

EL IDILIO INTERRUPTO: BREVE APUNTE SOBRE EL TREN EN LA LITERATURA NORTEAMERICANA

Alberto Santamaría Fernández

1. El *pequeño suceso* en los bosques de Concord: Hawthorne

Durante el verano de 1844 Nathaniel Hawthorne acude a los bosques cercanos al pueblo de Concord para aguardar lo que él mismo había denominado «los pequeños sucesos que pudieran suceder». Así inicia su espera describiendo con honda energía literaria, en un viejo cuaderno, el lugar llamado *Sleepy Hollow*. Aunque no parece que Hawthorne tuviese motivos para mantener la creencia de que algo *importante* iba a suceder, allí se mantuvo en silencio, a solas, registrando en su cuaderno todo aquello que rondaba su mirada. El texto propiamente como ejercicio literario no es algo concluso ni definido, pero da suficientemente la pauta, en su desarrollo, de lo que la crítica literaria norteamericana desde Leo Marx ha denominado reinención del ideal pastoril; un ideal pastoril complejo que trata de armonizar paisaje natural y desarrollo técnico, algo propiamente americano. De esto nos ocuparemos en las siguientes páginas, de la visión del tren (que puede ser visto como una técnica del viaje) en una parte de la literatura decimonónica norteamericana.

«Un espacio no muy hondo –escribe Hawthorne– entre los bosques que lo rodean por todas partes, y que es casi circular, u oval, de unos doscientos o trescientos metros (quizá cuatrocientos o quinientos) de diámetro. Esta tempo-

rada da una espléndida milpa, bien alta ya y llena de campanillas, ocupa casi la mitad de la hondanada; y es como el regalo de una pródiga naturaleza». ¹ Este es el tono inicial, cercano a una plasmación bucólica del desarrollo del paisaje. Y así prosigue, detalladamente, estableciendo vínculos precisos y emocionales con el espacio natural.

Lo que cuenta e interesa a Hawthorne no es en concreto el tema (un bosque, la naturaleza en su ciclo) sino el desarrollo emocional; el mecanismo por el cual se erige a través de la palabra como punto de tensión entre el sujeto y el hecho natural. Hawthorne «utiliza metafóricamente los hechos naturales para comunicar algo sobre una situación humana. De las diversas páginas escritas en este tono, derivamos la impresión de un hombre que se encuentra en un reposo casi perfecto, cavilando ociosamente en las minucias de la naturaleza, mientras de vez en cuando se permite un breve vuelo de la imaginación». ² Sin embargo, de un modo suave va atravesando diversos estados en sus descripciones.

Hawthorne describe inicialmente la naturaleza en su pureza, comienza con la descripción de «pequeños sonidos», escenas pastoriles, que satisfacen en principio su interés poético: aves, ardillas, insectos, hojas... Pero seguidamente pasa a establecer una ampliación en los modelos utilizados, provocando una estructuración emotiva distinta en el texto. Nuevos personajes, nuevos

sonidos nacen de su observación y de su palabra. Aparece el sonido de una campana de la iglesia del pueblo o el rugir de los segadores que afilan sus aperos. Sin apenas establecer una ruptura en el estado de ánimo o en el tono, comienza su tránsito desde una exhaustiva descripción de las imágenes naturales hacia una más amplia arquitectura descriptiva, donde se introducen elementos propios de la vida humana y de la sociedad. Hay, en cualquier caso, una situación armónica que baña y que se desprende de las palabras de Hawthorne. El sujeto y su espacio circundante entretejen una apertura armoniosa de sentido. Hay una precisa unidad en los sonidos: sociedad agraria, paisaje y hombre. Pero entonces, de repente, aparecerá el elemento que da pie a la formación de ese nuevo y complejo modelo pastoril.

La delicadeza virgiliana de los sonidos y del paisaje de ese bucólico *Sleepy Hollow* se rompe por un vivo contraste.

