

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE PUERTO RICO

TERCERA ÉPOCA

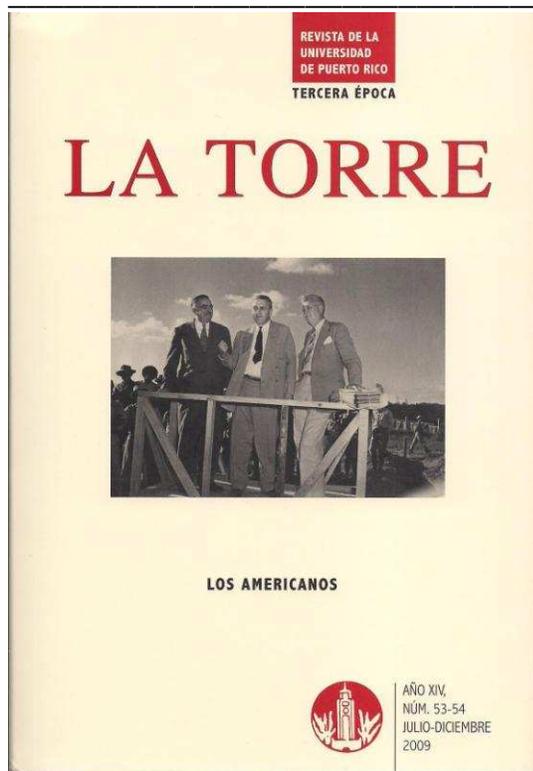
LA TORRE



LOS AMERICANOS



AÑO XIV,
NÚM. 53-54
JULIO-DICIEMBRE
2009



POETA EN NUEVA GERONA: LA CUBA DE HART CRANE

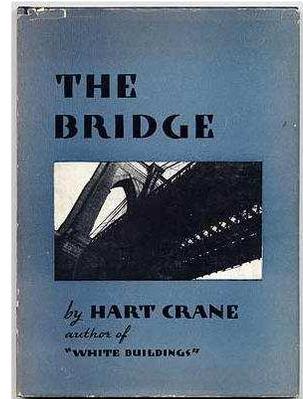
Erik Camayd-Freixas

*Su vasto vientre y ondulado a la luna inclina.
Adagios de islas, ¡oh, Pródigo mío!,
Oscuras confesiones sus venas intiman.
Oh, juglares galeones de Caribe brío,
No nos leguéis a mundana costa alguna
Mientras que en la vorágine de nuestra tumba
No se devuelva, amplia, entre espumas,
La mirada de la foca al paraíso¹.*

● Quién duda que Hart Crane no fuese poeta caribeño? De nacer, nació en Ohio, el mismo día que Ernest Hemingway (21 de julio de 1899). Se estableció en Nueva York en 1918. Pero se ahogó en el Caribe (27 de abril de 1932). Tras zarpar de Veracruz rumbo a Manhattan y hacer escala en La Habana, nuestro poeta saltó ebrio por la borda del vapor *Orizaba*, veinte leguas al noreste de Cayo Hueso. El enigma de su muerte no son las circunstancias mundanas del suicidio,² sino su dimensión simbólica. Nacemos donde nos toca, pero Crane tuvo la audacia de definirse, de escoger el lugar de su muerte. O acaso el lugar lo escogió a él, pues fue allí, en el Caribe: Nueva Gerona, Isla de Pinos, Cuba, 1926, que plasmó la obra maestra que al cabo lo justificaba, *El puente* (1930).

De tal modo, se cimenta en Cuba uno de los tres pilares poéticos del modernismo anglosajón, junto con *La tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot y los *Cantos* (1922-1962) de Ezra Pound. Es al mismo tiempo un poema nacional—“síntesis mística de América”, insistía Crane—,

cuyo precursor y único paralelo en las letras estadounidenses es *Hojas de hierba* (1855) de Walt Whitman. Resulta empero a primera vista el Caribe, la rupestre Isla de Pinos, escenario antitético a lo que comienza por ser una oda pindárica al Puente de Brooklyn. Tal cúmulo de incongruencias y afinidades termina por imponerle a este estudio tres preguntas que no podrían abordarse por separado: la influencia de Cuba en Hart Crane y de Hart Crane en Cuba, y por último, puesto que se trata de un viaje emblemático entre todos los viajes de “los americanos” al Caribe, la constitución del escenario cubano como encrucijada literaria y cultural, como puerto de confluencias por donde pasan coetáneos viajeros como Hemingway, Lorca, Gershwin, Walker Evans, y tantos otros; en definitiva, lo que podría llamarse la Cuba de Hart Crane.



Llegó el poeta a Nueva Gerona, Isla de Pinos, en mayo de 1926, y permaneció hasta que el ciclón de octubre hizo inhabitable la casona de su abuela en la isla. Resulta que sí, que la abuela materna de Hart Crane tenía desde principios de siglo una hacienda de árboles frutales en Isla de Pinos, coincidencia nada inusual puesto que la adquisición de tierras y propiedades por



parte de los “americanos” en Cuba, luego de la “victoria” de 1898, vino a consolidar para el resto del siglo los crecientes contactos cubanoamericanos, que irían desde la política, hasta la arquitectura y el jazz.³ El padre de Crane, por su parte, nos legó a los caribeños un dulce favorito, los *Salvavidas*, elaborados sin duda con azúcar cubana. Así es: Clarence A. Crane fue el inventor de los *Life Savers* y, aunque vendió la patente antes de tiempo, hizo fortuna como fabricante de dulces en Cleveland. Pero el hijo detestaba la pedestre vida mercantil, al punto de abochornarse de la profesión de su

padre. Luego, la inestabilidad emocional de la madre y las constantes peleas matrimoniales que culminaron en divorcio llevaron a Harold Hart Crane a abandonar los estudios en 1918 y largarse a Nueva York, donde se dedicó a la bebida y a la mala vida en tugurios de marinos y en abierta promiscuidad homosexual, a la vez que desarrollaba una intensa labor intelectual, reseñando figuras del momento como Gertrude Stein, Eugene O’Neill, Georgia O’Keefe y el fotógrafo Walker Evans, con quien trabó estrecha amistad. De modo que este último verano en Isla de

Pinos, aparte de un encuentro con todo el entorno caribeño, constituyó un regreso sentimental y profundamente personal a las conflictivas memorias familiares de su adolescencia. No visitaba la isla desde 1915, cuando en la misma hacienda familiar, y siguiendo la tendencia depresiva de su madre, ensayó por primera vez el suicidio.

La vida de Hart Crane en Cuba se desarrolló esta vez, sin embargo, con relativo solaz e intensa fecundidad. La distancia del nuevo entorno y su retorno a los viejos tiempos de conflictiva juventud propiciaron en su temperamento netamente romántico un estado de alta sensibilidad, claridad de visión y expresividad emocional, que no sólo dio paso a algunos de sus mejores versos y a los trazos definitivos de su obra maestra, sino también a la formulación de una poética cifrada en su teoría de “la lógica de la metáfora”; donde la “dinámica emocional” del poema dicta una lógica alterna para los lances connotativos de las palabras, que es independiente de su sentido literal, y ajena a la lógica convencional. Así, dentro del contexto literal del poema, puede resultar ilógico el vehículo de la metáfora y, en cambio, perfectamente lógico su tenor figurativo, como en aquella incongruente imagen del Caribe: “La mirada de la *foca* al paraíso”.



Transcurrió pues su interludio isleño entre botellas de whiskey y de ron, breves incursiones a La Habana para comprar el último *New Yorker*, aventuras sexuales con marinos y pescadores y etílicas siestas de hamaca al ronco sonsonete del fonógrafo, una vez terminado el disco de Ravel –la *Habanera* para piano a cuatro manos escrita en 1895 e incorporada luego como tercer movimiento a la *Rapsodie espagnole* (1907). Téngase presente que todo esto fue anterior al estreno de *Boléro* (1928) y a las vacaciones habaneras de George Gershwin en 1932, que dieron ocasión a su “descubrimiento” del son de altura del negro Ignacio Piñero y su Septeto Nacional, cuando aquel pegajoso *hit*, “Échale salsita”, daba calzo a la *Cuban Overture* del compositor de Brooklyn, hijo de un inmigrante judío de San Petersburgo.

Aparte de las connotaciones personales y de época, el viaje de Crane a la isla tuvo un carácter marcadamente emblemático. La correspondencia que mantuvo el poeta desde Isla de Pinos así lo atestigua. Ya ha dicho Harold Bloom, en un ensayo magistral sobre Hart Crane, su poeta favorito, que para entender su críptica poesía es preciso acompañar su lectura,

cronológicamente, con la de su epistolario.⁴ Y el principal destinatario de Crane en esos años fue el novelista, historiador y crítico Waldo Frank (1889-1967). De hecho, los biógrafos del poeta concuerdan en que Frank fue singularmente la mayor influencia intelectual recibida por Crane, cuya correspondencia con aquél llena todo un volumen.⁵ Dicha influencia prima sobre todo en la concepción y en la idea misma de emprender la más ambiciosa de las obras del poeta, *El puente*. Lo emblemático del viaje de Crane y de su extenso poema se comienza a vislumbrar apenas se advierte que en ese mismo momento Waldo Frank trabajaba también en un ambicioso ensayo: *Redescubrimiento de América* (1929).

