

GEORGE M. HYDE

LA POESÍA DE LA CIUDAD

I

Podría afirmarse que la literatura modernista nació en la ciudad y con Baudelaire, particularmente con su descubrimiento de que soledad y muchedumbre quieren decir lo mismo y de que las palabras 'multitud' y 'soledad' resultan intercambiables para un poeta de imaginación activa y fértil:

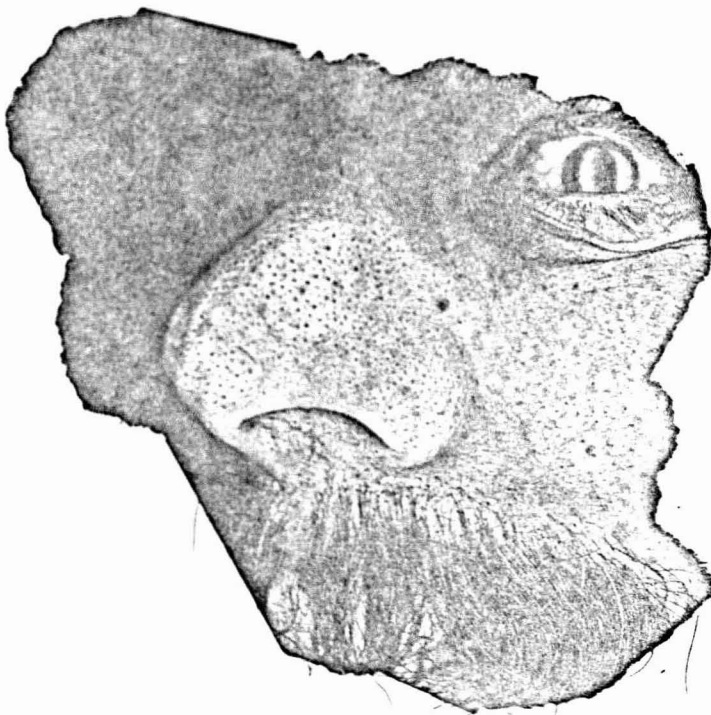
Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.¹*

La cercanía de estos casi-homófonos ('multitude', 'solitude') nos convence, gracias a un arabesco de la activa y fértil imaginación de Baudelaire, de que las masas son una abstracción generalizada del mismo orden que el sustantivo *soledad*, y aquí se prefigura *The Waste Land* de Eliot. Las ciudades se vuelven menos reales cuanto más se acercan, o mientras uno más se acerca a ellas. Esta proposición constituye un reto a las leyes de la perspectiva de una manera característica del modernismo:

Jerusalén Atenas Alejandría
Viena Londres
Irreales.

En este momento de su poema, el nadir de la rue-

* Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en una muchedumbre atareada.



da de la historia, Eliot cambia de dirección: su búsqueda por el punto donde se intersectan lo que está sujeto al tiempo y lo intemporal, toma aquí, abiertamente, la forma del mito cristiano. La búsqueda del grail es más sustanciosa que las multitudes urbanas no redimidas que son, para Eliot, especímenes de degeneración y esterilidad. Otros importantes poetas modernistas (Crane, Mayakovsky) han explicado lo irreal de la ciudad irreal como una falla del arte más que como una falla humana. Así, profundamente en desacuerdo con las actitudes antidemocráticas de la generación simbolista, Crane encuentra a Elena de Troya en un tranvía, Mayakovsky contempla con júbilo al proletariado urbano como agente del milenio, y en la obra de ambos poetas se renuevan las ciudades junto con la poesía y se impone una visión antisimbolista del lenguaje como propiedad del pueblo y no de una élite cultural purificadora. Pero Crane y Mayakovsky, arquitectos del ambiente urbano transfigurado, cuyos mundos míticos eran demasiado pesados para un solo hombre, también marcan la muerte de la ciudad modernista: Crane se ahoga en 1923 y Mayakovsky se pega un tiro en 1930. El trabajo de ambos muestra una confusión entre el poder revolucionario de la poesía y el apocalipsis, el fin del tiempo histórico. Este dilema se encuentra implícito en la obra de Baudelaire.

