

LA APROPIACIÓN DE LA *FLÂNEUSE* EN DIANE DI PRIMA

APPROPRIATING THE *FLÂNEUSE* IN DIANE DI PRIMA

Ambar GEERTS ZAPIÉN

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: ambargeerts@filos.unam.mx

Resumen

La voz poética de Diane di Prima (1934-2020) se encuentra, al menos en las primeras décadas de su vida, estrechamente relacionada con el entorno urbano. Esta relación refleja la complejidad que implican la subjetividad y la corporalidad femeninas en una urbe donde las esferas de lo público y lo privado se encuentran claramente delimitadas y separadas en términos de clase y de género. El medio urbano, con sus múltiples posibilidades de experiencia humana, brinda a la poeta estadounidense material fundamental para la formación de su voz, pero también para construir y representar la ciudad que habita, y es, en este sentido, una fuente primordial de su identidad como poeta. Al entablar un diálogo con la tradición poética de la metrópolis y con el paradigma literario del *flâneur*, Di Prima se inserta dentro de esta tradición. Además, también se apropia de y cuestiona varios aspectos de esta tradición, tales como la supuesta masculinidad del *flâneur* como figura literaria y los mitos del origen masculino de su construcción. El resultado es una intertextualidad que problematiza esta filiación a través de un juego de alteraciones de algunos de sus componentes esenciales, como la mirada, la presencia del

Abstract

The poetic voice of American poet Diane di Prima (1934-2020) is, at least in the first decades of her career as a writer, closely related to the urban setting. This relationship reflects the complexity underlying feminine subjectivity and corporality in a city where the public and private spheres are clearly separated and delimited in terms of class and gender. The urban environment, with its multiple possibilities for human experience, offers Di Prima fundamental matter for the shaping of her voice, but also for the construction and representation of the city she inhabits. It is, in this sense, a primary component of her identity as a poet. Engaging in a dialogue with the poetic tradition of the metropolis and with the literary paradigm of the *flâneur*, she inserts herself within this tradition. Yet, she also appropriates and questions various of its aspects, notably the assumed masculinity of the *flâneur* as a literary figure, and with this also the myths of the masculine roots of its construction. This results in an intertextuality that problematizes this filiation by means of the playful alteration of some of its paradigmatic components such as sight, the presence of the feminine body in the urban space, and the validity of

cuerpo femenino en el espacio urbano y la validez del acceso a este espacio como *flâneuse*, conectando su obra temprana con la historia de las representaciones poéticas de la ciudad contemporánea.

her access to this space as a *flâneuse*, thereby connecting her work with the history of the poetic representations of the city.

Palabras clave: *Caminatas en la literatura, Poesía estadounidense, Vida urbana en la literatura, Mujeres en la literatura, Tradición literaria*

Keywords: *Walking in literature, American poetry, City and town life in literature, Women in literature, Literary tradition*

La apropiación de la *flâneuse* en Diane di Prima

La tradición poética urbana ha producido una gran cantidad de textos teóricos y creativos sobre las diferentes artes que se enraízan y nacen de la experiencia de la ciudad occidental. En el canon literario han destacado, entre otros, los textos del poeta francés Charles Baudelaire, las reflexiones del filósofo alemán Walter Benjamin, y la teoría del filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre. Estos autores parten de la experiencia “moderna” del individuo decimonónico para plasmar una nueva forma de subjetividad en la cual la ciudad es, a la vez, fuente y objeto de fascinación y ansiedad. Asimismo, estos textos son el origen de paradigmas relacionados con la experiencia urbana de la era moderna, entre los cuales la figura más destacada es la del *flâneur*. A pesar de que el término y sus derivados han sido utilizados de múltiples formas y en tantos contextos que hoy su significado original se encuentra disuelto, lo retomo aquí en su sentido paradigmático, como fundamento teórico del cual parten diferentes prácticas artísticas urbanas. Respecto a éstas sitúo la exploración de la representación poética de la ciudad y sus espacios que lleva a cabo la poeta estadounidense Diane di Prima (1934-2020).

