

Patricio Pron  
Alumno Trabajo presentado a Seminario I

“Enfrentados a la pérdida de raíces y al debilitamiento consiguiente de la gramática de la “autenticidad”, nos desplazamos hacia un paisaje más vasto. Nuestro sentido de pertenencia, nuestro lenguaje y los mitos que llevamos en nosotros permanecen, aunque no ya como “orígenes” o signos de “autenticidad” capaces de garantizar el sentido de nuestras vidas. Ahora, subsisten en huellas, voces, recuerdos y murmullos que se mezclan con otras historias, otros episodios, otros encuentros”  
IAIN CHAMBERS

“e infiernos de los ríos del Este, puentes retumbantes Grasientos Sándwichs de Joe, difuntos coches de niño, ruedas negras y sin dibujo olvidadas y sin recauchutar, el poema de la ribera, condones & cacerolas, cuchillos de acero, nada inoxidable, sólo el hediondo cieno y los artefactos afilados como cuchillas en tránsito hacia el pasado”  
ALEN GINSBERG

“Ser modernos es experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustia, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en que todo lo sólido se desvanece en el aire”  
MARSHALL BERMAN

“Las formas del arte y del pensamiento modernistas tienen un carácter dual” –escribió Marshall Berman– “son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él”.

En la historia de las violentas oposiciones que este carácter dual ha provocado, los entornos urbanos han ju-

gado un papel importante. En el centro de la reflexión sobre la vida urbana la paradoja ha sido el único modelo posible para entender la relación entre la modernidad y las ciudades que han sido su escenario excluyente.

Esta paradoja es la de una modernidad urbana que ha optado por abolir las calles y las ciudades por las mismas razones que la crearon, la fabulosa explosión de fuerzas materiales y humanas en ellas que fundaron la experiencia moderna. Fue en respuesta a los movimientos revolucionarios que a partir de 1789 afirmaron la soberanía del pueblo sobre las calles que el urbanismo modernista propuso su desaparición y su sustitución por un espacio controlado y socialmente fragmentado en donde las contradicciones fundamentales de la vida moderna no pudieran convergir. La célebre consigna de Le Corbusier sobre la desaparición de las calles expresó la tragedia del modernismo urbanista cuyo “triumfo”, escribió Berman, “ha contribuido a destruir la misma vida urbana que esperaba liberar”.

Esa vida urbana fue el motor del modernismo hasta hoy. Mientras las autopistas sustituían en nuestro siglo a los bulevares como modelos del urbanismo en boga, los encuentros en las

calles dejaban su marca indeleble en las artes y afirmaban nuevamente su importancia en la vida moderna.

Este trabajo pretende ser un recorrido personal –y por tanto incompleto y arbitrario– por algunos relatos urbanos del modernismo, en un intento por entender a través de las difíciles y a menudo dolorosas relaciones que sus personajes sostienen con los entornos urbanos, la forma en que el modernismo ha pensado la experiencia de la vida en las ciudades desde su génesis en la desconfianza hacia esos espacios hasta el mundo pos-colonial actual, en el que “la figura metropolitana moderna es el migrante” que “formula de manera activa la estética y la vida metropolitanas, su estilo, reinventando las calles del amo”.

#### La ciudad como parálisis

Es probable que “Dublineses” sea una de las aproximaciones más cabales y múltiples de la literatura del siglo XX a esa máquina habitada que es la ciudad. El libro, integrado por quince relatos, fue escrito por James Joyce en 1914 con la finalidad explícita de “denunciar el alma de esa hemiplejía o parálisis que algunos llaman ciudad”. Es por esta razón que el verdadero protagonista del libro es el entorno urbano, mucho más aquí que en el ya clásico “Ulises”. Si en este último la ciudad es el escenario del vagabundeo físico pero también mental y lingüístico, en “Dublineses” la ciudad aparece en toda su cabal ex-

presión no sólo como escenografía, como decorado fastuoso y oscuro, sino como centro de muchos de los relatos.

El más destacado de ellos por la aparición fulgurante de la ciudad y de lo que Berman llamó un “modernismo retorcido” es “Después de la carrera”.

El relato gira alrededor de la noche posterior a una carrera de automóviles en la ciudad de Dublín de principios de siglo. Su protagonista, Jimmy, es un típico joven irlandés acaudalado quien visita la ciudad junto a un grupo de extranjeros para asistir a la carrera. Joyce acentúa el internacionalismo del grupo –un francés, un canadiense y un belga a los que luego se les suma un norteamericano– porque es el contraste entre su cosmopolitismo y el provincialismo de Dublín lo que articula el conflicto interior del personaje.