Ahí el sentido whitmaniano (y quijotesco) de la atrevida empresa de Hart Crane. Waldo Frank se había iniciado en el americanismo con su primer libro de ensayos, *Nuestra América* (1919), el cual presenta obvias influencias de José Martí y, sobre todo, de José Enrique Rodó (*Ariel*, 1900). El joven Frank era de hecho un “arielista” que detestaba el materialismo sajón, en favor de la “espiritualidad” hispánica. Esas ideas fomentan una nueva trilogía ensayística que se inicia con *España virgen* (1926). Así, en carta del 20 de marzo de 1926, le escribe Crane a Frank que ha hecho una primera lectura del libro, y que su último capítulo, “El Puerto de Colón” (diálogo arielista entre Cervantes y el Almirante), “es de veras una especie de prelude a mis intenciones para *El puente*”.⁶

Para más señas de lo que significó el viaje a Isla de Pinos que realizaron juntos un mes y medio después, Crane se firma en esa misma carta “Don Cristóbal” (siendo Colón uno de los “viajeros” o máscaras autorales de su épico poema), mientras que a Frank lo llamaba “Luis de Santángel”, destinatario y editor en 1493 de la primera carta de Colón (asimismo Frank llevaba meses gestionando la publicación del primer poemario de Crane, *White Buildings*, que sólo vería la luz a finales de 1926). Crane comienza su carta con un anticipo de versos, que son en verdad una invitación: “Venid a mi lado, Luis de St. Ángel, ahora-- / Sed testigo, antes que las mareas puedan arrebatármela, / De la palabra que traigo [...] ¡Aquí os traigo a Catay!”

El 1º de mayo de 1926, en el mismo vapor *Orizaba*, Frank acompañó a Crane en su viaje a Cuba y permaneció en Isla de Pinos hasta el 18 de mayo. Crane se quedó hasta fines octubre. En ese momento se hallaba Frank verdaderamente obsesionado con Oswald Spengler y su filosofía de la historia, de modo que le dejó a Crane un ejemplar de *La decadencia de Occidente*

(1918 y 1922), y verificó su lectura en la correspondencia de los próximos meses. Frank había comenzado a publicar por entregas los ensayos del segundo volumen de su trilogía, *Redescubrimiento de América* (1929). A su anterior arielismo, se sumaba ahora la tesis tributaria de Spengler sobre la muerte de la vieja y anquilosada cultura europea, lo que para Frank significaba el renacer de la cultura novomundista: “Y el viejo Mediterráneo muere. Su muerte fluye en el Atlántico: la nueva búsqueda del hombre, el nuevo mundo sin límites. Allende el Océano simbólico habrá de encontrarse una tierra nueva, mal denominada al principio, mal interpretada, aun no revelada: América”.⁷ Crane hallará en Isla de Pinos el título para el cántico final de su poema: “Atlántida”.

Abocadas no sólo a la América del Norte, las elucubraciones de Waldo Frank, conocido estudioso de la literatura hispánica, sedujeron a toda una generación de latinoamericanos. Ya en 1927, Mariátegui había publicado en traducción, en la revista *Amauta*, una serie de entregas del venidero *Redescubrimiento de América*. De modo que durante su amplia gira latinoamericana de 1929, con motivo del lanzamiento de su libro, Waldo Frank es recibido como una especie de profeta del panamericanismo, fama que consolidó con el volumen final de su trilogía, *América Hispana* (1931). Puede decirse, sin temor a exagerar, que partiendo de Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente* (que publica *La decadencia* de Spengler en castellano en 1923), Waldo Frank fue quien más propagó en Latinoamérica el mito de la moribunda Europa y la joven y pujante cultura americana. En Cuba, uno de los deslumbrados fue el joven Alejo Carpentier, entonces colaborador de la *Revista de Avance*, la cual le dedicó por entero a Waldo Frank un número especial (No. 42, enero 1930).

La recepción de Spengler por parte de Crane desde Isla de Pinos fue, sin embargo, algo tibia al principio: “A veces parece demostrable que Spengler tiene toda la razón... P.D.: Dime adónde te mando a Spengler” (19 de junio); “Este hombre es ciertamente falible de muchas maneras, pero varios de sus argumentos convencen” (20 de junio); “Te mandé a Spengler por correo certificado hace dos semanas” (24 de julio). Pero Crane se percata de que su amigo está buscando validar sus propias ideas, y se cuida de no defraudarlo: “Sí, me leí por entero el libro de Spengler. Estupendo, después de todo, para madurar ciertos aspectos del Puente... Contribuyó de extraña y simbólica forma a la actual celeridad de mi trabajo... A manejar las bellas madejas

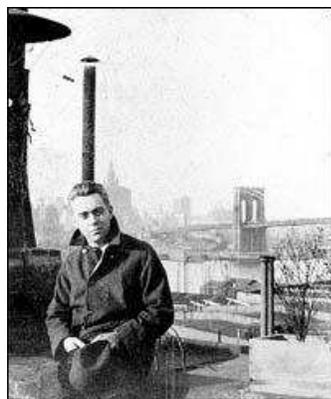
de este mito de América” (19 de agosto). En el fondo, Crane se resiste a adoptar un fundamento demasiado filosófico y racional para su obra poética, y se identifica más con el primer Waldo Frank, estudioso de Nietzsche, del misticismo y las religiones orientales, y del trascendentalismo de Emerson, Thoreau y Whitman. Puede decirse en verdad que Crane ejerce una influencia recíproca en Frank, y lo mantiene fiel a su sensibilidad mística. Fue Crane, después de todo, quien inició a Frank en las ideas de P. D. Uspensky, filósofo ruso adepto del misticismo y del cristianismo esotérico de Gurdjieff. Si Spengler consideraba irreversible la decadencia de Occidente, Uspensky y Gurdjieff planteaban desde el Oriente la posibilidad, y la necesidad, de la regeneración espiritual. Se trataba de teorías complementarias. Así, Crane, Frank y otro amigo neoyorkino, el crítico literario Gorham Munson, se impusieron la tarea de explorar una interpretación mística de la historia de América, como espacio visionario privilegiado para el renacimiento espiritual y cultural, que le era negado ya al Viejo Mundo. Ésa es la dirección definitiva que adquiere *El puente* de Crane.

Uspensky apelaba a la geometría no euclídeana para postular una cuarta dimensión de la existencia, análoga a la Cuarta Vía de Gurdjieff, donde el artista, por virtud de su elevada sensibilidad emocional, accede a un estadio superior de conciencia en el que se hace posible la regeneración espiritual, mediante la síntesis mística de elementos en discordia, hermanados ahora por la “lógica del éxtasis” que asiste al proceso creativo. Aparte de las semejanzas con los conceptos tradicionales de la inspiración poética, la “divina locura” de Platón, lo “sublime” de Longino, el “frenesí dionisiaco” de Nietzsche, y la predilección de Crane por los poetas místicos y visionarios desde San Juan de la Cruz hasta William Blake, hay dos novedades en los postulados de Uspensky que nos dan una clave del arcano principio de composición de *El puente*.

Se trata en primer lugar de la voluntad poética de trascender las tres dimensiones habituales de la experiencia del tiempo y del espacio, para pasearse a sus anchas por diversos lugares y épocas a lo largo de una dimensión metafórica. En la estética vanguardista este mismo principio se manifiesta comúnmente en una radical fragmentación de temas, formas y objetos, pero en Hart Crane lo que impera es una voluntad de síntesis, cifrada precisamente en la metáfora del Puente. “La idea misma de un puente” –le escribe a Frank desde la isla el 20 de

junio— “es una forma que depende peculiarmente de tales convicciones espirituales. Es un acto de fe además de un acto de comunicación. Los símbolos de la realidad necesarios para articular el tramo, puede que no existan en donde uno se lo espera. No importa cuán grande sea para mí su significación subjetiva, tales formas, materiales y dinámicas no existen en el mundo. Podré engañarme todo cuanto quiera, que no estaré sino evitando reconocer que juego a Don Quijote de una manera inmoralmente consciente”.⁸

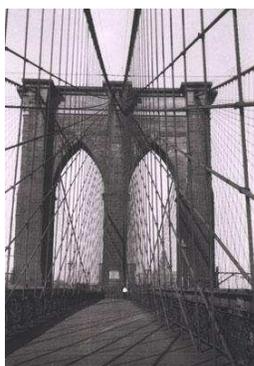
En segundo término, ese sano escepticismo del poeta demuestra cómo el principio organizador de la síntesis, que Uspensky atribuye a una “lógica del éxtasis”, deviene para Crane un concepto retórico: “la lógica de la metáfora”. Es innegable que la desarticulación figurativa de las tres dimensiones habituales del tiempo y del espacio era para Crane un acto imaginativo intensificado por el alcohol. Pero la recomposición de las imágenes en una síntesis poemática, que obedece a la articulación emocional de una lógica de la metáfora, es un procedimiento de corte más bien simbolista que místico, comparable a “la alquimia del verbo” de su admirado Rimbaud, a quien Crane llama, en la misma carta antes citada, “el último gran poeta de nuestra civilización”. El eminente crítico Harold Bloom consideró el concepto hartiano de la lógica de la metáfora lo suficientemente riguroso como para aplicarlo seriamente al estudio de la poesía de Crane, Eliot y otros contemporáneos. En términos de la posible influencia de Crane en Cuba, valdría la pena ensayar en otra ocasión un estudio detenido sobre la afinidad de ese método sintético con el de los “fragmentos a su imán” de José Lezama Lima.



