

«MARIANNE MOORE Y ELIZABETH BISHOP: VISIONES IMAGINARIAS DE LA CIUDAD DE NUEVA YORK»

EULALIA C. PIÑERO GIL
Universidad Autónoma de Madrid

La gran metrópolis contemporánea del siglo XX ha generado y alimentado las ideologías de los movimientos vanguardistas en una suerte de mutua fagocitosis simbiótica que se ha mostrado productiva y destructiva a la vez. El pensador inglés Raymond Williams ha estudiado en **The Politics of Modernism** (1989) las estrechas relaciones que se generaron entre la ciudad y la «*avant-garde*» artística durante la primera mitad de nuestro siglo y el marcado sentido cosmopolita del modernismo. La movilidad y la interacción de las gentes de la urbe fueron los motores de este movimiento en capitales tan importantes como París, Berlín, Viena, Londres y Nueva York. La concentración dinámica de riqueza y poder junto a las instituciones gubernamentales y la academia en estas grandes urbes fue, según Williams, el origen del inmenso atractivo de la ciudad para los artistas.¹

Los intelectuales, escritores y creadores artísticos, emigrantes todos ellos, buscaban el aliento creador en otros colegas y en los distintos movimientos que eclosionaban al calor del frenesí metropolitano. Así pues, los movimientos migratorios caracterizan el devenir artístico de las grandes ciudades, como el caso de Nueva York que durante las dos primeras décadas del siglo veinte se convirtió en un crisol de tendencias artísticas.

Las poetas norteamericanas Marianne Moore y Elizabeth Bishop también tuvieron la necesidad de emigrar y experimentar la hegemonía cultural neoyorquina que concentraba entre sus infinitos rascacielos a los más afamados periódicos, revistas, editoriales, librerías e instituciones intelectuales del país. Ambas escritoras eran origi-

1. Raymond Williams, *The Politics of Modernism* (London: New York, 1989), pp. 37-48.

narias de pequeñas poblaciones –Moore nació en Kirkwood, Missouri (1887-1972) y Bishop en Worcester, Massachusetts (1911-1979)– y crecieron al amparo de núcleos urbanos que guardaban una forma de vida rural y apacible. A pesar de la placidez en que se desarrolló el primer período biográfico de estas escritoras, muy pronto decidieron vivir «*in situ*» la vorágine que Nueva York ofrecía al emigrante. Su contacto con la gran megápolis estuvo marcado, en el caso de Moore, por una prolongada estancia, y en el caso de Bishop, por una serie de contactos esporádicos, pero intensos que, sin duda, quedaron reflejados en sus obras.

Marianne Moore se estableció en Nueva York en el año 1918 y desarrolló en esta ciudad prácticamente la totalidad de su dilatada carrera literaria. A lo largo de su poemario quedan plasmados de manera diáfana los encuentros y desencuentros con su ciudad de adopción,² pero es en «The Steeple-Jack» (1932)³ donde se atisban las tensiones que genera la vida en la urbe y sus contradicciones. Moore vivió en el Greenwich Village neoyorquino hasta el año 1929 cuando terminó su etapa de directora de la revista *The Dial*. Al poner punto final a este período, la escritora decidió alejarse del centro neurálgico de Nueva York y se mudó al barrio de Brooklyn que, durante los años treinta, era un área residencial que ofrecía una cierta calidad de vida. El cambio de residencia y, en cierto modo, de horizontes se ve reflejado en la profusión de imágenes contrapuestas que se desgranán en «The Steeple-Jack».⁴ A pesar de la confusión y el desasosiego que reinan en la descripción de un área suburbana como el Brooklyn neoyorquino, Moore se recrea en la inclusión de escenas que todavía conservaban un aire apacible, casi bucólico, como en un intento de perpetuar, por medio de la escritura, su existencia efímera. En la primera estrofa incluso se menciona al pintor alemán Durero quien se interesó en pintar las ballenas que observó en Amsterdam y Moore, profunda admiradora de este artista, reconoce que quizás también él se hubiera sentido inspirado por un lugar como Brooklyn:⁵

Dürer would have seen a reason for living
in a town like this, with eight stranded whales
to look at, with the sweet sea air coming into your house
on a fine day, from water etched

2. Vid. John M. Slatin, «The Town's Assertiveness: Marianne Moore and New York City», en Marianne Moore: Woman and Poet, ed. Patricia C. Willis, (Orono: The National Poetry Foundation, 1990).

3. Marianne Moore, Complete Poems (London: Faber & Faber, 1984), pp. 5-7. Todas las citas pertenecen a esta edición.

4. «The Steeple-Jack» fue publicado en Poetry, 40 (Junio de 1932), pp. 119-122.