El relato está desde un principio teñido de política. En la carrera, anota Joyce, no son los automóviles ingleses los que reciben las principales ovaciones sino los franceses. Mientras algunas personas lanzan a su paso “unos vítores de esclavos agradecidos”, el resto del público simpatiza más con “los carros de sus amigos los franceses”, y este pequeño gesto de incorrección política en las calles ejemplifica la manera tímida y soslayada de manifestarse políticamente en Irlanda.

La trayectoria del protagonista es la de una persona que vive su modernidad como periférica. Está avergonzado de que su fortuna se haya conseguido trabajando y lo horroriza su propio origen comparado con el de sus amigos. En oposición a él “Ségouin

tenía una inconfundible aura de riqueza". El protagonista aspira a ser poseedor de ese aura, más no sea en la emulación de sus amigos. Lo obsesiona fingir modernidad para estar a la altura de ellos y para despegarse de sus orígenes periféricos. "Recorrer rápido el espacio alborozó", anota Joyce, "también la notoriedad; lo mismo la posesión de riquezas. He aquí tres buenas razones para la excitación de Jimmy. Ese día muchos de sus conocidos lo vieron en compañía de aquellos continentales".

En el relato, la ciudad aparece como un espacio moderno y luminoso. La velocidad del automóvil acelera las cosas a su alrededor; "la calle bullía con un tráfico desusado, resonante de bocinas de autos y de campanillazos de tranvías", escribe Joyce. Las personas se reúnen "para rendir homenaje al carro ronroneante". "El viaje puso su dedo mágico sobre el genuino pulso de la vida, y, esforzado, el mecanismo nervioso humano intentaba quedar a la altura de aquel veloz animal azul".

En la descripción de Joyce aparece lo que para Berman es una de las escenas primarias de la modernidad, el hombre moderno lanzado frente al tráfico de la calle, que no "conoce límites espaciales o temporales, inunda todos los espacios urbanos, impone su ritmo al tiempo de cada cual, transforma la totalidad del entorno moderno en un 'caos en movimiento'".

Pero la luminosa apariencia de la ciudad no resulta sino mascarada. "Esa noche la ciudad se puso su máscara de gran capital" escribe Joyce ar-

ticulando el verdadero problema del relato. El esplendor nocturno y cosmopolita de Dublín es una ilusión que oculta el atraso y el conservadurismo de la ciudad, su "falta de modernidad".

El primero que nota este atraso y que vive su modernidad dolorosamente es el protagonista. Jimmy puede notar, en las maneras serviciales de su padre hacia los extranjeros y en su "verdadero respeto por los logros foráneos" la humillación de sentirse desprovisto de una tradición realmente moderna. "Esto era vivir la vida por fin", afirma extasiado en el medio de la fiesta. Pero la ilusión de pertenecer al mundo cosmopolita y moderno de los extranjeros se acaba. Si Dublín se pone por la noche "su máscara de gran capital" el hechizo se disuelve con el amanecer que cierra el relato.

#### La ciudad como ilusión

La afirmación de una modernidad propia tortuosa e inferior que asalta al protagonista del relato de Joyce se repite en los protagonistas de los cuentos que integran el libro de Nikolai Gogol "Novelas de San Petersburgo", editado originalmente en el año 1842.

En dos de ellos particularmente, "La avenida Nevsky" y "La nariz", la profunda irrealidad y extrañamiento que caracterizan esa modernidad aparecen en todo su apogeo.

En el primero de los relatos, el pintor Piskariov y el teniente Pirogov pasean por la famosa avenida Nevsky y

se cruzan con dos damas. Los dos comienzan a seguir a la de su preferencia. El pintor se enamora de una bella cortesana a la que descubre entrando en un burdel. Su caída es vertiginosa después de ese descubrimiento: empieza a tomar opio, intenta hacerle cambiar de vida pero no lo consigue y termina suicidándose. El teniente sigue a la otra mujer, que resulta ser la esposa de un artesano borracho. La corteja e intenta seducirla pero termina humillado por el marido.