La composición de *El puente* procede así por secciones escritas en distintos momentos, entre 1923 y 1927, y corregidas más tarde. Es un conjunto de 15 poemas repartidos entre un proemio y ocho secciones, de las cuales la II consta de cinco canciones y la V de tres. La disposición cronológica no corresponde para nada al momento de su composición, sino que obedece a una secuencia temática y conceptual, más metafórica y sentimental que metonímica. Así, por más que el poeta se instalara a partir de 1924 en la mismísima habitación del 110 Columbia Highland, desde donde el ingeniero paralítico Washington Roebling, que diseñó el Puente de Brooklyn, supervisara con un catalejo

la magna obra hasta su inauguración en 1883, no fue sino a la distancia mítica de Isla de Pinos, que el Puente adquirió su dimensión metafórica y que el poeta, no sólo escribió sus mejores versos, sino que le dio forma a la composición total.

Su poema inicial, “Proemio al Puente de Brooklyn”, escrito en julio de 1926 desde Isla de Pinos, establece la figura del puente como ícono y a la vez metáfora de los vasos comunicantes de la poesía:



Walker Evans, 1929

*Y Tú, sobre la bahía, argentado el paso
Como si el sol copiara tu cadencia, mas dejara
Algún tramo sin andar en tus zancadas
Quedando tu libertad sin condiciones intocada.
[...]
Wall abajo, de viga a calle el mediodía chorea,
Serrucho del celeste acetileno;
Toda la tarde enarboladas entre nubes giran grúas...
Tus cables norteños alambiques del Atlántico respiran.
[...]
Oh, arpa y altar, fundido por la furia,
(¡Qué no simple faena pudo enfiar el coro de tus cuerdas!)
Umbral tremendo a la prenda del profeta,
Rezo del paria, y del amor lamento, —
[...]
Oh, Insomne como el río que te subyace,
Bóveda del mar, del césped soñador de las praderas,
Hasta nuestra bajeza inclinaos un día, descended
Y de vuestra corvadura hacedle a Dios un mito.⁹*

La sección I, “Ave María”, de enero de 1926, abre con un epígrafe de Séneca sobre la última Thule. Una glosa al margen reza: “Colón, a solas, mira hacia España, e invoca la presencia de dos fieles partidarios de su empresa...” Se trata del emblemático viaje de Redescubrimiento que presagiara Waldo Frank. “Acompañadme, Luis Santángel, ahora— / Antes contemplad, que las mareas arrebatan / La palabra que aquí traigo [...] ¡Aquí os traigo Catay!” El puente es ahora nave que cruza el mar y el tiempo: “entre dos mundos, otro, rudo, / Este tercero, de agua, pone a prueba la palabra [...] y cercena del corazón la sombra el sueño / Como si la cimitarra del Moro blandida / Hallara más que carne que auscultar en su caída”.¹⁰

La sección II, “La hija de los powhatan” (Pocahontas), consta de cinco canciones de desigual valor: “El alba en la bahía” (fines de 1926), “Van Winkle” (febrero 1923), “El río”

(junio-agosto 1926), “La danza” (julio-agosto 1926) e “Indiana” (septiembre 1927). La referencia del título de esta segunda sección, a Pocahontas, establece de inmediato un vínculo entre el Descubrimiento y uno de los mitos fundadores de la nación norteamericana. Pocahontas es la madre simbólica del primer mestizo norteamericano. Salva a John Smith, quien contará su historia. Pero es de su matrimonio con el viudo inglés John Rolfe, que nace en 1615 el mestizo Thomas Rolfe, cuya larga prole se extiende hasta la actualidad, de modo que muchas de las primeras familias de Virginia provienen del linaje powhatan. Sorprende entonces que la primera canción, “El alba en la bahía”, evoque el puerto moderno de Manhattan, con sus camiones y estibadores ebrios en la neblina del invierno; y no tenga nada que ver con Pocahontas ni su tiempo. La glosa al margen derecho de la página sin embargo reza: “400 años y más... ¿o es desde el mudo litoral del sueño que el tiempo te reclama al recuerdo de tu amor, ahí en la despierta ilusión de fundir tu semilla—con quién? ¿Qué mujer nos acompaña al alba? ¿De quién es la carne que han hollado nuestros pies?”¹¹

La segunda canción evoca el cuento “Rip Van Winkle” (1819) de Washington Irving, sobre un perezoso hijo de colonos holandeses que, por huir de su malhumorada mujer, se interna en las Montañas Catskill de Nueva York, donde se encuentra con fantasmas de la tripulación de Henry Hudson, que lo emborrachan. Dormido bajo un árbol, cuando despierta y regresa al pueblo, todos envidian su suerte: han pasado veinte años, la arpía de su mujer ha muerto, y él se ha ahorrado todas las penurias de la Guerra de Independencia de 1776. Todo ello es parte de una evocación de lecturas escolares: “Tiempo antes, cuando corrías a la escuela, / —¡A la misma hora, bien si en día posterior— / Caminabas con Pizarro en una antología, / Y Cortés venía a caballo, asido de la rienda— / Firmemente como el café se aferra al paladar, —y lejos!”¹² La canción, como un espejo, abre y cierra con una rima que alude a otro puente icónico: el Golden Gate de San Francisco, lo que enmarca su intención continental.

Las dos siguientes canciones de esta sección, escritas ambas en Isla de Pinos, son realmente magistrales. “El río” comienza así: “Ponle tu patente a una pancarta hermano—por doquier—al oeste vamos”. Éste es el poema que leyeron juntos los rebeldes Allen Ginsberg y Jack Kerouac, y que abrió camino a la Generación Beat. Resuenan en voz de Crane los anuncios, el tranvía, los telégrafos... “la radio ruge en todos los hogares”: “CIENCIA—COMERCIO y

ESPÍRITUSANTO”. “Sobre los huesos de De Soto”, carreteras, ferrovías, torres y alambrados, avatares todos del Puente, recorren montañas y praderas, de ambos flancos de un Mississippi en “marcha aluvial” hacia el Golfo. “Así que el Siglo XX...pasó rugiendo y dejó / a tres hombres, todavía hambrientos sobre la vía [...] *Memphis Johnny, Steamboat Bill, Missouri Joe*”.¹³

En súbito contraste con toda esa modernidad desenfrenada, sigue “La danza”, poderosa composición de savias tribales que es por fin un cántico ritual a Pocahontas:

*La veloz piel encarnada, un rey de invierno—
¿Quién escoltó a la mujer glacial cielos abajo?
Recorrió los cañones relinchantes la primavera toda;
Brotó brazos; y se alzó con el maíz—para morir.
[...]
Era una cama de hojas, y aquel juego roto;
Un velo llevabas, Pocahontas, novia—
Oh Princesa de la falda bruna que era el virgen mayo;
Y nupciales flancos el moreno orgullo guardaban tus ojos.
[...]
Danzamos, Oh Valerosa, danzamos más allá de los cultivos,
En desiertos de cobalto nuestras promesas sellamos...
Es ahora la fuerte plegaria que se pliega en vuestros brazos,
El águila y la sierpe en los ramajes.*¹⁴

Compuesta un año después, “Indiana”, la última canción de esta sección, denota cierto agotamiento. Aun así, redondea la síntesis whitmaniana de Estados Unidos continental. Hay además, en *El puente*, una unidad de propósito y una concepción orgánica, es decir, un carácter de libro, que no hay en *Hojas de hierba*, la excelente colección de poemas que Whitman amplió y enmendó durante más de tres décadas hasta su muerte. No habrá en realidad un proyecto de libro y de envergadura temática semejante al de Crane hasta el *Canto General* (1950) de Neruda, cuya tendencia enciclopédica contrasta, sin embargo, con el intento de síntesis que nos propone el poeta del Brooklyn.

La sección III, “Cutty Sark” (julio 1926), dedicada a Melville, narra el coloquio del poeta con un marinero en un bar de South Street, junto al Puente. Un piano tragamonedas entona una canción desconocida, “Las noches de Estambul”, cuya letra se intercala en el poema. “¡No puedo vivir en tierra!” —declara el marino al fin, y luego narra sus andanzas por el Canal de Panamá, Yucatán y otras costas —todo esto desde Manhattan. Es decir: describe la familiar ruta del vapor

Orizaba. Finalmente el poeta camina a casa cruzando el puente hacia Brooklyn, y en el trayecto rememora al *Cutty Sark* y a otros barcos de la época.

