrible ciudad!» (*ibid.*, p. 62), mientras que en los versos que tradicionalmente servían de epílogo a los *Petits poèmes en prose* —y que en la edición castellana que manejo figuran como prólogo—, exclama teniendo París a la vista: «Te quiero, ¡oh infame capital!» (*ibid.*, p. 49).

Una ciudad y dos poetas: París, de Baudelaire a Rilke

Si París fue la ciudad natal de Baudelaire, en la que pasó la mayor parte de su vida y con la que desde muy joven se encontraba familiarizado, para Rilke sería el lugar del descubrimiento de lo que significaba la vida en la moderna *Großstadt*; ambos conocieron y vivieron el París de las grandes transformaciones haussmannianas, cuyo crecimiento acabaría llevando consigo la desaparición de la ciudad medieval y de su abigarrada arquitectura. Ese contraste entre la estabilidad de la forma de la ciudad histórica, que Victor Hugo había evocado en *Nôtre-Dame de Paris*, y los cambios continuos de la nueva ciudad, que estaban originando una realidad urbana y social diferente, hacía exclamar a Baudelaire en los *tableaux parisiens* de sus *Fleurs du Mal*: «Murió el viejo París (cambia de una ciudad / la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón del hombre)»¹¹. Rilke, en cambio, comenzaba *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* con una observación sobre París de corte sociológico¹², aunque también dejaría constancia de la impresión que le causaron los cambios experimentados por la ciudad del Sena; por ejemplo, en la conmovedora descripción del muro medianero de una vieja casa desaparecida, cuya vida anterior se hallaba sin embargo todavía presente en la huella dejada en la pared exterior de la casa vecina¹³.

Pero lo interesante para nuestro asunto no es sólo que la ciudad cambie y el poeta deje constancia en su obra de la rapidez y la hondura de esos cambios, lo verdaderamente importante es la transformación interior experimentada por el propio poeta que vive en esa ciudad cambiante. En sus *Aufzeichnungen*, Malte anota: «Estoy en París; los que se enteran se alegran, la mayoría me envidian. Tienen razón. Es una gran ciudad; grande y llena de tentaciones. Creo que no es posible expresarlo de otro modo. He sucumbido a esas tentaciones y han resultado ciertas transformaciones, si no de mi carácter, por lo menos de mi concepción general de la vida, y en todo caso de mi vida misma. Bajo esas influencias se formó en mí una comprensión muy diferente de las cosas; existen ciertas diferencias que me separan de los demás hombres, más que todas mis experiencias anteriores. Un mundo transformado. Una vida llena de significados nuevos. En este momento tengo un poco de pena porque todo es demasiado nuevo. Soy un debutante en mis nuevas condiciones de vida»¹⁴. Evidentemente, estas consideraciones no se refieren a la

¹¹ Ch. BAUDELAIRE, *Las flores del mal* (1861), traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid 2003, p. 341.

¹² «De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere» (R. M. RILKE, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910), traducción de Francisco Ayala, Madrid 1988, p. 7); esa constatación, sin embargo, no puede ser más baudelaireana.

¹³ «¿Casas? Pero, para ser más exacto, eran casas que ya no estaban allí. Casas que habían demolido de arriba abajo. Lo que había eran las otras casas, las que se habían apoyado contra ellas, las casas medianeras. Ostensiblemente corrían el riesgo de derrumbarse desde que se había quitado la que las sostenía, pues todo un andamiaje de largas vigas alquitranadas estaba apuntalado entre el suelo lleno de cascotes y la pared descarnada. No sé si he dicho ya que es de esta pared de la que hablo. No era propiamente la primera pared de las casas subsistentes (como podría suponerse), sino la última de las que ya no estaban. Se veía su cara interna» (*ibid.*, p. 35).

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

vida moral del joven danés, sino a su condición de poeta, que por otra parte es la que le ha llevado a romper con los lazos familiares para buscar su conversión en un verdadero artista, según el modelo ofrecido por Baudelaire, es decir, un extranjero, un incomprendido, un solitario dedicado únicamente a construir su obra ¹⁵.

Esa búsqueda llevará consigo un aprendizaje. Así, en esa gran ciudad que es París, Baudelaire habrá aprendido a hacer un uso diferente de los sentidos, que son los que le van a revelar la posibilidad de acceder a ese inmenso panorama de nuevas experiencias –los paraísos artificiales– que la gran ciudad ofrece al paseante ocioso, al *flâneur*, al que sabe renunciar a sí mismo para explorar el abismo de depravación y de vicio en que se encuentra sumida la embrutecida masa urbana ¹⁶. Esa experiencia de la enajenación, que al poeta le viene facilitada por los «placeres que el vulgo profano no sabe comprender» ¹⁷, tiene quizá su expresión acabada en el poema en prosa titulado «Les fous», en el que Baudelaire señala que «multitud y soledad» son «términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo» ¹⁸, donde el énfasis está puesto justamente en la actividad del poeta, cuyo mayor honor será «cumplir exactamente lo que ha proyectado hacer» ¹⁹. Y ese proyecto no es otro que el de llegar a ser, a través de su arte, un adecuado intérprete de las *correspondences* que la realidad despierta en él. Dar voz a la ciudad y a la multitud anónima que la habita, de la cual formaba parte aquella desconocida que protagoniza el soneto «À une passante», es el modo de iluminar la vida cotidiana –«un éclair... puis la nuit!», escribe Baudelaire en ese mismo poema ²⁰– otorgando desde dentro un significado a lo que de otro modo resultaría ininteligible ²¹.

Ahora bien, en la medida en que el poeta se ha enajenado –y eso es lo que, a mi entender, significa el «sucumbir a las tentaciones» de que habla Malte en el texto citado–, también ha hecho suyos el aburrimiento, el *tedium vitae*, el *spleen* característico de la vida en la ciudad ²², del cual sólo podrá escapar mediante la poesía, entendida ésta no como el resultado de la actividad creadora –el poema–,

¹⁵ «¿Recuerdas el poema increíble de Baudelaire: «Une charogne»? Quizá lo comprenda ahora. Exceptuada la última estrofa, está en lo cierto. ¿Qué debía hacer después de tal experiencia?... Le incumbía ver entre esas cosas terribles, entre esas cosas que parecen ser únicamente repugnantes, lo que es, lo que sólo cuenta, entre todo lo que es. Ni elección ni repulsa están permitidas. ¿Crees que Flaubert escribió por casualidad su *Saint Julien l'Hospitalier*? Me parece que ahí está el punto decisivo: sobreponerse hasta acostarse al lado del leproso, hasta calentarlo con el calor íntimo de noches de amor; eso no puede sino terminar bien. [...] Me asombro a veces de la facilidad con que abandono todo lo esperado a cambio de lo real, incluso cuando es malo. Dios mío, ¡si fuese posible compartirlo con alguien! Pero ¿sería entonces, sería aún? No, pues no es más que al precio de la soledad» (*ibid.*, p. 53).

¹⁶ «Cuántas rarezas se encuentra uno en una gran ciudad cuando sabe pasearse y observar! La vida hormiguea en monstruos inocentes» (Ch. BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa*, cit., p. 133).

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ Ch. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, cit., p. 362.

²¹ La idea del artista como alguien que ilumina el camino de los hombres –y lo hace transitable al darle un sentido– se puede encontrar en el poema de *Les Fleurs du Mal* que lleva por título «Les Phares» (cfr. *ibid.*, p. 102–107).

²² En sus últimas cartas Baudelaire manifestó preferir *Le spleen de Paris* como título para sus poemas en prosa, que sólo se publicarían en 1869, con la edición póstuma de su obra completa.

sino como la actividad creadora misma. En esto Baudelaire compartiría la opinión de Flaubert, para quien el único modo de soportar la existencia era perderse en la literatura como en una orgía perpetua²³. De hecho, cuando escribió: «Embriaguez religiosa de las grandes ciudades. Panteísmo. Yo soy todos; todos son yo. Torbellino»²⁴, Baudelaire estaba ya anticipando la aventura poética y existencial de Rimbaud, en cuya base colocó su célebre *je est un autre*²⁵. Y es que para ambos la embriaguez verdadera será la ebriedad poética. A propósito del citado texto baudelairiano, Félix de Azúa ha escrito que «la embriaguez religiosa es el síntoma romántico de lo artístico, el complemento del pensamiento ilustrado. La revelación de lo significativo es ahora el anonimato: todos y yo son lo mismo. El anonimato, sufrido como carencia por parte de los artistas distinguidos, se convierte en lo sagrado para el lírico de la metrópolis»²⁶. El artista moderno, como el místico, debe ser capaz de expresarlo todo y, al hacerlo, puede crearlo todo de nuevo, pero para ello carece ahora de cualquier referencia trascendente, porque la belleza se presenta ante él como una realidad bifronte, infernal y divina a la vez, es decir, puramente inmanente²⁷. La poesía entonces no tendrá más finalidad que ella misma, se volverá autorreferencial y quedará a merced de las únicas leyes que le han sido dadas: las del lenguaje. Y por este camino el poeta, como un mediador que ejerce su mediación a través de las palabras, logrará que a través de su escritura puedan hablar quienes no tienen voz en la ciudad, los desheredados, los miserables, los desconocidos, los

²³ «Hay que estar siempre borracho. Todo radica ahí: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo, que destroza vuestras espaldas y os inclina hacia el suelo, es preciso emborracharse sin tregua. ¿Y de qué? De vino, de poesía o de virtud, a vuestro antojo, pero emborrachaos» (Ch. BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa*, cit., p. 114).

²⁴ Ch. BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu* (1855–1866), en ID., *Oeuvres complètes*, vol. 1, París 1975, p. 651.