Si bien la figura del *flâneur* se desarrolla originalmente como un avatar del artista masculino moderno blanco de clase media o alta en la París decimonónica, en un contexto histórico y social bien definido y bastante diferente al de la Nueva York de la mitad del siglo xx, al observarla vemos que las diversas influencias que ha tenido sobre las subsecuentes prácticas literarias la han vuelto una referencia inevitable de las representaciones textuales y artísticas, incluso populares, de la experiencia urbana, ya sea para adoptarla, modificarla o rechazarla en la práctica y representación literaria

del deambular urbano. Cuando nos acercamos al extenso corpus poético de Diane di Prima, vemos un claro contraste y una marcada diferenciación entre sus poemas tempranos y los de la época posterior a la década de 1960. Esto se debe, por supuesto, a los cambios que implica el proceso de maduración de la voz poética, pero lo relaciono también con un evento biográfico: su alejamiento de Nueva York, ciudad en la que nace y vive hasta alrededor de los treinta y cinco años. Di Prima nunca volvió a habitar la urbe que había sido su lugar de formación poética y subjetiva. Sin embargo, su experiencia literarizada del contexto ciudadano nos permite indagar diversas cuestiones relacionadas con vivir y experimentar la ciudad desde una subjetividad artística y marginal, desde sus círculos sociales y la pertenencia al entorno literario Beat, pero también desde una corporalidad femenina, cuestiones que indudablemente marcan el proceso de maduración de la voz de la poeta. Como indica Robert Bennett (2003), los Beats siempre buscaron defender, documentar o producir las experiencias urbanas excéntricas situadas por debajo de la superficie, en los márgenes, o en los intersticios del centro homogéneo de la ciudad.

Como veremos, el diálogo de Di Prima con la tradición del *flâneur* pone en jaque varios supuestos ligados a la universalidad de la masculinidad de la experiencia urbana, resultando en una intertextualidad que problematiza su lugar en esa tradición poética a través de la reapropiación y alteración lúdica, o incluso irónica, de algunos de sus componentes, tales como la mirada, la alienación y la dicotomía entre lo que es culturalmente catalogado como privado o público. En sí, podemos reconocer en el Manhattan poético de Di Prima una clara filiación con el *flâneur* (las referencias, respuestas, homenajes y subversiones evidencian que Di Prima leyó los textos y tomó la decisión de conversar con ellos), ecos de Dada y de surrealismo, así como referencias y prácticas que recuerdan el movimiento Situacionista (el cual es contemporáneo a los poemas diprimianos en cuestión, pero situado geográficamente en ciudades europeas). No obstante, me interesa subrayar que hay varios aspectos que dan pie para contrastar tal espacio con estas vanguardias, principalmente si las observamos desde la perspectiva del género (notablemente en lo que respecta al ejercicio de la mirada masculina), y que en conjunto sitúan a la poeta en una posición que representa una reapropiación del *flâneur* decimonónico. En este sentido es importante la corporalidad, más específicamente la socialización a la cual es sujeto el cuerpo femenino, ya que la tradición poética de la metrópolis se ha desarrollado históricamente —y hasta

hace poco— desde el punto de vista y la experiencia literaria y artística de un sujeto universal *a priori* designado como masculino (véase Heddon y Turner, 2012: 225).

Así, a través de algunos ejemplos, me propongo demostrar que la poesía de Di Prima expande la definición estrecha y masculina de Baudelaire, Benjamin y otros, brindando lecturas para otras expresiones literarias que no caben en una definición estricta y convenida. Veremos que, de entrada, el primer poema que analizaremos, “To a Youngster o 57th Street”, es un diálogo con “A une passante” de Baudelaire, en el cual plantea el problema de la prostituta versus la *flâneuse*. El segundo, “For Manhattan”, es un eco al “N. Y.” de Ezra Pound, que evidencia de manera irónica el problema de la apropiación masculina y la feminización de la ciudad como pasiva, subvirtiendo lúdicamente el paradigma patriarcal que plantea el original. El diálogo que entabla la poeta con estos versos canónicos de la experiencia urbana subvierte la universalidad masculina del sujeto caminando por la ciudad. Veremos que su posición brinda, en contraste con las representaciones de la ciudad como lugar de alienación y de fragmentación que generalmente emanan de dicha tradición, una producción de la urbe como espacio de posibilidades eróticas, cuyas fronteras entre lo íntimo y lo público son permeables o, para tomar un término benjaminiano, porosas (Benjamin, 2019).