He aquí –escribe– el silbido de la locomotora: el largo grito, áspero entre las demás asperezas, pues la distancia de un kilómetro o dos no puede moldearlo en armonía. Nos habla de hombres atareados, de ciudadanos, de la calle cálida, que han venido a pasar un día en un pueblo rural, de hombres de negocios; en resumen: de todo el desasosiego, y no es extraño que lance ese grito asombroso, puesto que trae su ruidoso mundo al seno de nuestra paz tranquila. Y cuando nuestros pensamientos hallan reposo de nuevo, tras esta interrupción, nos encontramos contemplando las hojas y comparando su aspecto diferente, la hermosa diversidad de verdes...³

Lo que a primera vista supone la irrupción destructiva de lo apacible ha de ser interpretado, así suele ser apuntado, no como la visión de una quiebra sino la necesidad de un nuevo modelo de armonía más complejo. Si en la versión europea supone esa irrupción el fin de un modelo, aquí, en cambio, esa in-corporación (irrupción) se observa como apertura de sentido. El placer será paulatinamente trasladado hacia nuevas formas de emotividad y recepción. Es este modelo de apertura, y

no de mera ruptura, con respecto a la naturaleza y la técnica, una constante en parte de la literatura norteamericana. Ese mismo año 1844 Ralph Waldo Emerson, desde una personal articulación teórica aborda la problemática del «idilio interrumpido», a un nivel propiamente literario y, por supuesto, americano. Dice en el texto titulado *The Poet*:

Los lectores suelen pensar que una ciudad industrial o un tren son intrusos en el paisaje habitual de la poesía, y no les conceden valor como obras de arte; pero el poeta sabe como integrarlos en ese Orden perfecto, junto a una colmena o a una geométrica tela de araña. La naturaleza se los apropia, en sus rápidos ciclos vitales, hasta el punto de considerar propio ese tren que se desliza por lo railes.⁴

Y ya en 1842 Emerson había dibujado de un modo más pasional y cercano a Hawthorne la forma exacta de ese «pequeño suceso» que supone la irrupción de la técnica. Apuntaba Emerson: «Oigo el silbido de la locomotora en los bosques. Cada vez que esa música suena, tiene secuelas. Es la voz de la civilización del siglo XIX que nos dice “¡Aquí estoy!”. Es inquisitiva: es profética...». El idilio interrumpido también aparece en novelas como *Huckleberry Finn*, cuando Huck y Jim flotan pacíficamente en el agua e inesperadamente, de la noche, surge un monstruoso barco de vapor sacudiendo con fuerza su débil balsa. De igual modo dicha pauta se hace presente en obras de Thoreau, Whitman, Henry James, hasta llegar a Eliot y Hemingway. Así pues, Hawthorne supone la expresión de un mecanismo o pauta metafórica mucho más amplia que se repite en la literatura e igualmente en el arte norteamericano.

El viaje hacia lo profundo de *Sleepy Hollow* pone sobre la mesa la evidencia de una variación en la representación emotiva de la naturaleza, y será el motivo (por no decir la esencia) de gran parte de la idea creativa de Estados Unidos. La naturaleza y la técnica, el jardín y la máquina, se

abren como tema y sentido en una tensión honda de ambigüedades emergentes. La recepción, así como los mecanismos que estructuran esa recepción del paisajismo a partir del siglo XIX, cuyo punto de partida puede observarse en ese «pequeño suceso», varía introduciendo una ambigua relación con la técnica. El «pequeño suceso», el «nuevo ideal pastoril» implicará la renovada visión de un presente extrañado como tema y raíz creativa. La tensión ejercida por la técnica con respecto a la naturaleza ha de ser tomada como *contrafuerza*, «y al captar la imagen del ferrocarril como *contrafuerza*, recrea [Hawthorne] un diseño convencional para adaptarse a las condiciones singulares de la vida en los Estados Unidos del siglo XIX». ⁵ Una vez pasa fugaz el ruidoso tren, Hawthorne (y la tradición primera americana) siente la conflictiva sensación del que no puede salir ileso ante la historia. Si Jefferson había insistido y vacilado durante años en la complejidad del tema de introducir «la máquina infernal» en el edén americano, Hawthorne y compañía –a pesar de Jefferson– no podían ignorar su presencia, que ya se instalaba en la nueva visión del mundo que sentaba las bases de una mayor arquitectura tecnológica. A este respecto Leo Marx escribe: «El episodio de *Sleepy Hollow* prefigura la aparición, después de 1844, de una nueva versión industrial del diseño pastoril, una versión que es claramente norteamericana y postromántica». ⁶

2. La versión europea

¿Pero qué ocurría ese mismo año 1844 en la cultura y la poesía europeas? Esto es clave para observar la diferencia en ambos modelos. Pongamos un ejemplo.