²⁵ Comentando esa expresión, ha señalado Steiner: «Rimbaud deconstruye la primera persona del singular de todos los verbos; subvierte la domesticidad clásica del «yo». La provocación es, deliberada y necesariamente, antiteológica. [...] «Je est un autre» es una negación absoluta de la tautología suprema, de ese acto gramatical de autodefinición gramatical que es el «Yo soy el que soy» de Dios. La descomposición de Rimbaud introduce en la vasija rota del ego no sólo al «otro», la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino una pluralidad sin límites» (G. STEINER, *op. cit.*, pp. 130–131).

²⁶ F. DE AZÚA, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona 1999, p. 152. Véase, por ejemplo, este texto de un poema en prosa ya citado anteriormente: «El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro. [...] El pensativo y solitario paseante obtiene una singular embriaguez de esta comunión universal. Quien se desposa fácilmente con la multitud conoce gozos febriles, de los que quedarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el Perezoso, metido en su interior como un molusco. Abraza como suyas todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que la circunstancia le presenta. Lo que los hombres llaman amor es cosa muy pequeña, restringida y débil, en comparación con esta inefable orgía, con esta santa prostitución del alma que se da por completo, poesía y caridad, a lo que aparece de improviso, a lo desconocido que pasa» (Ch. BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa*, cit., p. 66).

²⁷ Esa ambigüedad es netamente perceptible en el poema titulado «Hymne a la Beauté», en cuyo primer cuarteto se lee: «Viens—tu du ciel profond ou sors—tu de l'abîme, / O Beauté? Ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin» (Ch. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, cit., p. 140). No tiene por ello nada de extraño que Baudelaire recurra al diablo como ayuda para la creación poética; para una visión de conjunto del tema, cfr. J. CHOZA, «Lo satánico como fuente y como tema de la creación artística» (1985), en ID., *La realización del hombre en la cultura*, Madrid 1990, pp. 261–292.

exiliados, convirtiéndose así en sacerdote de esa nueva religión del arte²⁸, pues al fin y al cabo «cualquier religión, mientras dure, y en su propio nivel, confiere un significado aparente a la vida, proporciona el marco en el que se desarrolla la cultura y protege a la humanidad del aburrimiento y la desesperación»²⁹.

El aprendizaje necesario para convertirse en un artista en sentido moderno sólo puede, por tanto, llevarse a cabo en la gran ciudad; para eso irá el joven Malte Laurids Brigge a París, para adquirir la experiencia que ha convertido en poetas a Baudelaire y a quienes como Verlaine, Rimbaud o Mallarmé, al leerle y admirarle, le «inventaron», haciendo de él un modelo. Esa experiencia urbana comienza, como es natural, por el reconocimiento de los edificios que construyen la ciudad moderna; he aquí la primera de las anotaciones de Malte en sus cuadernos: «He salido. He visto hospitales. He visto a un hombre tambalearse y caer. Las gentes se agolparon a su alrededor y me evitaron así ver el resto. He visto a una mujer encinta. Se arrastraba pesadamente a lo largo de un muro alto y cálido y se palpaba de vez en cuando, como para convencerse que aún estaba allí. Sí, allí estaba. ¿Y detrás del muro? Busqué en mi plano: *Maison d'accouchement*. Bien. Dará a luz, eso es natural. Más lejos, *rue Saint-Jacques*, un gran edificio con una cúpula. El plano indica: *Val de Grâce, Hôpital militaire*. Ciertamente, no necesitaba saberlo, pero no está de más. La calle empieza a desprender olores por todas partes. En lo que puede distinguirse, huelo a yodoformo, a grasa de *pommes frites*, a angustia. Todas las ciudades huelen en verano. Después he visto una casa extrañamente cegada. No figuraba en el plano, pero he visto encima de la puerta una inscripción aún bastante legible: *Asyle de nuit*. Al lado de la puerta de la puerta estaban escritos los precios. Los he leído. No eran caros. ¿Después? He visto a un niño en un cochecito parado: estaba grueso, verdoso, y tenía una erupción muy visible en la frente. Parecía que sanaba ya y no le dolía. El niño dormía con la boca abierta, respirando yodoformo, *pommes frites*, miedo. Así era y nada más. Lo importante era que vivía. Sí, eso era lo importante»³⁰.

En este texto se pone muy claramente de manifiesto cómo lo primero que Malte identifica en la ciudad son los elementos que permiten reconocerla como ciudad moderna: los equipamientos urbanos, donde por un precio modesto se prestan los servicios que el habitante anónimo de la ciudad puede demandar mientras está vivo, en las diversas etapas que jalonan su existencia: el nacimiento, la enfermedad, la muerte. Esos equipamientos aparecen aquí representados de manera sintética por los edificios vinculados a los servicios asistenciales y sanitarios. Los hospitales no constituían, sin embargo, una novedad en la ciudad; lo que será nuevo es la despersonalización a la que quedan automáticamente sometidos quienes

²⁸ «Entre los hombres sólo son grandes el poeta, el sacerdote y el soldado. El hombre que canta, el hombre que bendice, el hombre que sacrifica y se sacrifica. ¡Sé siempre poeta! Incluso en prosa» (Ch. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, cit., p. 653). Pienso que no hay que entender este texto como si se quisieran contraponer entre sí esos tres oficios, sino que más bien el de poeta los compendia y los resume.

²⁹ T. S. ELIOT, *Notas para la definición de la cultura* (1948), Barcelona 1984, p. 46.

³⁰ R. M. RILKE, *op. cit.*, p. 7.

acuden a los hospitales modernos. Y esa despersonalización está relacionada con la transformación de la comunidad urbana en una multitud anónima y afectará a lo que, para Rilke, es lo más personal que cada uno puede tener: la propia muerte. Como Malte constatará en París, en la ciudad moderna ya no se muere en casa, sino en los hospitales: «Ahora se muere en quinientas cincuenta y nueve camas. En serie, naturalmente. Es evidente que, a causa de una producción tan intensa, cada muerte particular ya no quedará tan bien acabada, pero esto importa poco. El número es lo que cuenta. ¿Quién concede importancia todavía a una muerte bien acabada? Nadie. Hasta los ricos, que podrían sin embargo permitirse ese lujo, comienzan a hacerse descuidados e indiferentes; el deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como una vida personal. Dios mío, es que está todo hecho. [...] Se muere según viene la cosa, se muere de la muerte que forma parte de la enfermedad que se sufre. (Pues desde que se conocen todas las enfermedades se sabe perfectamente que las diferentes salidas mortales dependen de las enfermedades, y no de los hombres: y el enfermo, por decirlo así, tiene poco que hacer)»³¹.

Poco a poco la atención de Malte se irá centrando en esa masa anónima de la gran ciudad, en aquella multitud compuesta por ciudadanos cuyos nombres ignora, pero que parecen estar esperándole y reconocerle como su semejante³². La vista de esos desheredados, «desechos, mondaduras de hombre, que el destino ha escupido», le llevará a comprender que, por su condición de poeta moderno —ese que sabe que «los versos no son, como algunos creen, sentimientos [...], son experiencias»³³—, está él mismo llamado a ser uno de ellos; por eso, tras reflexionar sobre el poeta que podría haber sido «si hubiese podido habitar en algún sitio», concluye: «Pero la vida ha dispuesto de otro modo, Dios sabe por qué [...], y yo mismo, sí, Dios mío, carezco de techo que me abrigue, y me llueve en los ojos»³⁴. Esa conclusión será el fruto de un doble aprendizaje: por un lado, el aprendizaje de la vida en la ciudad, adquirido a través de los sentidos, de unos sentidos renovados; y, por otro, el aprendizaje de la literatura, adquirido mediante la lectura de los poetas que le han precedido y en cuya tradición él se inserta.

La experiencia urbana que París le ofrece comienza por los datos sensibles: lo que Malte percibe a través de la vista, del olfato, del oído. No obstante, esa experiencia no es una experiencia inmediata; requiere, como digo, un aprendizaje, necesita de la adaptación de los sentidos a la nueva realidad, lo cual será a la vez el inicio de su propia transformación interior para hacerse a la ciudad. Así, en el

³¹ *Ibid.*, pp. 10–11. Para una descripción del significado que Rilke atribuye a la muerte en el mundo rural, puede leerse el relato que inserta a continuación, en el cual Malte rememora la muerte de un antepasado (cfr. *ibid.*, pp. 11–15).

³² A la vista de unos mendigos, Malte anota: «A veces les doy *sous*, temblando por si me los rechazan; pero los aceptan. Y todo estaría en orden si no se hubiesen de nuevo mofado un poco y guiñado el ojo. ¿Quiénes son estas gentes? ¿Qué quieren de mí? ¿Me esperan? ¿Cómo me reconocen?» (*ibid.*, p. 31).

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

comienzo de los *Aufzeichnungen*, Malte escribe repetidamente: «He visto»³⁵; sin embargo, después de dejar constancia de aquello que ve, añade: «Aprendo a ver. Sí, comienzo. Todavía va esto mal. Mas quiero tomarme mi tiempo». Pero también señala que con ese aprendizaje algo está cambiando dentro de él: «Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa»; y que, con ese cambio, está apareciendo alguien distinto, que siente la necesidad de romper con el mundo en el que antes vivía y que ahora le resulta ajeno: «Hoy, al escribir una carta, me ha chocado el hecho de que estoy aquí solamente desde hace tres semanas. Otras veces tres semanas, en el campo por ejemplo, parecían un día; aquí [en la ciudad] son años. Por lo demás, no quiero escribir más cartas. ¿Para qué decir a nadie que cambio? Si cambio, ya no soy el de antes, y si soy otro que el que era, es evidente que ya no tengo relaciones. Y por lo tanto no quiero escribir a extraños, a gentes que no me conocen»³⁶. Aquellos que, antes de llegar a París, formaban parte de su mundo de relaciones, ahora se han convertido en gentes que no lo conocen; en cambio, todas esas gentes desconocidas que pueblan la gran ciudad y hacen cola para ser atendidos en los hospitales se han convertido en sus semejantes. Será justamente en una sala de espera de la Salpêtrière donde Malte recibirá lo que él denomina la «confirmación oficial» de que era uno de ellos³⁷.