En las últimas décadas se ha especulado mucho acerca de la identidad forzosamente masculina del personaje *flâneur* y de la imposibilidad para las mujeres de experimentar la ciudad con la misma libertad y distanciamiento. Esto implica cuestiones de género y de violencia latente que, aunque obviamente no fueron articuladas en el *Das Passagen-Werk* de Benjamin (1999), desde una perspectiva contemporánea arrojan cuestionamientos, notablemente por la implicación de que la contraparte femenina del *flâneur* del siglo XIX sea la prostituta (Parsons, 2000: 24), o la figura de la *passante* (2000: 81), es decir la visión fugaz de una mujer idealizada y erotizada que desaparece pronto entre la gente, como la problematizaron diversas autoras.¹ Ahora, en 1953, año en que Di Prima llega a Manhattan huyendo de la casa familiar de Brooklyn “like a bat out of hell” (Di Prima, 2001: 72), la liberación de las mujeres de la mirada y del espacio confinado de la familia tiene implicaciones sexuales aún más importantes. Por el anonimato que otorga, la metrópolis es un lugar en el que se manifiestan posibilidades sexuales que son mucho menos evidentes en el medio

¹ Véanse Wolff (1985), Wilson (1992), Munson (2002) y Scalway (2002).

rural o suburbano, cuyo tejido social más estrecho permite ejercer un mayor control sobre la sexualidad de los individuos. De hecho, históricamente, el nacimiento de la ciudad moderna trae consigo una serie de inquietudes relacionadas con la decencia, particularmente la femenina: la migración hacia la metrópolis de las jóvenes en búsqueda de oportunidades laborales implica angustias de orden moral, causadas por la promiscuidad y el anonimato que brindan las calles de la ciudad, revelando la prevalencia de un sistema de clases sexista y depredador. Así, con el argumento de que las jóvenes que trabajan en los centros urbanos, alejadas del control o la “protección” de sus familias, se hallan en peligro de caer en innumerables tentaciones sexuales, la naciente disciplina sociológica del siglo XIX manifiesta una marcada inquietud ligada a la amenaza a la autoridad patriarcal que constituyen esos cambios (Wilson, 1992: 73). El proceso de suburbanización aleja a una parte de las mujeres de la clase media de estos supuestos peligros, encerrándolas en casas desde las cuales es más difícil acceder a los centros urbanos y por donde el hecho de caminar, escasamente practicado, está sujeto al escrutinio vecinal, pero la gran mayoría de la población urbana ocupa y transita por las calles de la ciudad en el ejercicio de sus múltiples actividades.²

Esto significa, entonces, que también en la Nueva York de 1953 la emancipación y consecuente sexualización de una mujer visiblemente sola la vuelve “pública” a los ojos de la sociedad. En su autobiografía, Di Prima relata que cuando deja la casa familiar y el *college* para vivir en un barrio de inmigrantes en Manhattan, en el camino a su apartamento le hacen propuestas sexuales y tiene que soportar el acoso de hombres. Esta escena es relatada de forma similar en varias autobiografías de mujeres Beat que resuelven irse a vivir solas en la ciudad.³ Para estas mujeres “desviadas”, como para la sociedad que las condena, la dimensión sexual implícita en el acto emancipatorio es extremadamente importante. En *Minor Characters*, Joyce Johnson (1999) declara “[her] more abstract desire to be ‘free’. By which I meant—if I’d been pressed to admit it—sexually free. The desire for this kind of freedom subsumed any other” (x). Desde luego, las consecuencias son inmediatas: “The crime of sex was like guilt by association—not visible to the eye of the outsider, but an act

² Es de notarse que el caminar de Di Prima en las calles sucias y oscuras de la ciudad ocurre justamente al iniciar el periodo de mayor desarrollo de las áreas suburbanas y su concomitante valoración por las clases medias (la casa, el jardín, las amplias avenidas arboladas).

³ Véanse Johnson (1999) y Cohen (1990), entre otras.

that could be rather easily conjectured” (Johnson, 1999: x). Claramente, la vertiente sexual de esta emancipación es una respuesta a la represión normativa que, incluso en el medio urbano, es aplicada de un extremo a otro de la escala social. Por un lado, en su autobiografía, Di Prima (2001) declara irse a Manhattan “to become a poet” (xx), afirmando así su ambición literaria; por el otro, su texto de autoficción erótica *Memoirs of a Beatnik* (1978) se halla explícitamente escenificado en el lugar y tiempo de los primeros años en los que la protagonista vive sola. Su anhelo por explorar las posibilidades liberadoras de la congestión humana de la ciudad está, pues, estrechamente ligado a la iniciación y exploración sexual.⁴