5. Vid. el interesante artículo que Moore escribió en la revista The Dial a propósito de una exposición monográfica de la obra de Durero. Marianne Moore, «Dürer», Complete Prose (London: Faber & Faber, 1987), pp. 203-204.

with waves as formal as the scales
on a fish.⁶

Hoy en día, todavía podemos experimentar los marcados contrastes que se anticipan en «The Steeple-Jack» si nos acercamos a la bahía de Brooklyn y en silenciosa contemplación asistimos sorprendidos a la convivencia forzada de las últimas aves palustres con los ensordecedores motores de los aviones supersónicos que cruzan estos parajes hacia el aeropuerto J.F.K. La confusión que producen estas imágenes oximorónicas y por definición irreconciliables se concatenan en «The Steeple-Jack» con largas descripciones, a modo de catálogo, de la amenazada flora y fauna del lugar:

The Whirlwind fife-and-drum of the storm bends the salt
marsh grass, disturbs stars in the sky and the
star on the steeple; it is a privilege to see so
much confusion. Disguised by what
might seen the opposite, the sea-
side flowers and

trees are favored by the fog so that you have
the tropics at first hand: the trumpet-vine,
fox-glove, giant snap-dragon, a salpiglossis that has
spots and stripes;⁷

La presencia del reparador de campanarios —«*steeple-jack*»— representa la clave del poema puesto que sabemos, por la correspondencia de Marianne Moore⁸, que este obrero estaba arreglando los desperfectos de la iglesia Presbiteriana de Brooklyn provocados por la construcción del metro desde Manhattan. Las obras habían causado daños en los cimientos del edificio y, de alguna forma, ponen de manifiesto la irrupción violenta del gran Nueva York en la zona residencial de Brooklyn. En este sentido, y a raíz de las preguntas de algunos estudiosos, Moore explicó detalladamente el origen de la presencia en el poema tanto del reparador de campanarios como del pintor renacentista alemán Dürero (1471-1528):

C.J. Poole was a Brooklyn steeple-jack who worked on the various high buildings and steeples and had his name on the sidewalk danger sign, warning passersby to keep clear of ropes and grapnels on the sidewalks. He was repairing

6. Moore, *Complete Poems*, p. 5.

7. *Ibíd.*, p. 5.

8. Marianne Moore, «Carta a Barbara Kurz», *Marianne Moore Newsletter 1.2 (Fall 1977)*, p. 7.

the steeple of the Lafayette Avenue Presbyterian Church, the steeple was finally considered infirm and was replaced by 4 Gothic points...

Dürer was interested in the whales he saw near Amsterdam; and eight whales were stranded in Brooklyn Bay. I had in mind both Brooklyn and various New England seacoast towns I had visited.⁹

No cabe duda de que la escena de la iglesia amenazada en sus cimientos por la ampliación del metro neoyorquino hizo reflexionar a la poeta sobre su propia elección de alejarse de la metrópolis en busca del mar, la luz y el aire fresco. Moore descubre en el avance de la tecnología subterránea la inevitable realidad de la ciudad y en su sigiloso, pero contundente, movimiento el origen del caos inevitable:

down a rope as a spider spins a thread;
he might be part of a novel, but on the side walk a
sign says C.J. Poole, Steeple-Jack,
in black and white; and one in red
and white says
Danger.

El peligro se hace patente incluso en la disposición de la palabra «*Danger*» en la estrofa que ocupa un verso entero como si se tratara de un punto de inflexión rítmico-sonoro a partir del cual el poema va a cambiar diametralmente. Las escenas bucólicas de las primeras estrofas se desvanecen paulatinamente y un peligro oculto invade la ciudad, como se señala en los últimos versos:

It could not be dangerous to be living
in a town like this, of simple people,
who have a steeple-jack placing danger-signs by the church
while he is gilding the solid-
pointed star, which on a steeple
stands for hope.

Los versos finales de «The Steeple-Jack» cuestionan las imágenes idílicas que se han presentado a lo largo del poema e incluso nos plantean la duda de una realidad aparente que nos hizo creer en su existencia ilusoria. «The Steeple-Jack» es un ejemplo brillante de la técnica mooreiana de composición que se basa en el planteamiento de tensiones y contradicciones que nunca se resuelvan y que, en cierto modo se generan a partir del caos que la poeta observó en el complejo contexto de la ciudad.

⁹. *Ibíd.*, p. 7.