Pero, además, está también el aprendizaje que le ofrece la literatura y que Malte recibirá en otro gran equipamiento urbano: una biblioteca pública, la *Bibliothèque Nationale*. «Estoy sentado, leyendo un poeta. Hay muchas personas en la sala, pero no se las oye. Están en sus libros. A veces se mueven entre las hojas, como quienes duermen y se dan la vuelta entre dos sueños. ¿Por qué no son siempre así? [...] ¡Qué bueno es esto! Estoy leyendo y tengo un poeta. ¡Qué suerte! Quizá sean trescientos los que están en esta sala leyendo, pero es imposible que cada uno tenga un poeta.

³⁵ Junto con la vista, en el párrafo inicial de los cuadernos anteriormente transcrito (cfr. nota 30), aparecen entremezcladas las sensaciones que ofrece el sentido del olfato; inmediatamente entra en escena el oído. He aquí el texto: «No puedo dormir sin la ventana abierta. Los tranvías ruedan estrepitosamente a través de mi habitación. Los autos pasan por encima de mí. Suena una puerta. En algún sitio cae un vidrio chasqueando. Oigo la risa de los trozos grandes de cristal y la leve risilla de las esquirlas. Después, de pronto, un ruido sordo, ahogado, al otro lado, en el interior de la casa. Alguien sube la escalera. Se acerca, se acerca sin detenerse. Está ahí, mucho tiempo ahí, pasa. Una chica grita: *Ah! tais-toi, je ne veux plus!* El tranvía eléctrico acude, todo agitado, pasa por encima, más allá de todo. Alguien llama. Hay gentes que corren, se agolpan. Un perro ladra. ¡Qué alivio! Un perro. Hacia la madrugada hay hasta un gallo que canta, y es una infinita delicia. Después, de pronto, me duermo» (*ibid.*, p. 8); nótese el contraste entre la inquietud provocada a Malte por los ruidos de la ciudad, a los que aún no se ha habituado, y la tranquilidad producida por los sonidos que le recuerdan al mundo rural, en ese momento todavía más familiares.

³⁶ *Ibid.*, pp. 8–9.

³⁷ «El médico no me ha comprendido. [...] Me entregaron una ficha: tenía que estar a la una en la Salpêtrière. Fui. [...] Por fin penetré en una larga habitación sombría, con forma de pasillo [...] Un banco de madera se extendía a lo largo, y sobre este banco ellos estaban sentados, ellos, todos los que me conocían y esperaban. Sí, todos ellos estaban allí. [...] Empecé a ir y venir. Pensé de pronto que me habían enviado aquí, entre esta gente, a este consultorio público, superpoblado. Esto me confirmó, por primera vez oficialmente, que yo formaba parte de estos desperdicios» (*ibid.*, pp. 40–41).

(¡Sabe Dios que será lo que leen!). Además, no existen trescientos poetas. En cambio, qué suerte la mía: yo, quizá el más miserable de estos lectores; yo, un extranjero, tengo un poeta. Aunque sea pobre»³⁸. Allí, en la biblioteca, Malte se siente a salvo de todos esos mendigos y desheredados que, como hemos visto, parecen indicarle sin palabras que él es uno de ellos: «Pero aquí, queridos, aquí estoy a salvo de vosotros. Se necesita una tarjeta especial para poder entrar en esta sala. Tengo la ventaja, sobre vosotros, de poseer esta tarjeta. Atravieso las calles, como puede suponerse, con un poco de temor, pero, por fin, estoy delante de una puerta acristalada, la abro como si estuviese en mi casa, enseño mi tarjeta en la puerta siguiente, rápidamente, como vosotros me enseñáis vuestro objetos, pero con la diferencia de que me comprenden, que saben lo que quiero decir, y después estoy entre libros, retirado de vosotros como si estuviese muerto; estoy sentado y leo un poeta. ¿No sabéis lo que es un poeta? Verlaine... ¿Nada? ¿Ningún recuerdo? No. ¿No le distinguís de la gente que conocéis? No hacéis distinciones, lo sé»³⁹.

Aquí encontramos ya, planteado de una manera neta e inequívoca, ese contraste entre el poeta y la multitud, que recorre por entero los poemas en prosa de Baudelaire. Paradójicamente, al poeta le hace falta esa vida fugaz y cambiante de la multitud, que constituye la sustancia de su arte⁴⁰, pero a la vez necesita marcar distancias respecto de ella, convertirse en un *dandy*, aislarse para producir su obra; y esto lo va a necesitar Malte tanto como Baudelaire⁴¹. De modo que el itinerario que le conducirá a ser un verdadero poeta se desarrollará constantemente entre esos dos polos: la observación de la colectividad anónima que vive en la gran ciudad y el seguimiento de lo que su propia singularidad cambiante le va mostrando como tarea asignada al artista moderno. Ese proceso de cambio al que está sometido el joven danés en París se manifestará, por un lado, en su nuevo modo de percibir una realidad distinta a la que para él era habitual cuando estaba en su tierra —y que en el

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰ Para el artista de la vida moderna, había escrito Baudelaire, «la muchedumbre es su medio, como el aire lo es para el pájaro. [...] Para el *flâneur*, para el observador apasionado, es un gozo supremo el domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo, en lo infinito» (Ch. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne* (1863), en *ID.*, *Oeuvres complètes*, vol. 2, París 1975, p. 691).

⁴¹ «Al fin solo! No se oye más que el rodar de algunos rezagados y desvencijados carruajes. Durante unas horas poseremos el silencio, ya que no el reposo. ¡Por fin!; ha desaparecido la tiranía del rostro humano y sólo sufriré por mí mismo. ¡Al fin me está, pues, permitido relajarme en un baño de tinieblas! Ante todo, doble vuelta a la cerradura. Pienso que esa vuelta de la llave aumentará mi soledad y hará más fuertes las barricadas que ahora mismo me separan del mundo. [...] Descontento de todos y descontento de mí, bien quisiera rescatarme y recobrar algo de orgullo en el silencio y la soledad de la noche. Almas de aquellos a quienes he amado, almas de aquellos a quienes he cantado, reconfortadme, sostenedme, alejad de mí la mentira y los corruptos vapores del mundo. ¡Y vos, Señor Dios mío, concededme la gracia de hacer algunos versos bellos que me prueben a mí mismo que no soy el último de los hombres, que no soy inferior a los que desprecio!» (Ch. BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa*, cit., p. 62–63). Esta misma petición baudelairiana la transcribe Malte en sus cuadernos, precedida de estas significativas palabras: «He aquí ante mí, de mi propia letra, lo que he rogado, noche tras noche. He transcrito esto de los libros donde lo he encontrado, para que fuese más próximo, para que fuese salido de mi mano, como brotado de mí mismo. Y ahora quiero copiarlo una vez más, aquí, ante mi mesa, de rodillas; quiero escribirlo, porque así lo tengo en mí más tiempo que leyéndolo, y cada palabra toma duración y tiene tiempo de resonar» (R. M. RILKE, *op. cit.*, p. 40).

texto rilkeano se caracteriza por el uso constante de nombres propios— y, por otro, en la progresiva toma de conciencia de lo que significa el acto de escribir. Y lo que la lectura de los cuadernos nos va mostrando es justamente que ambos aspectos no son independientes, sino que se implican mutuamente, es decir, que en el poeta moderno arte y vida se encuentran íntimamente relacionados ⁴².

La escritura será el modo de reaccionar de Malte ante el miedo, la angustia y el vértigo que París despierta en él: «He hecho algo contra el miedo. He permanecido sentado durante toda la noche, y he escrito» ⁴³. Pero, por otra parte, el acto mismo de escribir está vinculado a su nuevo modo de percibir la ciudad: «Creo que debería trabajar un poco, ahora que comienzo a ver» ⁴⁴; y trabajar, para él, significa escribir. Lo primero que Malte anota en relación con su obra anterior, la producida antes de llegar a París, es que carece de interés, y ello por la sencilla razón de que no ha nacido de la experiencia, de la vida: «Pero mis versos todos nacieron de otro modo; por tanto, no son versos» ⁴⁵. Sin embargo, ahora, al reconocer tantas cosas sobre las que aún no se ha dicho nada, su tarea como poeta se le presentará como una urgente necesidad, como un deber ineludible, como una vocación: «Estoy sentado en mi pequeña habitación, yo, Brigge, de veintiocho años y no conocido de nadie. Estoy aquí sentado, y no soy nada. Y, sin embargo, esta nada se pone a pensar y en su quinto piso, en esta gris tarde parisense, piensa esto: ¿Es posible, piensa, que no se haya aún visto, reconocido ni dicho nada verdadero e importante? ¿Es posible que haya habido milenios para observar, reflexionar y escribir, y que se hayan dejado transcurrir esos milenios como un recreo escolar, durante el cual se come una rebanada de pan y una manzana? Sí, es posible. [...] Pero si todo esto es posible, y por otra parte sólo tiene una apariencia de posibilidad, entonces sería necesario, por todo lo que en el mundo existe, que suceda algo. El primer llegado que ha tenido este inquietante pensamiento debe comenzar a hacer alguna cosa de las que han sido desatendidas; quienquiera que sea él, aunque no sea el más apto, puesto que no hay otro. Este Brigge, este extranjero, este joven insignificante, deberá sentarse y, en su quinto piso, deberá escribir, escribir día y noche. Sí, deberá escribir, y así acabará esa situación» ⁴⁶.