De igual manera, sus diarios de ese periodo hacen frecuentes referencias a su deseo y a sus prácticas sexuales. Esto indica una correlación importante entre emancipación, escritura y sexualidad, la cual se expresa en varios poemas a través de una experiencia erotizada de la ciudad. Si bien su autoficción representa escenas sexuales principalmente en espacios confinados, en su representación poética de la ciudad este componente erótico se manifiesta en anécdotas en las cuales la calle es un espacio que da cabida y posibilidad a la construcción de la tensión que desemboca en encuentros amorosos o sexuales. De esta manera, los espacios privados y públicos son experimentados en una continuidad, donde el exterior se vuelve un lugar de posibilidades, saturado de fantasía y erotismo. Esto implica representaciones de encuentros con tonos erotizantes en la tradición poética del *flâneur*, aunque la posición de Di Prima frente a la marginalidad y la especificidad de la experiencia femenina la distingue de ciertos paradigmas de esta tradición, e incluso los subvierte. Así, podemos reconocer en los poemas de Di Prima características *cool* como el cinismo, el desapego y la vocación literaria del poeta en devenir, pero, inversamente, el ideal situacionista planteado por Guy Debord del individuo indiferente, desprovisto de relaciones afectivas supuestamente restrictivas (McDonough, 2002), no aplica a la experiencia femenina de intersubjetividad que expresa Di Prima en su obra. Su interacción con los personajes y su implicación emocional con ellxs contradice la posición desapegada, la anonimidad y la invisibilidad del *flâneur*, construyendo así una figura desde la reapropiación

⁴ Sin embargo, no se trata de romantizar estas emancipaciones juveniles, las cuales también desembocan en la represión moral y física que, en algunos casos, descritos por Di Prima y otras en entrevistas, implican confinamiento en instituciones psiquiátricas, tortura y suicidio.

del paradigma. Podemos entonces decir que Di Prima hereda esa tradición patriarcal para apropiársela y reescribirla de manera personal y singular.

Veamos los ejemplos que nos revelan cómo, aun cuando la intertextualidad es muy obvia, se encuentra subvertida. Primeramente, el poema "To a Youngster on 57th Street" de *This Kind of Bird Flies Backward* puede leerse como un diálogo o una respuesta a "A une passante" de Baudelaire, célebre poema de *Las flores del mal*, pero desde una subjetividad genéricamente indeterminada:

I wanted my boy
to say good luck
but you swished by
with your collar up
so fast
I just had time
to double take
and you thought I was cruising.

As if I'd never seen
you imp
eyebrows before
or a ballet boy (Di Prima, 1958)

La figura de la transeúnte representada aquí es, desde luego, un mito literario muy presente en la literatura francesa (Guillaume de Nerval, Alfred de Musset, Guy de Maupassant, Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, entre otros). En este caso, Di Prima brinda una respuesta al tropo que retoma el poeta francés, a la vez que complica la relación genérica del encuentro y la mirada fugaz entre dos personajes en la calle, escenificando la visión momentánea de un joven posiblemente atractivo en una calle transitada del centro urbano, mencionada específicamente, como suele ocurrir en numerosos poemas diprimianos.⁵ El género de la voz es ambiguo, pero por el tono maternal/paternal

⁵ Tentativamente y sin fuentes que lo confirmen, podríamos también suponer una correspondencia lúdica entre el "57th Street" del título, el hecho de que este poema data de 1957, y 1857, el año de publicación de *Las flores del mal*. Cabe mencionar que en los alrededores había diversas instituciones y escuelas de danza, por lo cual debe de haber sido común encontrar bailarines y bailarinas en esas calles.

(“my boy”) podemos suponer que es la voz de una persona mayor al personaje del transeúnte, quizás identificada como la poeta. La ambigüedad radica en el uso del verbo *cruising*, que se origina en el *slang* gay masculino, por lo cual esta lectura implicaría que habla un hombre. Sin embargo, a lo largo de la obra poética de Di Prima no hallamos otros casos explícitos de personificación masculina, pero sí muchos casos de indeterminación, por lo que es probable que aquí la poeta se haya querido apropiarse del término, revistiendo así una identidad andrógina. Aparentemente desapegada, la persona que observa dice quererle desear “buena suerte”, pero la actitud esquiva del joven le devuelve el reflejo propio de una persona en busca de sexo. Es importante señalar que el objeto de su mirada es a la vez un sujeto que la mira y que la juzga, o al menos la voz infiere que la juzga. Por medio de su fingido desinterés se deslinda de la intención sexual —“I wanted [...] to say good luck”—, pero la interpretación sexual —“you thought I was cruising”— reestablece la carga erótica del encuentro, en la cual ambos protagonistas se hallan implicados.