La sección IV, “Cabo Hatteras” (marzo 1926), se desarrolla como un coloquio con Walt Whitman, cuyo epígrafe –“*Los mares todos ya cruzados, campeados los cabos, concluso el viaje...*”– fija la tónica del regreso a la tierra. La sección V, titulada “Tres canciones” y dedicada a Marlowe, contiene tres breves composiciones que celebran el cuerpo: “Cruz del Sur”, “Jardín Nacional de Invierno” y “Virginia”, todas del verano de 1926. Breves también son las restantes secciones. La VI, “Quaker Hill”, trata de la vida provinciana moderna en la Meseta Cuáquera, uno de los primeros asentamientos coloniales al norte de Nueva York: “Ésta era la Tierra Prometida,” –dice el poeta con ironía– “y aún lo es / Para el persuasivo corredor de fincas suburbanas”. Mientras tanto, un epígrafe de Isadora Duncan reza: “*Sólo veo lo ideal. Pero nunca ningún ideal ha triunfado plenamente en esta tierra*”.

Las últimas dos secciones de *El puente*, VII “El túnel” (primera mitad de 1926) y VIII “Atlántida” (febrero 1923), establecen un certero y deliberado movimiento hacia el desenlace, cerrando la “síntesis mística de América” con una clara estructura de trayectoria épica. “El túnel” comienza como un paseo de *flâneur* al estilo de Baudelaire, desde Times Square hasta Columbus Circle, en el que por momentos se suprime la potente voz del yo poético, característica de Whitman, para dar lugar a que un sinnúmero de voces de otros transeúntes se intercale en el poema y le aporten al lector una experiencia refractaria de la vida urbana como mosaico o caleidoscopio. Este principio de composición polifónica, que se halla en muchas de las secciones de *El puente* y otros poemas del autor, revela a Crane como una síntesis de Whitman y Baudelaire. Luego de “diez apretadas cuadras... / El *subway* bosteza la más rápida promesa a casa”. Así comienza el descenso agónico del héroe épico: “Los fonógrafos del infierno en el cerebro / son túneles que giran en sí mismos” (“*The phonographs of hades in the brain / Are tunnels that re-wind themselves...*”). En forma característica, la voz del yo poético regresa al final del canto para ofrecer, como el juglar de Homero, su reflexión perentoria.

*Un remolque, resollando espiras de vapor,
Con galvánica estridencia, a pulmón remontó el Río.
[...]
Y yo, Oh Ciudad mía, he calado hasta cruzar bajo vuestra bahía,*

*Lanzado de un resorte por el tictac de las torres... al Mañana,
A ser... Aquí junto al Río que es Oriente—
Aquí, al borde del agua, echan las manos la memoria;
Sin sombra en ese abismo, inexplicables yacen.
Cuán lejos ha la estrella recogido el mar—
¿O han de ser las manos arrastradas, a morir?*

*Beso de nuestra agonía Tú cosechas,
Oh Mano de Fuego
cosechas—¹⁵*

Desde Isla de Pinos, el 26 de julio, le escribe Crane a Waldo Frank: “Ya tienes la última sección, ¿no es así? (“Atlántida”, como he decidido llamarla). He descubierto que ES la verdadera Atlántida, ¡hasta en la geología! Mis planes alzan vuelo nuevamente, la concepción emerge. Además, este Colón también es REAL”.¹⁶ Esta última sección, que ahora llamará “Atlántida”, fue precisamente la primera que escribió el poeta, en 1923. Vale decir que Crane desde el inicio tenía el destino, el punto de llegada; le faltaba armar el viaje, tender un puente. Pero en su tramo definitivo, para poder llegar a la meta, el Puente debía mirarse, como Narciso, en el espejo de la bahía, y convertirse en su antípoda: el Túnel. Era preciso, para cumplir con la trayectoria épica, descender a las tinieblas, hasta el fondo de la muerte, para poder resurgir a una nueva vida y cantar la apoteosis de la Atlántida, en un Aria magnífica. Torre, barco, río, semilla, Canal de Panamá, bahía, túnel, útero, y esas manos que recogen al nacido, ¿de timonel o poeta?

ATLÁNTIDA

*Por los cables de atados filamentos, el arco,
Sendero de luz, asciende a vuelo de cuerdas—
[...]
Serena, sobre el alto yunque quejumbroso,
Lentos siglos de silencio remacha Troya.
Y tú, Jasón, allá en lo alto, ¡alza el Grito!
[...]
En multitud de sílabas—¡el Salmo de Catay!
[...]
—¡Un solo cántico, un solo Puente de Fuego!
¿Será Catay; ahora que la piedad anega el pasto
Y anilla el arcoíris la sierpe con el águila en la rama...?
Antífonos susurros columpian el azur.¹⁷*

Hart Crane escribió otros poemas en Isla de Pinos, que no incluyó en *El puente*, por no violar su unidad de libro. Tres de ellos, “Oh, Isla del Caribe”, “La mata de mango” y “La cantera isleña”, fueron recogidos en traducción en *Lunes de Revolución* (10 de octubre, 1960). En cambio, su obra maestra, *El puente*, de difícil lectura e imposible traducción, cayó en relativo olvido en lengua hispana hasta hace muy poco.¹⁸ El propio Crane, homosexual, apolítico, decadente, quedó ignorado en la recta Cuba revolucionaria, invocado sólo como dato curioso y suicida. En cambio, el socialista Waldo Frank, cuyo último libro fue precisamente *La isla profética: Un retrato de Cuba* (1961), tuvo una recepción tal vez inmerecida. El mismo Cabrera Infante, cuando evoca pálidamente a un Hart Crane “más lamentable que lamentado”, en un memorable artículo, “Lorca hace llover en La Habana”, lo hace sólo con el propósito de resaltar la visita y “apogeo” en 1930 del insigne poeta andaluz:

Por la misma época Hart Crane, poeta americano, homosexual y alcohólico, viajó de La Habana a Nueva York –y no llegó nunca–. En medio del viaje se tiró al mar y desapareció para siempre, dejando detrás como cargo un largo poema neoyorquino y varias virulentas metáforas como testimonio de su escaso paso por la tierra. Lorca estaba en su apogeo. Acababa de terminar *Poeta en Nueva York* con su espléndida “Oda a Walt Whitman”... No voy a comentar aquí el libro lorquiano...sino...ese “Son de negros en Cuba”, que transformó la poesía popular cubana y también la visión americana de Lorca. Al revés de Crane, Lorca viajó de las sombras al sol, de Nueva York a La Habana. Por ese tiempo, aparte de Crane más lamentable que lamentado, visitaron a Cuba escritores y artistas que luego tendrían tanto nombre como Lorca.¹⁹

En realidad, Lorca y Crane nunca coincidieron en La Habana, pero sí se cruzaron brevemente en Nueva York en 1929, sin lograr ni el uno ni el otro rebasar la barrera del idioma. Aparte de la devoción por Whitman, sendos poemas al Puente de Brooklyn, y alguna coincidencia personal, no hay poetas más dispares. Basta cotejar la sensualidad gitana del “Son de negros en Cuba”,

*¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!*

...con el cerebral y místico “Mango” que, según Crane, fue el verdadero fruto prohibido de Eva:

*Deja que regresen, diciendo que te sonrojas otra vez por la
Tatarabuela. Parece Navidad.*

*Cuando brotaste el Paraíso un desecho de chicle aconteció.
Musical, colgante jarro que alegres arañas primero enyuntaron,
—sedeando de sombras calzones de búhos.²⁰*

Pero en “La cantera isleña”, como en una profecía, queda inscrita en cal la Cuba de Hart Crane. El poeta en Nueva Gerona, capital municipal de Isla de Pinos, no pasó por alto la cadena de reos que sacaba el mármol de Monte Caballos para edificar las tenebrosas circulares panópticas de la “Catedral de la Muerte”. El dictador Gerardo Machado, apodado “El Mussolini Cubano” por la revista *Time*,²¹ había enviado al arquitecto César Guerra a copiar la recién inaugurada Prisión Modelo de Joliet en Illinois y, ahora, el 1º de febrero de 1926, ponía la primera piedra. Allí enviaría Machado a 539 de sus enemigos políticos; entre ellos al periodista Pablo de la Torriente Brau –nacido en Puerto Rico, criado en Cuba, preso de 1931 a 1933 en Isla de Pinos y muerto en la Guerra Civil Española, a la par de Lorca, en 1936–, quien nos dejará una amarga memoria del suplicio de sus cinco mil penados: *Presidio Modelo*.

