

- Montes, Graciela (1999): *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2001): *El corral de la infancia*. México, DF. Fondo de Cultura Económica.
- Martín Gaité, Carmen (1980): Prólogo a *Bruno Bettelheim presenta los Cuentos de Perrault: seguidos de los cuentos de Madame d'Aulnoy y de Madame Leprince de Beaumont*. Barcelona, Crítica.
- (2002): *Cuadernos de todo*, Barcelona, Debate y Círculo de lectores.
- (2009): *El cuarto de atrás*, en *Obras Completas II. Carmen Martín Gaité. Novelas II (1979-2000)* Ed. José Teruel. Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, reed. [1978].
- (2009): *Caperucita en Manhattan*, en *Obras Completas II. Carmen Martín Gaité. Novelas II (1979-2000)*. Ed. José Teruel. Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, reed. [1990].
- (2009): *Nubosidad variable*, en *Obras Completas II. Carmen Martín Gaité. Novelas II (1979-2000)*. Ed. José Teruel. Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, reed. [1992].
- (2009): *La Reina de las Nieves*, en *Obras Completas II. Carmen Martín Gaité. Novelas II (1979-2000)*. Ed. José Teruel. Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, reed. [1994].
- (2009): *Lo raro es vivir*, en *Obras Completas II. Carmen Martín Gaité. Novelas II (1979-2000)*. Ed. José Teruel. Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores reed. [1996].
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (2004): *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

#### LA CRÓNICA LITERARIA DE JULIO CAMBA: UN AÑO EN EL OTRO MUNDO

Álex MATAS PONS  
Universidad de Barcelona

El gran relato moderno tuvo que ver con el acceso al bienestar y la abundancia. Fue una narración acerca de una prosperidad accesible para todos, de un modo democrático y universal. Los Estados Unidos encarnaron este ideal y fue en particular la ciudad de Nueva York la concreción definitiva de este mito que hablaba acerca de la infinitud de las oportunidades para la emancipación, la libertad o la riqueza. El nuevo mito se sumó a otros viejos mitos ya consagrados por la tradición literaria, pero este nuevo mito fue especialmente relevante durante el siglo XX y, en particular, fue relevante para aquellas sociedades que acusaban un mayor retraso con respecto a esta libertad supuesta o riqueza prometida. En el caso de la literatura en lengua española, la imagen recurrente de Nueva York deviene obsesiva. Desde la poesía de Rubén Darío hasta José Hierro y desde la crónica periodística de José Martí hasta Muñoz Molina, Nueva York es una presencia constante en el imaginario literario de la cultura hispana a lo largo de todo el siglo XX.

La presencia de Nueva York en la tradición poética ha sido ampliamente estudiada. Walt Whitman es la figura omnipresente que vertebró toda una tradición que se inició cuando el modernismo hispanoamericano detectó una posible alternativa a la influencia de la metrópolis, Madrid y su cultura literaria. La imagen patriarcal del

poeta de la democracia Walt Whitman es sobre la que se funda esta tradición política y poética, y en gran parte se debe a la imagen que difunde José Martí, cuando, tras haber asistido a un recital poético que dio en Nueva York, esboza un retrato suyo y lo publica en *El Partido Liberal* de México el 19 de abril de 1887 (Martí, 1995: 87-101). Juan Ramón Jiménez lo vio con claridad, y en el retrato que hace de José Martí en su libro *Españoles de tres mundos* (1942) destaca entre sus méritos precisamente el de haber dado a conocer a Walt Whitman: «Whitman creo yo que vino a nosotros, los españoles todos, por Martí» (Jiménez, 1987: 57). Lo que entiende Juan Ramón es que no se trataba de un simple hallazgo informativo por el que el poeta cubano daba a conocer a una figura de las letras norteamericanas hasta entonces poco conocida, sino que el acierto consistía en que la interpretación que hacía de la trascendencia de la figura de Walt Whitman iba acompañada de la renovación de la prosa en lengua española que el mismo Martí realizaba como cronista. José Martí, en las crónicas y en la correspondencia que mantuvo desde su exilio neoyorkino, ensayó un nuevo estilo, ágil y sobre todo audaz desde el punto de vista temático. Una crónica atenta a lo insólito, que desde el punto de vista formal combinaba la cadencia barroca, la elegancia de la oratoria y la precisión del detalle informativo.

Esto es lo que entendió Juan Ramón Jiménez que José Martí había logrado: renovar la prosa moderna en lengua castellana. Vio que Walt Whitman era la figura que explicaba en gran medida por qué José Martí había devenido una figura insoslayable desde entonces en adelante para la tradición literaria española y él mismo decidió homenajear también a este «demócrata verdadero». Si José Martí había inaugurado la renovación literaria con un género menor y excéntrico como la correspondencia periodística, él podía culminar esta renovación con el verso libre de las prosas poéticas del *Diario de un poeta recién casado* (1916). También busca la protección poética de la figura tutelar del patriarcal Walt Whitman —«En su país de hierro vive el gran viejo, / bello como un patriarca, sereno y santo», había escrito Rubén Darío— y en el *Diario* Juan Ramón explica cómo aprovecha la estancia de seis meses en la ciudad de «rostro soberbio y un millón de pies», que cantaba José Martí, para visitar la casa donde vivió el poeta norteamericano. Así, amparado bajo la figura tutelar de Walt Whitman, quiere protagonizar el tránsito que lleva desde la modernidad inaugurada por el modernismo hispanoamericano hasta una modernidad plenamente consagrada, que es la que representaría su propia poesía: «Cuando yo venía en 1916 a América, escribiendo con la influencia viva del alta mar de un mes de difícil navegación y el recuerdo poético de Unamuno, mi verso libre del *Diario*, no sabía que en el New

York que me esperaba tendría pronto conmigo un montón de libros que expresaban la poesía en forma análoga a la que yo estaba escribiendo» (Jiménez, 1982: 179-188).