El modo irónico y despechado de la segunda parte busca elevar a la voz poética por encima del joven descrito como pretencioso, y con el artículo indefinido lo diluye entre los otros chicos que andan por ahí. Asimismo, el “ballet boy” es un sujeto andrógino, cuya ambigüedad genérica se asemeja a la de la voz poética. Subvierte así la interacción convencional entre hombres y mujeres heterosexuales en el espacio público, en la cual la mujer suele ser el objeto mirado y el hombre el sujeto que mira. Aquí el *voyeur* es también *voyeuse*; la transeúnte de Baudelaire, enlutada y “con su pierna de estatua” (expresión que usa Baudelaire en la versión original), plasmada en la eternidad por la mirada del poeta, es aquí un personaje cualquiera, ambiguo en su identidad genérica, que además de haber sido visto antes, no se distingue de sus semejantes y tiene cejas de enano. La rima y semirrima ABAB de la primera parte es interrumpida abruptamente con una interjección, *so fast*, cuya brevedad prolonga su contenido semántico y acaba con la forma tradicional del inicio, al tiempo que nos deja como la observadora: detenidos/as, miramos mientras pasa volando el muchacho.

La segunda parte se lee como un pensamiento o a lo mucho un susurro, en todo caso un comentario interior con tono picado. El uso del pronombre personal en lugar del posesivo crea ambigüedad en cuanto a quién se le otorga el calificativo *imp*, reforzando el tono de despecho, o quizás de cariño juguetón. La lectura con encabalgamiento enlaza el calificativo con las cejas del personaje, dándole un aspecto casi bufonesco.

Asimismo, a diferencia del poema baudelaireano, escrito en un presente que refuerza la eternización de lo efímero, Di Prima opta por el pasado, dando así una impresión más anecdótica. Finalmente, este poema se puede considerar, por un lado, como un ejemplo de la búsqueda de una poética urbana que, de forma breve, con lenguaje conciso, muestra la escena típicamente citadina del encuentro fugaz desde una perspectiva contrastada con la de Baudelaire, y, por el otro, puede verse como una demostración de la negociación entre tradición y ruptura que atraviesa la obra diprimiana.

La referencia al poeta maldito toma sentido, entonces, en la construcción de una voz poética situada en la ciudad. Efectivamente, Baudelaire ha sido reconocido por haber tratado las posibilidades estéticas de la modernidad, anunciando la nueva sensibilidad de la vida urbana (Parsons, 2000: 21). Con este poema, Di Prima busca su lugar en la tradición de los poetas de la metrópolis, subvirtiendo el patrón genérico plasmado por Baudelaire que seguirían los escritores posteriores, es decir la dicotomía *quien mira* (hombre) / *quien es mirada* (mujer). Este poema denota asimismo el carácter transgresivo que encierra la suposición de la existencia de una *flâneuse*, cuyo caminar es un acto de desafío inscrito en la continuidad de la figura de la mujer sola, autónoma, anómala en las calles de la ciudad (véase la figura de la *flâneuse* en Lauren Elkin [2016]).

Múltiples artistas han trabajado con las herramientas de la tradición masculina mencionada arriba para crear obras singulares que, como los poemas diprimianos replicados aquí, contrastan con esta filiación y reflejan experiencias culturales e individuales propiamente femeninas de la ciudad.⁶ En el plano biográfico, la poeta comparte con el *flâneur* la vocación literaria, síntoma de la relación entre contemplación y escritura. De hecho, el *flâneur* suele plasmar religiosamente en su diario las reflexiones y descripciones que le inspiran sus paseos por la ciudad, lo cual apunta hacia una implícita vocación literaria: “the would-be poet” (Wilson, 1992: 75). Significativamente, los diarios de Di Prima, en los cuales registra detalles, poemas y descripciones de lo cotidiano, cubren casi ininterrumpidamente cinco décadas desde su adolescencia. El lema de su juventud, *nulla dies sine linea*, subraya el aspecto “diarístico” que reviste para ella la escritura poética, en donde el gesto es preponderante y el resultado es secundario. Esto apunta a que la práctica artística se halla conectada al ritual, a la magia (Solnit, 2000: 268), lo cual revela la importancia del proceso y se encuentra

⁶ Virginia Woolf, Charlotte Mew, Jean Rhys, Michèle Bernstein, Sophie Calle, entre otras.

expresado en un poema escrito décadas más tarde, “OLD AGE: The Dilemma”: “most of what I’m writing / not that interesting / but the act of writing itself / more compelling than ever” (Di Prima, 2014: 106).

