



**JOSÉ MARÍA GUEL BENZU, «John Dos Passos,
Manhattan Transfer», a *Revista de Libros*, 1 de gener
de 2000.**

[...] En principio, la novela establece una novedad: el protagonista no es un personaje de carne y hueso al estilo tradicional, uno de esos personajes cuya vida le dirige a un final feliz o desgraciado, sea bajo el manto del drama o el de la comedia. La novela está llena de personajes o, si bien se mira, de unos personajes y muchas figuras. En la línea de la modernidad literaria instaurada por Baudelaire, el verdadero protagonista de *Manhattan Transfer* —la ciudad de Nueva York— es estrictamente moderno.

Recordemos que Baudelaire se refirió a la ciudad masificada, producto del impresionante cambio de vida social que trajo consigo la Revolución Industrial, como al «desierto del hombre», aludiendo a la cualidad de anonimato que caracteriza a la masa urbana. Sólo cuando el foco narrativo sigue a una persona concreta ésta es capaz de salir del anonimato natural de la ciudad y convertirse en protagonista; entonces la ciudad actúa como un ciclorama ante el que se desarrolla el conflicto;

hasta ahí habíamos llegado. Pero no es el caso de *Manhattan Transfer* porque ésta intenta ir más allá: busca la integración de ciudad y personaje, lo que parece un contrasentido. ¿Quizá es lo que intentó Dos Passos?

Baudelaire, en su famoso poema *A une passante*, logró algo asombroso: mostrar la realidad del anonimato urbano al personalizar un encuentro entre dos transeúntes. Uno de ellos, la voz, es sólo una voz; el otro (la *passante*) tan sólo aparece unos segundos ante los ojos del primero. La creación de anonimato urbano como presencia real la consigue gracias al admirable uso de la fugacidad como forma de deseo y de conocimiento. Pues bien, cuando me refiero al protagonista de la novela de Dos Passos estoy nombrando algo muy peculiar: lo que se llamó *the lonely crowd*. La multitud solitaria. El latido de la ciudad. Esto es, sin duda, lo que Dos Passos se propuso. Y esto es lo que fascinó en nuestro país en un momento determinado de la evolución de nuestra novela. ¡Hacer protagonista a una ciudad! Era un hallazgo, verdaderamente.

Es evidente que el camino elegido por el autor se parece mucho a lo que musicalmente se conoce con el nombre de polifonía. Una novela polifónica será aquella en la que

concuermen muchas voces. No pueden concordar al unísono debido a que la escritura es sucesiva, pero bien puede simularlo. Sin embargo, el lector de *Manhattan Transfer* advertirá pronto que la polifonía es sólo una apariencia que se debilita progresivamente hasta quedar reducida a una impresión final. Por el contrario, lo que cada vez se acentúa más en el lector es que la técnica que hace el camino es otra: es la que podríamos definir como contrapuntística. Esa será la que disponga las escenas y, en consecuencia, marque el ritmo. El asunto tiene toda la lógica, pues es el único modo de buscar esa impresión polifónica sin abandonar el asidero sustancial de lo que hasta entonces se considera el eje de cualquier novela: el personaje. La narración se resuelve contrapunteando secuencias de numerosos personajes, muy pocos de los cuales son motivos centrales —de modo especial, sólo dos— y, ya que estamos con los símiles musicales, creando la sensación de componer una sinfonía de nuestro tiempo. La ambición, como se verá, es extraordinaria y aprovecha las formas diversas del modo que más le conviene. Si a esto añadimos las preocupaciones sociales del autor, tendremos un nuevo modo de narrar lo que se ha denominado usualmente «un

fresco histórico», sólo que esta vez dando varios pasos más allá de lo que planteó el verdadero creador de la novela contemporánea —Gustave Flaubert— la primera vez que consiguió anudar el relato de la Historia con el de los sentimientos personales de forma perfectamente satisfactoria —*La educación sentimental*.

John Dos Passos introduce en su novela, además, una serie de elementos nuevos. Unos los introduce por sí mismos; quiero decir: no mezclados sino yuxtapuestos, son titulares de prensa o entradillas líricorealistas que se presentan como introducción. Otro se integra en la forma de la novela hasta el extremo de introducirse en su propia expresividad: el cine. Antes he hablado de secuencias; por supuesto, el ritmo de la novela es cinematográfico, pero no sólo eso: las descripciones de lo que va sucediendo se refieren siempre a la interioridad o a la exterioridad de las personas. Las que suceden en el interior de ellas están narradas por un narrador que actúa como alter ego de cada personaje, puesto que es capaz de contarnos su interioridad. Pero las que están vistas deliberadamente desde fuera, aquellas en las que el pensamiento del personaje no entra, son descripciones de ademanes cuya

capacidad de sugerencia está establecida por su visualidad, no por su pensamiento. Y ahí es donde bien puede decirse que Dos Passos introduce en la narración un avance expresivo de valor incalculable y cuyo uso será determinante en el territorio de la novela desde entonces. No digo siquiera que haya sido el primero, digo que es el primero que trabaja a fondo las posibilidades expresivas del método. La mezcla de ritmo secuencial y visualidad está hecha con excelente intuición.

Lo que sucede es que si la intuición, el olfato narrativo de Dos Passos, funciona con la precisión de un felino que sigue a su presa, no estoy seguro de que pueda decirse siempre lo mismo del uso de los materiales narrativos de la novela. El impresionismo de Dos Passos, que hunde sus raíces en su amor por la pintura y la poesía —él mismo escribió poemas—, es un arma de doble filo y en *Manhattan Transfer* afloran también las cortaduras.