Más allá del desacierto o el exceso de pretensión que implica el gesto de querer reescribir la historia literaria de la modernidad española según su propia contribución poética, hay que conceder a Juan Ramón que intuyó la trascendencia que obtendría su poemario de Nueva York<sup>1</sup>. Él había cantado el ritmo vertiginoso de las multitudes y había puesto fin a los nocturnos al celebrar el deslumbrante colorido de unos anuncios que acababan por ocultar la visión de la luna<sup>2</sup>. Esto explica en parte por qué la generación de poetas que le sucedería ya no participó de la mirada convencional del ruralismo poético. Para la nueva generación que le sucedería la belleza dejaría de ser una noción estética vinculada necesariamente a la contemplación de una escena natural. Es el caso, por ejemplo, de José Moreno Villa y su poemario *Jacinta la Pelirroja* (1929) donde da cuenta de su relación amorosa con Florence, una joven norteamericana por la que viaja a los Estados Unidos y visita Nueva York. Es también el caso de Pedro Salinas que, exiliado, entre los años 1933 y 1943 escribió numerosos poemas urbanos. Alguno de ellos, como por ejemplo «Nocturno de los avisos», relacionado de un modo evidente con la imagen de Nueva York creada por Juan Ramón. Pero, sobre todo, es el caso de Federico García Lorca, cuyo *Poeta en Nueva York* (1940) recibirá incontables glosas, comentarios, homenajes o incluso correctivos. Uno de estos correctivos es la cruda respuesta de Julio Ramos Otero, precisamente, a la «Oda a Walt Whitman». Pero, en realidad, es un correctivo que no hace más que confirmar la centralidad del poemario de Lorca, incluso para una generación de poetas hispanos que o bien estaban afincados en Nueva York o bien la visitaron regularmente durante los años 70 y 80: Enrique Lihn, Ernesto Cardenal y el mismo Julio Ramos Otero, entre otros.

El hecho de que esta tradición poética sea tan notoria ha provocado que la obra en prosa escrita acerca de la ciudad de Nueva York haya merecido una atención residual. Si no se ha olvidado, se le ha concedido un mero valor documental. Por ejemplo, no se suele destacar el mérito de las prosas que José Moreno Villa envía al periódico *El Sol —Pruebas de Nueva York* (1929)— si no es porque puede interpretarse como un prólogo al posterior y mucho más conocido libro de poemas, *Jacinta la pelirroja*. Y

1.- Este análisis de la historia literaria de la modernidad española se lleva a cabo en el conocido seminario que impartió en la Universidad de Puerto Rico el año 1953. Al dar inicio al curso, explicó: «El seminario consistirá en la "exposición de un nuevo punto de vista sobre el modernismo poético español y americano, de un partícipe y testigo de ese movimiento desde sus comienzos hasta el día"» (Jiménez, 1999a).

2.- Aludimos a su conocida prosa poética «La luna» del *Diario*, que acaba irónicamente con el siguiente diálogo:  
—¡La luna! —¿A ver? —Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...?  
—Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? (Jiménez, 1999b: 183).

lo mismo pasa con las conferencias que escribe Federico García Lorca o las cartas que intercambia Pedro Salinas con Jorge Guillén durante sus años de exilio, que son valoradas sobre todo por lo útiles que pueden resultar para una mejor comprensión de *Poeta en Nueva York* o *Todo más claro y otros poemas*.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el pensamiento literario español la imagen de Nueva York es una imagen vinculada a la insumisión con respecto al tradicional sistema literario: Martí y Juan Ramón perpetraron la renovación de la tradición literaria desde lo *excéntrico* y lo *periférico* de géneros canónicamente menores como la crónica y el poema en prosa, y esto fue así gracias a la función que asignaron en sus obras y que desempeñó en sus trayectorias la ciudad de Nueva York. Es por este motivo que la prosa literaria acerca de esta ciudad no puede ser consignada al mero valor marginal del que disfruta el documento verificador y debe en cambio ser valorada según sus propios méritos, los de un estilo literario capaz de satisfacer los requerimientos del periodismo y registrar con suficiente audacia artística la novedad, el *shock*, la rareza o la sensación.