Si bien en gran parte no están destinados a ser publicados, los textos diarísticos de la poeta se pueden consultar casi íntegramente en los diferentes archivos que conservan sus documentos personales. En ellos se manifiesta claramente la vocación literaria y el anhelo por la trascendencia poética, así como la búsqueda de un posicionamiento dentro de un linaje de escritores (primordial y forzosamente integrado por hombres). Así, la ciudad producida por los varones es fuente de material poético y un lugar donde la experiencia es más significativa: “a life more edged, more costly, more charged with knowledge, than life elsewhere” (Rich, 1979: 54).

El segundo ejemplo de referencialidad a la tradición de la metrópolis que quiero brindar aquí es el poema “For Manhattan”, en el cual Di Prima responde al “N.Y.” de Ezra Pound. Si bien no se trata propiamente de un poema que refiere al acto de deambular o moverse en la ciudad, sino de una visión de la atmósfera urbana en la cual la ciudad es dotada de un género y sexualizada, la referencia y réplica al poeta imagista es clara:

leanfingered
slenderhipped
ah, hubris, hubris

what does the wind do to you
lot you care
and the night, bedding down
slipping into you easy

lady when there are stars
does it help? (Di Prima, 1968)

La ciudad a la que Pound pretende, como demiurgo, soplar vida, dotándola de un alma con su acto poético es, como en el poema de Di Prima, codificada como un cuerpo femenino, pero aquí con características andróginas o pueriles (*slender, no breasts*). La metáfora de la ciudad como mujer es común desde antes de Freud y la encontramos,

por dar un ejemplo canónico, múltiples veces en la Biblia (por ejemplo, Jerusalén es una viuda en Lamentaciones 1:1-7). Sin embargo, en este segundo caso, el soplo de la poeta se ha vuelto un viento que deja indiferente a la urbe. La voz en “For Manhattan” parece lamentar la pretensión de la ciudad personificada: “ah hubris, hubris”. Asimismo, la ciudad blanca y virginal a la que Pound pide oído es nocturna, sexual e indiferente en Di Prima. Aquí vemos que lo que la poeta retoma de Pound es la delgadez y androginia como cualidades que aplica directamente al cuerpo urbano, más específicamente a partes del cuerpo femenino que expresan un ideal estético valorado por la contracultura beat (*leanfingered, slenderhipped*), en marcada oposición a la belleza convencional extremadamente femenina celebrada por los medios hacia la mitad del siglo xx (Marilyn Monroe, Jayne Mansfield o Brigitte Bardot). En contraste con el poeta imagista, que le busca dar la inmortalidad, la voz en el poema diprimiano no quiere el control o la posesión de la ciudad, que es más bien poseída y penetrada por la noche, revelando así una sensibilidad descentrada de los valores viriles heteronormativos

Lo que surge aquí es una especie de mofa a la intensidad controladora del poeta para con la ciudad pasiva, además de que en el poema diprimiano la ciudad es inmovible. Juega con el sentido a través de los encabalgamientos y cambios de verso y de estrofa (“easy/lady”). Sin embargo, aunque la voz en “For Manhattan”, más *cool* que la de Pound, no busca poseer la ciudad, dotarla de un alma con su soplo o volverla inmortal, ésta sigue siendo erótica, a la vez que elegante y desapegada. Ambas son mistificaciones de la mujer: donde la mujer-ciudad de Pound es idealizada como virginal y blanca, en Di Prima es *femme fatale*, “lady” arrogante, una reconstrucción de la ciudad metafórica que valida su mirada femenina. Los dos poemas plasman lo que Kevin R. McNamara (1996) llama presentar “la ciudad como protagonista” (4), en ambos casos pasiva, aunque indiferente en el poema de Di Prima. La pregunta que cierra el poema podría estar apuntando hacia una posibilidad de conmovir a la ciudad-mujer: a falta de que sean el viento y la penetración masculina de la noche, quizás las estrellas, como elementos naturales fuera del control mecánico humano, le ayuden a soportar la invasión de la oscuridad. La forma sencilla y despojada del poema se deriva del estilo de Pound y contiene la complejidad de la urbe en unas cuantas palabras trazadas en versos minimalistas. Estas referencias a Baudelaire y Pound ejemplifican, de acuerdo con Ortega (2006: 37), el conflicto entre la inspiración y las limitaciones que enfrenta la poeta al heredar prácticas poéticas definidas por lo masculino.