La suma de las dos historias da al relato el carácter de una parábola acerca de la superficialidad de las ilusiones, pero también informa que esas ilusiones tienen como escenario la calle y son producidas por ella. En el entorno moderno de la avenida, el único en la Rusia de la época de Gogol, las ilusiones y los engaños son tan corrientes que acaban tornando la vida misma de los que la recorren en un relato ficticio.

La misma descripción que hace de la avenida el autor apunta particularmente a la atmósfera de irrealidad que se respira en ella. "¡Qué rápidas fantasmagorías se suceden en la avenida Nevsky en un día!" se asombra para luego enumerar, "¡cuántos pies han dejado en ellas su huella! La burda y sucia bota de un soldado licenciado, bota cuyo peso bastaría para abrir brecha en el propio granito; el minúsculo zapatito, ligero como el humo, de una damita que vuelve la gentil cabeza hacia los brillantes escaparates de las tiendas como el girasol hacia el astro rey; el ruidoso sable de un alférez pletórico de esperanzas que

deja en el pavimento profundos rasguños; en ella todo deja constancia del poderío de la fuerza o del poderío de la debilidad".

La avenida Nevsky parece contener en el relato de Gogol todas las maravillosas promesas de la modernidad. Sin embargo, su contraste con el resto de las calles de San Petersburgo hace que su entorno y su promesa se vuelvan irreales y disloquen la percepción del tiempo y del lugar de los paseantes. Esto es lo que permite que el pintor Piskariov cuyo sentimiento de inferioridad respecto a los pintores italianos resulta paradigmática –es uno de los tantos pintores rusos que "poseen auténtico talento y, si pudieran respirar el vivificante aire de Italia, se desarrollarían, seguramente, con la misma amplitud, libertad y brillo que una planta sacada de una habitación al aire puro" –se atreva a intentar concretar su ilusión amorosa. Su fracaso resulta un claro ejemplo de los problemas que provoca confiar demasiado en las ilusiones de la calle. "¡Oh, desconfiad de la avenida Nevsky!" escribe Gogol y la suya es una advertencia contra el entorno urbano y contra la promesa de una modernidad ilusoria.

El segundo de los relatos, "La nariz", tiene también como escenario a la famosa avenida. El asesor letrado Kovaliov descubre al despertar que ha perdido su nariz. En lugar de su "nariz nada deforme y bastante moderada" encuentra "un espacio liso, llano, muy estúpido". Esa ausencia hace que toda su autoridad y arrogancia se derrum-

ben y en su lugar aparezca su verdadera estupidez, que también alcanza en paródica exageración a toda la casta de funcionarios intermedios de la administración zarista que Gogol describe con desprecio.

El absurdo de la situación estalla cuando el desgraciado Kovaliov descubre a su propia nariz paseando por la avenida Nevsky disfrazada de consejero del Estado. Su rango resulta muy superior al de modesto asesor letrado, por lo que la rígida estructura de clases de la sociedad rusa la vuelve inalcanzable para el protagonista.

La avenida Nevsky resulta aquí un entorno amenazador. En primer lugar para el asombrado barbero Iván Yákovlevich, quien encuentra la nariz, intenta infructuosamente arrojarla en plena calle y resulta finalmente detenido. En segundo lugar para el humillado asesor letrado Kovaliov, cuyo extravío de la nariz lo obliga a recorrer la calle en una actitud indigna y escapando de los conocidos. Finalmente, y en tercer lugar para todos los funcionarios del régimen ruso que deben recorrer diariamente la avenida sintiendo que en ese entorno moderno toda su autoridad, cifrada en el peso de la tradición, se derrumba ante el aire de novedad y de velocidad de la calle.

La ilusión de la pérdida de la nariz y la del éxito amoroso sólo son posibles en la avenida Nevsky. Es que, como escribe Gogol, "la avenida Nevsky miente a cualquier hora y, muy en particular, cuando las densas tinieblas nocturnas descienden sobre ella" y "el propio demonio enciende las luces con

el único fin de que todo parezca distinto de cómo es".

#### La ciudad como amenaza

La inagotable fuente de símbolos que es la literatura rusa del siglo pasado no se agota en las "Novelas de San Petersburgo" de Gogol, sino que aún reserva uno de sus mejores ejemplos del sueño de una modernidad propia.

Ese sueño es "¿Qué hacer?", escrito por Nikolai Chernichevski en 1863.

El libro, escrito en la prisión de Siberia a la que Chernichevski había sido condenado por supuestas actividades subversivas contra el Estado de las que nunca pudo probarse nada, es la descripción de una serie de vidas ejemplares cuyos encuentros y relaciones personales están saturados de política.

