

La obra poética de Harold Hart Crane cabe en apenas un centenar y medio de páginas. En el volumen que recoge toda su obra poética, *Complete Poems and Selected Letters* (Nueva York, The Library of America, 2006), editado por Langdon Hammer, sólo ciento cuarenta y una páginas —desde la página 3 hasta la 144 exactamente— corresponden a los 135 poemas que llegó a escribir en toda su vida. El resto, hasta completar las 849 páginas de que consta el libro, incluye una nutrida representación de su correspondencia, detalladas notas aclaratorias (tanto de los poemas como de las cartas), y una cronología muy completa desde su nacimiento en 1899 hasta su muerte en 1932. Un recorrido superficial por esta amplia selección epistolar nos muestra un poeta con grandes ambiciones: un «místico» modernista, autodidacta, vehemente, convencido de su propio genio y hábil descubridor del genio de los otros.¹

En vida de Crane sólo vieron la luz dos libros suyos: *White Buildings*, en 1926, que recoge 28 poemas escritos entre 1923 y 1925 y algún poema de juventud, y *El puente* (*The Bridge*), su

¹ Ya en 1920 apoyó incondicionalmente a poetas como Wallace Stevens o Marianne Moore antes de que ninguno hubiera publicado siquiera un primer libro. Asimismo, su entusiasmo con Pound data de antes de la publicación de los *Cantos*.

obra más importante, en 1930. La primera edición de su obra completa se realizó en 1933, tan sólo un año después de su muerte.

La aceptación de la obra de Crane no fue ni mucho menos inmediata o universal: incluso los que habían expresado gran interés en él en sus comienzos no acababan de comprender cabalmente la revolución que este joven de escritura opaca y musical estaba provocando en la poesía en lengua inglesa. De hecho, Eugene O'Neill intentó prologar *White Buildings*, y, tal vez desanimado por su incapacidad para comprender la poética global de aquella colección de versos, pidió a Allen Tate —poeta también y amigo personal de Crane— que terminara la introducción. Un poema genial como «For the Marriage of Faustus and Helen» fue rechazado por *The Dial*, una de las pequeñas revistas de poesía más influyentes del momento. Más adelante, su directora, Marianne Moore, se permitió enmendar algunos versos de «To Brooklyn Bridge», el poema que abre *El puente*. Crane tuvo que enviar a *Calendar*, en Londres, varios de sus poemas, entre ellos «At Melville's Tomb», porque pensó que ninguna revista los publicaría en América.¹ Sin embargo, con este último no ocurrió así, y Harriet Monroe, editora de la revista *Poetry*, lo publicó en el número de octubre de 1926, junto con la carta en que ella pedía explicaciones por la oscuridad de sus metáforas y la sólida respuesta dada por el joven poeta en otra carta, en la que, además de presentar antecedentes en versos de William Blake o T. S. Eliot —también reos de presunta oscuridad—, explicaba punto por punto

¹ Carta a Waldo Frank desde la isla de Pinos del 19 de junio de 1926 (en *Hart Crane: Complete Poems and Selected Letters*, p. 465).

la «lógica» de sus metáforas, mal entendidas como asociaciones injustificadas o caprichosas.

Con la aparición de *El puente* en 1930 se empezó a forjar la idea de Hart Crane como un poeta crucial de la tradición norteamericana, heredero directo de Walt Whitman. Sin embargo, las valoraciones de Yvor Winters o Allen Tate, sus principales críticos contemporáneos, no fueron incondicionalmente elogiosas, sobre todo las del primero.¹ La polémica con respecto a la validez de *El puente* se centraba más en el grado de consecución del objetivo autoimpuesto por Crane —crear una poesía épica norteamericana con lenguaje moderno— que en la calidad de la poesía generada por esa quijotesca idea, tal vez condenada a fracasar desde su misma concepción. Como dice el título del importante estudio de Edward Brunner aparecido en 1985 sobre *El puente*, su escritura constituyó un «espléndido fracaso».²