En ese mismo año 1844 William Wordsworth, uno de los poetas ingleses que más han influido en la historia literaria norteamericana, escribía

un poema donde apuntaba el sentido crítico con que ese romanticismo se enfrentaba a la técnica. Llega a decir: «¿Acaso no hay un palmo de tierra inglesa a salvo / del temerario asalto?». Este sentido de asombro, y en cierto modo de desconsuelo prima sobre las diversas y posibles acciones y pensamientos acerca del progreso.

Posteriormente, otro poeta influyente como es William Blake escribe: «¿Hollaron esos pies, en otros tiempos, / el césped de los montes de Inglaterra? / ¿El Cordero de Dios no estuvo, acaso, / en los hermosos prados de esta tierra? / ¿Acaso no brilló el Divino Rostro / sobre nuestras colinas, entre nubes? / ¿Fue construida aquí Jerusalén, / entre estas negras fábricas satánicas?». ⁷ Esta actitud indica, a modo de ejemplo, el nivel de aceptación y recepción de la técnica en la reflexión europea, que no parece seguir el sentido abierto y complejo que las formulaciones integradoras americanas ya diseñaban. De algún modo es posible observar en este punto, mediante la hostilidad dibujada como ejemplo en estos poemas, uno de los marcos e incentivos que provocaron el desarrollo y el cambio de sentido que significó el romanticismo. La irrupción de la máquina en el jardín europeo (a diferencia del americano) implicó en la literatura un sentido de búsqueda de lo natural y originario, en lugar de una búsqueda de equilibrios y armonías. Novalis así apuntaba en *Himnos a la noche*: «Los dioses desaparecieron con su séquito –Quedó la naturaleza inerte y solitaria. El número árido y la estricta medida la ataron con férreas cadenas». ⁸ El poeta romántico europeo buscaba aún la naturaleza aislada, primigenia, no teñida de técnica, de progreso científico. El *hombre escindido* es la imagen esencial que redefine el modelo poético y que mejor describe la visión del hombre romántico europeo.

Igualmente en 1844, William Turner trazará en su cuadro titulado «Lluvia, vapor y velocidad» su propio modelo de idilio interrumpido. En esta obra

Turner juega con el color para dar fuerza a la expresión emotiva del movimiento. El ojo, la mirada, es proyectada con violencia por un difuminado camino señalado por una serie de líneas marrones. La velocidad del movimiento visual y el movimiento mismo son realidades experimentadas a través del cuadro. Con ello se pretende señalar la expulsión de un mirar tranquilo en un idilio pasado y natural. Es en definitiva una escenificación, bien delimitada a través del color, de la escisión propia del hombre romántico. La naturaleza ya no es más que ese marrón y descolorido fondo, ajeno, imposible de ver en una concreta y limitada representación objetual. Es una huella del pasado, una *simple huella* del espíritu, ahora atravesada por la fuerza del tren, del hierro y el humo.



J. W. Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844

3. *El valle de Lackawanna*

El valle de Lackawanna de 1855, pintado por George Inness, es en principio un cuadro paisajístico sin más, procedente de una tradición concreta norteamericana. Sin embargo hay en él algo que lo despoja de esa cierta insulsez que en principio se le podría atribuir. Se trata de una clásica representación pictórica que respondía, en cambio, a las exigencias de un encargo de la emergente Lackawanna Railroad Company. Inness, en un principio, no se sintió sobremanera atraído por el proyecto que le proponían: pintar un taller, una



George Inness, *El valle de Lackawanna*, 1855

máquina en medio de un paraje. Inness hasta ese momento había sido conocido como un pintor virgiliano, un paisajista bucólico profundo. Sin embargo aceptó, y poco a poco se fue sintiendo estimulado, a pesar de considerar inicialmente que pintar un tren carecía de encanto visual. Finalmente este *Valle de Lackawanna* se tiene por una de sus mejores obras.

En este cuadro entra en juego la posibilidad misma de una nueva representación virgiliana, donde la tecnología de las máquinas es una parte integral del paisaje. La intención más profunda de Inness es señalar la forma de un continuo paisaje-tren, un continuo donde nada queda fuera. Se trata más bien de una unidad orgánica. La armonía es plena. El humo flota pausadamente, casi puro, y los animales siguen a lo suyo como si ese nuevo animal metálico no afectase a su tranquilidad. La Arcadia sigue su camino pautado. La imbricación paisaje-técnica perpetúa su modelo umbilical. Algo que en Europa no funciona.