Julio Camba escribió dos libros en prosa dedicados a esta ciudad. El primero, *Un año en el otro mundo* (1917), está escrito el mismo año en que aparece también el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón y es el resultado de las crónicas que escribió desde Nueva York como corresponsal del diario *ABC*. En este libro, la visión que emerge de la ciudad es una visión lúcida aunque asistemática, que capta con inteligencia y humor lo extraño, insólito, llamativo o espectacular de un país todavía desconocido para los lectores españoles, y que él presenta con acierto gracias a la agilidad de una prosa permeable a múltiples géneros literarios: el artículo de costumbres en «La democracia en el *Restaurant*» («Además, si, mientras yo le trato bien, el camarero me trata mal, es indudable que no somos iguales»); la descripción de tipos en «El *self-made-man*» («El *self-made-man* nos cuenta siempre su historia, y lo peor es que lo hace con un fin educativo»); el *sketch* cinematográfico en «Una peluquería americana» («Uno entra, e inmediatamente se encuentra atacado por dos o tres boxeadores que le despojan del sombrero, de la chaqueta, del chaleco, del cuello y de la corbata»); el retrato artístico en «Recuerdos de Rubén Darío» («Porque Rubén Darío, que era un gran poeta, que era muy niño y que era algo negro, tenía una triple vanidad de negro, de niño y de poeta»); o la crítica de la cultura en «La mecánica como civilización» («sobre todo, favorezcan la fundación de cafés, porque de nada sirven las bibliotecas en una ciudad donde no hay cafés»).

El segundo y más conocido de sus libros sobre Nueva York, *La ciudad automática* (1932), lo escribe tras su segunda visita a la ciudad y es ya una obra algo más sistemática. Aunque la obra de Camba jamás permite hablar de obediencia programática o metódica, *La ciudad automática* es un libro más reflexivo que el anterior y en él puede verse cómo Camba regresa de un modo más valorativo a aquellas crónicas que en 1916 estuvieron más cerca de la crítica cultural. Prosas, por ejemplo, como la que había dedicado a la «La ciudad teoría», donde se leía: «Si, Nueva York es una teoría. Es una demostración práctica de cómo se puede vivir mal con muchos trenes y muchos tranvías y muchos teléfonos y muchos ascensores y mucha calefacción» (Camba, 2009: 38). De este modo, en este segundo libro dedicado a Nueva York puede apreciarse cómo no es necesario ser un hombre de orden —sí lo era, por ejemplo, Josep Pla cuando viaja a Nueva York años más tarde y escribe tras una visita de diez días un libro de evidente inspiración cambiana como *Weekend (d'estiu) a Nova York* (1954)— para ensalzar las virtudes de una gran ciudad comercial, por un lado, y denostar, por otro, las secuelas menos amables del entusiasmo por el capitalismo y la libertad. Julio Camba le concede a Nueva York la virtud de encarnar mejor que ninguna otra ciudad nuestra era moderna, y muestra desde un principio una atracción ambigua hacia una ciudad que él define como ciudad romántica: «Nos atrae porque uno no puede vivir al margen del tiempo, y nos rechaza por la estupidez enorme del tiempo en que le ha tocado vivir a uno» (Camba, 2008: 13).

Esta sensación ambigua de fascinación y rechazo por Nueva York se lee ya en, «La llegada», la primera de las crónicas de *Un año en el otro mundo*, cuando enlaza desde un primer momento sus entregas periodísticas con el modelo que le brindaban los primeros cronistas del Nuevo Mundo: dada la ausencia de referente alguno, la narración de lo recién descubierto sólo pudo hacerse a partir del imaginario medieval de la novela de caballería:

Todo es aquí grande, enorme, colosal. ¿Qué clase de hombres vamos a encontrar luego, cuando saltamos a tierra? Porque, forzosamente, los hombres que han construido este puerto y que habitan esta ciudad tienen que ser gigantes. De lo contrario, Nueva York resultaría algo desproporcionado y monstruoso (Camba, 2009: 29).

«La llegada» es un abrupto desembarco en la ciudad porque no viene precedido ni de la habitual narración de las jornadas de navegación ni de las anécdotas relacionadas con las escalas previas. Desde la cubierta del *Antonio López*, conforme el barco avanza, la ciudad se revela según su estereotipo como la ciudad de los rascacielos, capaz de abrumar al que la contempla y suscitar en él una simultánea y contradictoria



respuesta de odio y admiración: «Treinta y dos pisos. Cuatrocientos ochenta y seis pies de altura. Ciento cinco pies de fachada... La construcción ha importado dos millones de dólares... Vea usted aquel otro rascacielos de más allá, el Bankers Trust Building. Tiene treinta y nueve pisos y quinientos cuarenta pies. El terreno donde está ubicado costó a razón de ochocientos veinticinco dólares el pie, y es el terreno más grande del mundo...» (Camba, 2009: 27). Algunos años más tarde, cuando José Moreno Villa explique su estancia en la ciudad, confirmará esta imagen desde la consecuente experiencia del que ya habita la ciudad: «Vivo en la calle 118, oeste, número 430, *apartment* 35, teléfono 5.020 [...] En Nueva York todo es número, incluso los hombres» (Moreno Villa, 1989: 53).