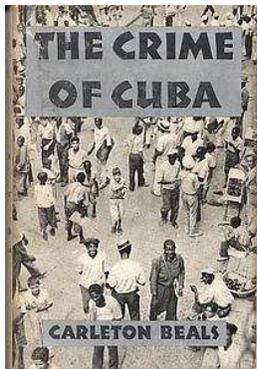
¡Miles de gritos, aullidos de hombres muertos, ahogados en los pantanos entre el fango y la pudrición, destrozados a culatazos por los soldados, derribados a balazos, como venados en fuga; muertos de hambre y de frío y de sed en las celdas; estrangulados alevosamente en las *Circulares*, por los *mayores*; reventados sobre el pavimento, defenestrados como muñecos de trapo desde los últimos pisos; dormidos para siempre, en la mesa de operaciones, por la inyección traidora, ante el silencio aterrador o cómplice de los enfermeros!²²

Así vislumbra Crane, apenas puesta la primera piedra, “La cantera isleña” que daría paso al presidio:

*Hojas cuadradas—cortan el mármol sólo en
Planas planchas de prisión ahí en cantera
Al doblar del camino, bordeando la raíz de la montaña
Donde el paso recto parece doblarse bajo la piedra,
Ese fiero perfil de mármol erizado de lejanas
Palmas contra el encumbrado mar del ocaso, y quizás
Contra la humanidad...²³*

“Otro americano que vino a La Habana en esos primeros años treinta para dejar una estela de arte fue el fotógrafo Walker Evans” –comenta Cabrera Infante en su apología de Lorca. Pero todos los caminos conducen a Roma. Lo que ignoraba el autor de *Mea Cuba* es que Evans y Crane fueron íntimos amigos en Nueva York, dentro del reducido círculo intelectual del poeta.

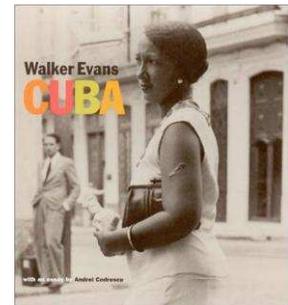
De hecho, la edición princeps de *El puente* (París: Black Sun Press, 1930), ilustrada con fotos de Evans, fue la ocasión de su debut como fotógrafo. En 1927, Walker Evans había estado en París como escritor aspirante. Al llegar a Nueva York deja la pluma y troca la vieja Kodak de aficionado por una Leica profesional. Y en 1929, guiado por la visión poética de Crane, empieza Evans a sacar tomas oblicuas que defamiliarizan lo que hasta entonces era poco más que una tediosa ruta diaria para miles de neoyorkinos. Con las fotos del Puente, monta Evans su primera exposición seria y arma su primera carpeta profesional, lo que luego le abriría las puertas del viaje a Cuba. La oportunidad se dio cuando una editora le comisionó la ilustración del manifiesto



político de Carleton Beals, *El crimen de Cuba* (1933). Beals, autor radical adscrito al Partido Comunista, de moda entonces entre la intelectualidad norteamericana, viajó por separado a la isla para documentar los abusos del machadato y la explotación imperialista que sumían a Cuba en la debacle económica, política y social, haciéndola terreno fértil para una nueva revolución popular. Las fotos que sacó Evans estarían entre las mejores de su ilustre carrera.²⁴

Pero el fotógrafo fue a lo suyo. Ni siquiera se molestó en leer la incendiaria perorata de Beals. Tres admirados artistas guiaban su lente: Baudelaire, Atget y Harold Hart Crane. El “caminante” Walker Evans había aprendido en París el arte del *flâneur*. Se paseaba por las calles de Nueva York, y ahora de La Habana, captando instantáneas de la vida cotidiana. El fotógrafo

Eugène Atget le sirvió de pauta en la selección de viñetas para documentar la experiencia urbana. De ahí la predilección de Evans por los vendedores ambulantes, las fachadas de fondas, bodegas, barberías y teatros, puestos de revistas, lotería y limpiabotas, borrachos de parque y putas de esquina, guajiros famélicos frente a mansiones de El Vedado, la turba hambrienta encaramada en la reja de un dispensario de sopa,

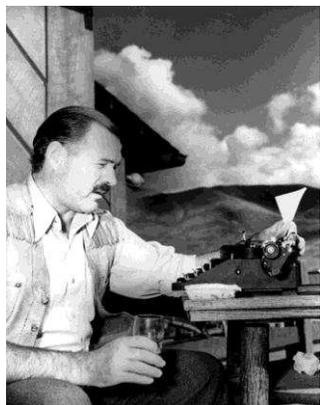


edificios coloniales y paupérrimas chozas de guano, *graffiti* político, retratos de los varios tipos sociales en los que domina el gesto de la mirada, y esos rostros de estibadores y carboneros que hacen del tizne condición igualadora de las razas. Evans le impuso a Beals como condición la absoluta independencia en la selección y estricta secuencia de las fotos. Había aprendido de Crane el arte del *portfolio*, la síntesis orgánica de los fragmentos, siguiendo la rapsodia de

emociones, con arreglo a la lógica de la metáfora. Al cabo, eso era *El puente*: un portfolio de instantáneas de *flâneur*.



Harold Hart Crane también fue en eso pionero: su viaje épico, agónico, apocalíptico, emblemático, inauguró la ola de contactos artísticos de “los americanos” en Cuba. Al tiempo que Crane concluía su periplo saltando por la borda del *Orizaba*, llegaba Walker Evans con cartas de presentación que lo conducirían al también recién llegado Hemingway. El autor de *Adios a las*



armas, cuya versión de Hollywood²⁵ se estrenaba en ese momento en dos cines de La Habana (según lo atestiguan las carteleras en una foto de Evans), puso pie en Cuba por primera vez durante una brevísima escala turística de 1928. Tiempo después, de 1932 a 1939, mientras vivía en Cayo Hueso, hizo tan frecuentes visitas que llegó a instalarse en la habitación 511 del Hotel Ambos Mundos, estratégicamente ubicado en Obispo 153, Habana Vieja, cerca de la Plaza de Armas, el Malecón, El Floridita (cuna del daiquirí) y La Bodeguita del Medio,

donde Papá Hemingway se apuraba los mojitos de dos en dos. “Una borrachera cada noche” –

recuerda Evans de sus tres semanas con Hemingway, de quien no sacó ni una sola foto, pues Evans consideraba un “cliché” retratar gente famosa, y aseguraba que ninguna de sus fotos era de pose. Más bien apuntaba de sesgo, con lente ancho, para que el verdadero objetivo no se percatara de que era con él la foto. Años después se las ingenió para ocultar la cámara bajo un sobretodo y dispararles a los incautos del *subway*, a boca de jarro, por un agujero.

Walker Evans alegó repetidas veces haber llegado a Cuba en 1932 “en medio de una revolución”, incurriendo con ello en la mofa del Infante terrible: “¡Estos americanos no sé cómo se las arreglan para caer siempre en medio de una revolución en Cuba! ... Machado no cayó hasta 1933 para ser sustituido por Batista meses después... Evans no pudo haber caído en medio de ninguna revolución, excepto... la del ron, llamada Cubalibre. Dos de ron y una de Coca-Cola. Agítese.” ¿Qué Cabrera diría el Infante de enterarse que, veinte años después, Hemingway recordaba esas semanas “sentado en bares con Walker Evans tomando y tramando el derrocamiento de Machado”? Lo cierto es que Evans se equivocó en las fechas: su viaje sí fue de mayo a junio de 1933.²⁶ Además, ya hacía rato que tronaban de cuando en vez las bombas del



grupo insurgente clandestino ABC. Por otra parte, la fantasía de los americanos de protagonizar la conspiración contra Machado y liberar “por segunda vez” a Cuba llegó a hacerse tan verosímil que hasta engendró el clásico largometraje de Hollywood, dirigido por John Huston, *Éramos extraños* (1949), con John Garfield como líder del clandestinaje, Jennifer Jones como la cubanita trofeo y Pedro Armendáriz como el malvado jefe de la policía secreta.

Hoy sabemos, sin embargo, que la influencia, sobre todo de Evans en Hemingway, fue real. En 1962, amigos del difunto Hemingway encontraron 46 fotos cubanas de Walker Evans entre las pertenencias del novelista almacenadas en la barra Sloppy Joe’s de Cayo Hueso desde 1939, cuando a raíz de su divorcio trasladó su residencia a La Habana. Éstas formaron parte de una extensa exposición de documentos organizada en el 2007 por el Museo de Arte e Historia de Cayo Hueso, bajo el título de “Ernest Hemingway y Walker Evans: Tres semanas en Cuba, 1933”.²⁷ Se cree que Evans se las dio a imprimir en Cuba y a sacar a los Estados Unidos, por temor a que el gobierno de Machado le interviniera las fotos. En ese momento, Hemingway

comenzaba a trabajar en su primera novela de asunto cubano, *Tener y no tener* (1937), la que Cabrera Infante cataloga como “una novela de amor y de muerte, de poco amor y de mucha muerte, cuyo inicio ofrece una vista de una ciudad de sueño y de pesadilla”. Ni tan de sueño ni pesadilla, puesto que muchas de las fotos que Evans sacó para *El crimen de Cuba* corresponden a



escenas de la novela, entre ellas la escena inicial: “*Ya ustedes saben cómo es La Habana temprano en la mañana, con los mendigos todavía durmiendo recostados a las paredes de los edificios: antes de que los camiones traigan el hielo a los bares*”. Evans relata que Hemingway “necesitaba una orientación”, tanto así

que cuando a Evans se le acaban las dos semanas de estipendio que le dio la editorial, Hemingway le paga una semana más. Todo esto indica que el fotógrafo enseñó al novelista a mirar; pero ya antes, al fotógrafo, lo había enseñado el poeta.