En "¿Qué hacer?" la canonización del famoso Palacio de Cristal y su absurda multiplicación a lo largo de la estepa rusa es el modelo propuesto como el futuro sustituto de las ciudades en el orden ideal de una "nueva Rusia" moderna. En su gracia y su carencia de límites que ordenen la perspectiva, Chernichevski encontró la expresión perfecta del sueño de una modernización que se saltara la etapa turbulenta del urbanismo para ingresar en el terreno de una modernidad sin contradicciones –esto es, sin vida urbana–.

La pregunta que la protagonista de "¿Qué hacer?" le hace a su guía por el nuevo paisaje resulta emblemática de

buena parte de los intentos de abolir la ciudad en la modernidad. “¿No hay ciudades para las personas que quieren vivir en ellas?”, pregunta y su interrogación sigue resonando hasta la actualidad, cuando el sueño de Le Corbusier de diseñar ciudades para ser visitadas regresa.

Es que la ilusión de Chernichevski se concretó sesenta y tres años después de “¿Qué hacer?”, con la creación en Coney Island de un parque de diversiones llamado Dreamland. El parque no sólo era la expresión del sueño de edificar ciudades para visitar pero no para vivir, sino que era también una manifestación de un manifiesto nunca escrito sobre la vida urbana en la modernidad, el “Manhattanismo” que el arquitecto holandés Rem Koolhaas formuló en “Delirius New York” como “el paradigma de la explotación de la congestión”. Esta congestión –que Berman pero antes Gogol y Baudelaire y Joyce asociaron con la vida moderna– halla su más perfecto ejemplo en la arquitectura delirante de Manhattan que el protagonista de O. Henry recorre atribulado.

#### La ciudad como utopía

Quizás porque el Palacio de Cristal auténtico –que el arquitecto Joseph Paxton construyó en Londres en 1851 y fue destruido por un incendio en 1936– no justificaba las ilusiones que en él depositó Chernichevski, quizás porque la literatura es a menudo el ejercicio de lo imposible, podría consi-

derarse a “¿Qué hacer?” una mera ficción. Esa mera ficción, sin embargo, tuvo consecuencias impensadas para su autor, porque inspiró al arquitecto francés Le Corbusier uno de sus proyectos más originales e influyentes, el de las “Torres en el parque”.

En la obra de Le Corbusier no sólo se articularon las principales contradicciones de la relación entre modernismo y ciudad sino que también se expresaron las ideas de un nuevo urbanismo que veía las ciudades como obstáculos al tráfico y focos antieconómicos de delincuencia y decadencia moral. En el triunfo de su famoso apotegma “¡Debemos acabar con las calles!” puede apreciarse el fracaso del urbanismo modernista, que –como afirma Berman– contribuyó a “destruir la misma vida urbana que esperaba liberar”.

Este movimiento esencialmente contradictorio del urbanismo modernista que consistió –y consiste– en destrozarse barrios enteros para erigir una vía rápida que no va hacia ninguna parte encuentra su antecedente en los albores mismos de la modernidad.

Fue durante el Renacimiento cuando la aparición de un nuevo concepto de entramado urbano relacionado con la disposición en cuadrícula y la perspectiva rectilínea cartesiana, cuyo régimen de visión fue dominante durante la modernidad, hizo desaparecer el urbanismo caótico y casual de la Edad Media cambiando la fisonomía de las ciudades europeas de la época.

Estos nuevos conceptos urbanísticos hallaron su correlato en la multiplicación de novelas utópicas en las que

la descripción del entramado de calles, canales y avenidas era fundamental. En una mirada en perspectiva, ese furor descriptivo puede parecer un ejercicio fatigoso y gratuito, que sólo aleja al lector del tema del libro; sin embargo adquiere pleno significado si consideramos las relaciones que sus contemporáneos establecían entre el modelado de esas ciudades y sus habitantes.

Es que, como apunta Gabriel Sosa, “para los renacentistas ciudad y habitante eran una sola unidad. En el Renacimiento predominaba la idea de que el hombre es la medida de todas las cosas, y si una ciudad era perfecta sus habitantes también debían serlo”.

Este último punto establece la diferencia sustancial entre la destrucción de la ciudad medieval y el mismo fenómeno en la ciudad actual. Mientras que la primera fue librada bajo la consigna de una mejor ciudad para mejores habitantes –en una línea que articularía urbanismo y vida espiritual–, la segunda es librada no por el mejoramiento sino por la desaparición simbólica de toda vida urbana.