En un primer momento, este abrupto desembarco parece querer confirmar la imagen preconcebida de la estereotipada ciudad de los rascacielos. Nueva York aparece ante el asombrado visitante como la imagen de la radical y absoluta novedad. Incluso el mismo Camba asume irónicamente estar repitiendo aquello de que «los Estados Unidos son un país muy nuevo». Algo que, según Oscar Wilde, es «una de las cosas más viejas que se dicen sobre los Estados Unidos». Crónica tras crónica, Camba irá poco a poco desgranando la naturaleza de un país nuevo que tiende a substituir la civilización por la mecánica. La ciudad que él ve es una ciudad donde sus habitantes, arrastrados por las prisas, no tienen dónde aburrirse, puesto que carece de los paseos, bancos, plazas o cafés necesarios para perder el tiempo. Así, por un lado, Nueva York ilustra cómo en un país la mecánica puede llegar a suplantar el gusto y el sentimiento, pues en las ciudades norteamericanas apenas hay espacios para que los tradicionales agentes de la civilización –vagos, enfermos o poetas (Camba, 2009: 90)– puedan hospedarse cómodamente. Pero por otro lado, la imagen de Nueva York que ofrece Camba tampoco puede reducirse simplemente a la peyorativa descripción de la sede de la alienación, donde no hay lugar posible para la actividad intelectual. Aunque en Nueva York se haga inimaginable el callejeo poético del *flâneur* –aquél artista que objetiva la poética urbana decimonónica cuando no sabía adónde llevar su aburrimiento–, la ciudad en cambio brinda múltiples escenas espectaculares, y el predominio de la técnica y la industria permiten a un escritor próximo a los movimientos de vanguardia hablar también del nacimiento de una nueva humanidad.

Del mismo modo que el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez supuso una revolución literaria perpetrada desde un género literario menor, *Un año en el otro mundo* de Julio Camba posee la misma virtud. Y al igual que en el caso de Juan Ramón, la ciudad de Nueva York que presenta su prosa periodística cabe inscribirla

en la tradición moderna de las letras en lengua española que inauguran Rubén Darío y José Martí, poetas y cronistas. Esta consciente y deliberada filiación se hacía de forma explícita en el *Diario*, como ya vimos, y también se confiesa abiertamente en una de las crónicas de *Un año en el otro mundo*, «Recuerdos de Rubén Darío»:

Los que acusan de traición a su origen por haber cantado temas tan extraños a él, y los que, sin acusarle, consideran que la poesía de Rubén Darío sólo tiene un valor formal y que está exenta de todo valor representativo, yo creo que se equivocan, yo creo que Rubén Darío representa mucho mejor los anhelos de su raza cantando el siglo XVIII francés de lo que los hubiera representado hablándonos de cóndores y jaguares (Camba, 2009: 86).

Camba, en este artículo, recuerda al poeta en el momento en que la prensa está mercadeando con su fotografía de moribundo y recuerda, en particular, la última visita que Rubén Darío realizó a la ciudad de Nueva York. En las pocas páginas de esta crónica se aprecia la afinidad que el periodista español siente con el poeta nicaragüense y le rinde un homenaje que va mucho más allá de la simple solidaridad profesional entre dos «escritores viajeros», que es la fórmula que Camba empleó para definirse a él mismo en la introducción a *Aventuras de una peseta*. La afinidad radica en la concepción poética del cosmopolitismo, y si Camba aplaude la negativa de Rubén Darío a cantar una belleza tan natural como impropia, la de los «cóndores» y «jaguares», es porque sabe que no tenía ningún sentido ensalzar la excelencia de una naturaleza americana, exuberante y selvática, que en realidad no había sido más que una invención del romanticismo europeo. Esta invención europea es la que hizo que, en una cultura eminentemente urbana como la cultura latinoamericana, la naturaleza y el mundo rural en general se convirtieran por parte del proyecto letrado en estampas pintorescas y costumbristas al servicio del enaltecimiento del poder, una moda de color local que servía a los intereses unificadores e integradores del poder normativo que provenía de las capitales.

Rubén Darío, por su parte, prefirió la belleza artificial de los uniformes vistosos, los perfumes y las carnes blancas versallescas. El cosmopolitismo de Rubén Darío y José Martí, que tanto gusta a Julio Camba, fue precisamente el que permitió que durante la segunda mitad del siglo XIX por fin la Naturaleza dejara de ser una moda de color local para convertirse en uno de los grandes temas de América. Gracias a los artículos y las loas poéticas que escribieron ambos sobre Emerson, Thoreau y Walt Whitman, el «trascendentalismo» norteamericano se dio a conocer ampliamente y la naturaleza pasó a ser, ahora sí, aquel gran tema literario gracias al cual poder dramatizar los conflictos y las paradojas del proceso modernizador que América acometía. Rubén

Darío y José Martí, según explica Ángel Rama, «trasladan la naturaleza a un diagrama simbólico y hacen de ella un modelo cultural operativo desde donde leer, más que la naturaleza misma, la sociedad urbana y sus problemas, proyectados al nivel de los absolutos» (Rama, 2009: 138-139).