En cuanto a Cabrera Infante, con tal que ni le miren ni le mienten La Habana que no quiere ver, aprueba de las fotos la más halagüeña, la del donoso dandy: “un negro [trajado] de dril cien blanco, de sombrero de pajilla y zapatos recién lustrados”, que es sin duda la más famosa imagen del portfolio cubano de Evans. Hemingway, por su parte, siguió pescando en su yate, el “Pilar”, bebiendo –“daiquirí en El Floridita, mojito en La Bodeguita”–, viviendo en “Finca Vigía” desde 1940, viajando y escribiendo. Le quedaba en el tintero una obra cubana fundamental, *El viejo y el mar* (1952), que le valió el Pulitzer y el Nobel un año después. En 1961, sufriendo de alcoholismo, depresión y mala salud, fallándole la vista, y habiendo perdido su casa y propiedades en Cuba, se suicida como su padre, dos de sus hermanos y su nieta, Margaux. Había nacido el mismo día que Hart Crane; y acaso logró proseguir algo de lo que habría sido su vida.



En tanto, Walker Evans (1903-1975) siguió con su fotografía documental, hasta ser considerado, junto con Ansel Adams y Alfred Stieglitz, uno de los tres fotógrafos más influyentes del siglo. En 1936, la revista *Fortune* les comisionó a Evans y al periodista, crítico y

poeta James Agee un reportaje sobre la vida de campo. Evans y Agee se internaron en la pobreza rural del “profundo Sur”, en Alabama, y convivieron con familias paupérrimas. Tan impactantes fueron las notas de Agee y las fotos de Evans, sobre todo las de los niños, que la revista no las quiso publicar. Pero de ese trabajo salió un título de terrible ironía, *Let Us Now Praise Famous Men* (*Alabemos ahora a los hombres famosos*, 1941), uno de los más importantes estudios de historia social de los Estados Unidos. La angustiada prosa de Agee, quien se sentía como voyeur o “espía” de la vulnerada intimidad de esa pobre gente, contrasta con la serenidad de las imágenes de Evans, que logra retratar la adusta dignidad en el rostro mismo de la miseria.

Walker Evans es por antonomasia el fotógrafo de la Gran Depresión. La mirada que aprendió del poeta terminó negando la visión de Hart Crane, que era la de una Tierra de Promisión. Muy otra era la América que Evans redescubría. Crane también lo veía así, pero en su “divina locura” o en su “lógica del éxtasis”, se negaba a aceptarlo. Así le expresa su dilema a Waldo Frank desde Isla de Pinos, en carta del 20 de junio de 1926:

La forma de mi poema surge de un pasado que abrume de tal manera al presente con su valor y visión, que me hallo sin manera de poder explicar mi delirio de que exista algún vínculo real entre ese pasado y un futuro digno de él. El “destino” hace ya tiempo que lo concluí; quizás esa parte final de mi poema [“Atlántida”] sea un eco o resaca de ello – pero cuelga por ahí suspendido del pelo como un Absalón. El puente como símbolo no tiene hoy día otra significación que el económico afán de horas más breves, almuerzos más rápidos, conductismo y palillos de diente... Eliot y otros de ese riñón han lloriqueado sobre esto minuciosamente. *Todos* ahora escriben poesía... Si tan sólo América fuera hoy la mitad de lo digna de que se hable de ella como Whitman habló de ella cincuenta años atrás, uno tendría algo que decir.²⁸

La visión de Crane es la de Don Quijote ante su Dulcinea, la de Colón ante su Catay. Desde 1923 se había comprometido con un final feliz: Atlántida. Sólo le faltaba un puente que llegara hasta él. La fecha de 1923 es significativa, porque apenas un año antes T.S. Eliot había publicado *La tierra baldía*. Crane admiraba, desde luego, la modernidad de estilo del poema, pero no su mensaje. Le molestaba el tenor pesimista y negativo de Eliot hacia la vida moderna. Así, se propone vencer a Eliot en el lenguaje de Eliot, refutarlo; y concibe *El puente* como la antítesis de *La tierra baldía*.

Pero la experiencia se va imponiendo sobre el ideal. El momento decisivo en que cambia la marea es precisamente el término de su viaje a Isla de Pinos, cuando en vez de la Atlántida, el poeta se encuentra con un rudo golpe de realidad: el ciclón de octubre de 1926. Apenas logra regresar a su país de la isla destruida, escribe, más que un poema, una amarga crónica en verso, tan antagónica a sus ideales, que nunca la publicó; y para completar su rotunda negativa a aceptar la naturaleza de los hechos, se empeñó en ponerle el contradictorio título de “ETERNIDAD”:

*Cuando todo acabó, aunque el viento aún ululaba,
La vieja ama de llaves y yo buscamos ropa seca.
Y abandonamos la casa, o lo que de ella quedaba;
Parte del techo llegó a Yucatán, creo [...] Pero el pueblo, ¡el pueblo!
Alambres en las calles, chinos para arriba y para abajo,
Brazos entablillados, paredes erizadas de astillas de azulejos,
Y médicos cubanos, soldados, camiones, gallinas sueltas [...]
Negros en camillas, vendados, esperando el primer barco
A La Habana. Gemían. Pero ¿habrá barco? Donde antes
Había muelle, la carcasa y la cubierta destrozada a
Veinte metros entre sí; la chimenea, alta y seca, por el parque,
Donde un pavo real rastreaba entre unas latas el espanto.*

*Ni chispa del mundo exterior, salvo el rumor que La Habana
—ni hablar de Batabanó— estaba medio inundada, chamuscada
De incendios que ardían hacía horas, sin comunicación.
Allá en la vieja casa barriamos y sudábamos; mirando al ogro sol
Que ampollaba la montaña, desnuda de palmeras y follaje [...]
Todo destruido —o con gracia inexplicable enmarañado —,
Largas raíces tropicales por los aires, como encaje. Y
Bufaba la mula de un vecino, junto a la bomba de agua,
Claudicando. ¡Dios mío! Tal si su espinazo fuese
¡La predestinada muerte! Había que cerrar la nariz por los caminos,
Rogando que llegaran ya los buitres y tiñosas [...]*

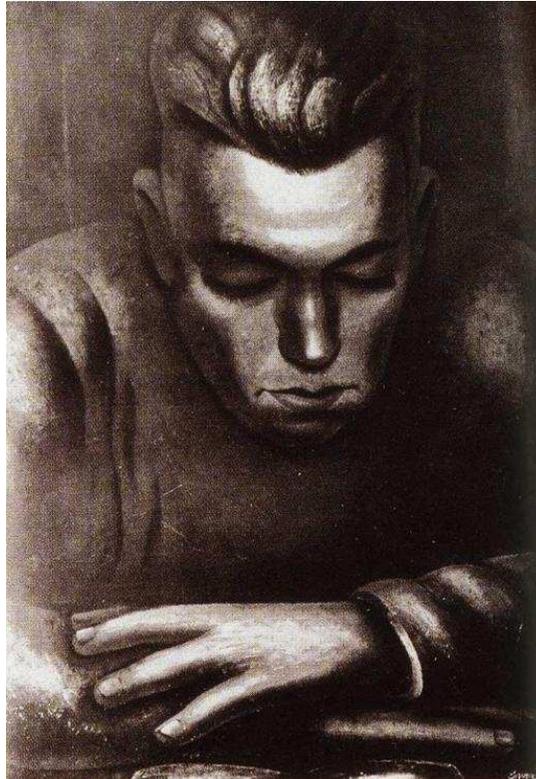
*Aún recuerdo aquella extraña cortesía de los caballos
—Uno nuestro y otro ajeno, que salieron con el alba entre bambúes
Tras el manto de la luz, cuando ya la tormenta se moría.
Sara los vio también —y sollozó. Sí, ya —ya casi acabó.
Porque ellos saben; presienten el tiempo en el hocico.
Allí está Don— ¡pero el blanco no lo ubico! Y cierto, se plantó
Como un fantasma de alta crin toda esa larga noche memorada
Entre el chillido de la lluvia —¡hasta la Eternidad!*

*Y ¡agua!, ¡más agua! [...] El alba estaba densa e impregnada
De carroña. Los cadáveres iban sin ceremonia a toda prisa
Hasta la tumba, y en el pueblo se escuchaba el martilleo [...]
Estuve largo rato donde Mack —tomando Bacardí—
Hablando con marinos de Guantánamo, de Norfolk,
Nueva York, pensando sólo en Estados Unidos.*²⁹