Si multitud y soledad son términos iguales e intercambiables, la ciudad no tiene ninguna realidad objetivas. En *Les Fenêtres*, Baudelaire amplía su proposición:

Celui qui regard du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle*.²

La palabra *fecundo* aparece aquí en una posición crucial: la ciudad es no-poética por excelencia (esta es la actitud básica del romanticismo a pesar del soneto de Westminster Bridge de Wordsworth, donde el poeta descubre a la ciudad como desprevenida, dormida, sin darse cuenta, en una postura asombrosamente natural); y sin embargo, la ciudad es, por excelencia, el material más poético.

Todo depende de cómo se mire. Baudelaire, inquieto por el prestigio de su proposición y anticipando una aguda respuesta del lector, siente que tiene que defender su posición. Esta actitud (defensiva pero arrogante) se ha convertido en la clásica pose de los escritores modernistas, lo mismo que el debate con un interlocutor imaginario — que por lo mismo resulta demasiado real — se ha convertido

* Aquel que se asoma a una ventana abierta nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay ningún objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más asombroso, que una ventana iluminada por una vela.

en el modo de existencia de muchas obras de arte modernistas ('Let us go then, you and I'). De una dialéctica clásica en el caso de Baudelaire, se vuelve nerviosa y de auto-escarnio en el caso de Laforgue y reverbera vibrantemente en *Prufrock* y *The Waste Land*. Muchas veces es tanto diálogo con uno mismo como diálogo con otro y parece vincularse con la enfermedad característica de las civilizaciones modernas, la esquizofrenia. El mismo Baudelaire, por supuesto, es de hecho su propio interlocutor:

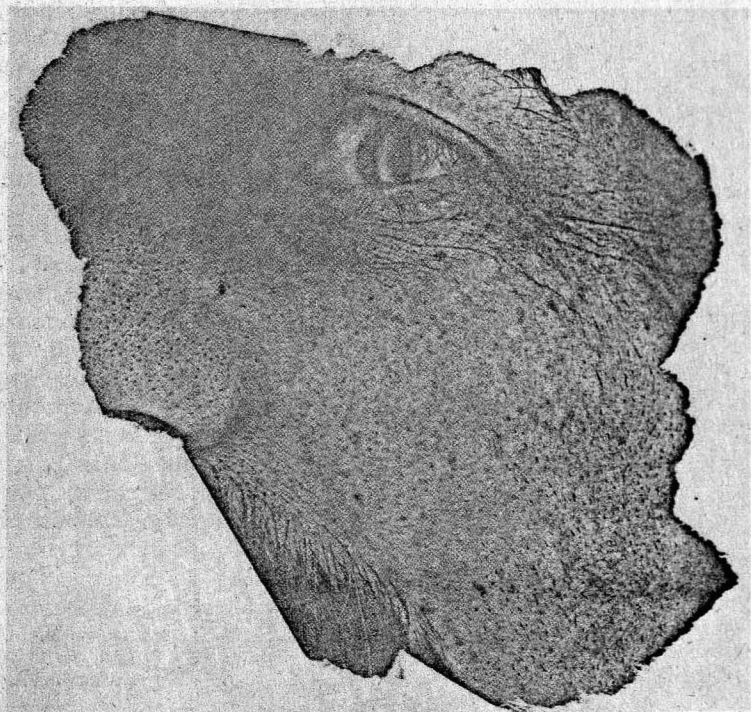
Peut-être me direz-vous: 'Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?' Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à sentir que je suis et ce que je suis.*³