El tenor del relato de Malte Laurids Brigge, el modo en que narra sus experiencias urbanas en el París de comienzos del siglo pasado, hace pensar que el aprendiz de poeta, en su incesante caminar a la deriva por las calles de la ciudad, va comprendiendo que hay un número indeterminado de personajes sin nombre que

⁴² En esto, como en tantas otras cosas, el sentir de Malte es el de Rilke, para quien su vocación de artista «no consistía en un embelesamiento de las formas o en una soledad de escritor, sino precisamente en una vida vivida como *existencia poética* hasta el límite, en la poesía como *forma de vida*» (J. M. IBÁÑEZ LANGLOIS, *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*, Madrid 1978, p. 65); al respecto véase también R. M. RILKE, *Cartas a un joven poeta* (1929), traducción de José María Valverde, Madrid 1980, pp. 23–28.

⁴³ R. M. RILKE, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, cit., p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 19 y 21.

desean vivir a través de su escritura y que, precisamente a través de esa escritura, será como llegue a manifestarse el misterio del drama que en ellos se encierra: «¿Es posible que, a pesar de las invenciones y progresos, a pesar de la cultura, la religión y el conocimiento del universo, se haya permanecido en la superficie de la vida?», se pregunta el joven Malte⁴⁷. De ahí que la tarea del poeta, del verdadero escritor, sea una continua pugna por comprender el mundo que le rodea, un mundo que a menudo se le presenta como desconocido y que sólo llegará a conocer a base de recorrerlo, es decir, en la medida en que llegue a tener un conocimiento basado en la experiencia. Así, evocando las heroicas luchas de los antiguos ascetas cristianos que se retiraban al desierto para buscar la unión con Dios, Malte verá en la vida de esos santos el paradigma de la vida del poeta moderno, al que presenta como un religioso consagrado a su arte: «Hoy –escribe– nos asignamos una tarea más modesta. Adivinamos que Él sería demasiado difícil para nosotros, que debemos aplazarlo para hacer poco a poco el largo trabajo que nos separa de Él. Pero ahora sé que este trabajo lleva luchas tan peligrosas como la santidad; que esto sucede a todos los que son solitarios por amor a esta obra, de igual manera que, en otro tiempo, se formaba alrededor de los solitarios de Dios, en sus grutas y sus albergues»⁴⁸. Y es que la creación artística parece requerir del poeta no sólo que conozca el mundo que pretende expresar en su obra y lo comprenda, sino que de algún modo exige que lo haga propio, hasta llegar a latir al unísono con él. Entonces, sólo entonces, llegará el poeta a esa transformación radical que hacía exclamar a Rimbaud *je est un autre* y que sólo se realizaría plenamente con la escritura automática de los surrealistas. Ése parece ser el sentido del siguiente texto de los *Aufzeichnungen*: «Durante algún tiempo todavía voy a poder escribir todo esto y testimoniarlo. Pero llegará el día en que mi mano estará distante y, cuando le ordene escribir, trazará palabras que yo no piense. Va a llegar el tiempo de la otra explicación, en el que las palabras se desatarán, en el que cada significado se deshará como una nube y caerá como agua. A pesar de mi miedo soy, sin embargo, semejante a alguien que se mantiene ante las grandes cosas, y recuerdo que antes sentía en mí destellos semejantes cuando iba a escribir. Pero esta vez estaré escrito. Soy la impresión que va a transformarse. ¡Oh!, con un poco más podría comprender todo, y aprobar todo. Un paso solamente, y mi profunda miseria se transformaría en felicidad». Sin embargo, también Malte Brigge, como Baudelaire, ha comprendido que de algún modo su vocación de poeta está abocada al fracaso

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁹, y escribe: «Pero ese paso no puedo darlo; he caído y no puedo levantarme, porque estoy roto» ⁵⁰.

Joyce y Dublín, o la historia de una vocación artística

En ese itinerario que, según acabo de mostrar a grandes trazos, liga a Baudelaire con Rilke a través de su común experiencia urbana y les lleva a postular una función de índole casi religiosa para el artista en la sociedad moderna, la obra de James Joyce representa no sólo un jalón especialmente relevante, sino la síntesis más acabada de esa tradición que, como la crítica ha señalado repetidamente, arranca del romanticismo. En la que quizá sea su obra literaria con mayor alcance teórico, Joyce dejó escrito que «el poeta es el intenso centro de la vida de su época, con la cual está en una relación más vital que todo lo que pueda hacer. Sólo él es capaz de absorber en sí misma la vida que le rodea y de lanzarla otra vez por ahí entre música planetaria» ⁵¹. Y en su primera novela abordará precisamente el proceso de formación de la vocación artística a partir de su propia experiencia. El origen de esa obra se encuentra en un breve ensayo escrito a comienzos de 1904, que no llegaría a ser publicado; su hermano Stanislaus le sugirió que lo titulara *A Portrait of the Artist*. Joyce no tardó en decidir convertir ese texto en una novela, transformándolo primero en *Stephen Hero* y finalmente en *A Portrait of the Artist as a Young Man*; un proceso en el que invertiría una década, pues la novela fue acabada en 1914. Sin embargo, «en menos de un mes, pues Joyce siempre avanzaba rápidamente cuando el asunto era crucial, delimitó el tema de su novela: el retrato del artista católico renegado, como héroe. Podía basarse en dos tipos de libros que había leído: el desertor de la religión o el artista rebelde. Lo que hizo fue mezclar ambos» ⁵². Evidentemente, la decisión de mezclar los dos tipos obedecía a que ésa había sido su experiencia personal, pues durante toda su vida Joyce sólo escribirá de lo que ha vivido ⁵³; de ahí que «eligiera deliberadamente el Dublín de sus años adolescentes como el principal, si no el único tema de su producción artística» ⁵⁴.

⁴⁹ La idea de que el artista está condenado al fracaso recorre por entero la obra poética de Baudelaire. De ahí que, como ha señalado Azúa, «la impotencia de Baudelaire para realizar su proyecto queda sentenciada por una aniquilación que simula proporcionar la satisfacción buscada. Ya no hay diferencia entre cielo e infierno» (F. DE AZÚA, *op. cit.*, p. 76); observación que tiene como trasfondo los versos finales de *Les Fleurs du Mal*, en los que Baudelaire dejó escrito: «Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau» (Ch. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, cit., p. 494).

⁵⁰ R. M. RILKE, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 39–40.

⁵¹ J. JOYCE, *Stephen el héroe* (1955), traducción de José María Valverde, Barcelona 1978, p. 75.

⁵² R. ELLMANN, *James Joyce* (1959), Barcelona 2002, p. 170.

⁵³ La novela, como por lo demás el resto de la obra joyceana, parte de su propia experiencia biográfica, sin que por ello sea propiamente una autobiografía. En Joyce toda su obra se nutre de su vida, quedando ambas entrelazadas en una misma trama.

⁵⁴ S. JOYCE, *Mi hermano James Joyce* (1958), Buenos Aires 2000, p. 26. Sobre la ciudad del Liffey en esa época, cfr. J. UNSÚA (ed.), *El Dublín de James Joyce*, Barcelona 1995.

Toda la obra de Joyce gira en torno a la capital de Irlanda, hasta el punto de que en una ocasión dijo a Frank Budgen que pretendía hacer una descripción tan completa de Dublín que, si alguna vez desaparecía de la tierra, pudiera ser reconstruida partiendo de su *Ulysses*⁵⁵; como París para Baudelaire y Rilke, Dublín constituirá el nervio que articula la obra joyceana. Ciertamente, el Dublín de comienzos del siglo XX no era una gran ciudad como podían serlo el Londres o el París contemporáneos —y, de hecho, Joyce se marchará a París huyendo del aldeanismo de Dublín, como hará también Stephen Dedalus al final del *Portrait*—, pero Joyce escribirá sobre Dublín porque es la ciudad que conoce y en *Ulysses* convertirá a Leopold Bloom, un dublinés cualquiera, en el arquetipo del hombre corriente que vive en la ciudad moderna. No se trata, sin embargo, de algo exclusivo del *Ulysses*: los cuentos que componen *Dubliners* pretendían «poner de manifiesto esa hemiplejía o parálisis que muchos llaman ciudad»⁵⁶ y de la lectura del *Portrait* se deduce, como veremos a continuación, que la vida en Dublín, con la experiencia urbana que comporta, será trascendental para forjar la personalidad de Stephen, el artista adolescente. El hecho urbano juega, pues, un papel no menos relevante en Joyce que en los autores anteriormente examinados: la ciudad será no sólo el contexto espacial de su obra, sino en cierto sentido la estructura portante de la obra misma⁵⁷.

De hecho, no es difícil encontrar temas que unen a Baudelaire y a Rilke con Joyce, situándolos dentro de una tradición común; ésa que, a partir del romanticismo, había convertido el arte en la religión de la cultura y al artista en un ser consagrado a una misión: trabajar en su obra⁵⁸. En lo que cabría considerar un lejano eco de Baudelaire⁵⁹, el Stephen Dedalus joyceano traerá marcada su existencia por la vocación artística casi desde el seno materno. Desde pequeño empezará a tomar conciencia de que él es distinto de los demás: «El ruido de los niños al jugar le incomodaba y sus locas voces le hacían sentir aún más claramente lo que había sentido en Conglowes, que él era diferente de los otros»⁶⁰. El abandono del mundo infantil, ese universo perfectamente ordenado donde cada cosa tenía su sitio y cada acontecimiento su momento⁶¹, se iniciará con el

⁵⁵ Cfr. F. BUDGEN, *James Joyce and the Making of Ulysses* (1934), Londres—Oxford 1972, p. 69.