En este sentido, a diferencia del cuadro de Turner «Lluvia, vapor, velocidad», donde no hay unidad sino ruptura del paisaje a través de la destrucción del límite y del color preciso, Inness presenta una asombrosa integración de motivos, al más puro estilo neo-virgiliano.

4. Acotación sobre el ferrocarril

El ferrocarril fue el emblema, el modelo. Pensemos que durante la época jacksoniana Estados Unidos todavía era esencialmente una nación rural. Así, el comienzo de la industrialización no dejó a nadie indiferente. Sobre todo fue el ferrocarril, el desarrollo técnico ferroviario en general, la cara visible del avance, y de la fuerza histórica que el país iba adquiriendo. De este modo la conquista de territorio mediante el ferrocarril fue además la conquista de una identidad nacional. De esto fue quizá de lo que se dio cuenta más tarde George Inness.

El inicio de la introducción de los raíles dentro del paisaje agrario mencionado, dentro de esa cultura rural provocó en la sociedad una lógica discusión que pronto, por otro lado, derivó en un consenso total y entusiasta sobre la conquista *sublime* que suponía el ferrocarril, que vendría a ser símbolo de esperanza para la unidad, dignidad, expansión y enriquecimiento nacional. No iban mal encaminados. Entre 1828 y 1869, esto es, entre el primer ferrocarril construido en Baltimore hasta la celebración nacional del primer ferrocarril transcontinental, los norteamericanos integraron esta nueva tecnología en el interior de una renovada perspectiva no sólo económica, sino también estética y paisajística. Una contrafuerza o tensión positiva que lleva a una celebración de paisaje del futuro.

Ese año 1828 fue el año en que Andrew Jackson fue elegido presidente. Ese año Jacob Bigelow⁹ formuló la delimitación conceptual de una palabra extraña, o mejor dicho, nueva. La palabra «technology». Paulatinamente el término se fue convirtiendo en palabra de uso común en el marco de desarrollo del ferrocarril, pero inicialmente era desconocido. Bigelow desarrolló sus ideas en un texto titulado *Elements of Technology*, donde destaca la necesaria imbricación de arte y ciencia como caracteres fundamentales de la nueva sociedad industrial.

Probablemente nunca ha existido una era –escribe Bigelow– en la que las aplicaciones prácticas de la ciencia hayan utilizado tanto talento y capacidad emprendedora de la comunidad como en la actual. Para aglutinar [...] los distintos temas que pertenecen a esa empresa, he adoptado el término general de tecnología, palabra suficientemente expresiva, que se encuentra en algunos de los diccionarios más antiguos y que está comenzando a reaparecer actualmente en la literatura de los hombres prácticos. Bajo este título se intenta recoger una relación [...] de los principios, procesos y nomenclaturas de las artes más conspicuas, especialmente de las que comportan aplicaciones de la ciencia y que pueden considerarse útiles, porque promueven el bienestar de la sociedad, junto con la retribución de los que las aplican.¹⁰

Esta palabra, en este contexto, creó además otra forma biográfica: el *ingeniero*, que se convirtió en el nuevo héroe social.

La máquina ferroviaria se erigirá así en el ejemplo palpable de esa nueva versión del hombre que la tradición emersoniana reclamaba. Aunque también nos topamos con otros hombres importantes, como Samuel F. B. Morse, quien había patentado en 1837 el telégrafo electromagnético, y que serviría como referencia clave a Alexander Graham Bell y a su ayudante, Thomas Watson, en las investigaciones posteriores que desembocaron en la demostración en 1876 de su “máquina parlante”. Quince años antes, en 1861, se había fundado el conocido Massachusetts Institute of Technology (MIT). Un año más tarde, en 1862, el congreso aprobaba la Ley Morrill que concedía ayuda federal a los estados para apoyar a las universidades cuya especialización tendiese a converger la agricultura y las artes mecánicas.¹¹ La nueva realidad tecnológica mostraba, por vez primera, el puesto que debía ocupar lo norteamericano. Frente a Europa, Estados Unidos debía incidir en su paisaje y en su unidad tecnológica. Este será el modo de autoafirmarse ante Europa, en unidad orgánica con la naturaleza. Su paisaje de comunidad es un paisaje de lo originario, una nueva versión de la Arcadia. Frente a la tradición cultural europea, plagada de nombres y

hechos, Norteamérica impone un nuevo imaginario, un nuevo paisaje.