2

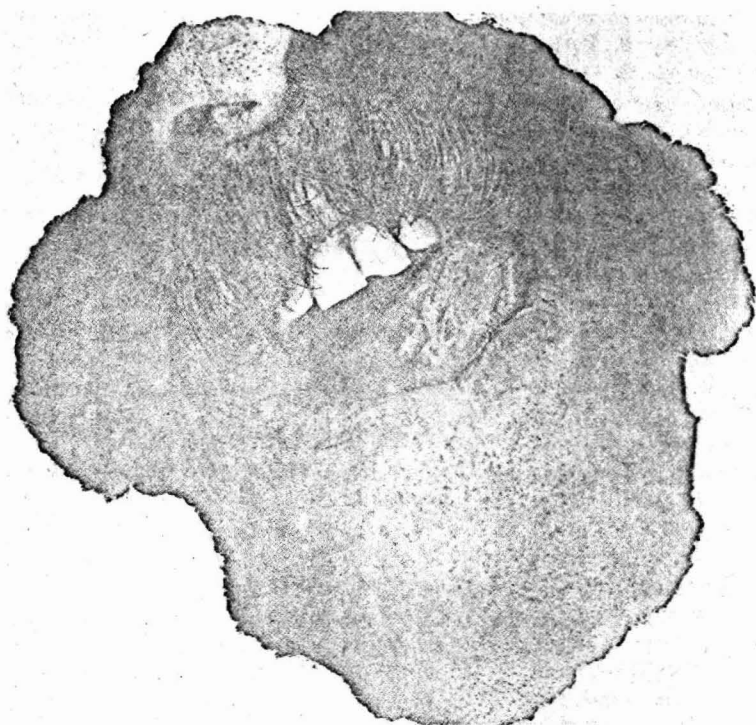
Este solipsismo encuentra en Eliot un triste eco: 'Estos fragmentos arrastré contra mis ruinas' y habrá de servir como introducción a otro aspecto del modernismo que encuentra sus metáforas más adecuadas en imágenes de ciudades: el tema de la relación del talento individual y la tradición literaria, de mi raza y yo, de mi raza y su pasado.

La ciudad donde escribía Baudelaire era el París del Segundo Imperio, en plena expansión; la espléndida ciudad de Hausmann que sugería un resurgimiento de las glorias de la antigua Roma. París aparecía como la flor tardía de la Ilustración y adquirió las rígidas formas de una *immortelle* en lu-

* Me dirán quizá: '¿Estás seguro de que esta leyenda sea la verdadera?' Qué importa lo que pueda ser la realidad fuera de mí si me ha ayudado a vivir, a sentir que yo soy y lo que soy.



gar de la plasticidad vital del crecimiento natural. La ciudad y su vida estaban dominadas por la ideología de la burguesía, lo que hizo inevitable que surgieran elementos disidentes en ella y contra ella. El poeta pertenecía literal y simbólicamente a las buhardillas y desvanes que ocultaban las enormes fachadas; todavía no soñaba con una ciudad transfigurada o un nuevo orden sino que trataba de entender por qué estaba necesariamente condenado en una sociedad tan segura de su salvación. El destino de Evgeny, en el poema de Pushkin *El jinete de bronce*, prefiguraba esta condición como sin duda también prefiguraba las grandes novelas urbanas de Dostoyevsky. Evgeny, el empleaducho, atrapado entre la inundación (venganza de la naturaleza sobre el hombre por su hbris al construir la ciudad en contra de sus designios) y el rígido monumento del déspota ilustrado que fundara San Petersburgo, se vuelve loco. Su habitación será ocupada por un poeta empobrecido, agrega secamente Pushkin. En esto radica la diferencia con Baudelaire y la razón de que, a pesar del reconocido lugar que ocupa a la cabeza de la ficción rusa del siglo XIX, no nos parezca tener una sensibilidad moderna. Pushkin vio a San Petersburgo en términos hegelianos, como la encarnación de la idea de libertad, y sus premoniciones respecto a la tiranía que surgiría de la inclemente sujeción de lo natural (incluyendo al hombre) a los dictados de la Idea encarnada, impregnan a un arte que en el fondo es apolíneo, gracioso y severo como la ciudad misma. San Petersburgo, imitación consciente de ciudades de Occidente como Amsterdam y en pleno crecimiento como una totalidad armónica y racional durante el siglo XVIII, equivale, en la piedra, a la urbanidad disciplinada del verso de Pushkin. El París de Baudelaire presenta, por el contrario, sólo el travestimiento del clacismo: sus fachadas esconden inmundicia (quizá fue siempre así, pero sólo ahora puede verse debido a la disolución de las formas sociales y al colapso de las jerarquías naturales). El conspicuo desgaste de la arquitectura de Hausmann es una parodia de la ciudad clásica descrita por Auden en su ensayo *El poeta y la ciudad*, donde las instituciones garantizan la libertad y la vida pública expresa las facultades más elevadas del hombre. La uniformidad de estilo y estructura que alguna vez fuera radiante testigo del hecho de que los hombres civilizados hablaban un mismo lenguaje, amenaza ahora con encerrarlos en el duro caparazón de hipocresía del Segundo Imperio. El spleen es sobre todo un sentimiento de encierro (el tema predomina en la poesía urbana de Blake) y la libertad toda es ahora interior. La poesía urbana de Baudelaire no está marcada por una radical innovación formal (aunque a veces, como en *Crépuscule du Soir*, trabaja con el alejandrino desde dentro, aprovechando su equilibrio formal para yuxtaponer material lírico y sórdido), pero su obra expresa ya los problemas que llevarían a las innovaciones formales del modernismo. Estas surgen de la pro-