Sin embargo, para Waldo Frank, tal vez el más importante crítico y ensayista del Nueva York de la década de 1930 y principal valedor de la obra de Crane, *El puente* constituye la mejor poesía de su autor, porque en ella encuentra un principio unificador la integración del yo individual del poeta con la realidad y la tradición, principio que falta en el resto de los poemas, tanto

¹ Además de la crítica no muy favorable de 1930 aparecida en *Poetry* en el número de junio del mismo año, Yvor Winters escribió largo y tendido sobre *El puente* en *In Defense of Reason* en 1947. En un intento de demostrar por qué el romanticismo o el idealismo de este libro era tan pernicioso en la poesía norteamericana, dedica veinte páginas a la obra de Crane, poniendo de este modo en evidencia, gracias a su exhaustivo análisis, la gran originalidad de este poema.

² Edward Brunner, *Splendid Failure: Hart Crane and the Making of The Bridge*, Urbana, University of Illinois Press, 1985.

de *White Buildings* como de otros posteriores a *El puente*. Otras personalidades del mundo académico también comprendieron muy pronto la relevancia de Crane y así, en el mismo año de su publicación, 1930, Hart Crane fue incluido en el programa de estudios del curso de poesía contemporánea impartido por Eda Lou Walton.¹

Durante décadas, la obra de Hart Crane fue duramente criticada, en parte por su dificultad y hermetismo en tiempos en los que el mérito estético tenía que ir acompañado de un compromiso social que –aparentemente– imponía inteligibilidad. Si acaso, a Crane se le concedía el dudoso honor de tener destellos geniales, pero su obra en general habría «fracasado» con respecto a los objetivos que la nueva generación de críticos² buscaba en toda obra poética, a saber, que un poema estéticamente válido tenía que estar comprometido socialmente y ser asequible para el lector de a pie. El romanticismo optimista que destila *El puente*, unido a su dificultad de lectura, contribuyeron a colocar a Crane en el limbo de los autores raros, incomprensibles y, hasta cierto punto, «defectuosos», una anécdota interesante en la historia de la creación poética, pero de escasa relevancia.

Sin embargo, Hart Crane ha terminado siendo un punto de inflexión en la poesía moderna: leído –e imitado– por varias generaciones de poetas estadounidenses, su reevaluación en el ám-

¹ Editora de antologías de poesía, poeta y profesora de literatura en la Universidad de Nueva York desde 1924 a 1960.

² Sobre todo Yvor Winters, y también Allen Tate, que, paradójicamente, después de advertir a las jóvenes generaciones de poetas sobre la inviabilidad del poema extenso, dejaron ellos mismos de escribir poesía y se convirtieron en los fundadores del New Criticism.

bito académico se produjo en 1967, a raíz de las aportaciones de R. W. B. Lewis y su reivindicación de que la claridad en poesía no es una virtud *per se*. Posteriormente, Thomas E. Yingling y su exhaustivo estudio *Hart Crane and the Homosexual Text* (1992) lo coloca de nuevo en el centro de atención de la crítica. Después de casi ochenta años desde que muriera en aguas del Caribe en abril de 1932, nadie discute ya el derecho de Hart Crane a estar entre los grandes de la literatura universal. Para Harold Bloom, este poeta concentra más talento que todos los poetas norteamericanos, incluyendo a Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost o Wallace Stevens. Según Bloom, ninguno de ellos habría dejado una obra tan importante si hubieran muerto, como Crane, poco antes de cumplir treinta y tres años.¹

II

Harold Hart Crane nació el 21 de julio de 1899 en Garrettsville, una población cercana a Cleveland (Ohio), en una familia de clase media. Hijo único, su infancia y primera adolescencia estuvieron marcadas por las continuas desavenencias y separaciones de sus padres, Clarence Arthur Crane y Grace Hart. Desde los diez años vivió con sus abuelos maternos en Cleveland y, a pesar de haber sido un buen estudiante de primaria, no llegó a terminar la secundaria.

¹ Harold Bloom, «Hart Crane's Gnosis», en *Hart Crane. A Collection of Critical Essays*, editado por Alan Trachtenberg, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice Hall Press, 1982, p. 199.