#### La ciudad como nostalgia

El acercamiento de Henry Miller al entorno urbano resulta mucho más pasional que el que podía apreciarse en las obras de Gogol y de Joyce. En el tiempo que ha mediado entre la escritura de éste último –1914– y la de Miller –1934– la ciudad ha crecido hasta mostrar a sus ocupantes que la esperanza de una modernidad urbana

unívoca y carente de dificultades que alienta los relatos de Gogol y de Joyce es apenas una ilusión.

En esos años los entornos urbanos han crecido tanto que han llegado a engendrar su propia nostalgia. Miller da cuenta de ese aura que envuelve las viejas calles en “El Distrito Catorce”, y su relato es una evocación desbordante de vitalidad y de alegría. “Soy un patriota del Distrito Catorce de Brooklyn donde me crié”, escribe, “el resto de Estados Unidos no existe para mí más que como idea, historia o literatura”.

Miller escribe en una dirección absolutamente diferente de la de Gogol o Joyce. Mientras estos últimos veían en los nacientes espacios urbanos la amenaza de una modernidad que no acababan de comprender, Miller escribe desde la seguridad que le otorga haber nacido en esos entornos que, como escribe el pensador francés Michel de Certeau, expresan “una huella monumental de trayectos y formas, de una organización del espacio privado o público, de una manera de comprender el paisaje y el clima”. El mismo Miller escribe “yo nací en la calle y me crié en la calle” y le otorga un especial significado a esa definición. “Nacer en la calle”, afirma, “significa vagar toda tu vida, ser libre. Significa accidentes e incidentes fortuitos, drama, movimiento”.

El “drama” de la frenética y alucinada modernidad urbana de la que Gogol desconfiaba al sugerir irónicamente que en la Nevsky Prospekt “el propio demonio enciende las luces con

el único fin de que todo parezca distinto de cómo es” adquiere en Miller una estatura mítica. Los personajes ya no están aquí atribulados frente al nuevo entorno moderno, sino que viven su modernidad como el único tiempo posible. Las personas que Miller evoca encuentran en la velocidad de los entornos urbanos y en las calles su razón de ser, algo que Alen Ginsberg evoca con singular precisión en su ya clásico poema “¡Aullido!” de 1956 al escribir sobre “quienes se lanzaron en picada por las autopistas del pasado viajando allí donde cada cual velaba por ese Gólgota de bólidos, de soledad carcelaria o encarnación del jazz de Birmingham”. El propio Miller afirma que “cuando otros recuerdan su juventud con un bello jardín, una madre cálida, una temporada en el mar” él recuerda las “paredes y chimeneas cubiertas de hollín, sombrías, de la fábrica de estaño de enfrente”.

La calle misma proporciona una suma de experiencias y de enseñanzas que equiparan la vida en ella a la mejor literatura. Es cierto que, escribe Miller, “ya entonces soñaba en escapar, en irme a lejanos lugares”. Pero en su ilusorio viaje Miller sólo llegó “al otro lado del río, no más allá de la Segunda Avenida y la calle Veintiocho, por el metro de Belt Line”, es decir, no salió de la ciudad.

En su evocación hay además una sensible marca de nostalgia por el paso del tiempo. En su alucinado repaso de los rostros y de las esquinas de su infancia hay una profunda melancolía asimilable al sentimiento que Berman

define con su apropiación de la expresión marxista “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Si lo característico de la experiencia en las ciudades es la velocidad que éstas imprimen a las cosas y a las relaciones humanas, esta misma velocidad hace que incluso las ciudades cambien todo el tiempo a su impulso y que lo que parecía permanente un día ya no exista al siguiente.

La nostalgia de Miller no es en ese sentido una nostalgia premoderna, sino la de quien se ve enfrentado ante el hecho de que la ciudad desprecia su pasado. “Caminamos por las calles con mil piernas y ojos”, escribe, “con peludas antenas que captan el más mínimo indicio y recuerdo del pasado. Al deambular sin objeto, nos paramos de vez en cuando como largas plantas pegajosas, y tragamos enteras las presas vivas del pasado”.

La misma ciudad de New York donde Miller ha nacido ha cambiado radicalmente desde sus tiempos. Es curioso notar que Miller escribe su nostálgica evocación incluso antes de que el paisaje neoyorquino cambiara realmente con las autopistas de Robert Moses de las que habla Berman.