La inspiración y el origen del poema «The Man-Moth» (1936)¹⁰ de Elizabeth Bishop se encuentran en el azaroso error de imprenta de un periódico neoyorquino que escribió «*man-moth*» en vez de «*mammoth*». La prodigiosa imaginación de Bishop concibió la creación de este poema a partir de la confusión creada por un medio de comunicación, como es el periódico, que se basa en la amalgama de diversas y contradictorias informaciones. Según Christopher Butler, los poetas modernos se dieron cuenta de que el poema se asemeja al periódico y al cine en el sentido de que se transforman en los elementos mediadores entre la realidad y el público a través del montaje de imágenes selectivas y dispares entre sí.¹¹ Así pues, «The Man-Moth» al igual que «The Steeple-Jack» se generan a partir de la confusión y el caos característicos del mundo vertiginoso y alienante de la ciudad, como dice Moore: «it is a privilege to see so / much confusion».

Elizabeth Bishop pasó un año entero en Nueva York (1934-1935) después de graduarse en Vassar College con el deseo de visitar a su amiga y mentora Marianne Moore, además de escribir y leer en la Biblioteca Pública de esta ciudad. Sin embargo, es bastante evidente, por el cuaderno de notas de la escritora, que su afán principal era el de sumergirse en la vorágine de la gran capital de la literatura y las bellas artes de Norteamérica:

I think that it is in the city alone, maybe New York alone, that one gets in this country these sudden intuitions into the *whole* of contemporaneity...you catch it coming toward you like a ball, more compressed and acute than any work of 'modern art.'¹²

Sin embargo, la euforia de estas palabras no se ve reflejada en la visión de Nueva York que leemos en los versos de «The Man-Moth»; muy al contrario el hombre-polilla protagonista del poema es un ser metamórfico que busca desesperadamente la luz tenue y misteriosa de la luna. Este moderno Prometeo está condenado a subsistir en las profundidades del metro neoyorquino, aunque su sueño es llevar a cabo escapadas nocturnas para explorar esa luz enigmática:

But when the Man-Moth
pays his rare, although occasional, visits to the surface,
the moon looks rather different to him. He emerges

10. Elizabeth Bishop, «The Man-Moth», *North and South* (Boston: Houghton Mifflin, 1946).

11. Christopher Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916* (Oxford: Clarendon Press, 1994), p. 177.

12. Citado en David Kalstone, *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1989), p. 18.

from an opening under the edge of one of the sidewalks
and nervously begins to scale the faces of the buildings.
He thinks the moon is a small hole at the top of the sky,
proving the sky quite useless for protection.
He trembles, but must investigate as high as he can climb.¹³

La existencia del hombre-polilla es precaria –como la que llevó al mamut a la extinción– y se circunscribe a mantener una búsqueda infructuosa de una luz lunar que el hombre de la superficie ni siquiera puede ver, «He does not see the moon; he observes only her vast / properties, / feeling the queer light on his hands neither warm nor cold». ¹⁴ Ese resplandor extraño y, en cierto modo vital para el hombre-polilla, es la esperanza que también hemos visto representada en el mundo diurno de «The Steeple-Jack» por «the solid- / pointed star, which on a steeple / stands for hope».

La vida del hombre-polilla en el metro de Nueva York se circunscribe a hacer viajes interminables, sin sentido, en un mundo subterráneo que carece de humanidad y que está regido por las leyes de una velocidad insensata:

Then he returns
to the pale subways of cement he calls his home. He flits,
he flutters, and cannot get aboard the silent trains
fast enough to suit him. The doors close swiftly.
The Man-Moth always seats himself facing the wrong way and the train starts at once at
its full, terrible speed,
without a shift in gears or a gradation of any sort.
He cannot tell the rate at which he travels backwards.

Las escenas que se visualizan en «The Man-Moth» recuerdan en muchos aspectos a las pesadillas que presenta Franz Kafka en sus libros y en concreto en *La Metamorfosis* (1915). En esta inquietante y angustiada obra se dramatiza la alienación del hombre en la ciudad moderna por medio de la transformación del protagonista en un insecto. El sentimiento de soledad, de disolución y el absoluto anonimato convierten a los hombres en seres metamórficos extraños con características animales, pero con sentimientos profundamente humanos. En el caso de «The Man-Moth» la última estrofa constituye un episodio en sí mismo digno de análisis, en tanto en cuanto muestra una realidad compleja en la que convergen una apariencia metamórfica de insecto con un mundo interior marcado por la sensibilidad y el sufrimiento:

13. Elizabeth Bishop, «The Man-Moth» en «Thirteen Contemporary Poets», American Literature Survey ed. Milton R. Stern (New York: Penguin Books, 1975), pp. 679-680.

14. *Ibid.*, p. 679.