De regreso a su país, Crane apenas tuvo tiempo de reafirmar su ideal, revisar el manuscrito y publicar su libro, cuando estalló la Gran Depresión. Entonces fue todo confrontar una realidad de tierra baldía. ¿Quién no quisiera irse a dormir la resaca bajo un árbol y echarse una siestecita de lustros a lo Rip Van Winkle? Los que podían huían, se inventaban algún viaje o temporada allí donde la vida se mirara menos dura, más benigna. Siempre es más fácil contemplar la miseria ajena que la del propio país, sobre todo cuando se trata del soberbio y prometedor Estados Unidos. Pero destruida la casona de la isleta, Crane ya no tenía adonde huir. Fue entonces que Waldo Frank le consiguió una beca Guggenheim para ir a México de 1931 a 1932. Incitado por *La serpiente emplumada* (1926) de D.H. Lawrence, Crane le había escrito a Frank desde la isla sobre su nuevo interés: “Me hallo ahora más que nunca ansioso de aprender ésta la más bella lengua del mundo. Y se me ocurre que es una preparación necesaria para mi próxima obra, recién concebida como una tragedia en verso libre sobre la mitología azteca —para lo que me tendré que estudiar los oscuros calendarios de los reyes muertos”.³⁰

Además de escapar del fracaso idealista de *El puente* y de la agobiante situación social y económica de Nueva York, este nuevo y último viaje tenía para Crane un propósito de renovación personal. Trató, aunque sin éxito, de moderar el alcohol. Había comenzado una relación heterosexual con Peggy Baird, quien estaba en vías de divorcio de su amigo, el crítico Malcolm Cowley. Crane se instaló con ella en una mansión de Ciudad México y hasta llegó a proponerle matrimonio en 1932. Había sido recibido con gran anticipación por la prensa mexicana. Pero la muerte de su padre a fines de 1931 precipita entonces una nueva racha de inestabilidad. Ni en México pudo escapar de la Gran Depresión, que decimó la fortuna familiar; de modo que Crane volvió a enfrentar, y ahora peor que nunca, problemas de dinero. Se fue hundiendo cada vez más en el alcohol, alternando entre períodos de depresión y ocasional euforia. Tal declive, sin embargo, no creo que haya sido la causa de la patética improductividad en que cayó, sino más bien al revés. El proyecto mexicano de Crane fue siempre una idea

descabellada, abocada al fracaso. Y es que con su profundo desconocimiento de la lengua, la historia y la cultura, ¿qué esperanzas podía tener de dominar la mitología azteca en unas cuantas giras de *flâneur* por el Distrito Federal? Así, lo único bueno que salió de sus meses en México fue el sombrío retrato al óleo que le hiciera el genial David Alfaro Siqueiros, el cual Crane destruyó en un arrebatado de furia en 1932.



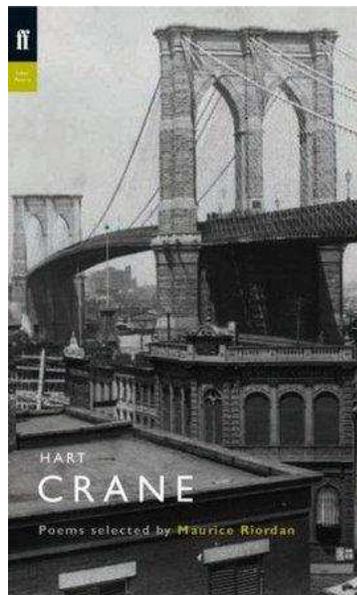
Hart Crane por Siqueiros

Ha dicho Harold Bloom que toda la obra de Crane posterior a *Isla de Pinos* denota “un poeta desesperado, consciente de haber malogrado su don”. Mi impresión es más bien la de un Quijote que recobra su cordura. Los ensayos de Waldo Frank habían sido sus novelas de caballerías: esos desvaríos arielistas de *España virgen*, que ahora un Hemingway brutalmente realista consignaba a la pira de la burla y el ridículo, en su conocido manual de tauromaquia, *Muerte en la tarde* (1932). Vencido por la realidad, Hart Crane había dejado de creer en el laberinto de sus propios ideales visionarios. Salía ganando *La tierra baldía* de Eliot, el pesimista, con quien Crane, después de todo, compartió siempre, secretamente, el sentimiento apocalíptico

de la vida, común a toda esa “generación perdida”. Así escribe en su postrer poema, de marzo de 1932, “La torre rota”:

*Y fue así que entré en el mundo roto
A rastrear la visionaria compañía del amor, su voz
Un instante en el viento (no sé adónde lanzado);
Mas no a abrazar por mucho tiempo cada desesperada decisión.*³¹

En abril de 1932, Hart y Peggy abordan el *Orizaba* de regreso al país de la Gran Depresión. Habría que preguntarse qué idea era más descabellada: la Atlántida de la generación perdida; la tragedia azteca del *flâneur*; o sus desposorios con la nueva Dulcinea. La noche del 26, en pleno derroche de obnubilación etílica, incumple Crane su última promesa. Lo vence nuevamente su verdadera identidad. Se gasta lances con un grumete, y amanece vapuleado y despojado de su billetera y su sortija. “No creo que me salve” –le dice a Peggy. “He caído en irremediable deshonra”. Hacia mediodía, –“*Los mares todos ya cruzados, campeados los cabos, concluso el viaje...*”– (Whitman), y luego de un desayuno extravagante, lo vieron quitarse sin prisa la chaqueta, doblarla con toda la solemnidad de un sacristán, y subirse sobre la baranda de popa, “hasta tener que buscar la muerte en la gran madre marina” –como diría Lezama en el capítulo IX de *Paradiso*. Sus últimas palabras: “¡Adios, a todos!”



Notas

¹ Hart Crane, “Voyages II” (fragmentos), *White Buildings: Poems by Hart Crane* (Nueva York: Boni & Liveright, 1926). Todas las traducciones que aparecen en este trabajo son mías. Hart Crane fue un innovador del lenguaje y un poeta de difícil lectura. Esa dificultad y la consiguiente escasez de traducciones les ha cerrado la puerta de su obra, entre otros, a los lectores de lengua hispana, lo que a su vez ha restringido su divulgación e influencia en Cuba y las Antillas mayores, mas no así en el Caribe anglófono, donde Crane cuenta con un admirador y conocedor de su obra de la altura del poeta y dramaturgo Derek Walcott (Premio Nobel 1992), cuya obra maestra, el poema épico *Omeros* (1990), especie de *Odisea* antillana, entraña la feliz influencia de Crane. En lo sucesivo, aparecen mis traducciones en el cuerpo del ensayo, y el original de los fragmentos citados, en la notas: “Her undinal vast belly moonward bends, [...] Adagios of islands, O my Prodigal, / Complete the dark confessions her veins spell. [...] O minstrel galleons of Carib fire, / Bequeath us to no earthly shore until / Is answered in the vortex of our grave / The seal’s wide spindrift gaze toward paradise.”

² Esa madrugada Crane había recibido una golpiza debido a sus perennes avances homoeróticos hacia los marineros. Tenía el rostro amoratado. Le aguardaba el bochorno público al atracar en Manhattan. A dos meses de cumplir sus 33 años, estaba horriblemente avejentado por el alcohol y una vida de disipación. También, la estéril temporada que dejaba en México, le confirmaba que el manantial de su verso se había secado. Vida y obra habían agotado su finalidad. Pero por encima del yo y sus circunstancias, estaba para el poeta la relación de su obra con su tiempo. Y es en ese plano simbólico que el salto al Caribe adquiere su dimensión mítica: el choque de una trayectoria dionisiaca con lo que aquí interpreto como un sentimiento apocalíptico de la vida.

³ Al finalizar la Guerra en 1898, la invasión americana trajo tropas de ocupación, inversiones privadas e inmigración. En 1900, un ricachón de Tennessee llamado Percy fundó la Isle of Pines Company, compró más de 100,000 acres a \$2 y se puso a vender las parcelas a \$20 en Nueva York, donde la tierra valía aun cinco veces más. Para esa época se fundó también la Isle of Pines Steamship Co. El semanario anexionista *Isle of Pines Appeal* (1911-1925) promovió el salubre ambiente de la salobre islita. Le siguió el *Isle of Pines Post* (1927-1931). El resto, como decimos, se cae de la mata: la islita se llenó de gringos y de otros, que ya de por sí, en Nueva York, eran inmigrantes. Véase Jane McManus, *La isla cubana de ensueños: Voces de la Isla de Pinos y de la Juventud* (La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2005).

⁴ Véase Harold Bloom, “Centenary Introduction”, en Marc Simon, ed., *Complete Poems of Hart Crane* [1933] (Nueva York: Liveright, 2000) xi-xxxii.

⁵ Steve H. Cook, ed., *The Correspondence Between Hart Crane and Waldo Frank* (Nueva York: Whitston, 1998).

⁶ Cook, 110-111.

⁷ Waldo Frank, *Redescubrimiento de América* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1942) 30-31.

⁸ Cook, 122.