Está claro entonces que, si bien la poesía diprimiana de esta época se inscribe explícitamente en una filiación de poetas de la metrópolis, varios aspectos, algunos de los cuales fueron delineados aquí, la apartan de esta tradición. Así, la figura del *flâneur* es problematizada por la cuestión del género expresada en una intersubjetividad que no cuadra con el desapego expresado por el paradigma literario en su forma tradicional. En este sentido, la poesía diprimiana revela una ciudad en la cual existen y se construyen relaciones que van más allá de las dicotomías *bueno/malo*, *claro/oscuro*, *público/privado*. Esta reapropiación de figuras poéticas y, a través de ello, el trastoque de estas dicotomías que estructuran la experiencia en términos binarios desembocan en representaciones poéticas donde la carga erótica se sitúa en la calle, lugar de posibilidades, de anonimato y de experiencias fragmentarias de la subjetividad.

Para concluir este análisis forzosamente parcial de la relación de la poeta con la ciudad y con el personaje del *flâneur*, quisiera añadir un breve comentario sobre una ilustración que acompaña este texto: se trata de la pintura del artista judío neoyorkino de origen ruso Raphael Soyer, *Diane di Prima Walking* (Figura 1). Di Prima trabajó como modelo para varios de sus cuadros social-realistas, que generalmente representaban personajes ordinarios en entornos contemporáneos. Es interesante el pasaje de la autobiografía de Di Prima en el que describe su traslado —a pie— hacia el taller del pintor, que presenta claros tonos de nostalgia y plasma un lugar que fue destruido poco tiempo después para construir el Lincoln Center:

There was this magic spell that was cast by the place. First, the walk up Broadway in the inevitable wind; then the Arcade: the whirl of shops, of color, flowers, and smells. Then that strange, art-deco elevator cage. The long silent hall, where I'd listen for the sounds that told what each one was up to [...]

Returning from the Lincoln Arcade to the pad on Amsterdam Avenue was easy; I remained in a continuum, Rafael's time to mine. (Di Prima, 2001: 134, 136)

En este caso, la modelo no es un personaje anónimo: el cuadro lleva su nombre y la describe explícitamente caminando, razón por la cual me pareció pertinente incluirlo en este texto. En el fondo observamos a una mujer en tonos grises cargando a un bebé, y curiosamente se trata de la misma modelo, como si Soyer hubiera querido

Figura 1

Di Prima Walking de Raphael Soyer (1899-1987)



Nota: Forum Gallery Inc., Nueva York.

© Estate of Raphael Soyer; reproducida con permiso.

insinuar algo de la decidida identificación de Di Prima con la maternidad —la poeta tuvo cinco hijos— representándola detenida en el caminar, como una imagen transparente, una visión aún por realizarse. De manera contrastante, la figura en el primer plano no está viendo la calle o el piso, sino que tiene la mirada puesta en algo que se encuentra más arriba, podría ser el cielo o un edificio alto, dándole un aire de inspiración y de ausencia. Esta mirada apunta justamente hacia la falta de participación del *flâneur* en las escenas que presencia y hacia una forma no pragmática de estar en

la calle; tampoco lleva bolsa ni objetos en las manos, lo cual indica que su traslado no tiene utilidad, al menos no una utilidad explícita. En este sentido, la Di Prima del cuadro de Soyer está claramente siendo representada en su cualidad de *flâneuse*, y su “sombra” en el fondo dialoga con esta representación, indicando un estado diferente y una subjetividad transformada.