blemática relación del poeta con su público, con su raza, con su herencia cultural, con su medio ambiente, con su lector. En una sociedad que sólo ofrece una falsa e hipócrita explicación de cómo se interrelacionan sus partes, la ciudad es la única metáfora adecuada mediante la cual se pueden expresar estos problemas. Las exigencias del mercado obligan al poeta a vivir en la ciudad, como un artesano, y las presiones de la competencia establecen que tenga que existir en guerra con su sociedad y con todos aquellos que se disputan la plusvalía de la burguesía emergente que es la única en garantizar una base material para el arte. Así, aislado, el poeta se vuelve hacia adentro con una introspección distinta a la subjetividad romántica y junta los fragmentos culturales que le dan un sentido privado de pertenencia, un sentido de orden por más personal que sea.

Le cygne de Baudelaire plantea estos problemas y anticipa los temas y métodos de *The Waste Land*. Su primera invocación a una tradición clásica viva (transmitida a través de Racine) contrasta, a la manera de Eliot, con un presente reducido y constituye una contribución temprana a ese historicismo invertido que rechaza las confiadas proclamaciones de progreso ahora reemplazado por una afirmación de retroceso, es decir, el mito de la caída, la declinación de Occidente. El río es eterno (cf. el Neva en el poema de Pushkin y el Támesis en el de Eliot) y las aguas dan vida (fécond, fécondé) mientras el río evoca otros ríos recordados e imaginados y el poeta vuelve a poseer los fragmentos de una tradición cultural destruida yuxtaponiendo irónicamente lo clásico a lo neoclásico para afir-

marse, mediante la fragmentariedad, ante las totalidades opresivas que niegan la fertilidad:⁵

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel).*

El cisne del título del poema es uno de los muchos parias urbanos de Baudelaire y sufre, en primer lugar, porque ha escapado de su jaula (bonita ironía) y porque el pavimento es puro; pero, aún más, porque anhela el trueno que trae la lluvia, epifanía con la que termina *The Waste Land* de Eliot. La estrofa clave aparece vulnerablemente al principio de la segunda parte del poema:⁶

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

Baudelaire se siente lleno de cierta materia dolorosamente cruda que ninguna forma puede abarcar y que, no obstante, es su más preciosa posesión, es la roca de donde se cortan los bloques para construir la civilización, tiene una edad de siglos, es su herencia cultural y la nuestra y es una carga paralizante para él. En poemas como *Le Cygne* y *Les Sept Viellards*, las imágenes urbanas llevadas a lo que Eliot describía como 'primera intensidad', se moldean en una alegoría que empieza a expresar la escisión trágica del artista moderno y, a través de él, del hombre moderno.

3

La poesía de Baudelaire tiene una estatura moral que disminuye la obra de casi todos sus seguidores e imitadores. La mejor poesía urbana en Inglaterra está en la prosa de las novelas de Dickens. George Gissing, su seguidor y crítico sensible, aunque carecía de la profunda originalidad y humanidad de éste, expresa como su maestro no lo hizo la falta de raíces del individuo sensible que está a merced de las presiones comerciales de la metrópoli. La misma falta de riqueza creativa se suma al pathos de su obra, pues muestra al lector la magnitud de la derrota del esfuerzo imaginativo que se requiere para crear un orden propio a partir del vacío, tal y como tiene que hacerlo el artista moderno. El fantasma de la comunidad recorre el mundo de Gissing en novelas como *New Grub Street* donde toma la burlesca apariencia de la felicidad conyugal, de la seguridad de la vida en familia, del compañerismo entre

* El viejo París ya no existe (la forma de una ciudad
Cambia más pronto, ¡ah! que el corazón de un mortal).