Al igual que ya había sucedido con Wordsworth y con la tradición literaria del romanticismo europeo, la poesía de Whitman es inseparable de su concepción de la Naturaleza, que, evidentemente, no tiene nada que ver con el pintoresquismo convencional o la postal costumbrista. En la obra de Whitman, y antes ya pudo leerse en el modo en que Wordsworth presentó la ciudad de Londres en el *Libro VII de El Preludio*<sup>3</sup>, la Naturaleza es un espacio conflictivo donde representar el drama de la modernidad: por un lado, la exaltación del espectáculo natural permite mostrar la excitación que siente un ciudadano cuando comparte un proyecto social como el de la modernización, y la esperanza que alberga ante la posibilidad de satisfacer las promesas de libertad individual sobre las que se sustenta este proyecto social del que forma parte. Por otro lado, el *espectáculo natural* arrollador permite también mostrar el temor que siente este mismo ciudadano cuando advierte que el proyecto modernizador del que forma parte puede significar un retroceso para su subjetividad, la angustia que siente ante la posibilidad de que la masificación y la uniformización sobre las que se sustenta el proyecto modernizador conlleven su alienación, y por lo tanto su pérdida de individualidad. El odio y la admiración entre los que se debatía Julio Camba cuando escribía sus artículos para el diario *ABC* proviene de esta misma dialéctica, y también la visión que brinda de la ciudad de Nueva York como un paisaje artificial que suscita al mismo tiempo aprobación y rechazo. Todo ello se lee nítidamente en unos versos del poema de Walt Whitman «Crossing Brooklyn Ferry», incluido en *Hojas de hierba*, donde la voz poética, confundida entre *rios de multitudes*, sintetizaba esta dialéctica así: «el plan bien ordenado, conciso, sencillo en el que estoy desintegrado y / en el que están todos desintegrados, aunque forman parte del plan».

Un estudiante de Harvard, Charles Sampers, escribió la impresión que le suscitó Walt Whitman durante su visita a la Universidad. Según sus palabras, el autor de *Hojas de hierba* es recibido con extraordinaria devoción, tanto por su figura carismática como por este proyecto poético al que aludimos y que podría decirse que básicamente consiste en la naturalización del paisaje artificial de la ciudad:

Whitman ha espiritualizado los oficios, el comercio, el trabajo de los hombres humildes. La ciudad con sus humeantes hornos y fundiciones, sus vibrantes fábricas,

sus ruidos y sus zumbidos y su fragor, es la encarnación de una energía humana que es divina. Amante de la naturaleza en todas sus manifestaciones, ama la ciudad con sus ríos de multitudes... Otros poetas han denunciado el materialismo de nuestra época. Él, en ese materialismo, ha encontrado un alma (cit. en Villanueva, 2008: 24).

Naturalizar el paisaje urbano consiste en gran medida en desmentir toda clase de repliegue contramoderno. Desmentir, por un lado, la tentación reaccionaria de la inocencia arcádica, que consiste en proponer el retorno a un supuesto estadio original, cuando, hipotéticamente, en un escenario estrictamente natural, se había dado una forma de comunidad gobernada por la bondad y la virtud. Por otro lado, desmentir también la tentación progresista del idilio utópico, que consiste en prometer una hipotética comunidad ideal, gobernada también por la bondad y la virtud, en el estadio final de la civilización. Al naturalizar el paisaje artificial de la ciudad —es decir, de la técnica, la industria y la mecánica— se desmienten las dos tentaciones idílicas, porque tanto una como otra dependían en gran medida de la imaginación de un paisaje natural orgánico que ahora es ya imposible. Ha desaparecido irrevocablemente aquel espacio natural estático donde integrar armónicamente a los ciudadanos en tanto que miembros de unas supuestas comunidades ideales.

Tanto la obra de Wordsworth como la de Whitman brindan la fórmula poética por la que naturalizar el paisaje artificial de la ciudad. Tras esta «naturalización», cualquier idea estática del espacio resultará inverosímil. Como ya vimos en los versos del poema «Crossing Brooklyn Ferry» de Walt Whitman, los «ríos de multitudes» devienen la metonimia perfecta de este paisaje urbano y su ritmo febril recrea un espacio donde no hay ni referentes estables, ni límites definidos ni jerarquías sólidas. La conciencia, incapaz de objetivar el entorno de la ciudad —un espacio que es cultural y dinámico y no orgánico y estático—, no puede más que presentarse en el momento en que se esfuerza por conformar de un modo unitario lo que no es más que una suma inconexa de elementos particulares. La idílica identificación conciliadora del ciudadano con su entorno queda frustrada, pues ahora está integrado en la multitud, que es la materialización de las prácticas sociales tal y como se dan en la ciudad: la cambiante textura de un espacio heterogéneo que es fruto de una indescifrable red de interconexiones e intereses.

Conforme pasen los años, la tradición moderna asociará el fenómeno urbano con nuevas imágenes, además de la de la multitud. Pronto será la imagen del rascacielos la que destacará entre el resto y resumirá mejor que ninguna otra esta misma dialéctica de admiración y rechazo, de fascinación y vértigo simultáneo, que sugería ya Camba en

3.- Véase el estudio de Raymond Williams «Solos en la ciudad» (Williams, 1997: 183-199).