⁵⁶ J. JOYCE, *Letters*, vol. 1, Londres 1957, p. 55.

⁵⁷ Sobre el espacio urbano como soporte de la obra de Joyce, cfr. B. BIDWELL & L. HEFFER, *The Joycean Way. A Topographic Guide to Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Dublín 1982; C. HART & L. KNUTH, *A Topographical Guide to James Joyce's Ulysses*, Colchester 1981.

⁵⁸ Para un análisis del artista joyceano como heredero de la tradición romántica, cfr. U. ECO, *Las poéticas de Joyce* (1966), Barcelona 2000, pp. 46–58.

⁵⁹ En «Bénédiction», el poema inaugural de sus *Fleurs du Mal*, Baudelaire había desarrollado el tema de la vocación del poeta (cfr. Ch. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, cit., pp. 82–89).

⁶⁰ J. JOYCE, *Retrato del artista adolescente* (1916), traducción de Dámaso Alonso, Barcelona 1995, p. 76; Conglowes Wood es el nombre del colegio de jesuitas, en el que Stephen —como Joyce— realiza sus primeros estudios.

⁶¹ En el orden cósmico de Conglowes, completamente jerarquizado e inmutable, todo estaba en el lugar que le correspondía, tanto desde el punto de vista espacial como temporal: «Las vacaciones de Navidad estaban muy lejos; y, sin embargo, habían de llegar, porque la tierra giraba siempre. Había un grabado de la tierra en la primera página de la Geografía [...]. Abrió la Geografía para estudiar la lección [...]. Pasó las hojas de la Geografía hasta

descubrimiento del mundo de los adultos, significado por palabras que Stephen oía por primera vez y que apenas comprendía, pero que aprendía de memoria porque «a través de ellas le llegaban vislumbres del mundo que les rodeaba». Ese momento coincide con el comienzo de las lecturas literarias de Stephen y el traslado de su familia a Dublín. Y es que, como Malte en los *Aufzeichnungen*, también Stephen en el *Portrait* irá construyendo su identidad como poeta sobre la conjunción de su experiencia como lector y su experiencia urbana. Esa identidad sólo se le irá revelando gradualmente, pero ya entonces empieza a intuírla, aunque sea todavía de un modo vago: «La hora en que él había de participar también en la vida de aquel mundo parecía que se le iba acercando y comenzó a prepararse en secreto para el gran papel que le estaba reservado, pero que sólo confusamente entreveía»⁶²; y lecturas como *El Conde de Montecristo* constituían una parte de esa preparación⁶³.

Casi simultáneamente a esas lecturas se iniciaba su vida en la ciudad, y ya no necesitaría imaginar la Marsella de Dumas, porque tendría ante sí una ciudad de carne y piedra: «Dublín era una nueva y compleja sensación. [...] Al principio se contentaba tímidamente con dar vueltas alrededor de la plaza inmediata o, a lo sumo, deslizarse hasta medio camino por una de las calles adyacentes, pero tan pronto como se hubo hecho un plano esquemático de la ciudad, se aventuró arrojadamente por una de las calles principales, hasta que llegó a la casa de aduanas. Pasó sin ser molestado a lo largo de los *docks* y de los muelles, admirando la multitud de corchos que flotaban bailando en el agua, como una capa amarillenta y espesa, y la muchedumbre de cargadores del muelle, y los retumbantes carros, y los guardias mal vestidos y barbudos. Las balas de mercancías apiladas a lo largo de las paredes o mecidas en el aire por encima de las bodegas de los vapores, le sugerían la amplitud de la vida, y despertaban otra vez en él aquella inquietud que había sentido al vagar por la noche, de jardín en jardín, en busca de Mercedes. Y entre esta vida bullente y nueva se hubiera podido imaginar en otra Marsella, a no faltar el cielo luminoso y los enrejados llenos de sol a la puerta de las tabernas. Un vago descontento se apoderaba de él al contemplar los muelles y el río, y el cielo rasero, y, sin embargo, continuaba errando arriba y abajo, día tras día, como si realmente estuviera buscando a alguien que se le quisiera esconder»⁶⁴. Se buscaba, naturalmente, a sí mismo, y la ciudad le irá mostrando quién era él realmente, es decir, quién estaba llamado a ser. Para descubrirlo le bastará con ser el observador silencioso de lo que le rodea y a la vez aislarse interiormente de todo ello para

llegar a la guarda y leyó lo que había escrito allí. [...] Stephen Dedalus – Clase de Nociones – Colegio de Conglows Wood – Sallins – Condado de Kildare – Irlanda – Europa – El Mundo – El Universo. Estaba escrito de su mano» (*ibid.*, pp. 18–19).

⁶² *Ibid.*, p. 74.

⁶³ «Se representaba la clara visión de Marsella y las soleadas celosías, y veía con la imaginación a Mercedes. [...] Él no quería jugar. Lo que él necesitaba era encontrar en el mundo real la imagen irreal que su alma contemplaba constantemente» (*ibid.*, pp. 74 y 76).

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 78–79.

hacerse capaz de percibir el mensaje que allí se encerraba ⁶⁵.

Dublín iba a dejar una profunda huella en Stephen, cuya vida irá siendo paulatinamente moldeada por la experiencia de la ciudad: «Su alma estaba aún conturbada y deprimida por la sombría monstruosidad de Dublín. Stephen había emergido de dos años de sueño encantado para encontrarse de pronto en un escenario distinto, donde cada evento y cada personaje le afectaban íntimamente, seduciéndole a veces y otras descorazonándole, pero llenándole siempre de intranquilidad y amargos pensamientos, lo mismo cuando le descorazonaban que cuando le seducían» ⁶⁶. Y la monstruosidad de Dublín despertará pronto en su corazón monstruosos deseos que intentará aplacar en vano ⁶⁷. Todo el capítulo tercero del *Portrait* está dedicado a relatar lo que, desde la perspectiva del protagonista de la novela, es presentado por Joyce como el paulatino proceso de depravación moral del Stephen adolescente; pero ese proceso, tal como es relatado, resulta ser casi el fruto necesario de la vida urbana, por el continuo paralelismo –verdadera *correspondence* baudelairiana– que el texto establece entre la brutalidad de los impulsos instintivos de Stephen y la sordidez de las calles de Dublín: su vida se convierte en oscura y fangosa como las calles de la ciudad por las que camina ⁶⁸.

No obstante, en el horizonte de la novela, la narración de ese proceso no parece tener connotaciones morales negativas, se presenta más bien como una etapa en la formación del artista, para quien esa experiencia va a resultar un momento de su maduración personal. Es casi lo mismo que afirmaba Magda en el drama homónimo de Hermann Sudermann, a cuya representación asistió Joyce en Dublín con sus padres: «Y una cosa más, amigo mío: peca. Debemos pecar si queremos crecer. Llegar a ser más grandes que nuestros pecados vale más que toda la pureza que tú predicas» ⁶⁹. De hecho, el programa que al finalizar el capítulo Stephen se traza a sí mismo para afrontar su existencia como artista, recorriendo «todos los caminos del error y la gloria», sonaba así: «¡Vivir, errar, caer, triunfar, volver a crear la vida con materia de vida!» ⁷⁰. En el caso del protagonista de la novela de Joyce, aún más claramente que en el del Malte rilkeano sucumbiendo ante las tentaciones de París, el definitivo

⁶⁵ «Archivaba con paciencia cuanto veía, manteniéndose aparte de todo ello, gustando en secreto su aroma corrompido» (*ibid.*, p. 79).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁷ «¡Cuán necio había sido su intento! Había tratado de construir un dique de orden y de elegancia contra la sórdida marea de la vida que le rodeaba y de contener el poderoso empuje de su marejada interior por medio de reglas de conducta y activos intereses y nuevas relaciones filiales. Todo inútil. Las aguas habían saltado por encima de sus barreras lo mismo por fuera que por dentro. Y las aguas continuaban su empuje por encima del malecón derruido» (*ibid.*, p. 115).

⁶⁸ Ese paralelismo aparece aún más marcado por el contraste entre las inocentes fantasías de los paseos de infancia y el carácter lascivo de sus correrías dublinesas: «Los atardeceres velados del otoño le invitaban a andar de calle en calle como lo había hecho años antes por las apacibles avenidas de Blackrock. Pero faltaba ahora la visión de los jardines recortados y de las acogedoras luces de las ventanas, que hubiera podido ejercer una influencia calmante sobre él» (*ibid.*, p. 116).

⁶⁹ Citado por R. ELLMANN, *op. cit.*, p. 73. Sobre el posible significado de esa obra en la formación de Joyce, es interesante lo que anota su hermano Stanislaus en S. JOYCE, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁰ J. JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, cit., p. 204.

afianzamiento de su vocación artística no sólo se produce en el medio urbano, sino que en cierto sentido encuentra en la ciudad de Dublín su condición de posibilidad y su razón de ser. Y, sin embargo, la novela acabará con el abandono de Dublín por parte de Stephen.