A modo de conclusión, podemos decir que la influencia que ha tenido la *flânerie* en la producción artística urbana apunta a que es, por un lado, una forma de responder a la ciudad, y, por el otro, una forma de *construirla*. Finalmente, los poemas diprimianos permiten definir ciertos puntos de ciertas ciudades circunscritas en un periodo específico, aportando así a la edificación histórica y memorial de la ciudad estadounidense del siglo xx y de la historia cultural urbana. Los poemas diprimianos de la ciudad están situados entre Brooklyn, los pisos del Lower East Side y los tugurios de Hell’s Kitchen. La frecuencia y la precisión con las que indica las calles y los sitios en sus poemas (57th Street, MoMA, 42nd, Morton Street, Charles Street, Cornelia Street) subrayan la importancia de lugares precisos como elementos constitutivos de sus poemas, a la vez que manifiesta su relación con barrios específicos, validando su conocimiento total de los espacios urbanos. Este conocimiento le otorga el acceso a la ciudad como *flâneuse* (Ortega, 2006: 12) y la conecta, junto con otras y otros, a una historia literaria de la ciudad que atraviesa y a la vez es atravesada por su poética. Por otro lado, sería anómalo que Di Prima no se inscribiera en la tradición poética de la metrópolis, puesto que gran parte de su poética se construye sobre la negociación entre la tradición y la vanguardia, la adopción y ruptura con las formas que ofrece la tradición poética. Este conflicto es una de las tensiones más interesantes de su obra y le permite crear un espacio privilegiado desde la corporalidad y la subjetividad femenina, en este caso como *flâneuse*.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. (1999 [1982]). *The Arcades Project* (Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Trads.). Harvard University Press.
- BENJAMIN, Walter. (2019 [1978]). *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*. Mariner Books.

- BENNETT, Robert. (2003). *Deconstructing Post-WWII New York City: The Literature, Art, Jazz, and Architecture of an Emerging Global Capital*. Routledge.
- COHEN, Hettie. (1990). *How I Became Hettie Jones*. Grove Press.
- DI PRIMA, Diane. (1958). "To a Youngster on 57th Street". En *This Kind of Bird Flies Backwards* (p. 38). Totem Press.
- DI PRIMA, Diane. (1968). "For Manhattan". En *Earthsong Poems 1957-1959* (s. p.). Poets Press.
- DI PRIMA, Diane (2001). *Recollections of My Life as a Woman. The New York Years*. Viking.
- DI PRIMA, Diane. (2014). "OLD AGE: The Dilemma". En *The Poetry Deal* (p. 106). City Lights.
- ELKIN, Lauren. (2016, 29 de julio). "A Tribute to Female Flâneurs: The Women Who Reclaimed Our City Streets" (en línea). *The Guardian*, Cities. Recuperado el 13 de agosto de 2022 de <https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets>.
- HEDDON, Deirdre; TURNER, Cathy. (2012). "Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility". *Contemporary Theatre Review*, 22(2), 224-236. <https://doi.org/10.1080/10486801.2012.666741>.
- JOHNSON, Joyce. (1999 [1983]). *Minor Characters: A Beat Memoir*. Penguin Books.
- MCDONOUGH, Tom (Ed.). (2002). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. The MIT Press.
- MCNAMARA, Kevin R. (1996). *Urban Verbs: Arts and Discourses of American Cities*. Stanford University Press.
- MUNSON, Elizabeth. (2002). "Walking on the Periphery: Gender and the Discourse on Modernization". *Journal of Social History*, 36(1), 63-75. <http://dx.doi.org/10.1353/jsh.2002.0100>.
- ORTEGA, Kirsten Bartholomew. (2006). *The Poet Flâneuse in the American City: Gwendolyn Brooks, Adrienne Rich, Diane di Prima, and Audre Lorde* (Tesis de doctorado, University of Florida, Estados Unidos). Recuperado de http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/48/81/00001/ortega_k.pdf.
- PARSONS, Deborah L. (2000) *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford University Press.
- RICH, Adrienne. (1979 [1972]). "Teaching Language in Open Admissions". En *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* (pp. 51-68). Norton & Company.
- SCALWAY, Helen. (2002). "The Contemporary Flâneuse". *Helen Scalway*. <https://helenscalway.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Contemporary-Flâneuse.pdf>.

SOLNIT, Rebecca. (2000) *Wanderlust. A History of Walking*. Penguin.

WILSON, Elizabeth. (1992). “The Invisible Flaneur”. *New Left Review*, (I/191), 90-110. <https://newleftreview.org/issues/i191/articles/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>.

WOLFF, Janet. (1985). “The Invisible Flaneuse. Women and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture & Society*, 2(3), 37 - 46. <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>.