“El Distrito Catorce” de Henry Miller lo inscribe –más que ninguna otra de sus obras– en la tradición de un modernismo urbano que encuentra en las calles y en los entornos modernos su principal motivación así como su principal causa de angustia. Hacia el final del relato, y en una evocación casi whitmaniana, Miller equipara a su calle con el mundo y le pregunta “¿bajo qué luna muerta reposas, fría y relu-

ciente?”. La calle no puede responderle porque ha cambiado, y Miller sabe que “lo que no está en plena calle es falso, inventado, es decir, literatura”. Entonces el diálogo con el pasado es imposible.

#### La ciudad como aventura

La obra de O. Henry encuentra en la literatura rusa del siglo XIX su espejo más cabal. Sus personajes comparten el mismo origen y el mismo destino que los de Gogol, Chéjov y muchos otros. Se trata en todos los casos de seres que viven en espacios urbanos y que encuentran en ellos -incluso de manera tortuosa- su razón de ser.

Ese es el caso de Soapy, el protagonista de “El himno y el policía”. El relato de O. Henry comienza de una manera levemente cómica y zumbona. El protagonista despierta en un banco de Madison Square con la única ambición de conseguir un refugio antes de que recrudezca el invierno que comienza a hacerse notar en la ciudad. Soapy es un *homeless*, por lo que el único refugio posible para él es la famosa isla penitenciaria de Blackwell, ubicada en el East River frente a Nueva York.

El relato juega cómicamente con las semejanzas entre las vacaciones carcelarias del protagonista y las del resto de las personas. Es claro que Soapy podría encontrar refugio en cualquiera de las instituciones de beneficencia de la ciudad, pero para un espíritu orgulloso como el suyo “los dones de la caridad están llenos de estorbos. Si bien no

en dinero contante y sonante, uno debe pagar con humillaciones de espíritu los beneficios recibidos de la Filantropía”.

El protagonista inicia entonces un recorrido por la ciudad que comienza en Madison Square y que incluye trágicos intentos por ser encarcelado. En primer lugar intenta entrar en un restaurante de la Quinta Avenida y Broadway de donde es echado sin miramientos. Luego rompe el escaparate de un local en Broadway y la Sexta Avenida y se queda parado frente a él; un policía lo ignora y decide perseguir a otro sospechoso. Luego entra a otro restaurante más modesto en la vereda opuesta, come opíparamente, y al confesar su falta de fondos y pedir la presencia de un policía, es echado a la calle sin que la autoridad aparezca. Entonces comienza a “piropear” a una muchacha en presencia de un policía y, justo cuando éste está a punto de detenerlo, la mujer accede a su solicitud y lo toma del brazo dispuesta a irse juntos; Soapy la suelta y huye creyéndose “condenado a la libertad”.

Los intentos siguientes de Soapy resultan igualmente fallidos. Mientras camina por la ciudad se resigna a volver al banco de Madison Square pero, al pasar frente a una iglesia, el sonido de un órgano tocando un himno religioso produce en él una transformación. El despreocupado mendigo comienza a recordar el tiempo en que “su vida contenía cosas tales como madres, rosas, ambiciones, amigos, pensamientos inmaculados y cuellos duros”. La precariedad de su situa-

ción comienza poco a poco a enfermarlo y se jura comenzar de nuevo al día siguiente. Pero en su arrebatada ilusión no ve a un policía que lo observa. Este lo interpela y decide detenerlo. El resultado es que el protagonista es condenado contra su voluntad a tres meses de prisión por vagancia, el tiempo exacto de duración del invierno.

El relato de O. Henry adquiere el sentido de un apólogo moral cuando se reflexiona acerca de su significado. La incapacidad de considerar castigo a una pena que se desea puede ser uno de ellos. La imposibilidad de concretar nuestros sueños puede ser otro. Pero quizás el más productivo a los fines de este trabajo resulte considerar que esas cosas tuvieron lugar en la calle.