** ¡París cambia! ¡pero nada en mi melancolía
Se ha movido! palacios nuevos, andamiajes, bloques,
Viejos suburbios, todo para mí se vuelve alegoría,
Y mis gratos recuerdos pesan más que las rocas.



condiscípulos, y consigue que el anhelo de descanso se parezca mucho al anhelo de muerte. Pero no debe sorprender que la poesía inglesa de los años noventa, que intenta atrapar el movimiento fugaz y la luz caleidoscópica de un medio ambiente, sea parasitaria del verso simbolista francés y de la pintura impresionista de los cuales refleja sólo las superficies. Dos excepciones notables merecen mención: John Davidson, principalmente por su obra extraordinaria *Thirty Bob a Week* y James Thomson, por su destartalada obra maestra que es seguramente el equivalente literario más cercano al falso gótico del Londres victoriano: *The City of Dreadful Night*. En todo caso, Eliot consideraba que ambos habían contribuido a la tradición modernista con un elemento inglés nativo que no había sido imitado de la literatura continental. Lo nativo inglés de Davidson es su cualidad más importante: el proletariado urbano le abre el paso al trabajador británico, la dicción y el ritmo imitan el habla popular y nos encontramos en el mundo de 'los hombres solitarios en mangas de camisa'; es el mundo donde Prufrock se apresura para llegar a los salones decepcionantes que le dan burlonamente la bienvenida con una falsa cultura, la de las mujeres que vienen y van y hablan de Miguel Angel. El poema de Davidson es un diálogo con el lector. En esto no es original, pero resulta muy perturbador su contrariante tono argumentativo, aquel de una voz disidente en medio de una complaciente asamblea y, asimismo, la forma como convierte al lector en partícipe indulgente de dicha reunión. Por un momento el poeta, portavoz de la alta cultura, ha unido sus esfuerzos a las víctimas de la anarquía. Pero aunque Eliot haya aprendido de Davidson la manera de introducir un habla viva dentro de la poesía, no aprendió nunca cómo usar la lírica en el discurso público; no olvidemos que alababa equivocadamente a Baudelaire por evitar a propósito los asuntos públicos caros al reformista siglo XIX.

City of Dreadful Night de James Thomson es más un documento terriblemente auténtico que una obra literaria lograda. Su extensa estructura constituye una ruina gótica deliberada y su filosofía una extraña perversión del calvinismo. Thomson era un libre-pensador, pero el anunciar que Dios ha muerto ante una congregación hambrienta en una enorme catedral no trae consigo una liberación de la agonía moral. Thomson estaba muy seguro de encontrarse entre los malditos y ninguna teoría darwinista sobre el origen de las especies podía hacerle dudar; vivía su infierno personal, un reflector gigantesco dirigido hacia las dudas y escrúpulos victorianos. La eterna sucesión de lo conocido es el principio de organización del universo como lo es también de la vida urbana victoriana sujeta al tiempo. Quitemos las manecillas al reloj, dice uno de los fantasmagóricos interlocutores que aparecen y desaparecen en el poema, y seguirá andando. En lenguaje de estos espectros, especial-

mente en los diálogos en que nada se comunica, prefigura a Eliot. Aquí y en la poesía de Jules Laforgue encontró el habla de Prufrock, el lenguaje de un hombre incapacitado por su sensibilidad y frustrado en sus intentos de construir un puente hacia el otro.*

Y has vuelto después de todo; has vuelto.

Estaba a punto de seguir tu huella.

Y has fallado: nuestra chispa de esperanza es negra.