«La llegada», aquella primera crónica con la que se inicia *Un año en el otro mundo*<sup>4</sup>. En otro artículo posterior, «La fiesta nocturna», Camba regresará de un modo todavía más explícito sobre esta misma idea: «Ante estos gigantescos rascacielos, uno no sabe si admirarlos o si odiarlos. Sus perspectivas son feas, pero no deja de haber en ellas cierta hermosura: la bárbara hermosura de su atrevimiento, de su novedad, de su fuerza y grandeza» (Camba, 2009: 36). Los rascacielos ejercieron un idéntico poder cautivador sobre García Lorca, quien escribía en una carta a un amigo suyo que los dos primeros «elementos que el viajero capta en la gran ciudad [son la] *arquitectura extrahumana* y [el] *ritmo furioso*» (cit. en Villanueva, 2008: 223). Conjugaba así en esta prosa epistolar las dos imágenes urbanas, la del rascacielos y la de la multitud. Uno y otro se inscriben en aquella tradición literaria acerca de la ciudad que se había encargado de naturalizar el paisaje artificial de las grandes capitales y los dos lo hacen, al igual que lo hicieron sus antecesores, mediante una categoría clásica del romanticismo: lo sublime.

Esto es algo que se aprecia con claridad en «La Aurora». En este poema de *Poeta en Nueva York* se lee, por ejemplo: «La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas / que chapotean las aguas podridas». La suciedad del *cieno* es la de números y leyes, es la suciedad de las sumas, las divisiones y las multiplicaciones<sup>5</sup> bajo cuya imponente altura quedan sepultados los subyugados paseantes, que «chapotean». Las imágenes urbanas del rascacielos y la multitud, la *arquitectura extrahumana* y el *ritmo furioso* de los que hablaba a su amigo en aquella carta enviada desde Nueva York, son las «columnas de cieno» y el «huracán de palomas». García Lorca regresa a la noción de lo sublime cuando combina en muy pocos versos estas imágenes del rascacielos y de la multitud: se hace eco así de una categoría, la de lo sublime que, según la definición que diera Kant<sup>6</sup>, poseía por lo menos dos acepciones: la de lo sublime matemático, que aquí aparece gracias a la «arquitectura extrahumana» de los rascacielos, la figura arquitectónica del cálculo y la aritmética, que es la que provoca la confluencia del placer y el dolor al imaginar lo inabarcable; y la de lo sublime dinámico, que aparece aquí gracias al «ritmo furioso» de la multitud, el huracán de negras palomas que provoca también una idéntica sugestión, ahora no ante la magnitud sino ante la fuerza y el poder del tumulto.

La *arquitectura extrahumana* y el *ritmo furioso* que contempla la inestable conciencia del visitante de Nueva York es la magnitud y la fuerza de los templos bursátiles, pero el efecto que provoca en él es idéntico al efecto que hubiera provocado la contemplación estética del sublime paisaje natural: el efecto de impedir la inocente écfrasis idílica que sólo se podía imaginar en un tiempo necesariamente anterior a todo desafío prometeico. «Yo no he venido a ver el cielo», se lee en el poema «Oficina y denuncia» de *Poeta en Nueva York*. Cuando la categoría estética de lo sublime se adecua al ámbito de la modernización pasa a designar el dinamismo de una voz que alberga lo contradictorio, que acoge lo plural y multiforme. Este dinamismo de la conciencia inestable es el que convierte en inverosímil cualquier reconciliación idílica de carácter comunitario, ya que es la conciencia de un sujeto que se sabe, y así se presenta a él mismo, protagonista y partícipe de aquello de lo que es víctima. Como se leía en los versos de Whitman, el prometeico desafío histórico acaba por desintegrarlo: «el plan bien ordenado, conciso, sencillo en el que estoy desintegrado y / en el que están todos desintegrados, aunque forman parte del plan».

Estas imágenes de la ciudad moderna no son exclusivas, por supuesto, de la ciudad de Nueva York, cuando ésta es vista por los viajeros hispanos, sino que son imágenes universales, consustanciales a la poética urbana. La representación literaria de Londres y Berlín, por ejemplo, también se hará mediante estas mismas imágenes y este es el elemento gracias al cual se puede reconocer la afinidad de Julio Camba con otros escritores y periodistas literarios europeos contemporáneos, como Virginia Woolf y Joseph Roth. La afinidad con Virginia Woolf se ve con claridad en el artículo «El oleaje de Oxford Street», que publicó en 1931 en la revista *The Goodhousekeeping*. Es un texto en el que la imagen de la multitud se asocia recurrentemente con la imagen del oleaje, pero la autora inglesa lo hace precisamente para enfatizar que su ininterrumpido vaivén, su imposible detención, hace imposible aquella écfrasis idílica de la reconciliación comunitaria. En la ciudad, la contemplación de un paisaje estático es imposible, y Virginia Woolf concluye su artículo afirmando que «el rompecabezas jamás llega a quedar ordenado, por mucho que lo contemplemos»:

La mente se convierte en una plancha cubierta con gelatina que recibe impresiones, y Oxford Street pasa perpetuamente por encima de esta plancha una cinta de cambiantes imágenes, sonidos y movimientos. Caen paquetes al suelo; los autobuses rozan los bordillos; el trompeteo a pleno pulmón de una banda de música se transforma en un delgado hilillo de sonido. Los autobuses, los camiones, los automóviles y las carretillas pasan confusamente mezclados, como fragmentos de un rompecabezas; se levanta un brazo blanco; el rompecabezas se hace más denso, se coagula, se detiene; el blanco

4.- Julio Camba, en *La ciudad automática*, dedicará toda una sección a «Los rascacielos».