⁹ “And Thee, across the harbor, silver-paced / As though the sun took step of thee, yet left / Some motion ever unspent in thy stride,— / Implicitly thy freedom staying thee! [...] Down Wall, from girder into street noon leaks, / A rip-tooth of the sky's acetylene; / All afternoon the cloud-flown derricks turn . . . / Thy cables breathe the North Atlantic still. [...] O harp and altar, of the fury fused, / (How could mere toil align thy choiring strings!) / Terrific threshold of the prophet's pledge, / Prayer of pariah, and the lover's cry,— [...] O Sleepless as the river under thee, / Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod, / Unto us lowliest sometime sweep, descend / And of the curveship lend a myth to God.”

¹⁰ “Be with me, Luis de San Angel, now— / Witness before the tides can wrest away / The word I bring [...] —I bring you back Cathay!”

¹¹ “400 hundred years and more...or is it from the soundless shore of sleep that time / recalls you to your love, there in a waking dream to merge your seed / —with whom? / Who is the woman with us in the dawn?...whose is the flesh our feet have moved upon?”

¹² “Times earlier, when you hurried off to school, / —It is the same hour though a later day— / You walked with Pizarro in a copybook, / And Cortes rode up, reining tautly in— / Firmly as coffee grips the taste,—and away!”

¹³ “Stick your patent name on a signboard / brother—all over—going west—young man [...] SCIENCE—COMMERCE and the HOLYGHOST / RADIO ROARS IN EVERY HOME [...] Over De Soto's bones [...] “So the 20th Century [...] roared by and left / three men, still hungry on the tracks [...] *Memphis Johnny, Steamboat Bill, Missouri Joe.*”

¹⁴ “The swift red flesh, a winter king— / Who squired the glacier woman down the sky? / She ran the neighing canyons all the spring; / She spouted arms; she rose with maize—to die. [...] There was a bed of leaves, and broken play / There was a veil upon you, Pocahontas, bride— / O Princess whose brown lap was virgin May; / And bridal flanks and eyes hid tawny pride. [...] We danced, O Brave, we danced beyond their farms. / In cobalt desert closures made our vows... / Now is the strong prayer folded in thine arms, / The serpent with the eagle in the boughs.”

¹⁵ “A tugboat, wheezing wreaths of steam, / Lunged past, with one galvanic blare stove up the River. [...] And this thy harbor, O my City, I have driven under, / Tossed from the coil of ticking towers. . . . Tomorrow, / And to be. . . . Here by the River that is East— / Here at the waters’

edge the hands drop memory; / Shadowless in that abyss they unaccounting lie. / How far away the star has pooled the sea— / Or shall the hands be drawn away, to die? / Kiss of our agony Thou gatherest, / O Hand of Fire / gatherest—”

¹⁶ Cook, 129.

¹⁷ Through the bound cable strands, the arching path / Upward, veering with light, the flight of strings,— [...] Serenely, sharply up the long anvil cry / Of inchling aeons silence rivets Troy. / And you, aloft there—Jason! hesting Shout! [...] In myriad syllables,—Psalm of Cathay! [...] — One Song, one Bridge of Fire! Is it Cathay, / Now pity steps the grass and rainbows ring / The serpent with the eagle in the leaves...? / Whispers antiphonal in azure swing.”

¹⁸ Esperemos que esto cambie a raíz de la acertada traducción del asturiano Jaime Priede (Gijón: Ediciones Tea, 2007).

¹⁹ Guillermo Cabrera Infante, “Lorca hace llover en La Habana”, *Cuadernos Americanos* 433-434 (1986) 241-248.

²⁰ “Let them return, saying you blush again for the great / Great-grandmother. It’s all like Christmas. / When you sprouted Paradise a discard of chewing-gum / took place. Up jug to musical, hanging jug just gay spiders / yoked you first, —silking of shadows good underdrawers for owls.”

²¹ Portada, *Time*, 19 de enero, 1931.

²² Pablo de la Torriente Brau, *Presidio Modelo* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975) 134.

²³ “Square sheets—they saw the marble only into / Flat prison slabs there at the marble quarry / At the turning of the road around the roots of the mountain / Where the straight road would seem to ply below the stone, that fierce / Profile of marble spiked with yonder / Palms against the sunset’s towering sea, and maybe / Against mankind.”

²⁴ Dos libros de fácil acceso recogen modernamente partes de su producción en Cuba: Gilles Mora, *Walker Evans: Havana 1933* (Nueva York: Pantheon, 1989), que cuenta con un excelente ensayo crítico; y Walker Evans, *Cuba* (Los Ángeles: Getty Museum, 2001), con mejores fotos, pero un ensayo endeble de Andrei Codrescu.

²⁵ Frank Borzage, director (Paramount Pictures, 1932).

²⁶ Gilles Mora asegura que: “Hasta hace poco, nadie reparó en cuestionar las fechas del viaje cubano que Evans mismo situaba durante los meses de mayo y junio de 1932. Pero un excelente biógrafo de Carleton Beals, el historiador John A. Britton, demuestra el error”. Además, en carta a Beals del 25 de junio de 1933, Evans le dice haber regresado de Cuba “hace un par de semanas”. Véase Mora, págs. 5 y 9.

²⁷ Key West Museum of Art and History, “Ernest Hemingway and Walker Evans: Three Weeks in Cuba, 1933 (February 15 – April 15, 2007)”.

²⁸ Cook, 122.

²⁹ Marc Simon, ed., *Complete Poems of Hart Crane* (Nueva York: Liveright, 2000) 186-187. “ETERNITY: After it was over, though still gusting balefully, / The old woman and I foraged some drier clothes / And left the house, or what was left of it; / Parts of the roof reached Yucatan, I suppose. [...] But the town, the town! // Wires in the streets and Chinamen up and down / With arms in slings, plaster strewn dense with tiles, And Cuban doctors, troopers, trucks, loose hens... [...] cotted Negroes, bandaged to be taken / To Havana on the first boat through. They groaned. // But was there a boat? By the wharf’s old site you saw / Two decks unsandwiched, split sixty feet apart / And a funnel high and dry up near the park / Where a frantic peacock rummaged amid heaped cans. / No one seemed to be able to get a spark / From the world outside, but some rumor blew / That Havana, not to mention poor Batabanó, / Was halfway under water with fires / For some hours since —all wireless down, / Of course, there too. // Back at the erstwhile house / We shoveled and sweated; watched the ogre sun / Blister the mountain, stripped now, bare of palm [...] Everything gone —or strewn in riddled grace— / Long tropic roots high in the air, like lace. / And somebody’s mule steamed, swaying right by the pump, / Good God! As though his sinking carcass there / Were death predestined! You held your nose already / Along the roads, begging for buzzards, vultures... [...] // For I / Remember still that strange gratuity of horses— / One ours, and one, a stranger, creeping up with dawn / Out of the bamboo brake through howling, sheeted light / When the storm was dying. And Sarah saw them, too— / Sobbed. Yes, now —it’s almost over. For they know; / The weather’s in their noses. There’s Don—but that one, white / —I can’t account for him! And true, he stood / Like a vast phantom maned by all the memoried night / Of screaming rain —Eternity! // Yet water, water! [...] Bodies were rushed into graves / Without ceremony, while hammers pattered in town. [...] I stood a long time in Mack’s talking / New York with the gobs, Guantanamo, Norfolk— / Drinking Bacardi and talking U.S.A.”

³⁰ Nueva Gerona, 5 de septiembre de 1926, en Cook, ed., pág. 138.

³¹ “And so it was I entered the broken world / To trace the visionary company of love, its voice / An instant in the wind (I know not whither hurled) / But not for long to hold each desperate choice.”

REFERENCIAS

- Bloom, Harold. “Centenary Introduction”. *Complete Poems of Hart Crane*. [1933]. Ed. Marc Simon. New York: Liveright, 2000. xi-xxxii.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Lorca hace llover en La Habana”. *Cuadernos Americanos* 433-434 (1986): 241-248.
- Cook, Steve H. ed., *The Correspondence Between Hart Crane and Waldo Frank*. New York: Whitston, 1998.
- Crane, Hart. “Voyages II”. *White Buildings: Poems by Hart Crane*. New York: Boni & Liveright, 1926.
- Crane, Hart. *El puente*. Trad. de Jaime Priede. Gijón: Ediciones Tea, 2007.
- Evans, Walker. *Cuba*. Los Ángeles: Getty Museum, 2001.
- Frank, Waldo. *Redescubrimiento de América*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1942.
- Key West Museum of Art and History, *Ernest Hemingway and Walker Evans: Three Weeks in Cuba, 1933* (February 15 – April 15, 2007).
- McManus, Jane. *La isla cubana de ensueños: Voces de la Isla de Pinos y de la Juventud*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2005.
- Mora, Gilles. *Walker Evans: Havana 1933*. New York: Pantheon, 1989.
- Simon, Marc, ed., *Complete Poems of Hart Crane*. New York: Liveright, 2000.
- Time Magazine*. Portada. 19 de enero de 1931.
- Torriente Brau, Pablo de la. *Presidio Modelo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.