Bref, j'allais me donner d'un 'Je vous aime'

Quand je m'avisai non sans peine

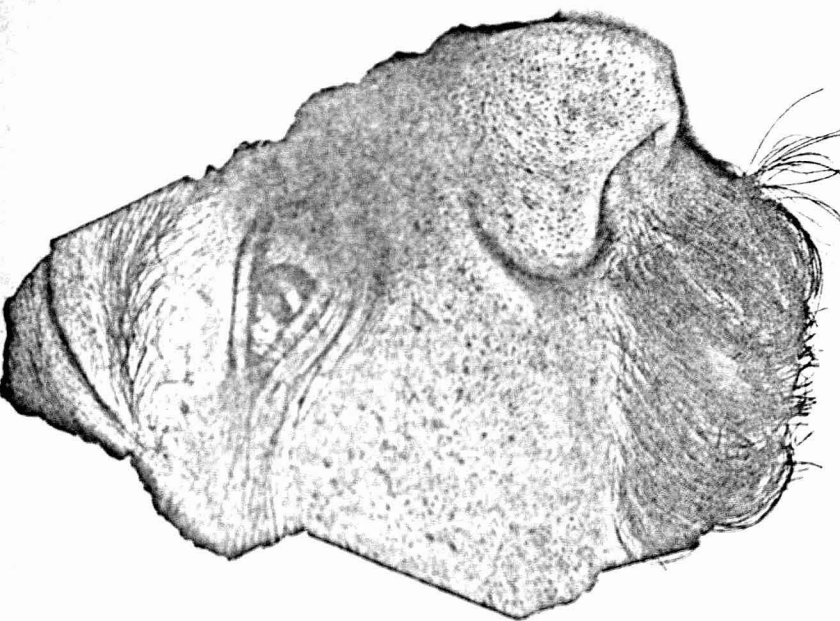
Que d'abord, je ne me possédais pas moi-même.*

...Si uno, poniendo una almohada junto a su cabeza

Dijera: 'Eso no es para nada lo que quise decir, Eso no es, para nada.'

Estos son todos diálogos entre amantes, intentos de escapar a la prisión de sí que resulta de la equivalencia entre soledad y multitud. Si el hombre moderno está mutilado espiritualmente, tiene heridas más profundas aún en sus centros pasionales, y de una u otra manera su destino es la esterilidad. De esterilidad se trata *The Waste Land*, especialmente donde se habla del ardiente deseo sexual en la parte basada en el Sermón de Fuego de Buda. Así, *The Bridge* de Crane traza un puente del hombre moderno a Pocahontas, la princesa india, casta pero de una sexualidad radiante. En *For the Marriage of Faustus and Helen*, se desposan el hombre faustino de Spengler, sujeto al tiempo, y su visión de la belleza eterna, Elena. En ambos poemas se descubre una gran influencia consciente de Eliot, lo que se manifiesta en la polémica deliberada que establecen con las expresiones e imágenes de *The Waste Land*. Si bien Eliot logra crear un poderoso sentido de la ineludible presencia de las tradiciones encarnadas en la mente europea gracias a su amplia perspectiva histórica, la obstinada mitologización de Crane explota lo que del pasado puede ponerse al servicio de una imaginación ecléctica que celebra un futuro sin trabas. La fina delicia que engendra al pensamiento y de cuya pérdida se lamentaba Hopkins en su soneto, sostiene al arte de Crane (o por lo menos nos lo hace creer de manera muy convincente); su impulso dionisiaco encuentra su expresión en un erotismo bastante ajeno al mundo de *The Waste Land*, donde la sexualidad aparece solamente como estéril o sórdida. La prostituta, la desnudista y la remilgada virgen de *Three Songs* (quinta parte de *The Bridge*) pueden estar 'equivocadas' pero no como lo están la mecanógrafa y el joven carbuncloso de Eliot. Su ineficacia

* En resumen, iba a entregarme con un 'Te amo' Cuando me di cuenta no sin pena Que, para empezar, no me poseía a mí mismo.



como imágenes de la sexualidad se debe a su unidimensionalidad pues han sido, usando una frase del mismo Crane en *Faustus and Helen*, 'desenredados por el mundo dimensional', separados por el mundo material de la gran totalidad a que toda vida aspira.

