

Manhattan Transfer: tres planos

Manhattan Transfer: Three Levels

Manhattan Transfer: Três Planos

Luis Carlos Villegas Rodríguez

Investigador adjunto al Centro de Análisis Político de la Escuela de Ciencias y Humanidades de EAFIT (Medellín), Profesor de Cátedra, Universidad de Medellín. Economista de la Universidad Autónoma Latinoamericana, especialista en Política Económica de la Universidad de Antioquia, Magíster en Ciencias Sociales de la Universidad de Antioquia y de la Universidad de París XII, especialista y Magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. Profesor universitario. Correo electrónico: lvillega@une.net.co

Artículo de reflexión:

Este trabajo se realizó como requisito en el marco del seminario de trabajo de grado de la Maestría en Hermenéutica Literaria de EAFIT, bajo la dirección del profesor Efrén Giraldo. Fecha de elaboración: 2011.

SICI: 0122-8102(201106)15:29<59:MATRTP>2.0.TX;2-M

Resumen

En el presente artículo se efectúa un ejercicio de tres niveles para abordar la interpretación de *Manhattan Transfer* del escritor norteamericano John Dos Passos. Se identifica el significado de la novela en relación con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, se indaga la técnica en la construcción de la narración a partir del montaje cinematográfico, y se analiza la experiencia ficticia del tiempo en los personajes. El collage, como gran emblema de la renovación de las artes modernas, se propone como una metáfora de la ciudad; en tanto el montaje, con una dimensión temporal a su interior, lo es de *Manhattan Transfer*.

Palabras clave: collage, vanguardias artísticas, Generación Perdida, tiempo en la narración, montaje cinematográfico

Palabras descriptor: Dos Passos, John, 1896-1970 - Manhattan transfer, Dos Passos, John, 1896-1970 - Crítica e interpretación, Novela estadounidense, Vanguardismo (Literatura)

Abstract

This article carries out an exercise on three levels in order to interpret John Dos Passos' *Manhattan Transfer*. It relates the novel to the avant-garde of early twentieth century, examines the construction technique of the narrative on the basis of film montage, and analyzes the fictional experience of time in the characters. The article suggests that collage is the great symbol of the renovation of modern art and a metaphor for the city, while montage, with its internal temporal dimension would be the metaphor for *Manhattan Transfer*

Key Words: collage, avant-garde art, Lost Generation, time in the novel, montage

Key words plus: Dos Passos, John, 1896-1970 - Manhattan transfer, Dos Passos, John, 1896-1970 - Criticism and interpretation, American fiction, Literature, experimental

Resumo

O presente artigo efetua um exercício de três níveis para abordar a interpretação de *Manhattan Transfer* do escritor norte-americano John Dos Passos. Identifica o significado do romance em relação às vanguardas artísticas de início do século XX, indaga pela técnica na construção da narração a partir da montagem cinematográfica, e analisa a experiência fictícia do tempo nas personagens. A colagem, como grande emblema da renovação das artes modernas, propõe-se como metáfora da cidade; enquanto a montagem, com uma dimensão temporal ao seu interior, é *Manhattan Transfer*.

Palavras-chave: Colagem, vanguardas artísticas, Geração Perdida, tempo na narração, montagem cinematográfico.

Palavras-chave descritor: Dos Passos, John, 1896-1970 - Manhattan transfer, Dos Passos, John, 1896-1970 - Crítica e interpretação, American novel, Vanguardismo (Literatura)

Tuvieron que transbordar en Manhattan Transfer... en la ventanilla, franjas de perlas caían perpendicularmente cuando el tren se paraba y cada vez más oblicuas cuando aceleraba la marcha. Las ruedas retumbaban en su cabeza, repitiendo: Man-hattan Trans-fer, Man-hattan Transfer. Todavía faltaba mucho para Atlantic City... Oh, llovió cuarenta días... me pondré muy contenta... Y llovió cuarenta noches... Tengo que ponerme muy contenta.

DOS PASSOS, 1941, 125

Para acercarse a la interpretación de la novela *Manhattan Transfer*, del escritor norteamericano John Dos Passos¹, se adopta un proceso de tres niveles: además de analizar el marco estético y los vasos comunicantes con otras artes, se indaga sobre la técnica aplicada en la construcción de la narración, esto es, la explicación que permite acceder a la configuración de la obra e identificar las voces narrativas; y finalmente se avanza en la relación entre el tiempo de la narración y el tiempo de las cosas narradas, y se interpretan los juegos con el tiempo para dar cuenta de la experiencia ficticia de éste.

La trama de la novela tiene lugar en la Nueva York de principios de siglo, recoge la vida de la metrópoli en el inicio del siglo hasta los años veinte²; su dimensión temporal atraviesa de manera transversal al personaje central, la metrópoli, Manhattan, y a la multitud de personajes secundarios que deambulan por sus avenidas, por sus edificios, por el puerto, por sus bares y por todos los recovecos de la gran ciudad. Esa dimensión temporal es el eje de una experiencia ficticia del tiempo al interior de la narración³: se identifica la función del tiempo en la

-
- 1 Nació el 14 de enero de 1896 en Chicago y estudió en la Universidad de Harvard. Fue conductor de ambulancias en Francia durante la Primera Guerra Mundial (al igual que Hemingway) y este hecho es el trasfondo de su primera novela, *Iniciación de un hombre* (1920). El reconocimiento de la crítica y del público llegó con su siguiente novela *Tres soldados* (1921). *Manhattan Transfer* (1925) es una novela trascendental sobre la ciudad de Nueva York, con la cual inaugura un estilo cercano al montaje cinematográfico, que perfeccionaría en su *Trilogía USA* (1938), en la cual incluyó *El paralelo 42* (1930), *1919* (1932) y *El gran dinero* (1936). Tras la publicación de *USA*, Dos Passos cambió su punto de vista político y escribió otra trilogía, *Distrito Columbia*, compuesta por *Hombre joven a la aventura* (1939), *El número uno* (1943) y *El gran proyecto* (1949). A partir de allí se destaca *Mediados de siglo* (1961), que presenta una visión panorámica de la posguerra en Estados Unidos. Falleció en 1970.
 - 2 Una de las primeras marcas textuales es un titular de prensa sobre la guerra ruso-japonesa de 1905. Los rusos expulsaron a los japoneses que habían invadido la Manchuria. Los eventos narrados en la novela empiezan un poco antes.
 - 3 Paul Ricoeur diferencia novelas del tiempo y novelas sobre el tiempo. Ejemplos de las últimas son las analizadas en el tomo II de *Tiempo y narración: La señora Dalloway* de Virginia Woolf, *La montaña mágica* de Thomas Mann y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. El requisito que propone Ricoeur es que en ellas “el reto de las transformaciones estructurales es

narración y la manera como los personajes viven su propio tiempo en el espacio constituido por Manhattan.