Se trata de una aparente paradoja, que tiene su correlato en la religión, el otro gran eje temático del *Portrait*. La parábola que muestra el camino que debía recorrer el artista adolescente hasta llegar a asumir plenamente su condición, está construida por Joyce utilizando el universo de ideas y el clima psicológico de su formación católica como clave de lectura de toda la novela. El significado del «catolicismo» joyceano ha hecho correr ríos de tinta, pero cualquiera que sea la interpretación que se le dé, es evidente que el mundo simbólico del cristianismo, convertido en un sistema de metáforas, continúa sirviendo a Joyce, aun después de su alejamiento de la Iglesia, para dar un orden a ese *work in progress* que es su obra. De hecho, como ha señalado Richard Ellmann, el más insigne de sus biógrafos, en la vida personal de Joyce «al mismo tiempo que se enfriaba su fe católica, se iniciaba un proceso contrario: su fe en el arte, realizado por hombres y que tiene por tema a hombres cargados de defectos, empezó a crecer»⁷¹. Esa experiencia se verá convertida en literatura a través de la vida de Stephen Dedalus, el cual cuando le planteen su posible vocación como jesuita y como sacerdote, descubrirá su vocación de poeta, a través de la cual llegará a ser «sacerdote de la eterna imaginación, capaz de transmutar el pan cotidiano de la experiencia en materia radiante de vida impercedera»⁷². Del mismo modo que el sacerdote católico, por la consagración sacramental, es separado de entre los hombres⁷³, así también el poeta joyceano necesitará romper con los lazos que le ligan a su familia, a su tierra y a su religión, para huir al exilio: «Solo. Libre, feliz, al lado del corazón salvaje de la vida»⁷⁴.

Esa soledad del poeta forma parte de su destino y, por eso mismo, es conscientemente elegida y asumida. En un poema satírico de 1904, titulado *The Holy Office*, en el que Joyce tomaba distancia respecto del grupo de intelectuales irlandeses en el que se movía, dejó escrito: «Where they have crouched and crawled and prayed / I stand, the self-doomed, unafraid, / Unfellowed, friendless and alone, / Indifferent as the herring-bone, / Firm as the mountain ridges where / I flash my antlers on the air»⁷⁵. Se trata del mismo orgullo de espíritu de Stephen «que le había hecho siempre imaginarse a sí propio como un ser aparte en todos los

⁷¹ R. ELLMANN, *op. cit.*, p. 68.

⁷² J. JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, cit., p. 263.

⁷³ Cfr. *Hebreos* 5,1.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 202. En otro momento de la novela Stephen responde a su amigo Davin: «Me estás hablando de nacionalidad, de lengua, de religión. Éstas son las redes de las que yo he de procurar escaparme» (*ibid.*, p. 242). Y, más adelante, a Cranly: «No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia» (*ibid.*, p. 295).

⁷⁵ El texto completo del poema puede verse en *The Portable James Joyce*, Harmondsworth 1976, pp. 657-660.

órdenes de la vida»⁷⁶: una independencia que no significa separación, sino ese aislamiento necesario para afrontar el trabajo artístico que ya hemos visto en Baudelaire y en Rilke, del cual también Joyce se mostraría partidario en su ensayo juvenil *The Day of the Rabblement*⁷⁷. Para Joyce, aceptar esa condición supuso ciertamente convertirse en un vagabundo⁷⁸, pero ¿acaso no era ésa la condición del hombre contemporáneo, una vez que en las grandes ciudades hubo desaparecido aquella conciencia de formar parte de una comunidad, que había caracterizado a las sociedades premodernas? Es esa soledad del vagabundo la que se encuentra eficazmente expresada en el monólogo interior del *Ulysses*, que ya había sido anticipado en forma de diario en las páginas finales del *Portrait*, cuando Stephen se quede en Dublín sin otro interlocutor que sí mismo.

Ante esa exacerbación de lo subjetivo a la que se ve abocado el hombre moderno, el artista joyceano, como Joyce mismo, buscará en el lenguaje –y en el mundo creado en torno a él, es decir, en la cultura– las referencias a partir de las cuales intentar la reconstrucción de un mundo que parecía desmoronarse para caer en la banalidad y el sinsentido. En ese contexto, el recurso a la escolástica aristotélico–tomista que domina todo el discurso estético del *Portrait*, además de responder al clima de la formación recibida por Joyce de los jesuitas, resulta no ser más que un artificio para presentar su propio modo de ver, su propia poética, enmarcándola en un discurso aparentemente tradicional que le sirva de justificación. No en vano a Stephen «le hería pensar que él no habría de ser nunca más que un invitado retraído en medio del banquete de la cultura del mundo y que aquella erudición conventual de la cual se estaba esforzando en extraer una filosofía estética no tenía más valor en los tiempos que vivía que el que podían tener los sutiles y extraños léxicos de la halconería o la heráldica»⁷⁹. Sin embargo, Joyce no dejará de buscar en las formas secularizadas de la religión algunas de las claves fundamentales para la comprensión de su propia obra. Las ideas de *epifanía* o de *epiclesis*, empleadas a menudo por Joyce para referirse a su concepción del arte, proceden de la tradición católica –en alguna ocasión llegará incluso a comparar su trabajo como

⁷⁶ J. JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, cit., p. 191. La consecuencia de ese estar solo será que «estaba destinado a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender la sabiduría de los otros por sí mismo, errando entre las asechanzas del mundo» (*ibid.*, p. 192).

⁷⁷ «Nadie, como dijo el Nolano, puede amar la verdad o el bien si no aborrece a la multitud; y el artista, aunque utilice a la multitud, se aísla cuidadosamente de ella» (J. JOYCE, «El día del populacho» (1901), en ID., *Escritos críticos*, Barcelona 1971, p. 97).

⁷⁸ «No puedo integrarme en el presente orden social –escribía a su mujer– más que como un vagabundo» (J. JOYCE, *Letters*, vol. 2, Londres 1966, p. 48).

⁷⁹ J. JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, cit., p. 214. Como ya señaló agudamente Eco, «todo el armazón escolástico que Stephen, arteralmente, había erigido como soporte de su perspectiva estética no servía sino para sostener una noción romántica de la palabra poética en cuanto revelación y fundamento lírico del mundo y del poeta como único ser capaz de dar una razón a las cosas, un significado a la vida, una forma a la experiencia, una finalidad al mundo» (U. ECO, *op. cit.*, p. 47).

poeta con la celebración eucarística⁸⁰— y muchas de las imágenes empleadas en el *Portrait* para explicar el proceso de creación artística están tomadas de los relatos evangélicos: así, la comparación de la aceptación de la vocación artística por parte de Stephen con la resurrección⁸¹ o del instante de la inspiración con el momento de la encarnación⁸², por señalar sólo dos de los ejemplos más evidentes.

Ese acervo cultural procedente del catolicismo constituye, pues, casi una estructura mental que, con diferentes acentos, permanecerá a lo largo de toda la obra joyceana desde *Dubliners* hasta *Finnegans Wake*. Cabe preguntarse por el sentido de esa permanencia en la obra de alguien que ha perdido la fe religiosa siendo muy joven y que ha puesto personalmente un especial empeño en distanciarse de cualquier forma institucional de lo cristiano. Las respuestas a esa pregunta podrían ir —y han ido, de hecho— en direcciones muy diversas. Me parece, en cualquier caso, que en esa casi obsesiva presencia de elementos religiosos no subyace únicamente la condición irlandesa del propio Joyce, ni la sustitución de la religión por el arte operada por la corriente literaria nacida del romanticismo; todo eso está presente sin duda, pero hay algo más. Si es cierto, como ha hecho notar Eco, que en la tradición romántica el acto poético es concebido «como acto religioso de fundación del mundo o, más bien, de resolución del mundo —rechazado en calidad de lugar de nexos objetivos— en el acto poético, es decir, en la instauración de nexos subjetivos»⁸³, entonces se plantea el problema de cómo ordenar un mundo que en realidad es un caos o, si se prefiere, cómo expresar de manera comprensible la peripecia vital de una multiplicidad de subjetividades sin relación aparente entre sí. El recurso a esa estructura mental procedente de la cultura medieval cristiana permite introducir un *ordo rethoricus*, un hilo con el que enhebrar un discurso que de otro modo resultaría informe: en este sentido es posible afirmar que «si quitamos al Dios trascendente del mundo simbólico de la Edad Media, tenemos el mundo de Joyce»⁸⁴.

Así, la ciudad y la religión acaban convirtiéndose en dos tematizaciones discursivas que permiten a Joyce construir un «sistema de coordenadas» en el que inscribir el conjunto de epifanías que constituyen su obra. Es evidente que el

⁸⁰ Cuenta su hermano Stanislaus que en una ocasión le dijo: «¿No crees [...] que hay una cierta semejanza entre el misterio de la Misa y lo que yo puedo hacer? Quiero decir que en mis poemas trato de dar a la gente una especie de placer intelectual o de alegría espiritual, para convertir el pan de cada día en algo que tenga vida permanente... para su elevación mental, moral y espiritual» (S. JOYCE, *op. cit.*, pp. 134–135). Por lo demás, el término *epiclesis* es empleado por el lenguaje litúrgico en relación con la consagración eucarística.

⁸¹ «Su alma se acababa de levantar de la tumba de su adolescencia, apartando de sí sus vestiduras mortuorias. ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Encarnaría altivamente la libertad y el poder de su alma, como el gran artífice cuyo nombre llevaba, un ser vivo, nuevo y alado y bello, impalpable, imperecedero» (J. JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, cit., p. 201).

⁸² «En las entrañas virginales de la inspiración, la palabra se había hecho carne» (*ibid.*, p. 258).