5. El tren y lo visionario: Walt Whitman

Es a través de la mirada esencial, poetizadora (y carnal) del poeta americano por excelencia Walt Whitman desde donde podemos observar la nueva versión de la Arcadia virgiliana. Es Whitman quien mediante su ejercicio poético sienta las bases del nuevo discurso que será el discurso formativo de Estados Unidos como nación y paraje. Dando la palabra a Whitman observamos plenamente el sentido de lo mencionado anteriormente, vemos los nuevos caminos, vemos el cuadro de Inness. Así, en un momento dado de su obra señala: «y daré cuenta de todos los heroísmos desde el punto de vista americano». E igualmente era capaz de afirmar: «los americanos tienen probablemente la naturaleza poética más completa de entre todas las naciones de todas las épocas de la tierra. Los propios Estados Unidos son en esencia el poema más grande». ¹² Podemos entender entonces ese *desde el punto de vista americano* como el germen del que brota el sentido abierto de su imaginario. Un imaginario que comprende, en esencia, la armonía clave que ya apuntase a su manera Hawthorne, y que Whitman retoma, fundamentalmente reescribiendo a Europa, pero sobre todo dejándose empapar por el viejo Emerson. ¹³ «El verdadero poeta autóctono de América traería el aroma “de los bosques de pinos situados en el Norte, en Maine”, el “aliento de una pradera de Illinois”, el “aire de Virginia, o Georgia, o Tennessee”, y así sucesivamente». ¹⁴ Y ya, claramente, en un editorial del periódico *Eagle*, donde describe sus paseos en ferry, había señalado los caracteres esenciales de esa *sublimidad* que resuena en gran parte de la tradición cultural norteamericana: «Al tomar el ferry de Fulton la otra noche, un amigo entendido en ingeniería me invitó a bajar a la sala de máqui-

nas. Es un lugar, sin duda, que muy pocos de los miles de pasajeros que toman el ferry habrán visto. Pero la visión del lugar resulta casi sublime». ¹⁵

Hay un poema en este sentido que es clave, y que resume la idea de esta nueva versión del paisaje, y que es, en su sentido principal, un canto a un tiempo en marcha, *postromántico* en el sentido que dio al término Leo Marx. Se trata del poema «Ruta de las indias», escrito –claro– en primera persona pero que es en sí mismo un canto generacional, ¹⁶ y en él, siguiendo la senda indicada por Emerson, canta a los nuevos modelos de hombre; al ingeniero y también al ferrocarril: «Canto mis días. / Canto los grandes logros del presente. / Canto las obras ligeras y robustas de los ingenieros, / nuestras modernas maravillas (que superan a las antiguas siete, tan graves). / En el este del Viejo Mundo, el Canal de Suez; / y en el Nuevo, sus formidables y extendidas redes ferroviarias». Es fácil deducir la gran diferencia con respecto a los modelos literarios europeos en esa misma época, donde se mostraba la irrupción del ferrocarril, y de la mecánica en general, como un paso terrible para el hombre y su espíritu, una señal del fin. Recordemos cómo Wordsworth escribía en el año 1844: «¿Acaso no hay un palmo de tierra inglesa a salvo / del temerario asalto?». Aquí, por el contrario, nos encontramos con un poema que canta al nuevo brotar de los tiempos; un poema que es también un diagnóstico. No sólo no supone una destrucción del *ser*, de lo espiritual como veíamos en Schiller o más tarde en Blake o Wordsworth, sino muy al contrario para Whitman la fuerza de lo nuevo, de la mecánica y su paradigma el ferrocarril, es el modelo de crecimiento armónico temporal y espiritual. Un modelo de *ser*, de *identidad*. He ahí su forma de *posibilidad*.

Aunque fue escrito hacia el año 1868, es decir, justo después de la guerra civil, «Ruta de las indias» es el ejemplo más puro del nuevo lengua-

je que el tiempo introducía en la creación, y que provenía a su vez de un cambio en el propio concepto de lugar y paisaje. La nación se identificaba con la tierra, éste había sido el principio de las *Églogas*.