Dos Passos hace una literatura innovadora desde el punto de vista técnico, con un gran impacto en su generación y en las posteriores. Graduado en artes de Harvard, estudia arquitectura en España y esta parte de su historia, así como su participación en la Primera Guerra Mundial al lado de otros escritores como Hemingway, incide sobre su capacidad crítica, tanto en lo político, como en lo artístico y en lo narrativo, lo cual se traduce en el acercamiento al montaje cinematográfico en *Manhattan Transfer*, la novela sobre la ciudad de Nueva York.

Además de esta introducción, el presente artículo se divide en tres secciones. En la primera, “Dos Passos y *Manhattan Transfer*: su contexto literario”, se analiza el significado de la novela dentro de la evolución de la literatura en los Estados Unidos y en el contexto de la evolución del imperio moderno del siglo XX. En la segunda, “El montaje como técnica y el collage como principio creativo”, se discute la manera como Dos Passos construyó la novela: su intento de obtener una obra literaria adoptando la técnica del montaje cinematográfico, que había observado en algunas de las grandes producciones fílmicas de la época, procedimiento que acerca su obra al collage, entendido como la manera primaria de articular fragmentos sin relación aparente para construir una obra de arte. El tema del tiempo se vuelve crucial en el montaje narrativo resultante y, por esta razón, en la tercera parte, “*Manhattan Transfer*: una experiencia ficticia del tiempo”⁴, se analizan los tiempos que aparecen en el interior de la novela y la manera como los personajes los viven. La última parte, *Consideraciones finales*, plantea algunas ideas de cierre con respecto a todo el análisis.

Dos Passos y *Manhattan Transfer*: su contexto literario

La década de los años veinte en Estados Unidos es una década trascendental porque en ella se gestaron grandes transformaciones políticas y culturales que cambiaron los valores tradicionales que parecían intocables para los americanos. La llegada de la modernidad la expresa Bradbury así: “[...] los estilos de vida cambiaron, las generaciones se dividieron, las costumbres sexuales se alteraron. La era del puritanismo y la prohibición fue también la era del psicoanálisis, el jazz

la propia experiencia del tiempo” (534). No se plantea en este artículo que *Manhattan Transfer* constituya una novela sobre el tiempo; sin embargo, sí se plantea que los personajes tienen una experiencia ficticia del tiempo en la narración, y ésta se indaga.

- 4 “Experiencia ficticia del tiempo” es “[...] sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto [...] son variedades de la experiencia temporal que sólo la ficción puede explorar” (Ricoeur, 534).

y las *flappers*, la era que retó a la innovación y recordó con nostalgia el pasado rural fue también la era de abrumadora cantidad de logros técnicos y comerciales: el automóvil, el aeroplano, el cine, la radio, la emoción más intensa de la ciudad moderna. Y junto a esta realidad moderna, desbordante y abrumadora se produjo una narrativa experimental que recibió influencias que provenían de la filosofía y de las ciencias sociales, del movimiento socialista radical, del psicoanálisis freudiano y de pensadores norteamericanos de finales del siglo diecinueve como William James. La narrativa buscó el vanguardismo y la bohemia para expresar una desilusión y un alejamiento de la vida norteamericana” (116).

Escritores como John Dos Passos expresaron el cambio y el movimiento de los años veinte. Sus obras recogieron lo que Europa ofrecía: las tendencias vanguardistas plenas de innovación y alternativas críticas y el horror de la guerra. Sin embargo, el camino hacia los renovadores veinte fue tortuoso, y así lo evidencia la exhibición del *Armory Show* en 1913 realizada con el patrocinio de la asociación de pintores y escultores norteamericanos y que tuvo lugar en Nueva York, Chicago y Boston. El evento puso a la intelectualidad norteamericana, por primera vez, en contacto con los movimientos experimentales plásticos que se habían estado desarrollando en Europa desde la primera década del siglo. Movimientos como el fauvismo, el cubismo y el expresionismo; pintores como Van Gogh, Cézanne, Picasso y Duchamp, cuyas obras significaron: “...un reto contra el realismo, un vitalismo anárquico, una imagen de la modernidad que se basaba en el desfasamiento de la percepción y en la ruptura de las formas” (Bradbury, 84). La respuesta a la exhibición fue el rechazo por parte de grupos de estudiantes de arte de Chicago que quemaron una copia del *Desnudo azul* de Matisse; además el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp fue sometido a burlas. El rechazo a la exposición del *Armory Show* expresó el debate entre el naturalismo y el expresionismo, debate que, en la literatura, enfrentaba las viejas “contenciones puritanas a una nueva liberación emocional y social” (Bradbury, 85).

La exposición fue trascendental y más allá de la reacción inicial del puritanismo, siempre presente en sectores importantes de la sociedad norteamericana, y, por lo tanto, en las tendencias artísticas, el tema de las vanguardias se puso claramente sobre el tapete tanto por parte de los artistas plásticos, como por parte de los escritores. Algunos de ellos, varios “expatriados” en París, encabezados por Gertrude Stein, se acercaron a las vanguardias, al experimentalismo en la literatura y al horror de la guerra. Entre ellos se encontraba John Dos Passos, quien en novelas como *Manhattan Transfer*, 1919, *Paralelo 42* y *El gran dinero*, que conforman la Trilogía *USA*, logra hacer una narrativa de gran interés que establece vasos comunicantes con el montaje cinematográfico, con el collage y

con las vanguardias artísticas en Europa. Ambos, Dos Passos y las vanguardias, confluyen en el símbolo de la modernidad: la ciudad, Nueva York, Manhattan.

Dos Passos, de manera creativa y reflexiva, logró recoger este complejo contexto en sus obras y lo tradujo en una búsqueda intensa de nuevas técnicas que permitieran expresar esa experiencia vital en la narración. Las primeras novelas de Dos Passos fueron sobre la guerra: *La iniciación de un hombre* (1917) y *Tres soldados* (1921)⁵, pero no fueron estas novelas las que inscribieron a Dos Passos en la generación que logró transformar la literatura norteamericana y darle un impulso vital que la pondría en la vanguardia de la innovación; todo esto vendría con *Manhattan Transfer* (1925) y su técnica se consolidaría en la Trilogía *USA*.