Podemos imaginar lo que Eliot hizo con la búsqueda de Crane de dioses extraños, ya que el sistema conceptual de *The Waste Land*, por más personal que sea, se basa en una ortodoxia austera; un acto impuro ha secado las aguas dadoras de vida y la tierra no volverá a florecer hasta que el daño haya sido reparado. Es fácil ver como *The Waste Land* —poema fundado sobre una gran cultura a la que revaloró desde la perspectiva del presente pero de manera profundamente negativa— tuvo que constituir un reto para que Crane hiciera realidad el optimismo que modelaba la historia de los Estados Unidos y para que lo hiciera en los mismos términos de Eliot, haciendo de la ciudad una parte central de su poema y utilizando como símbolo articulador el artificio que no descansa sobre nada: el puente suspendido. Partiendo de Whitman (y por lo tanto también de Emerson), Crane levanta una estructura aérea de metáforas sin cimientos con la forma del puente de Brooklyn, esa telaraña de acero que Roebling concibiera y que representa la subordinación de la naturaleza a la voluntad heroica del hombre.⁹ La eslabonada curva de acero se estabiliza por el peso de la carretera y el ferrocarril que sostiene y, aunque construir un puente sobre un río sea un acto que simboliza la confianza exploradora y colonizadora, este puente es totalmente urbano y constituye una avanzada hazaña técnica. Sustituye

al ferry de Brooklyn de Whitman y comunica no sólo con la isla de Manhattan sino con el cuerpo desconocido del futuro americano. Es interesante que Eliot sólo haya querido publicar en *Criterion* una parte del poema de Crane, la parte dedicada al túnel bajo el puente, ese descenso al mundo subterráneo. El ideal engendra su oscura antítesis: tanto en *The Tunnel* como en Thomson o Eliot se desciende igual de profundamente al averno de una humanidad desconcertada y brutalizada, ese mundo donde acecha el fantasma de Poe, el hombre al que Crane acusaba de haber 'rechazado el boleto'. Pero el túnel de Crane emerge confiadamente hacia la luz del día, el tren subterráneo nos conduce a través de este infierno urbano casi sanos y salvos. Y sin el culpable sentimiento de complicidad de Prufrock.

En muchos sentidos la poesía de Crane es paralela a la del futurista ruso Mayakovsky quien, en *La nube en pantalones*, canta a una ciudad transfigurada con una poesía pública que tiene el mismo tono profético que la de Crane pero bastante más oratoria política. Lo mismo que en el caso del socialista Verhaeren —algunos de cuyos poemas tienen un milenarismo acento mayakovskiano— la ciudad no es para Mayakovsky la jungla o el desierto de la imaginería de Thomson sino más bien una criatura monstruosa, una *Ville Tentaculaire* (tomando el nombre de una de las colecciones de Verhaeren) dotada de la vida alienada de la gente de cuya sangre se ha nutrido. Sus instituciones encarnan las pasiones distorsionadas y exageradas de sus menos-que-humanos habitantes, volviéndose amenazantes hacia sus víctimas, negando la vida y el amor. Así, el poeta se presenta a sí mismo tanto como profeta como víctima del sacrificio. Mayakovsky, quien por una parte realiza la dialéctica de la ciudad con una intensidad que recuerda a Blake, por otra parte nos acerca a la metrópoli del expresionismo alemán. Casi un siglo después de Pushkin, Mayakovsky profiere una reformulación marxista de las aspiraciones ilustradas. La ciudad capitalista debe caer y su lugar ser ocupado por la comunidad socialista. Todavía ningún artista ha construido esta ciudad, aunque algunos han satirizado (por ejemplo Zamyatin, en *We*) las matemáticas de su anteproyecto.

Notas

1. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XII, *Les Foules*. Cf. Walter Benjamin, *Illuminations* (London, 1970).
2. Baudelaire, *ibid*, XXXV.
3. Baudelaire, *ibid*.
4. W. H. Auden, *The Dyer's Hand* (London, 1962).
5. Baudelaire, *Le Cygne*.
6. Baudelaire, *Le Cygne*.
7. A. H. Clough, "Recent English Poetry: A Review", *North American Review*, vol. lxxii, julio, 1853.
8. James Thomson, *The City of Dreadful Night*; Jules Laforgue, "Dimanches"; T. S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock".
9. Sobre esto consultar Alan Trachtenberg, *Brooklyn Bridge* (New York and London, 1965).