5.- Hay que recordar la relación que guarda «La aurora» con otro titulado «New York. Oficina y denuncia», donde se lee: «Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato, / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero / debajo de las sumas, un río de sangre tierna» (García Lorca, 1994: I, 517).

6.- Kant dedica una parte de la *Crítica del juicio* a la «analítica de lo sublime» y, antes que él, en 1764, Edmund Burke ya había escrito sus conocidas *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.

brazo se hunde, y de nuevo se aleja el torrente, manchado, retorcido, mezclado, en perpetua prisa y desorden. El rompecabezas jamás llega a quedar ordenado, por mucho que lo contemplemos (Woolf, 2005: 40).

La densidad compacta de este «incoherente» rompecabezas en movimiento ininterrumpido sólo puede ser representada mediante la reiterada yuxtaposición de fragmentos y su desordenada acumulación *simultaneísta*. La fugaz aparición del uniformado guardia al servicio del orden no consigue más que subrayar lo transitorio de cualquier regulación que pretenda fijar o interrumpir aquello que se define por su carácter dinámico. Este había sido el sentido último de aquella categoría romántica, la de lo sublime: la contemplación del paisaje sublime convencía al hombre de lo vano de emprender ninguna búsqueda de cualquier artificial inmutabilidad, porque era inútil intentar preservarse en contra del carácter mudable que lo definía, tanto a él como a su tiempo histórico. No se trata sólo de un caso de «hybris» técnica. Por eso Virginia Woolf celebra la «vidriosa calidad» de unas construcciones que el moralista Dr. Johnson hubiera desdenado por ser de «frágil ladrillo y yeso coloreado». Ella aplaude que las construcciones no estén pensadas para proporcionar el mismo placer que perseguían en el pasado los antiguos constructores y clientes de las edificaciones señoriales. Aplaudiva que la ciudad de Londres no esté ideada para satisfacer la ilusión de permanencia ni para convocar el orgullo de los que presumen de lo que es falsamente imperecedero: «nuestro orgullo, al contrario, parece complacerse en demostrar que somos capaces de lograr que las piedras y los ladrillos sean transitorios como nuestros deseos» (Woolf, 2005: 43-44). A diferencia de lo que pensaría el moralista, Oxford Street es para Virginia Woolf un inagotable «manantial de belleza» que intenta persuadir a la multitud de que una belleza siempre nueva y económica está al alcance de todos, e incluso «el moralista debe permitir que esa calle de relumbrón, bulliciosa y vulgar, nos recuerde que la vida es lucha, que toda edificación es perecedera, que toda exhibición es vanidad. De todo lo cual cabe concluir... es inútil llegar a conclusiones en Oxford Street» Woolf, 2005: 47).

La afinidad de Julio Camba con Joseph Roth es igualmente evidente. Y más en su artículo «Rascacielos», publicado en 1921 ante la inminente construcción del primer rascacielos de la ciudad de Berlín, donde las dos imágenes urbanas, la de la multitud y el rascacielos, vuelven a aparecer juntas:

Diez mil personas entran y salen de él todos los días como un torrente: las pequeñas empleadas de las oficinas, llegadas de los estrechos patios de luces que hay en la ciudad y en los barrios del norte, con un ritmo frenético en el cuerpo, con sus bolsos negros de piel, llenando los ascensores, volando hacia las alturas como una bandada de golondrinas (Roth, 2006: 117-118).

Roth compone el moderno paisaje urbano combinando la altura del rascacielos —aquella figura arquitectónica del cálculo que en la modernidad provoca la confluencia *sublime* de placer y dolor al imaginar lo inabarcable— y el ritmo furioso de la multitud, descrita aquí como «bandada de golondrinas» —aquella otra figura capaz de provocar la sugestión *sublime*, aunque en este caso ante la fuerza y el poder del tumulto. La experiencia urbana de lo sublime niega, de nuevo, la posibilidad de la contemplación estética de un paisaje orgánico estático donde la reconciliación comunitaria sea posible. Es por este motivo que Joseph Roth escribe en términos similares a los que había empleado antes Julio Camba y luego Virginia Woolf para celebrar irónicamente que arriba, en lo más alto del rascacielos, «Dios [ha] sido sacado de su paz eterna y obligado a implicarse en nuestro mínimo destino». Los ciudadanos no han sido engañados, según Roth, porque los ascensores de que se sirven no ascienden hasta ninguna azotea celestial, sino que suben hasta el centro comercial emplazado en lo más alto, donde disfrutarán de un gran local dedicado al ocio, con salas de baile, licorerías, cines, teatros de variedades y bandas de jazz. «Veo cómo en las nubes altas brilla un bar. Llueven los cócteles más diversos» (Roth, 2006: 118). Este paisaje sublime de las ciudades modernas de Nueva York, Londres o Berlín, aunque tienda todavía al ideal común, ya admite el desvío singular. Es un paisaje que no niega la falibilidad ni destierra las debilidades particulares. En ellas, la experiencia contradictoria de la contemplación estética del sublime paisaje natural, el de las ciudades sublimes, deviene una valoración crítica de la modernización: «Nunca antes se invirtió tanto orden en el caos, tanto despilfarro en la aridez, tanta reflexión en el absurdo, tanto sistema en la locura», escribe Joseph Roth. Julio Camba, de un modo idéntico, escribió en *La ciudad automática* que Nueva York era una ciudad romántica por «la organización comercial de sus crímenes y la organización criminal de sus negocios».