Las consignas de la nueva generación las proclama Gertrude Stein, quien sirvió de consejera y anfitriona a un grupo de escritores expatriados a Europa que viajaron en busca de la modernidad y encontraron la guerra. No fue para nada una *generación perdida*, como la llamó la misma Stein, a quien se evoca como una “rica poetisa y musa” (Ruhrberg y otros, 68) de artistas como Matisse, Picasso, Ezra Pound, James Joyce, Sherwood Anderson y Hemingway, grupo que se había radicado en París y que dio origen a nuevas formas de expresión artísticas, tanto pictóricas como narrativas. En la literatura norteamericana se destaca la profunda influencia de Stein por la vía del experimentalismo narrativo: su cercanía con artistas de renombre le sirvió de fuente de experimentación en varias obras que trataron de llevar a la literatura las tendencias del arte de vanguardia; así, hizo literatura experimental cubista, y tal como en la pintura lo hicieron los pintores de la época encabezados por Picasso y Gris, su narrativa refleja el predominio de la razón y un laborioso trabajo de diseño mediante la construcción de paralelismo en frases que se repiten pero que no son iguales, como si quisieran explorar diferentes ángulos de un objeto que se considera tridimensional. Stein construye párrafos caracterizados por un cierto dislocamiento del lenguaje y una serie de repeticiones de frases. Un ejemplo de su manera de escribir lo ilustra su retrato de Matisse:

Uno estaba bastante seguro de que siendo uno viviendo estaba intentando en gran parte estar seguro de que estaba equivocado haciendo lo que estaba haciendo y entonces cuando no pudo llegar a estar seguro de que había estado equivocado haciendo lo que había estado haciendo, cuando él se había convencido completamente a sí mismo de que no llegaría a estar seguro de que había estado equivocado haciendo lo que había estado haciendo él estaba

5 Entre las novelas sobre la guerra, escritas por autores de la misma generación se destacan *Adiós a las armas* (1930) de Hemingway y *La paga de los soldados* (1926) de Faulkner.

entonces realmente seguro de que él era un gran hombre y él era con toda seguridad un gran hombre. Seguramente que todos podían estar seguros de esto, de que éste es un gran hombre. (9)

En este párrafo, como en muchos otros contenidos en sus retratos dedicados a Picasso, Braque y Marcel Duchamp, entre otros, Stein experimenta con el lenguaje, construye frases que incorporan nuevos elementos adicionados en progresión al paralelismo y la repetición, razonamientos complejos en una especie de espiral ascendente, y luego desciende a plantear una idea decantada pero difícil de entrever en la forma adoptada. Su prosa resultó pesada pero abrió nuevas y fructíferas formas de narrar que fueron recogidas y perfeccionadas por una generación de escritores norteamericanos, que en algún momento estuvieron radicados en París, ávidos de aventura y de innovación, alojados por ella en la cercanía del arte y de la guerra, de la belleza y del horror.

Más allá del papel jugado por Stein, la mirada de la ciudad desde los dadaístas tuvo gran incidencia en el contexto estético de principios del siglo XX. La ciudad se descubrió como un gran caudal de estímulos materiales y sociales que la convirtieron en un montaje: la metrópoli, la gran ciudad, “[...] en sí misma es ya el montaje por antonomasia” (Fiz, 1985, 141). “Es la simultaneidad, es el tráfico, es el movimiento, los que son reflejados, no sólo por los dadaístas, quienes finalmente exaltan el mundo americano y su expresión arquitectónica: el rascacielos” (Fiz, 144). Otros dadaístas, y en general el mundo artístico, se interesan por la gran ciudad: H. Hoch realiza el fotocollage *Nueva York* (1922), J. Marín realiza acuarelas sobre el *Lower Manhattan* (1910), Citroen inicia una gama de fotocollages y fotomontajes en torno a la imagen de la gran ciudad y culmina con carteles publicitarios para películas como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Ruttman, o en fotocollages de Podsadek como *Ciudad moderna* (1928). De igual manera se producen pinturas de contenido futurista como *Nueva York interpretado III* y *El rascacielos de J. Estella* (1920-1922). A finales de los años veinte, se llega a hablar en Europa de la *americanización* del arte (Fiz, 1985, 150). En la propia América, los pintores llamados *precisionistas* muestran interés por las formas asociadas a la arquitectura, y los rascacielos son sus motivos preferidos.

Esta panorámica sobre el contexto estético de principios del siglo XX y de la novela *Manhattan Transfer* no sería la adecuada para este artículo sin una nota acerca del montaje cinematográfico y su significado en relación con *Manhattan Transfer*. Dos Passos asume el montaje como principio creativo para la escritura de la novela; así lo afirma el mismo escritor en entrevista a David Sanders en 1968

y publicada por *The Paris Review* en 1980: “La idea del montaje tuvo una influencia sobre el desarrollo de esta clase de escritura. Quizá había visto Potemkin. Entonces, claro, debí ver *El nacimiento de una nación*, que fue el primer intento de montaje... yo trataba de ser totalmente objetivo” (52) La alusión al montaje cinematográfico es clara y en ese tema, la escena mundial recibió una influencia determinante de los cineastas soviéticos que, como Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov y Kulechov, proclamaron el montaje como la base de su propuesta artística.

El montaje cómo técnica y el collage como principio creativo

En la entrevista citada anteriormente, Dos Passos sugiere pistas claves acerca de la técnica narrativa utilizada en *Manhattan Transfer* y en otras de sus novelas: “Me parece recordar que escribí una parte de *Manhattan Transfer* en Brooklyn, en un cuarto de Columbia Heights que tenía vista sobre la bahía [...] Estaba intentando introducir gran número de cosas para dar una imagen de Nueva York [...] Trataba de introducir cierto sentimiento. ¿Precedentes? No lo creo, nunca me preocupé mucho de teoría de ese tipo” (53).

Efectivamente, logra objetividad si ella puede nombrar la superposición narrativa de una sucesión multitudinaria de olores, canciones, ruidos, sentimientos, ceños, afanes, hambre y opulencia de habitantes de Nueva York de *Manhattan Transfer*. Pero el logro de Dos Passos, más que objetividad, es fragmentación, es confusión, es no linealidad, es paralelismo en el tiempo cronológico; todo eso define los fragmentos del montaje, en el marco de una época cuyas turbulencias nacionales e internacionales constituyen el escenario histórico, el tiempo monumental que actúa como fondo de los hechos de la narración.

En la misma entrevista, Dos Passos avanza en su explicación de la técnica de *Manhattan Transfer*, y expresa con claridad su objetivo de lograr un montaje en la estructura de su narración: “En ese tiempo me encontraba sumergido en la idea del montaje. Lo había probado en *Manhattan Transfer* utilizando partes de canciones populares” (53). Su intento es el de obtener una obra literaria que se acercara a lo que había observado en algunas de las grandes producciones filmicas de la época, tales como *El nacimiento de una nación* de Griffith y *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. El montaje, en términos generales, es el procedimiento para hacer una película. En principio, es un asunto de orden técnico; sin embargo, va mucho más allá: “[...] no es sólo una operación técnica indispensable para la elaboración de películas. Es también un principio creativo, un modo de pensar, una forma de concebir las películas asociando imágenes” (Amiel, 5). Si se vincula este punto de vista con lo que plantea Dos Passos, se puede concluir que

el intento en *Manhattan Transfer* fue el de asumir como principio estructurador de la obra la aplicación del montaje cinematográfico a la literatura.