En este poema, unos versos más tarde, proclama abiertamente el destino del paisaje, o lo que es más, del visionario diagnóstico para un continente en alza: su unión plena gracias al ferrocarril: «Veo sobre mi propio continente el ferrocarril del Pacífico, que supera cualquier obstáculo; / Veo continuas caravanas de coches serpentear por el Platte llevando carga y pasaje; / Veo locomotoras que se precipitan, rugientes y el silbato agudo del vapor; / escucho los ecos reverberar por la más amplia panorámica del mundo». Y más adelante canta a los nuevos modelos de hombre que con su acción han de revivir a esta nueva Arcadia, entre paisaje y tecnología. Ha de crearse una tradición propia. Señala: «Una vez que los grandes capitales y los ingenieros hayan cumplido sus obras; / después de los nobles ingenieros, los científicos, el químico, el geólogo y el etnólogo, / llegará por fin el poeta digno de tal nombre; / el auténtico hijo de Dios vendrá, entonando sus canciones». A través de su canto se hace palpable la idea de una espiritualidad que se conforma a partir de la organicidad de la tecnología, de la fuerza mecánica en general. La alianza es armónica. Y de algún modo hace transparente Whitman, con sus versos, un sentimiento general de la cultura de la época que preñaba los diferentes estratos de la realidad.

La idea de esa creación renovada esta obrando continuamente, en un canto que mira al presente con los ojos del origen: «Continúo enalteciendo el presente; continúo anunciando para los Estados Unidos un porvenir grato y sublime», escribe en «Al partir de Paumanok». Y más adelante adopta su mejor pose celebrativa y visionaria, que recuerda sobre todo las palabras de Emerson:

«una raza nueva –escribe Whitman– que domina a las anteriores y que es más grandiosa gracias a sus luchas, / nueva política, nuevas literaturas y religiones, nuevos inventos y artes». La palabra es *nuevo*. Y en este poema desgrana igualmente la esencia de la continuidad orgánica nación-paisaje-tecnología a través de la poética de la *visión* y de una re-visión de los modelos románticos europeos: «ved en mis poemas ciudades, sólidas, amplias del interior del país, con calles pavimentadas y edificios de acero y piedra, y tráfico incesante y comercio; / ved la prensa de vapor de muchos cilindros; ved el telégrafo eléctrico que se extiende por todo el continente; / ved como a través de las profundidades de Atlántica late la Europa americana que allá llega y los pulsos de Europa que vuelven puntualmente; / ved la fuerte y rápida locomotora que arranca, jadea y despide silbatos de vapor; / ved las granjas labradas del labrador...». Naturaleza y técnica forman parte de un mismo *ciclo vital*.

Puede decirse que Whitman trata de descodificar el poema sobre el que ha de erigirse el nuevo país americano, y en este contexto, descodificar su destino y su origen al mismo tiempo. Por ello gran parte de sus poemas son diálogos consigo mismo que esconden una *negociación* más profunda con una época en concreto,¹⁷ una dura y compleja negociación con las creencias del romanticismo europeo. Partiendo del lenguaje, lo hemos visto, trata de introducirse en el mundo bajo la necesidad de crear desde ese ojo inocente que reclamaba la tradición. El lenguaje de Whitman da forma a esa poética de lo bajo y común que Emerson proclamaba, y que en muchos sentidos es seña de identidad de su propia tradición romántica. Rompiendo el concepto de *estilo elevado* va conformando desde una consciente derivación del lenguaje poético una lectura lírica de sí mismo, en perfecta armonía umbilical con el mundo (su cotidianidad) y sus cambios. Un

yo intoxicado de mundo¹⁸ habita los poemas y da fe de la inmensidad y del paisaje, de las tierras, del cambio y de la identidad de una nación a través del canto.