If you catch him,
hold up a flashlight to his eye. It's all dark pupil,
an entire night itself, whose haired horizon tightens
as he stares back, and closes up the eye. Then from the lids
one tear, his only possession, like the bee's sting, slips.
Slyly he palms it, and if you're not paying attention
he'll swallow it. However, if you watch, he'll hand it over,
cool as from underground springs and pure enough to
drink.

La escena final del hombre-polilla derramando una lágrima cristalina, como el agua de una corriente subterránea, nos hace pensar sobre la condición humana, los anhelos y los sueños que, en muchos casos, son los únicos estímulos que nos mantienen vivos. El extraño ser metamórfico que revolotea por el metro fantasea con alcanzar la luz, «He thinks the moon is a small hole at the top of the sky». Sin embargo, aunque esté condenado a una vida de obscuridad y viajes interminables, la frustración no le impide que de su extraña morfología emane un líquido puro que, llegado el caso, puede calmar la sed.

Bishop recrea en su imaginario viaje al averno neoyorquino una ciudad deteriorada por donde pululan las sombras minúsculas de hombres sin ilusiones que ya ni siquiera sienten la luz de la luna. No hay duda de que la ciudad de Bishop y la de hoy en día muestran su cara más siniestra al anochecer, cuando los hombres-polilla o «*homeless*» de nuestros días salen, atraídos por el brillo de las luces de neón, a buscar alguna esperanza. Es impresionante la verosimilitud que adquiere «The Man-Moth» cuando se lee en la década de los noventa, se dirige la mirada hacia la ciudad de Nueva York y se comprueba la cruda realidad de los seres humanos convertidos en polillas urbanas que se aferran a poco más que una lágrima de esperanza.

Sin duda, la sensibilidad humana y literaria de dos artistas de la pluma como Marianne Moore y Elizabeth Bishop fue capaz de imaginar y recrear su visión particular de la ciudad a partir de experiencias diferentes, pero coincidentes en muchos aspectos. Entre ellos destacaría la función esencial de ambas poetisas como observadoras errabundas de la ciudad moderna que discriminan entre la inevitable atracción centrípeta que la misma ejerce, tanto para el artista, como para el ciudadano común y la realidad mucho más opaca, triste y alienante. Tanto «The Steeple-Jack» como «The Man-Moth» nos muestran, a través de procesos introspectivos, las tensiones y contradicciones de la urbe moderna en la que sus habitantes se encuentran presos por una arquitectura que supera los límites humanos y por una cegadora luz artificial que no les ilumina la vida. Los protagonistas de ambos poemas están mirando a su alrededor buscando en esas luces brillantes una esperanza que no encuentran. Es curioso comprobar como ambos poemas juegan con el campo semántico de la visión con la constante repetición de las palabras «*to see*», «*to observe*», «*to look*», «*the queer light*», «*the*

eye» etc. Esta redundancia semántica se refiere precisamente al vertiginoso movimiento de la ciudad y a sus cambios fulgurantes que provocan, inevitablemente, la colisión de perspectivas y la fragmentación, como hemos visto en «The Steeple-Jack». Así pues, para el poeta moderno es vital dar testimonio de, al menos, algunas imágenes que conforman la vorágine visual de la ciudad y plasmarlas en los poemas, como ha señalado el estudioso Christopher Butler en su libro *Early Modernism*:

They salvage the bits from past history that they want, or redeem fragments from the chaos of a present which has become incomprehensible in terms of traditional organizing narrative. There is an extraordinary internalization of a confusing external experience (of multiplicity, uncertainty, and conflict) into a collage whose form imposes upon us the simultaneity of things, precisely by depriving of the usual forms of analytical interconnection.¹⁵

Tanto «The Steeple-Jack» como «The Man-Moth» exploran la ciudad moderna desde la asunción de que es un mundo complejo, inabarcable y conflictivo donde eclosionan las fuerzas motrices de la modernidad y también las profundas tensiones que la caracterizan. A pesar de los atractivos que ofrece la vitalidad artística, la diversidad y la inagotable energía de la ciudad para Moore y Bishop, el precio que sus habitantes pagan es muy alto porque la locura y la alienación acaba por devorarlos. Se puede inferir de ambos textos una visión ciertamente apocalíptica de la ciudad moderna que también captaron visualmente los artistas plásticos de principios de siglo.

A modo de conclusión me gustaría finalizar con las palabras de Georg Grosz —pintor alemán nacionalizado norteamericano— quien a propósito de su impresionante y apocalíptico cuadro «The Big City» expresó:

The city becomes man's destiny. Living beings become automata. Man is trapped in his own construction. The use of letters is not only part of the realism of the scene, it gives added dimension to the reading of the picture. The alphabet too, has invaded the street; the word itself has been abused.¹⁶

15. Butler, *op. cit.*, p. 175.

16. *Ibid.*, p. 195.