El montaje yuxtapone fragmentos, asocia pedazos uno al lado del otro a veces sin ningún tipo de relación; ésta se la asigna al principio creativo que, a manera de una inteligencia arquitectónica, define cuáles fragmentos se incluyen y cómo. La ciudad moderna, fragmentada, que es el eje de nuestra cultura, induce una representación del mundo igualmente fragmentada y segregada. Esta condición le asigna al montaje una gran trascendencia cultural, en tanto lo vincula con elementos que enmarcan nuestra visión del mundo; el montaje como yuxtaposición de fragmentos evoca la vida cotidiana del habitante de la metrópoli y propicia formas de conocimiento de nuestro entorno.

El montaje es una forma de collage, pero aquél asocia la dimensión temporal. Este hecho es fundamental en el terreno narrativo, ya sea fílmico o literario, porque en cualquier caso el montajista y el escritor son artesanos de su oficio, eligen los fragmentos y definen la forma como ellos se ensamblan en la narración y, de esta manera, definen el tiempo en la narración, lo cual se remite a una arquitectura global cuyo desarrollo orienta las elecciones a tomar en la construcción de la misma narración y en la composición de las secuencias. El montaje es en primer lugar un collage, define la manera primaria de articular fragmentos sin relación aparente para construir una obra de arte. Desde este punto de vista, el montaje recoge el principio creativo del collage y lo aplica en una estructura narrativa, en la cual hay una dimensión ficticia del tiempo.

El montaje puede combinar grandes panorámicas con planos generales y primerísimos planos de los rostros. La sucesión de estos planos en el tiempo potencia una intención narrativa, tal como lo hace Eisenstein en “la famosa escena de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin*” (Amiel, 21), y tal como lo hace Dos Passos en *Manhattan Transfer*. En esta última, el narrador desdobra su enunciado en dos puntos de vista: es en primer lugar un narrador de planos generales, ubicado en sitios altos desde donde observa y da cuenta del tráfico, de la dinámica de la ciudad, y la describe, las calles, el movimiento del puerto, las muchedumbres que entran y salen del metro, de los edificios, de los ascensores; describe la ciudad como un ser que vive de la luz y de la gente, se alimenta de ella, la engulle en las mañanas en las fauces de los edificios y los ascensores y la expulsa en las tardes a las calles y a los subterráneos, es la voz de los epígrafes. El narrador enuncia, en segundo lugar, los acercamientos, los primerísimos planos, narra a los habitantes de la ciudad y todas sus peripecias, su deambular por las calles; describe episodios de la vida de muchos seres humanos, que no personajes, episodios que son sólo fragmentos que se acumulan y que la novela no alcan-

za a sintetizar porque no tienen síntesis. A todos los une el espacio: Manhattan son dos narradores o quizá es el mismo que se desdobra, se aleja y se acerca como un observador con un teleobjetivo, como un camarógrafo, como un montajista polifacético.

En sus novelas *Paralelo 42, 1919* y *El gran dinero*, posteriores a *Manhattan Transfer*, Dos Passos introduce lo que llamó *el lente de la cámara*, el cual se presenta en la narración a continuación de los avisos y titulares de prensa y las notas de los noticiarios. *El lente de la cámara* es una descripción de lo que se está viendo, efectuada por un narrador objetivo casi mecánico. En ocasiones parece ser una reflexión del autor en medio de la narración o una evocación de la cámara, es su visión, su pensamiento sobre el mundo que ocurre en el interior de la narración.

Pero si el principio creativo de la narración cinematográfica es el montaje, el principio del montaje es el collage, y esta relación entre ambos se evidencia en el pegado de “instantes, de ademanes, de actitudes o bien de situaciones cuyo vínculo es subterráneo e hipotético, para revelar más que para constatar” (Amiel, 22). En este sentido, el collage no sólo se acerca a la práctica artística que inauguraron Picasso, Braque y Gris, sino que ofrece una multitud de perspectivas estéticas y vivenciales. Dado que en este texto se asume el collage como el principio creativo al interior del montaje, se retoman elementos planteados por Kuspit, los cuales permiten profundizar en ese sentido. El collage es tensión entre el arte y la vida, entre la tradición y la modernidad, entre la ambigüedad y el determinismo, entre lo explícito y lo encubierto, tal como ocurre en la vida cotidiana, en la metrópoli, en Nueva York.

De los planteamientos de Kuspit se pueden extraer cuatro características del collage. La primera es el intercambio entre vida y arte como expresión de la ciudad; recoge fragmentos, los aglomera, es una “acumulación de despojos de la vida cotidiana dentro de una composición que sólo vagamente podría llamarse una síntesis” (73). Se establece una especie de intercambio entre vida y arte que, intuitivamente, se acerca a las características de la metrópoli. La segunda se enlaza con la primera, es la unidad de lo múltiple en la metrópoli: esto es, la fusión de lo diverso en la unidad como característica del collage y como característica de la metrópoli. La unidad es también una “unidad nunca completamente resuelta por la diversidad que continúa interfiriendo con ella” (76).

Pero también en esta característica está presente la potencialidad de la urbe como collage, su devenir producto de sus contradicciones, de las contradicciones de sus habitantes, producto de la interacción de sus cotidianidades. La urbe es también incertidumbre que lleva a la evasión o al suicidio, y algunos perso-

najes de Dos Passos lo hacen realidad en el montaje narrativo de *Manhattan Transfer*: “[...] siempre hay algo que puede ser retirado de su constitución, como por una voluntad inquieta, el collage parece ser involuntario y, sin embargo es intencional”. (Kuspit, 77) La tercera característica son los fragmentos que no pueden ser descifrados completamente, ni en el collage, ni en *Manhattan Transfer*. Las vidas de los personajes, fragmentadas, a veces sin conclusión, parecen pedazos de cotidianidad que sólo tienen devenir, el que les asigna la ciudad en movimiento. La cuarta y última característica es la constatación de que hay un pasado, un presente y un devenir en el collage, al igual que en los fragmentos de la narración que conforman la trama de *Manhattan Transfer*: en ellos, al igual que en los fragmentos de la vida cotidiana en la metrópoli, se intuye una vida más allá de la narración.