En este contexto un poema como «Oigo cantar a América» supone el ejercicio superior que exigía Emerson como principio de la nueva armonía sublime (nacional). En este poema convergen los diferentes modelos de *ser* a partir de la identidad en el *hacer* como principio de una nación que revive una modalidad diferente de relación (y revelación) con la naturaleza. Así canta Whitman:

Oigo cantar a América; tonadas variadas oigo.
 Las de los mecánicos alegres y fuertes;
 la del carpintero, que entona la suya mientras mide las tablas y las vigas;
 la del albañil que canta la suya apretándose a trabajar o a dejar ya el trabajo;
 la del botero que canta a cuanto le pertenece en el bote y la del estibador que canta en la cubierta del vapor;
 la del zapatero, que canta al sentarse ante su banco y la del sombrerero, que entona de pie la suya;
 la canción del leñador, y la del labrador que se encamina al trabajo por la mañana para dejarlo al mediodía o a la puesta del sol;
 la deliciosa nana de la madre, de la joven trabajadora y de la obrerita que cose y lava.
 Cada uno de ellos canta lo que a él o a ella le pertenece. Nada más.
 El día lo que al día pertenece; por la noche, la reunión de jóvenes compañeros, robustos, amistosos,
 canta a plena voz sus fuertes melodiosos cantos.

Es en Walt Whitman visible un modelo de espiritualización novedoso. La tecnología se convierte en el instrumento con el que el alma viaja hacia su pensamiento primero. El volver la vista hacia sí mismo, hacia el alma –algo propio de Whitman– no implica el redescubrimiento de una inocencia perdida, sino la necesidad de descubrir y desentrañar el futuro. Para Whitman en su releer romántico señala una poetización de un origen aún por alcanzar. No hay una ruptura con el Todo, sino la posibilidad de un nuevo idilio.

NOTAS

- ¹ N. Hawthorne: *The American Notebooks*. Ed. Randall Stewart, New Haven, 1932, p. 103.
- ² Leo Marx: *The Machine in the Garden*. Oxford University Press, Nueva York, 1980, pp. 12-13.
- ³ N. Hawthorne: *The American Notebooks*. Op. cit., p. 105.
- ⁴ Ralph Waldo Emerson: *El poeta / The Poet*. Universidad de León, León, 1998, p. 63.
- ⁵ Leo Marx: *The Machine in the Garden*. Op. cit., p. 25.
- ⁶ Leo Marx: *The Machine in the Garden*. Op. cit., p. 32.
- ⁷ William Blake: *The Poetical Works*. Ed. John Sampson, Londres, 1913, p. 370.
- ⁸ Novalis: *Himnos a la noche*. Círculo de Lectores, Madrid, 2001, p. 43.
- ⁹ Cfr. David E. Nye: *American Technological Sublime*. MIT Press, Massachusetts, p. 45 y ss.
- ¹⁰ Jacob Bigelow: *Elements of Technology*. Boston Press, Boston, 1829, pp. iii-v.
- ¹¹ Cfr. David F. Noble: *El diseño de Estados Unidos*. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1987, p. 57 y ss.
- ¹² Jerome Loving: *Walt Whitman. El canto a sí mismo*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 108.
- ¹³ George J. Leonard: «Emerson, Whitman and Conceptual Art», en *Philosophy and Literature*, 13/2, octubre 1989, pp. 297-306.
- ¹⁴ Jerome Loving: *Walt Whitman. El canto a sí mismo*. Op. cit., p. 348.
- ¹⁵ Citado en Jerome Loving: *Walt Wiltman. El canto a sí mismo*. Op. cit., p. 130.
- ¹⁶ En cierto momento escribe: «y, resulte bueno o malo formar parte de ellos, de ellos formo parte; / y de cada uno de ellos y del conjunto yo tejo el canto de mí mismo». Y más adelante, por ejemplo, dice: «En todas las personas me veo a mí mismo. Nada más y absolutamente nada menos; / y lo bueno o malo que de mí mismo digo lo digo de los demás».
- ¹⁷ Harold Bloom habla de esta lectura interior como el modelo más elevado de sublimidad norteamericana, i. e. *el abismo de mi yo*. Cfr. «Emerson y Whitman: lo sublime norteamericano», en *Poesía y represión*. Adriana Hidalgo eds., Buenos Aires, 2000, p. 299 y ss. También de Bloom «Whitman's Image of Voice: To he Tally of My Soul», en *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. Oxford Univ. Press, Nueva York, 1982, p. 179 y ss.
- ¹⁸ Cfr. Rob Wilson: «Walt Whitman. The American Sublime as "Song of Myself"», en *American Sublime*. University Wisconsin Press, 1991, p. 148.