¿Dónde se advierte? Sustancialmente, creo que en algo que proviene de la actitud del autor: el deseo de hacer una novela colectiva obliga en exceso a los numerosos personajes que pululan por ella. La actitud del autor es un rechazo global a una ciudad que representa un modo de

relación contaminado por el capitalismo salvaje que a él no le gusta. Ese rechazo condiciona a sus personajes. El gran crítico norteamericano Alfred Kazin señaló que no se trataba tanto de la «vasta pauta de una ciudad, sino de una caprichosa absorción de monstruosidades». No creo que pueda sostenerse esa afirmación de modo tan contundente, pero no me cabe duda de que el rechazo global a que antes aludía condicionó severamente el comportamiento y, sobre todo, el aspecto de los personajes encargados de dar la impresión de *lonely crowd* en el lector. Todos los personajes quedan impregnados por una suerte de desgracia colectiva. Es relevante el hecho de que se muevan sobre todo bajo dos referentes: el dinero y el deseo de ir a otra parte; el primero, como anhelo que libera o mata; el segundo, como evasión anhelada, como anhelo de volver al mundo de donde salieron para venir a la ciudad. De hecho, el único personaje que no puede avanzar ni retroceder ni tiene la menor expectativa de lograr siquiera unos dólares para subsistir sin mendigar es Bud Korpening y por eso se acaba tirando al río.

Quizá sea a esa desgracia colectiva a lo que se refiere Kazin cuando habla de colección de monstruosidades. Pero yo me inclino a creer que a lo que le obliga es a caer en el tópico o, para ser más precisos, en debilidades de composición. Dos Passos es vigoroso escribiendo y eso le libra de uno de los peores daños que causa el tópico, que es la blandura. Las debilidades, en cambio, afectan, además de a los personajes —algunos patéticos hasta el exceso, como Anna—, al ritmo, lo cual conduce a zonas de confusión que no quedan resueltas. Además, depende en exceso de sus dos personajes principales, Ellen Thatcher y Jimmy Herf, que, si es bueno para fijar una línea de referencia al relato, es malo porque se ven afectados por las debilidades aludidas en mayor proporción que los demás. Esto, me apresuro a decirlo, no le resta atractivo sino exigencia, que no es lo mismo. Sea como sea, no sólo está llena de secuencias espléndidas desde el principio —véase la figura de Bill Thatcher contemplando el fuego de un edificio cercano al suyo y el encuentro con el incendiario—, sino que el esfuerzo por levantar una novela colectiva no es sólo una promesa: está ahí y están los medios que ha empleado para ello, incluso si descendemos a detalles como el efecto ambiental logrado con la

presencia de cosas, toda clase de cosas, objetos, en las casas y en la calle, que son decisivos para la consecución de un *look* de época que permanece intacto en una lectura actual, lo que dice mucho a favor de la mirada selectiva del autor. Y lo que nos lleva de nuevo al cine.

El impresionismo —véase el resultado admirable de este modo descriptivo en la escena del atropello de Gus McNiel en su carro de lechero—, el sentido de la elipsis —una contribución decisiva para el ritmo narrativo— y la exhibición de recursos —diálogos, monólogos, descripciones, personas y tiempos verbales— acaban por crear una, si no sólida por entero, sí amplia y concluyente visión de esa multitud solitaria que vive en ese desierto del hombre que es la ciudad moderna. Una pavorosa falta de amor se extiende sobre todos los personajes, sobre la ciudad entera, donde sólo el éxito y el dinero marcan la singularidad y donde la inseguridad es el caldo de cultivo de millones de seres humanos. Tan sólo el poder de convicción de esta visión hace suficientemente fuerte al libro.

Sin embargo, hay una conclusión que está más allá de *Manhattan Transfer* y que es adonde quería yo llegar con

esta relectura. La obra resiste bien tanto tiempo después, pero sus imperfecciones ayudan claramente a ver cómo la novela es una especie de ensayo general del modo expresivo al que John Dos Passos quiere llegar y al que llegará en *El paralelo 42, 1919* y *El gran dinero*, escritas entre 1930 y 1936, que forman la llamada *Trilogía USA*, uno de los trabajos de ficción más notables de la novela norteamericana del siglo XX.

Lo que adquiere su plenitud en la trilogía es la integración del ámbito social en el ámbito personal por medio de una narración que lleva a su perfección el empleo del collage. Hay dos secciones recurrentes que son las denominadas *camera eye* y *Noticiarios*. La primera es una especie de escritura automática en su aspecto externo, pero perfectamente controlada, donde lo que eran las introducciones lírico-realistas de Manhattan se transforman en una suerte de vivencia personal del narrador, una intervención directa desde dentro del marco en el que está efectuando el relato. La segunda es la definitiva inserción de lo periodístico como complemento contrastante de lo estrictamente narrativo. Todo ello, unido a las complejas y vigorosas historias de los personajes sobre los que arroja



su luz, configuran una enorme narración que, sin un solo titubeo, se dirige a realizar un retrato de la democracia americana donde lo individual y lo colectivo muestran la implantación de la sociedad de masas de la época... bajo la mirada desengañada, pero no por ello menos imponente, del autor. Con ello, *Dos Passos* vuelve al principio del camino establecido por Flaubert en *La educación sentimental*. La riqueza y la fecundidad de aquel punto de partida ha alcanzado una nueva formulación que se corresponde literariamente con un nuevo modo de vida. Todo nuevo modo de vivir genera una nueva forma de expresión. El paso de *Manhattan Transfer* a la *Trilogía USA* muestra admirablemente el trayecto que va de la concepción de ese modo nuevo a su plena realización.