Eisenstein “estetiza la dialéctica hegeliano-marxista, al tiempo que temporaliza, por así decirlo, las yuxtaposiciones esencialmente espaciales del collage cubista” (Stam, 59). Afirmaciones como la anterior permiten reafirmar una de las ideas centrales de este artículo: si el collage se puede plantear como una metáfora de la ciudad, el montaje lo es para *Manhattan Transfer*; y la distancia entre ellos es la dimensión temporal que el escritor, el montajista, logra plasmar en la narración, la relación entre el tiempo de la narración y el tiempo de las cosas narradas: la experiencia del tiempo en la narración, la experiencia ficticia del tiempo.

Manhattan Transfer: una experiencia ficticia del tiempo

Nueva York, además de ser centro de llegada de inmigrantes en busca del *sueño americano*, es también el centro de intereses financieros determinantes para el mundo entero pero en particular para los Estados Unidos, que se consolidan como la gran potencia militar, financiera y política que dominará la escena mundial durante el siglo XX, centro de grandes oleadas de inmigrantes procedentes de todos los rincones del mundo y aun de Estados Unidos, quienes buscan la metrópoli con la esperanza de una vida mejor, pero no todos lo lograrán. Por su parte, Manhattan se constituye en el lugar privilegiado de la apuesta por una ciudad moderna y por una arquitectura que convertirá el rascacielos en su elemento fundamental.

La experiencia ficticia del tiempo en la narración se percibe cuando se interpreta el montaje de tres planos del tiempo: el de la metrópoli que enmarca de manera determinante y conflictiva el tiempo de los habitantes de la ciudad, el segundo plano, y el monumental. El tiempo de la metrópoli es el de Manhattan, el personaje central, y a la vez, fuerza actancial que desencadena y determina los eventos de la narración, una fuerza básica que origina los hechos que se desa-

rrollan en la historia y define un plano del tiempo en la trama de la novela. La metrópoli no es una sumatoria de personas, como tampoco lo es el tiempo de la metrópoli; aunque en su interior actúen muchas, es una fuerza diferente, una dinámica que adquiere vida propia, como un genio desencadenado por la ficción: un mecanismo que entra en conflicto con sus habitantes pero que los requiere para existir, así sea temporalmente para luego desecharlos.

En el tiempo histórico, el tiempo monumental⁶, la narración está enmarcada por la guerra ruso-japonesa de 1905 y avanza hasta los años posteriores a la finalización de la Gran Guerra, con todas sus consecuencias en el reparto del poder mundial, el hundimiento de viejos imperios y el surgimiento del nuevo imperio, los Estados Unidos de América. Es el capital financiero, el poder político para imponer condiciones, y es el poder militar para ejecutarlas. El tiempo histórico hace de la metrópoli su cerebro, de los rascacielos y las luces de Manhattan su estandarte, del dólar la fuente de dominación y de los habitantes, “agujas en el montón de heno” (Dos Passos, 1941, 28), sus súbditos. Solamente existe una fuerza que se le contrapone en el inicio del siglo: la ilusión del socialismo, pero es muy lejana e inalcanzable.

En las calles de Manhattan, en los bares, en el puerto, en los cuartos que no han pagado el alquiler, en las habitaciones que dan cobijo a los amantes, en las canciones al paso, confluyen en conflicto y en complemento los tres niveles de la experiencia ficticia del tiempo en la novela. Todos los habitantes de la metrópoli viven en un tiempo de contrapunto, un tiempo cronológico en el cual cada uno experimenta a su manera sus ilusiones y sus conflictos en y con la metrópoli; son tiempos paralelos, no lineales, discontinuos, a veces se prolongan y la vida prospera y a veces se acortan y llega el fracaso o el suicidio. “Las manzanas que caen a la prensa” (Dos Passos, 1941, 13) es la expresión de esa encrucijada de tiempos.

La novela se divide en tres partes. En la primera deambulan seres muchas veces marginales, que en todos los casos buscan un rol, migrantes sin dinero, con hambre, arrastrados por la multitud y en medio del olor nauseabundo del puerto y de las calles, pero ilusionados al llegar a Broadway y pedir trabajo en el primer café o en el primer local comercial con el que tropiezan. Ellos viven su tiempo en conflicto con la metrópoli; es un tiempo de luchar por la subsistencia, de tratar de conseguir algo de comer, de tomarse una cerveza o de buscar un amor, es su tiempo, el tiempo del “hervidero de gusanos” (Dos Passos, 1941, 13) anunciado por el

6 “Esta historia monumental, a su vez, segrega lo que me atreveré a llamar un tiempo monumental, del que el cronológico no es más que la expresión audible; de este tiempo monumental derivan las figuras de Autoridad y de Poder que constituyen el contrapunto del tiempo vivo [...]” (Ricoeur, 543).

narrador cuando un recién nacido llega a esta metrópoli: “La enfermera, llevando la cesta en el brazo estirado, como si fuera una silleta, abrió la puerta [...] ásperos berridos subían en espiral de otras cestas colocadas a lo largo de las paredes verdosas. Al dejar la cesta en el suelo le echó una mirada con los labios fruncidos. El recién nacido se retorció débilmente entre algodones como un hervidero de gusanos” (13). La enfermera no los distingue, para ella cualquier niño es bueno para cualquier madre: “—¿Cómo puede usted distinguirlos, enfermera? —a veces no podemos” (17). La enfermera es parte del endiablado engranaje de la metrópoli, pero la madre que reclama a su verdadera hija es parte del hervidero de gusanos, tal como lo es el bebé recién nacido. El narrador, en este episodio, inaugura la primera parte, anuncia el significado del gesto de la enfermera, y de esta manera le asigna un rol a la madre y define un tiempo de la narración.

Pero ni el recién nacido ni la madre, ni el padre, son los únicos personajes que allí se debaten; también lo hace Bud Korpenning, quien llega a Manhattan en el ferry, la vía de llegada de muchos migrantes, apretujados por un túnel maloliente, entre repollos podridos: “[...] pies que saltan a tierra. Hombres y mujeres entran a empellones en el maloliente túnel de madera, apretujándose y estrujándose como las manzanas al caer del saetín a la prensa” (13). El texto de la cita asimila la llegada de migrantes a Manhattan a la caída de manzanas de la compuerta del saetín a la prensa, el mecanismo que las muele para hacer jugo o mermelada. Sin las manzanas que muele, el saetín y la prensa no tienen sentido. Los recién llegados buscan la ciudad. Bud se baja del ferry y pregunta: “—Oiga amigo, ¿hay mucho desde donde desembarcamos hasta la ciudad? —preguntó a un joven de sombrero de paja y corbata a rayas blancas y azules, que estaba de pie junto a él. La mirada del joven subió desde los zapatos deformados [...] y fue a clavarse impudicamente en sus ojos resueltos, sombreados por una visera rota. —Depende de adónde quiera usted ir. —¿Dónde está Broadway? [...] Quiero ir al centro” (14). Bud comprende después en un bar del centro que, a lo largo de sus días en Manhattan, difícilmente encontrará comida y por fin intuye su propio significado, su rol temporal en Manhattan:

[...] dobla el periódico cuidadosamente, lo deja en la silla y sale. Fuera el aire huele a muchedumbre, está lleno de ruidos y de sol. No soy más que una aguja en un montón de heno... “Y tengo veinticinco años”, murmuró en voz alta... Bud aprieta el paso a lo largo del estruendoso pavimento donde el sol, atravesando la armazón del tren elevado, traza en la calle azul franjas de un amarillo cálido: “No soy más que una aguja en un montón de heno”. (28; comillas en el original)

Bud caminó hacia Broadway, y lo hizo como una aguja en el heno, consiguió novia y el día de su matrimonio se suicidó lanzándose desde un puente; Ed Thatcher recogió a su esposa en el hospital, llevaba un bebé que podría no ser suyo y luego se toma una cerveza en el bar de la esquina de la Tercera Avenida; los periódicos anuncian la muerte de una madre inválida a manos de su hijo; Congo recoge basura en la cocina de un barco y le preocupa no saber cuánto le cuesta una mujer en Nueva York, Bud buscó trabajo y el carnicero le aconsejó; Jimmy Herf es un chico huérfano, dependiente y juicioso que planea estudiar y lo hace. Y como ellos muchos más personajes, momentáneos, accidentales, suben y bajan por Broadway, por la Tercera Avenida, por Allan Street, por la Quinta Avenida, por Hudson Street, por la Sexta Avenida, por el Bronx (barrio de judíos), por Harlem (barrio de negros), por todos y cada uno de los rincones de Manhattan. Para ellos es el mismo tiempo cronológico, sus tiempos son paralelos porque ninguno vive las angustias de los otros, todos arrastran la propia y todos la viven al mismo tiempo, un tiempo no lineal, fraccionado en cada persona, o mejor en cada gusano, en cada aguja, en cada manzana. Es el tiempo vivo de los habitantes de la metrópoli, el que pueden vivir, y ése es el contrapunto de la metrópoli y del tiempo monumental. Bud se suicida al final de la primera parte: su llegada a Manhattan y su suicidio posterior enmarcan pero no sintetizan el tiempo cronológico, fragmentado, vivido por cada uno. En el caso de Bud, la manzana prefirió el suicidio a prestarle el servicio a la prensa.

Pero el tiempo del *hervidero de gusanos* es también, en la primera parte, el tiempo de la ilusión en un mundo lleno de oportunidades, la ilusión de llegar a Manhattan y ver la Estatua de la Libertad, encontrar trabajo, hacer el amor y tomarse una cerveza. Es también la evocación de Enrico Malatesta, del anarquismo, del sueño de salir de la esclavitud:

[...] llegará un día en que los obreros despertarán de su esclavitud [...] Saldréis a la calle y la policía echará a correr, entraréis en un Banco y allí andará el dinero por los suelos y no os agacharéis a recogerlo [...] pues ya no os servirá para nada. Nos estamos preparando por todo el mundo. Hay camaradas hasta en China [...] Vuestra comuna, en Francia, fue el principio [...] el socialismo fracasó. A los anarquistas les toca dar el próximo golpe [...] si fracasamos nosotros también, otros vendrán [...] Congo bostezó. (49)

Y la ilusión se habla en francés, en jerga de su tierra, con acento irlandés o polaco o del sur de Estados Unidos o de las montañas. Cualquier acento es bueno, es igual, son migrantes, son gusanos, son agujas, son manzanas destrozadas

en la prensa, pero casi todos mantienen su ilusión, y cada uno vive su tiempo, su propio contrapunto.

En la segunda parte, en el tiempo monumental, es el inicio de la guerra y sus incertidumbres sacuden a Nueva York pero Estados Unidos sale como potencia triunfante y se consolida; es el tiempo de los dólares, y es también el tiempo de la derrota del sueño de una Europa socialista como resultado de la guerra. El gran imperio del siglo xx se consolidó y su soporte es el capital financiero; los dólares y el eje de su poder están en Manhattan, en el distrito financiero: bajando por Broadway, pasando Lincoln Square, atravesando Columbus Circle, siempre en dirección al centro de los negocios, donde las multitudes son más densas y donde la metrópoli, en su propio tiempo, se proyecta. Allí se planean los rascacielos. Es el tiempo de evocar las grandes ciudades del pasado, los grandes imperios de la antigüedad. La comparación está hecha y en ella, el tiempo monumental se entrelaza con el tiempo de la metrópoli: “Babilonia y Nínive eran de ladrillo. Toda Atenas era doradas columnas de mármol. Roma reposaba en muchos arcos de mampostería. En Constantinopla los minaretes llamean como enormes cirios en torno al Cuerno de Oro... Acero, vidrio, baldosas, hormigón. Serán los materiales de los rascacielos. Apilados en la estrecha isla, edificios de mil ventanas surgirán resplandecientes, pirámide sobre pirámide, blancas nubes encima de la tormenta” (23).

En el tiempo de la metrópoli, el mecanismo funciona sin cesar de manera cotidiana y repetitiva, suben y bajan los ascensores, se prenden y apagan las luces a la misma hora, las máquinas de escribir trabajan y esfuerzan sus piñones. La metrópoli cobra vida en las filas de automóviles, en el bramar de los motores, en el resplandor que las luces de la ciudad proyectan hacia el cielo, en el titilar de los trenes luciérnaga, en el parpadeo de las luces del puerto; en fin, la ciudad es un ser vivo, respira y exhala, sus edificios rezuman gente en las tardes y babean luz en las noches, los subterráneos se tragan la gente en la noche y sólo la devuelven el día siguiente:

Como la savia de las primeras heladas, a las cinco, hombres y mujeres empiezan a rezumar lentamente de los altos edificios del centro. Muchedumbres pálidas inundan los metros y los túneles, desaparecen bajo tierra. Toda la noche los grandes edificios permanecen callados y vacíos, sus millones de ventanas apagadas. Babeando luz, los ferris devoran su camino en el puerto de la caca. A medianoche los trasatlánticos expresos de cuatro chimeneas zarpan de sus muelles luminosos para hundirse en la oscuridad. Los banqueros, con los ojos legañosos, oyen, terminadas sus conferencias secretas, los aullidos de los remolcadores cuando los vigilantes, gusanos de luz, abren las puertas laterales. (312)

En la segunda parte, la ilusión va acompañada de angustia, los personajes son ciervos acosados como en el cuadro *Acoso del ciervo*: “Joe Harland, con las manos en los bolsillos, contemplaba el *Acoso del ciervo*, mal colgado detrás de su cama de hierro, en medio de la pared del pasillo que le servía de dormitorio” (163). Joe y muchos de los personajes son ciervos acosados por los perros; algunos acuden al licor, se transforman, se traicionan, al tiempo que buscan trabajo, a veces sin lograrlo: un empleo es bueno, así la felicidad sea inalcanzable y la vida sea un fracaso.