⁸³ U. ECO, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 21. Me parece interesante considerar a este respecto la respuesta de Stephen a Cranly cuando éste le pregunta si piensa hacerse protestante: «Te he dicho que he perdido la fe —contestó Stephen—, pero no que haya perdido el respeto a mí mismo. ¿Qué clase de liberación sería esa de abandonar un absurdo que es lógico y coherente para abrazar otro ilógico e incoherente?» (J. JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, cit., p. 291). Ciertamente, en la obra de Joyce las referencias culturales son muy diversas y no proceden de una única fuente, pero las imágenes procedentes de la tradición religiosa cristiana parecen sintetizarlas, fabricando un universo abierto a múltiples interpretaciones subjetivas, tantas por lo menos como lectores llegue a tener.

objetivo perseguido por Joyce al escribir no tiene por objeto ni la una ni la otra —ya había abandonado definitivamente para entonces tanto Dublín como la fe católica—, sino la vida misma del hombre moderno en su cotidianidad, que mediante la experiencia epifánica aspira a alcanzar un significado del que carecía. Pero con la epifanía Joyce no trataba simplemente de revelar o manifestar algo que se encontrara oculto, sino más bien de producir una realidad artística y, a través de ella, construir su propio mundo; ciertamente, un mundo literario, pero no por ello menos vivo⁸⁵. Puede ser útil recordar a este propósito el texto antes citado del *Portrait* en el que Stephen es presentado como «sacerdote de la eterna imaginación, capaz de transmutar el pan cotidiano de la experiencia en materia radiante de vida imprecadera»⁸⁶, y ello de modo semejante a como cada uno puede ser sacerdote de su propia existencia, para vivificar los momentos más intrascendentes de su vida ordinaria al otorgarles un sentido. Un sentido que si bien, en la obra de Joyce, remite a un sistema de analogías cada vez más complejo, carece de referencias objetivas más allá del propio texto. Y es justamente esa primacía de la subjetividad, que llevará al artista joyceano —es decir, al artista moderno— a proclamar la completa autonomía del arte, la que lo conduce también en último término a una situación de desarraigo respecto de la sociedad en que vive y la que lo deja solo en la ciudad⁸⁷; aunque en el mundo contemporáneo esa soledad no sea exclusiva del artista, sino que es de alguna manera la soledad del hombre en una sociedad secularizada: la triste soledad de aquel a quien sólo le queda la ironía como medio para hacer frente a su propia trascendencia.

«Ceci tuera cela»: la disolución de la ciudad moderna

Hasta aquí he procurado subrayar aquellos rasgos comunes a Baudelaire, Rilke y Joyce que permiten considerarlos como miembros de una misma tradición, particularmente relevante para la formación del arte moderno. Pero llegados a este

⁸⁵ «Se comprende entonces cómo en el *Portrait* la epifanía deja de ser un momento emotivo que la palabra artística puede evocar (si puede) y se convierte en un momento operativo del arte que funda e instituye no una manera de *experimentar*, sino una manera de *formar la vida*» (U. ECO, *op. cit.*, p. 51).

⁸⁶ Cfr. nota 72.

⁸⁷ También en esto se ponen de manifiesto las raíces románticas del artista moderno; como ha señalado Alfredo de Paz, «el romanticismo se caracterizó fundamentalmente por ser una lucha por la libertad, dirigida no sólo contra las academias, las iglesias, los cenáculos, los mecenazgos, los aficionados, los críticos, los maestros, sino también contra cualquier tipo de *tradición*, de autoridad, de norma. [...] Todo el arte moderno puede entenderse como un resultado de este movimiento romántico de liberación. La emancipación del individuo, el rechazo de toda autoridad extraña, la intolerancia de la barbarie y de las prohibiciones permanecen y se convierten en los principios más vivos del arte moderno: a pesar de su adhesión a grupos o escuelas, el artista, apenas comienza su proceso creativo, está y se siente solo, consciente únicamente de su propia soledad. El arte moderno se convierte así en la expresión de un individuo solitario que se siente trágica y místicamente separado de los demás. En este sentido han interpretado bien el romanticismo quienes han visto en él el fin de una época en que el artista tenía como interlocutor ideal o real una «sociedad», un «grupo», un «público» al que reconocía una autoridad más o menos absoluta. El romanticismo supuso el comienzo de una época donde el arte ya no tendrá ese carácter social, en el sentido de una rigurosa adecuación a criterios objetivos y convencionales, sino que se convierte en expresión que hace surgir de sí misma los criterios que la juzgarán» (A. DE PAZ, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* (1984), Madrid 2003, p. 187).

punto resulta necesario detenerse también a señalar aquello que los distingue y los separa; al menos, lo que separa a Baudelaire y Rilke del Joyce del *Ulysses* y el *Wake*. Y es que, aunque el Joyce del *Portrait* forme parte por derecho propio de la citada tradición, una lectura de los tres primeros episodios del *Ulysses*, centrados todavía en Stephen, pone inmediatamente de manifiesto que nos encontramos ante un horizonte diverso, en el que el propio artista del *Portrait* ha experimentado una transformación no desdeñable. En esa primera parte de la magna novela joyceana se nos muestra a un Stephen que ha regresado de París y se dedica a dar clases a niños en un colegio privado del sudeste de Dublín. Su ímpetu juvenil no se ha apagado, como se pone de manifiesto de modo particular en la discusión sobre cuestiones de crítica literaria desarrollada en el episodio titulado «Scylla and Caribdis», pero ha perdido buena parte del aura de poeta romántico que le rodeaba en el último capítulo del *Portrait*, a pesar de que sigue debatiéndose interiormente con una complicada amalgama de ideas de diversa procedencia. Es probable que se haya hecho más consciente de lo cambiante de la condición humana y por momentos parece incluso resignado a dejarse arrastrar por aquella «parálisis» que, a juicio de Joyce, aqueja a la sociedad dublinesa.

La imagen altiva del artista adolescente, únicamente atento a producir su obra, es rememorada ahora por Stephen, durante un paseo por la playa de Sandymount, con la indulgencia de quien recuerda un proyecto del pasado: «Conque leyendo dos páginas en siete libros distintos cada noche ¿eh? Era joven. Te inclinabas ante ti delante del espejo, dando un paso al frente para recibir los aplausos formalmente, cara insólita. ¡Viva el maldito idiota! ¡Viva! Nadie lo vio: no se lo cuentes a nadie. Libros que ibas a escribir con letras por título. ¿Ha leído usted su F? Sí, sí, pero prefiero Q. Sí, pero W es maravilloso. Sí, sí, W. ¿Recuerdas tus epifanías escritas en verdes hojas ovales, profundamente profundas, copias que habrían de ser enviadas si murieras a todas las grandes bibliotecas del mundo, incluyendo la de Alejandría? Alguien habría de leerlas allí pasados unos cuantos miles de años, un mahamanvantara. Como Pico della Mirandola. Sí, muy parecido a una ballena. Cuando uno lee estas extrañas páginas de alguien que ha desaparecido hace tiempo uno siente que uno está con uno junto a uno que una vez...»⁸⁸. El Stephen del *Portrait* se ha convertido en «alguien que ha desaparecido hace tiempo» y en los episodios siguientes dejará paso a Leopold Bloom, que es el verdadero protagonista del *Ulysses*⁸⁹. Ambos –Stephen y Bloom– coincidirán en la redacción de un periódico en el episodio titulado «Aeolus» y, a partir de ahí, su relación se irá estrechando hasta el titulado «Ithaca», donde se supone que el lector ya está en

⁸⁸ J. JOYCE, *Ulysses* (1922), traducción de Francisco García Tortosa y M^a Luisa Venegas Lagüens, Madrid 32003, p. 47.

⁸⁹ De ahí que haya podido afirmar Umberto Eco, refiriéndose al *Ulysses*, que «el libro no es el diario del artista exiliado de la ciudad, sino del *everyman* exiliado en la ciudad» (U. ECO, *op. cit.*, p. 60); el *everyman* es Bloom, naturalmente.

condiciones de enjuiciar por sí mismo las similitudes y divergencias que entre ambos percibe Bloom poco antes de separarse de Stephen, al final de la novela ⁹⁰.

Con la entrada en escena de Bloom, el otro *alter ego* de Joyce, nos topamos de frente con los aspectos más ordinarios de la vida, cuya descripción exhaustiva constituye, como se ha repetido hasta la saciedad, la aportación más singular del *Ulysses* ⁹¹. En las casi mil páginas que componen la novela podemos encontrar narrados con todo lujo de detalles los acontecimientos más nimios e insignificantes de la vida cotidiana en Dublín durante un día cualquiera de 1904: concretamente, el jueves 16 de junio. *Ulysses* es, pues, una novela urbana ⁹², pero en la que ha desaparecido cualquier asomo de esa lucha romántica entre el *spleen* y el ideal –para decirlo en términos baudelairianos– que con tanta fuerza era todavía perceptible en el alma del Stephen adolescente del *Portrait*. Si en Baudelaire, en Rilke o incluso en el primer Joyce, el arte parecía ser la actividad llamada a sustituir la religión, en los personajes del *Ulysses* no existe apenas ningún resto de ese afán romántico por superar el tedio de la ciudad moderna a través de una actividad como la artística, que se pretendía capaz de resistir a lo que Max Weber denominaría el «desencantamiento» de un mundo en avanzado estado de secularización. El Dublín del *Ulysses* nos muestra lisa y llanamente la profanidad de una vida cotidiana, en la que la continua presencia de elementos religiosos, en un país por lo demás tradicionalmente católico, no pasa de poder ser interpretada, a través de cultas ironías con frecuencia irreverentes, como un mero convencionalismo social, perdida ya su capacidad de incidir realmente en la vida de sus habitantes. Podríamos decir, con palabras de Alvin Gouldner, que en el *Ulysses* «la vida cotidiana es la vida vivida, pero no reconocida: es la vida mundana, secular, despojada del elemento sacro, vaciada por completo de la dimensión divina» ⁹³.

Si hubiera que buscar una imagen en la novela para ilustrar esa indiferencia de fondo del habitante medio de la ciudad moderna frente a lo sagrado –y frente a cualquier referencia que le trascienda–, no encuentro ninguna mejor que la del destino del folleto que entregan a Bloom al comienzo del episodio

⁹⁰ Cfr. J. JOYCE, *Ulysses*, cit., pp. 759–761.