Tanto como en "La avenida Nevsky" o en "La nariz" de Gogol, la ciudad vuelve a ser un entorno amenazador donde las ilusiones se derrumban ante el peso de las leyes que las gravan. Soapy, heredero de la tradición de un modernismo que cuestiona la ciudad tanto como hace de ella su musa, es un descendiente directo de los héroes rusos que se enfrentaron a las ilusiones de las calles, pero es también el antecedente del nuevo sujeto urbano, del explorador de los cruces culturales en los entornos urbanos, que es el protagonista de "Londres me mata" de Hanif Kureishi. Encarna a la vez el tránsito constante al que los "paisajes migrantes" nos condenan, pero su actitud sigue siendo la de los héroes modernos a los que mueve como afirma Berman "el deseo de cambiar -de trans-

formarse y transformar su mundo- y el miedo a la desorientación y la desintegración, a que su vida se haga trizas".

#### La ciudad como mezcla

"Londres me mata" es la más moderna y cabal de las aproximaciones al fenómeno de los entornos urbanos que analizamos en este trabajo.

Lejos de tratarse de un relato clásico, el libro anticipa desde su misma estructura los cruces formales y culturales que son su mismo tema. Para comenzar, el libro no es tal sino un guión de cine. Este hecho -el de una "traducción" obligatoria de una manera de narrar textual a otra icónica- garantiza la primera incomodidad del relato. Luego, el hecho de que se trate de un libro sobre la juventud inglesa escrito por un inglés de origen pakistaní pone en duda -quizás tanto como el fenómeno de las metrópolis modernas- la propia identidad, la pertenencia cultural del autor.

El protagonista del libro, Clint, es un vendedor de drogas que, hastiado de la vida marginal que debe soportar, decide buscar un mejor trabajo. Finalmente contratado como mozo en un restaurante debe para hacerse cargo del empleo comprarse un par de zapatos decentes. Entonces comienza a deambular por Londres en busca de esos zapatos que son su garantía de una vida igualmente insoportable pero alejada de los peligros de las calles.

En el recorrido tragicómico de Clint la ciudad aparece como un entorno

caótico, que impone su propia diversidad al protagonista. La anécdota misma que dio origen al libro resulta relevante para entender la importancia que la ciudad tiene para el libro. Kureishi conoció en Portobello Road, en Londres, a un vendedor de drogas con el que empezó a tratar. El trabajo del muchacho lo ponía en contacto directo con personas del más diverso origen social y étnico que deambulaban por ese lugar de Londres sobre el que Kureishi escribe “la zona de North Kensington siempre ha tenido una gran comunidad de inmigrantes: afro-caribeños, portugueses, irlandeses, marroquíes. Muchos españoles se habían instalado allí escapando del fascismo. En su mezcla de colores y clases era única en Londres y tenía un animado punto de encuentro, Portobello Road y su mercado”.

Lo que el vendedor que sugirió el personaje de Clint le enseñó a Kureishi fue apenas lo que sus padres pakistaníes sabían muy bien, que el problema al que se enfrentan las metrópolis del mundo pos-colonial es el de la brecha entre los diferentes regímenes simbólicos y el uso compartido de los mismos signos. La droga era para el vendedor que Kureishi conoció en Portobello Road, y para Clint, un producto que disolvía las diferencias culturales.

El protagonista de “Londres me mata” encarna además la que para de Certau es la figura paradigmática de la modernidad, el inmigrante. En su libro “La toma de la palabra” de Certau afirma que el inmigrante es un “héroe anónimo oculto en la multitud innu-

merable en quien hemos querido ver prefigurada una parte de nuestro propio destino, porque adaptarse a la modernidad exige también que dejemos la seguridad de nuestras tradiciones”. El demuestra que “es posible pese a todo desplazarse entre el pasado y el presente, entre el aquí y el allá, que uno puede inventar equivalencias de códigos, organizar sistemas de traducción”.

#### La ciudad como cartel

“Había una canción que oí cuando estaba en Los Angeles. La interpretaba un grupo local. La canción se llamaba “Los Angeles” y la letra y las imágenes eran tan duras y amargas que la canción me resonó en la cabeza durante días. Las imágenes, descubriría más tarde, eran estrictamente personales y nadie las compartía. Las imágenes para mí, estaban llenas de gente que se volvía loca por tener que vivir en la ciudad. Imágenes de padres que estaban tan hambrientos e insatisfechos que se comían a sus propios hijos. Imágenes de chicos de mi edad que levantan la vista del asfalto y quedan cegados por el sol. Esas imágenes permanecieron conmigo incluso después de que me hubiera ido de la ciudad. Unas imágenes tan violentas y malignas que parieron constituir mi único punto de referencia durante mucho tiempo después. Después de que me hubiera ido”.