Joe Harland, acosado, con el sentimiento del ciervo en el cuadro, con su ropa deshilachada, sus pantalones desgarrados, discute con la señora Budkowitz, su casera, por el pago del alquiler: “—Señor Harland, ¿cuándo me va a pagar las tres semanas de alquiler? Ahora mismo iba a cobrar un cheque, señora Budkowitz. Se ha portado usted tan bien en este asunto... Y quizá le interesará saber a usted que tengo la promesa, ¿qué digo?, la certeza de una buena colocación a partir del próximo lunes. —He esperado tres semanas y no espero más—” (164). Pero Joe Harland no consigue trabajo, no puede pagar el alquiler y se queda sin dinero para comer. Su conversación posterior con su antiguo amigo Felsius en la papelería de la calle 14 da cuenta de su desazón: “Felsius, estoy derrotado, hundido para siempre... Déme usted un quarter... Ya no soy tan joven como antes y llevo dos días sin comer —murmuró mirándose los zapatos rotos” (166).

La tercera parte es la desazón y la nueva esperanza. Ha finalizado la guerra y vuelven los veteranos para ser abandonados a su suerte en condiciones lamentables, son rechazados. Los veteranos desfilan por la Quinta Avenida en el anuncio del regreso tras haber logrado la victoria, es el tiempo monumental, y el significado del triunfo en la Gran Guerra se despliega sobre la metrópoli y sobre las manzanas. Los Estados Unidos se consolidan y se sienten depositarios, adquieren la conciencia de haber sido unguidos en la defensa de la democracia: “—América está en una posición que le permite ser la depositaria del mundo. Los grandes principios de la democracia, de esa libertad comercial sobre la que nuestra civilización entera se basa, corren más riesgo que nunca” (293). Las amenazas que se presienten son la corrupción y el auge de los bolcheviques en la Unión Soviética, pero, a pesar de ellos, el tiempo monumental se consolida e impone sus condiciones a la metrópoli y a las manzanas:

Banderas de todas las astas de la Quinta Avenida, flotando al recio viento de la historia. Grandes banderas que, sujetas por cuerdas a los crujientes palos, con bolas doradas, tremolan y gualdrpean a lo largo de la Quinta Avenida. Las estrellas bailan apaciblemente en un cielo de pizarra, las franjas rojas y blancas se retuercen contra las nubes... Las banderas como lenguas hambrientas la-

men, se retuercen, se enroscan... En el metro los ojos se salen de las órbitas al deletrear Apocalipsis, tifus, cólera, shrapnel, insurrección, muerte en el fuego, muerte en el agua, muerte en el barro, muerte de hambre. (277)

La guerra había sido concebida por la juventud norteamericana y por los escritores de esa generación como la oportunidad de la aventura, la lucha por un mundo mejor, un paso al socialismo y una búsqueda de la justicia; pero el desencanto vino muy rápido de la mano del horror y de la crisis de la sociedad norteamericana. La guerra transfiguró sus posiciones políticas, redujo sus esperanzas de un mundo mejor y dejó como saldo la consolidación de la propuesta capitalista. El desencanto de la guerra es un telón de fondo, el drama de los veteranos se vive a cada momento en el hambre y la desprotección. Los personajes transitan por Manhattan, por la guerra, por la crisis, por la prohibición, por el racismo y la exclusión, por la ilegalidad. Por la música, por el psicoanálisis.

El veterano capitán James Merivale a su regreso encuentra a su familia transformada: ahora es él la cabeza de la familia, su padre murió durante la guerra y el resto de la familia lo pasó muy mal, sin embargo disfruta el volver a Manhattan y confiesa la felicidad de hallarse de nuevo en casa. El sargento mayor O'Keefe y el soldado distinguido Dutch Robertson observan los barcos con la cuarentena, son veteranos y llegan, no tienen trabajo pero tienen todavía una ilusión: “—Oh, voy a vivir decentemente y buscar una buena colocación y tal vez casarme... — Qué diablos, sargen, nosotros tenemos la experiencia. —¡Experiencia!...” (286). Pero a la terca esperanza pronto se le une el desencanto: los veteranos no reciben sus pensiones, ni encuentran trabajo, son relegados. Reclaman la retribución por haber luchado por la libertad y por la democracia, por haber luchado por ellos: “Nosotros combatimos por ellos. Vencimos a los de cabeza cuadrada, ¿verdad? Y ahora al repatriarnos nos dan un hueso a roer. No hay trabajo... Nuestras chicas han desaparecido, se han casado con otros... Nos tratan como a una pandilla de mendigos y holgazanes cuando pedimos nuestra justa, legítima y legal compensación” (290). A pesar del desengaño, los veteranos confían en el pueblo norteamericano, en su gratitud hacia ellos, y continúan su lucha por el “bono”; pero será inútil y el camino lo dará la prohibición: el contrabando para no morir de hambre, así signifique maltratos, ocultarse. Ante el desengaño, vivir es bueno, y éste será el tono de la tercera parte en el tiempo de las agujas, el tiempo de la ilusión y el desengaño.

Jimmy Herf ya no es el chico huérfano adoptado por sus tíos, ni el muchacho que quiere estudiar; ahora es un profesional y con su esposa Ellen Thatcher ya tienen un bebé, vuelven a Nueva York después de un romance en medio de

la guerra y se conmueven ante la Estatua de la Libertad. El día del armisticio Jimmy se encontraba en Jerusalem con la Cruz Roja y Ellen estaba en París. La experiencia de ambos en Europa es también la experiencia de la guerra pero su ilusión es intelectual: Jimmy es un periodista y escribe, y no es *Manhattan Transfer* el espacio para llevarla a cabo. Ellen abandona a Jimmy cuando éste pierde el trabajo y se ven obligados a vivir en la pobreza. Jimmy abandona la ciudad. Además del trabajo y de la familia ha perdido la fe en Nueva York. Jimmy Herf, al abandonar Manhattan, reúne en su expresión sentimientos de desencanto, la fuerza de la esperanza y la decisión ante la incertidumbre: “Le quedan tres centavos, que le traerán buena suerte o mala, es igual. Un enorme camión de muebles, brillante y amarillo, ha parado a la puerta. —Oiga, ¿me deja usted subir? —pregunta al hombre pelirrojo que lleva el volante. —¿Adónde va? —No sé... Bastante lejos” (406). La reflexión sobre la vida afuera como única posibilidad de su propio tiempo se pone de presente: esa posibilidad no existe dentro de *Manhattan Transfer*. Quizá la única manera es salir del pajar y ello prolonga el tiempo de las cosas narradas más allá de la narración. Para Jimmy Herf, vivir su propio tiempo, construirse a sí mismo, exige salir del *hervidero de gusanos* e iniciar una vida lejos de allí.