⁹¹ Stanislaus Joyce ha dejado escrito sobre su hermano que «deliberadamente eligió para su obra el hombre común y el acontecer diario, aunque ambas cosas suelen despreciarse» (S. JOYCE, *op. cit.*, p. 56). Véase, a modo de ejemplo, la presentación que hace Joyce de Bloom al comienzo del episodio titulado «Calypso»: «A Mr. Leopold Bloom le gustaba saborear los órganos internos de reses y aves. Le gustaba la sopa de menudillos espesa, las mollejas que saben a nuez, el corazón asado relleno, los filetes de hígado empanado, las huevas de bacalao fritas. Lo que más le gustaba eran los riñones de cordero a la plancha que le proporcionaban al paladar un delicado gustillo a orina tenuemente aromatizada» (J. JOYCE, *Ulysses*, cit., p. 61).

⁹² Al igual que sucedía en los *Aufzeichnungen* de Rilke, también en *Ulysses* tienen una presencia notable –junto al protagonismo otorgado al espacio de la calle, en episodios como «Wandering Rocks»– los equipamientos urbanos: así, el episodio «Scylla and Caribdis» se desarrolla en la biblioteca nacional y «Oxen of the Sun» en el hospital maternal.

⁹³ A. GOULDNER, *La sociología e la vita quotidiana*, Roma 1997, p. 41. Pienso, sin embargo, que cabe una relación de lo sacro y lo profano en la vida cotidiana en la que ambos mantengan su propia especificidad, por cuanto lo uno y lo otro no necesariamente se oponen y excluyen mutuamente, como ha pretendido el proceso de secularización moderno; véase al respecto P. DONATI, «Senso e valore della vita quotidiana», en AA. VV., *La grandezza della vita quotidiana*, Roma 2002, pp. 221–263.

«Lestrygonians»⁹⁴. Cuando, un poco después, Bloom cruza el puente sobre el Liffey, hace una bola con él y lo arroja al río⁹⁵; dos episodios más adelante, con una técnica casi cinematográfica, Joyce volverá a mostrar de improviso, sin referencia alguna a la acción de la novela, el mismo folleto arrugado que discurre aguas abajo: «Un eskuife, un prospecto arrugado, Elías vuelve, surcaba suavemente el Liffey corriente abajo, por debajo del puente de la línea de circunvalación, disparado en los rápidos donde el agua lame contra los pilares del puente, navegando hacia el este dejando atrás cascos y capones, entre el viejo embarcadero de la Aduana y George's Quay»⁹⁶. Esa misma suerte parece ser la que corresponde a la religión en la vida cotidiana de unos hombres cuyas actividades discurren al margen de cualquier preocupación que no sean ellos mismos; como afirma Stephen, «cada vida es muchos días, día tras día. Andamos por nosotros mismos, encontrándonos con ladrones, espectros, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, cuñados—en—el—amor, pero siempre encontrándonos con nosotros mismos»⁹⁷.

Volvemos así a encontrar la soledad de cada uno en medio de la multitud urbana, pero ahora ya ni la religión ni el arte pueden proporcionar un norte claro, por cuanto todo, justo en el momento en que comienza a cuestionarse la posibilidad de relaciones significantes entre palabra y mundo, ha quedado disuelto en el lenguaje; ese lenguaje que el segundo Wittgenstein comparó con la ciudad: una ciudad con múltiples barrios, donde no hay un centro y todo es periferia, aunque todavía puedan ser reconocibles algunos rasgos comunes para esos diversos suburbios de la lengua. ¿No es acaso *Ulysses* un ejemplo paradigmático de esos juegos lingüísticos de los que habla Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, un repertorio de modos de escribir y estilos diferentes, que van siendo sucesivamente desactivados por el literato irlandés? A

través de un estudiadísimo proceso Joyce consigue dejar fuera de juego a toda la historia de la literatura, que es presentada como una sucesión de disfraces o máscaras de las sucesivas identidades de sí mismo—Stephen, Bloom, Molly—, quedando únicamente la lengua como expresión de

⁹⁴ «Un joven taciturno de las Juventudes Cristianas, atento en medio de los dulces vapores cálidos de la confitería Graham Lemon, le colocó un prospecto en la mano a Mr. Bloom. [...] Sus lentos pies hacia el río leyendo. ¿Estás salvado? Todos están salvados con la sangre del cordero. Dios quiere víctimas de sangre. Nacimiento, himen, mártir, guerra, cimientos de un edificio, sacrificio, ofrenda quemada de riñón, altares de los druidas. Elías vuelve. El Dr. John Alexander Dowie restaurador de la iglesia de Sión vuelve. ¡Vuelve! ¡¡Vuelve!! ¡¡¡Vuelve!!! Todos son cordialmente bienvenidos» (J. JOYCE, *Ulysses*, cit., p. 171).

⁹⁵ «Al mirar hacia abajo vio aleteando con fuerza, revoloteando alrededor de los desolados muros del muelle, unas gaviotas. Tiempo borrascoso fuera. ¿Y si me tirara? [...] Revolotearon más bajo. Buscan manduca. Esperad. Les tiró una bola de papel arrugado. Elías treintaidós pies por según vuel. En absoluto. La bola ondeó ignorada en la estela del oleaje, flotó por debajo entre los pilares del puente. No son tan rematadamente tontas. También el día que tiré aquel pastel rancio desde el Erin's King lo recogieron en la estela a cincuenta yardas por la popa. Viven de su ingenio. Revolotearon, aleteando» (*ibid.*, p. 173).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 260.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 244.

la vida vivida. De hecho, las palabras serán las que impongan su ley en el *Wake*, que viene de este modo a convertirse en la plena realización del sueño adolescente de Rimbaud o del proyecto inconcluso de Mallarmé. Se cierra con ello el ciclo del arte contemporáneo, de tal manera que, como ha sugerido Eco, «en la obra de Joyce vemos esbozarse una dialéctica que no pertenece sólo a sus personales vicisitudes intelectuales, sino a toda la evolución de nuestra cultura»⁹⁸. La reducción del arte a un puro juego lingüístico representa así el correlato de la moderna disolución del sujeto, de la muerte del autor, de la sustitución de las certezas personales por las rutinas cotidianas, de la pérdida del significado de lo que hacemos, de la emergencia de lo banal como característica dominante de la vida⁹⁹.

Finalmente, el reto ante el que nos coloca el *Wake* es el de la «decibilidad» del mundo; aquello que hasta entonces había sido el suelo mismo sobre el que se asentaba nuestra cultura —la alianza entre palabra y realidad— se rompe y quedamos sumidos en una tesitura histórica en la que la palabra parece haberse emancipado y haber comenzado a crear su propio mundo: un mundo en el que empieza a carecer de sentido la pregunta por el significado. Abandonados en medio de un universo de símbolos que ahora se encuentran levantados sobre el vacío y que, por tanto, pueden ser interpretados por cada cual de acuerdo con una multiplicidad de códigos de lectura, la ciudad queda reducida a un escenario cada vez más desvinculado de la memoria colectiva, porque cuando algo puede significar cualquier cosa, fácilmente acaba volviéndose insignificante. En el supuesto de que fuera cierto, como ha sugerido Steiner, que estamos entrando en una era de la «post-palabra» (*after-word*), entonces la nuestra habrá de ser también necesariamente una era post-urbana¹⁰⁰, pues la ciudad y el lenguaje son en nuestra cultura dos realidades que mutuamente se reclaman¹⁰¹. Pero en la medida en que el último Joyce postula todavía un lector, cabe pensar que mantiene a pesar de todo la pretensión de una cierta condición urbana, aunque se trate de una ciudad informe y difusa como la que hoy vemos aparecer un poco por todos lados a nuestro alrededor. Y es que la progresiva disolución de la forma de la ciudad moderna —y la consiguiente aparición de la dispersa y fragmentada ciudad contemporánea— parece ser la confirmación de lo que ya intuyera Hugo, cuando escribía en *Nôtre-Dame de Paris*: «Ceci tuera cela», donde *esto* era el libro impreso, la literatura, y *aquello* eran las piedras de la catedral parisina, la arquitectura de la ciudad. Más allá de cualquier ingenua prefiguración futurista, de un modo paulatino, pero sin posible marcha atrás, la

⁹⁸ U. ECO, *op. cit.*, p. 154.

⁹⁹ El intento de devolver un significado a la vida cotidiana a través del recurso a las referencias mitológicas es, en el *Ulysses*, un intento externo a la propia acción de la novela y, por tanto, ajeno a la conciencia de sus personajes; sólo el autor/lector está en condiciones (si lo está) de entender lo que Joyce parece querer decirnos.

¹⁰⁰ Cfr. F. CHOAY, *L'horizonte del posturbano*, Roma 1992.

¹⁰¹ «Las nuestras han sido, por encima de todo lo demás, civilizaciones y comunidades de la palabra; las frases fundan y habitan nuestras ciudades» (G. STEINER, *op. cit.*, p. 117).

emergente sociedad del hipertexto está induciendo una nueva configuración de lo urbano: la hiper-ciudad, cuyos constructores –nos guste o no– somos nosotros ¹⁰². Son los artistas modernos quienes han puesto a nuestra disposición los instrumentos conceptuales que nos pueden enseñar a percibir esa nueva realidad urbano–territorial. Con su ayuda podremos probablemente entender lo que sucede en nuestro mundo, ése que –quizá sin ser demasiado conscientes de ello– llevamos varias décadas (de)construyendo.

* * *

Victoriano Sainz Gutiérrez
Depto. de Urbanística y Ordenación del Territorio
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Sevilla
e–mail: vsainz@riodelaplata.net

¹⁰² Cfr. A. CORBOZ, «L'ipercittà», en *Urbanistica*, nº 103 (1995), pp. 6–10.