En “Menos que cero” de Bret Easton Ellis el espacio urbano ha sido reem-

plazado por una suma de espacios de tránsito conectados por autopistas y más autopistas. Los Angeles es la ciudad cuyo espacio público ha sido convertido, según Román Gubern, en “soporte de los mensajes del poder económico o político de la burguesía” que asegura la difusión ilimitada de los mensajes y enmascara la miseria de los espacios urbanos populares. La ciudad engendra “la valla –anuncio, un macrocartel panoramizado y perpendicularizado hacia la carretera que enfatiza la espectacularidad del cartel tradicional” a la vez que destroza la perspectiva urbana. La valla –anuncio encarna el triunfo de la planificación y la arquitectura modernistas, “un mundo espacial y socialmente segmentado; aquí los ricos, allá los pobres” según Berman.

Los Angeles –y con ellas todas las ciudades del futuro– fue planificada de tal manera que su casi imposible realización encarna el desplazamiento de la idea de una modernidad urbana en los últimos dos siglos. La tesis que tuvo comienzo en 1789, fue sostenida a lo largo del siglo XIX y posibilitó las grandes insurrecciones revolucionarias al término de la primera guerra mundial era que las calles pertenecían al pueblo, ya que era en ellas en donde las contradicciones fundamentales, psíquicas y sociales de la vida moderna convergían y amenazaban perpetuamente con estallar. La siguió a esta tesis la antítesis formulada por la arquitectura modernista, la feliz contribución de Le Corbusier: sin calle no hay pueblo. Los Angeles es ahora una ciudad sin vida urbana, una ciudad

sin pueblo, y su ejemplo constituye una advertencia para quienes continúan encontrando en las ideas modernistas una fuente inagotable de símbolos y de explicaciones para sus experiencias.

#### La ciudad como final

El arte modernista se ha nutrido –y se sigue nutriendo– de los problemas de las calles modernas y ha transformado su ruido y disonancia en belleza y verdad. Ese impulso es el que sostiene y justifica las obras que fueron analizadas en este trabajo.

En esas obras de autores tan disímiles como Nikolai Gogol, James Joyce, Henry Miller, O. Henry, Bret Easton Ellis, Nikolai Chernichevski y Hanif Kureishi no sólo se expresan las contradicciones del modernismo sino que también se lo denuncia, paradójicamente, en nombre de los mismos valores que lo fundaron. Todos estos relatos expresan la idea de que, como afirma Nicolás Casullo, “la ciudad capitalista es la geografía central de lo moderno” y hablan de la vida en los entornos urbanos, esos espacios clau-surados donde los conflictos y contradicciones de la modernidad se articulan y estallan en toda su dimensión afectando a sus casi anónimos personajes. En ellos es posible encontrar “una lucha constante por el sentido y la historia” que se expresa en la experiencia de la vida moderna como un torbellino en el que buscamos –incluso de manera tortuosa y angustiada– nuestro lugar.

Bibliografía

- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire, Siglo Veintiuno*, 1988.
- CASULLO, Nicolás: *Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema) en El debate modernidad / posmodernidad*, Ediciones El cielo por asalto, 1996.
- CHAMBERS, Iain: *Paisajes migrantes, texto de la cátedra, s/f.*
- DE CERTAU, Michel: *Libros, paseos y conversaciones en La mirada oblicua, La Marca, s/f.*
- DE CERTAU, Michel: *La toma de la palabra y otros escritos políticos, Universidad Iberoamericana, 1995.*
- EASTON ELLIS, Bret: *Menos que cero, Anagrama, 1992.*
- GINSBERG, Alen: *¡Aullido!, Centro Editor de América Latina, 1983.*
- GOGOL, Nikolai: *Novelas de San Petersburgo, Ediciones Nuevo Siglo, 1994.*
- GUBERN, Román: *Las tecnografías de la imagen pre electrónica, en El simio informatizado, sin firma, s/f.*
- HENRY, O.: *Trece cuentos, La nave de los locos, 1992.*
- JOYCE, James: *Dublineses, Alianza, 1994.*
- KOOLHAS, Rem: *Delirius New York, The Monacelly Press, 1994.*
- KUREISHI, Hanif: *Londres me mata, Anagrama, 1992.*
- MILLER, Henry: *"El Distrito Catorce" en Primavera negra, Bruguera, 1979.*
- SOSA, Gabriel: *Utopías en revista Insomnia número cinco, 1998.*