Consideraciones finales

Sinclair Lewis se refirió a Estados Unidos, a principios del siglo xx, afirmando que “habían sufrido los cambios revolucionarios que implica pasar de ser una colonia rústica a un imperio mundial sin haber alterado siquiera un ápice la bucólica y puritana sencillez del tío Sam” (Bradbury, 102). La literatura reflejó esta transformación, pero también el malestar que ella produjo en el contexto de la guerra. Sin embargo, más que en la guerra, *Manhattan Transfer* se ubica en la gran ciudad, en el eje de la modernidad:

[...] los métodos se identifican con los de la gran novela urbana al estilo de Biely en la que la experiencia cuaja en extrañas unidades luminosas tanto como en técnicas de montaje y collage propias de los modernos cineastas como Eiseinstein o Griffith ... la deuda con Joyce es patente, pero donde Joyce presenta a su paralizada Dublín como una ciudad cuya forma solo puede elevarse por medio de la revelación del arte, Dos Passos, más constructivista, ve a su Manhattan como un enorme movimiento colectivo, una matriz mecánica, una máquina capaz tanto de dar como de quitar la vida. (Bradbury, 154)

La narrativa de Dos Passos confrontó la tradición norteamericana al tiempo que acogió elementos del arte de vanguardia que llegaron de Europa por la

puerta que abrió Gertrude Stein: por allí llegaron el cubismo y el Dadá, que a su vez fueron acogidos por la metrópoli como símbolo de la modernidad, y el rascacielos como su expresión culminante.

Pero quizá el elemento fundamental de la reflexión contenida en este artículo consiste en concluir que en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos hay una elaboración de la complejidad, de la fragmentación urbana de Nueva York en los años veinte, y esto refleja un experimento en el tiempo y en el espacio, prefigura la ciudad de los rascacielos, el paradigma de la modernidad del siglo XX, y dicho experimento toma el montaje como su soporte estructural y el collage como el principio creativo en su interior.

En el marco de ese montaje hay una indagación por la experiencia ficticia del tiempo que permite acercarse a la definición de tres tiempos en la narración: el monumental, el de la metrópoli y el de las manzanas cayendo a la prensa, que es el mismo del ciervo acosado o de los gusanos. Son las vivencias del tiempo en la narración, la cuales articulan de manera transversal toda la historia. El tiempo hace de la novela un gran montaje narrativo sobre el collage de la ciudad moderna, donde los habitantes experimentan la tensión de estar en la trama para desaparecer por momentos y reaparecer sólo en ocasiones y volver a perderse en el tráfico de Manhattan, o en sus depresiones, o en sus borracheras en medio de la *prohibición*, o en el consultorio del psicoanalista, o en el bar clandestino, o en la cita tortuosa de un par de amantes afanados antes de que llegue el traicionado.

Algunos elementos sobran, otros no. *Manhattan Transfer* es un mundo de contrastes, de razas, de sentimientos, de aventuras, de buenas y de malas intenciones, de abusos, de traiciones, de decepciones; es decir, todos los contrastes del ser humano atrapado en la gran metrópoli del siglo XX. En cualquier calle, en cualquier bar, en el puerto, todos los espacios de Manhattan son buenos para vivir en la confluencia y el conflicto, en el contrapunto, entre los tiempos de esta experiencia: *Manhattan Transfer*.

El fragmento final de la novela, cuando Jimmy Herf abandona Manhattan, refleja un gran desencanto, el que le ha producido la metrópoli, el que le ha producido la gran ciudad. Así como para la enfermera cualquier madre es buena para cualquier hijo (quien no es más que un nuevo gusano), para Jimmy Herf cualquier vehículo, cualquier conductor y cualquier destino son buenos: es tal su desencanto y tal su decisión de construir su propia vida. Jimmy Herf propone la reflexión sobre la vida afuera como única posibilidad de su propio tiempo y pone de presente que esa posibilidad no existe al interior de *Manhattan Transfer*; para hacerla realidad es necesario salir del pajar, y ello prolonga el tiempo de las cosas narradas más allá de la narración. Para Jimmy Herf vivir su propio

tiempo, construirse a sí mismo, excluye el suicidio pero exige salir del *hervidero de gusanos*, escapar de ese tiempo, y al hacerlo le encuentra el sentido pleno a Manhattan como un *Transfer*, una estación de Transferencia hacia la posibilidad de la búsqueda de sí mismo.

Obras citadas

- Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid: Abada, 2005.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.
- Bordwell, David. *El cine de Eisenstein, teoría y práctica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Borges, Jorge Luis y Esther Zemboraín. *Introducción a la literatura norteamericana*. Madrid: Alianza, 1999.
- Bradbury, Malcolm y Guillermo Sheridan. *La novela norteamericana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Davis, Robert G. *John Dos Passos. Pamphlets on American Writers 20* (Minneapolis, U of Minnesota, 1962).
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1979.
- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. José Robles Piquer, (trad.). Bogotá: Seix Barral, 1985.
- 1919. Barcelona: Bruguera, 1982.
- *Paralelo 42*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- *Manhattan Transfer*. José Robles Pazos (trad.). Buenos Aires: Santiago Rueda, 1941.
- *Manhattan Transfer*. Nueva York: Harper and Brothers, 1926.
- Eisenstein, Serguei. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Fiz, Marchan Simón. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza, 1986.
- *El universo del arte*. Barcelona: Salvat, 1985.
- Kazin, Alfred. *Una procesión. Cien años de literatura norteamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Kuspit, Donald. “Collage”. *Revista Cuadernos Grises* 1 (Universidad de los Andes, abril de 2005), 72-92.
- Pavese, Cesare. *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Pérez G., Cándido. *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid: Taurus, 1988.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, t. II. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Ruhrberg, Schneckenburger y Fricke, Honnef. *Arte del siglo XX*. México: Océano, 2003.
- Sanders, David. “John Dos Passos”. En: George Plimpton (ed.). *Conversaciones con los escritores*. Barcelona: Kairós, 1980, 37-63.

Spiller, Robert E., Thomas H. Johnson y Richard M. Ludwig. *Literary History of the United States*. Nueva York: Macmillan, 1978.

Stam, Robert. *Teorías del cine, una introducción*. Barcelona: Paidós, 2001.

Stein, Gertrude. *Retratos*. Barcelona: Tusquets, 1974.