Julio Camba, por lo tanto, no está actualizando de un modo impropio la categoría estética de lo sublime, extraída arbitrariamente del romanticismo, sino que está afirmando que la modernidad es, sobre todo, una experiencia estética. Si los elementos que llaman más la atención del corresponsal son las multitudes o las grandes construcciones de la ingeniería y la arquitectura, como los puentes o los rascacielos, es porque son los elementos que menos casan con la idea tradicional de la belleza. Pero en estos elementos es donde queda mejor resumido qué clase de emociones vive el habitante de la *espectacular* gran ciudad. Son las emociones que Julio Camba describe con humor en crónicas como «Velocidad y estrépito», «Coney Island» o «Fuego», donde escribe acerca de la alegre intensidad y la implicación melodramática, con la que habitan la ciudad unos individuos cuya existencia debe interpretarse según



un escenario poblado de tranvías, montañas rusas, toboganes, anuncios luminosos, simulacros, las falsas alarma, bailes gimnásticos... Estos individuos están pendientes del público, y del éxito y el fracaso final de unas aventuras que siempre son estrepitosas, acaben como acaben.

El sublime rascacielos es la figura máxima de esta estetizada ciudad espectacular. Rem Koolhaas en el conocido libro *Delirio de Nueva York* explica la primera presentación pública del ascensor realizada por Elisha Otis, su inventor. Sin el ascensor, la existencia y el triunfo del rascacielos no tendría ningún sentido y, de hecho, la historia del ascensor, el misterio fascinante que rodeó su aparición, es una suerte de metonimia acerca de toda la ciudad de los rascacielos. Elisha Otis, en la primera exhibición pública del que había sido su gran hallazgo, se subió a una plataforma que lo elevó por encima de la superficie, y se convirtió así él mismo en protagonista, en parte también de la exhibición. Una vez la plataforma que lo elevó había llegado al punto más alto, su ayudante le entregó un puñal en un cojín aterciopelado. El inventor agarró el cuchillo y se dispuso a cortar el elemento crucial de su propio invento: el cable que le había alzado a él y a la plataforma hasta lo más alto, y que ahora evitaba precisamente que cayera. Elisha Otis cortó finalmente el cable, y éste se rompió. La sorpresa fue enorme cuando, a pesar de todo, no ocurrió nada, ni al inventor ni a la plataforma: unos pestillos invisibles para todo el público –esta era la esencia del invento– impidieron que la plataforma, y con ella Elisha Otis, regresaran a la superficie de la tierra.

Esta anécdota muestra cómo el invento se introduce en la teatralidad urbana. Cómo el anticlímax, la ausencia de acontecimiento es un triunfo. Como sostiene Koolhaas, cada invento tecnológico «esta preñado de una imagen doble: incluido en su éxito está siempre el espectro de su propio fracaso» (Koolhaas, 2009: 25). En otras palabras, lo sublime se ha vuelto ahora experiencia cotidiana. Por eso decía Camba que él entendía que era en Nueva York donde podía surgir «nada menos que una nueva humanidad» (Camba, 2009: 26). Sin duda, había visto un paisaje *nuevo*.

#### Referencias bibliográficas

- BURKE, Edmund (1997): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos.
- CAMBA, Julio (2007): *Aventuras de una peseta*. Barcelona, Alhena.
- (2008): *La ciudad automática*. Barcelona, Alhena.
- (2009): *Un año en el otro mundo*. Madrid, Rey Lear.

- CAÑAS, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid, Cátedra.
- DEUTSCH, Babette (2009): *Walt Whitman. Constructor para América*. Alcalá la Real, Zumaque.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): *Obras completas*. Madrid, Aguilar.
- KANT, Immanuel (1999): *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe.
- KOOLHAS, Rem (2009): *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona, Gustavo Gili.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982): «Precedentes de la poesía moderna en los Estados Unidos», en *Política poética*. Madrid, Alianza, pp. 179-188.
- (1987): «José Martí», en *Españoles de tres mundos*. Madrid, Alianza, pp. 56-60.
- (1999a): *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Madrid, Visor.
- (1999b): *Diario de un poeta recién casado*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍ, José (1995): «El poeta Walt Whitman», en *Ensayos y crónicas*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, pp. 87-101.
- MORENO VILLA, José (1989): *Pruebas de Nueva York*. Valencia, Pre-Textos.
- NEIRA, Julio (2012): *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid, Cátedra.
- PLA, Josep (1999): *Weekend (d'estiu) a Nova York*. Barcelona, Destino.
- RAMA, Ángel (2009): *La ciudad letrada*. Madrid, Fineo.
- ROTH, Joseph (2006): *Crónicas berlinesas*. Barcelona, Minúscula.
- VILLANUEVA, Darío (2008): *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine. De Whitman a Lorca*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- WILLIAMS, Raymond (1997): *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*. Barcelona, Debate.
- WOOLF, Virginia (2004): *Londres*. Barcelona, Lumen.