

Tesis doctoral

2015



Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas
Facultad de Filología
UNED

Simbolismo e imagen en la obra narrativa de Thomas Pynchon

Ana Rull Suárez

Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid

Directora de la tesis:

Dra. M^a Teresa Gibert Maceda



Tesis doctoral

Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas
Facultad de Filología
UNED

Simbolismo e imagen en la obra narrativa de Thomas Pynchon

Ana Rull Suárez

Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid

Directora de la tesis:

Dra. M^a Teresa Gibert Maceda

Agradecimientos

Ante todo, quiero agradecer especialmente a mi directora de tesis, María Teresa Gibert, no solo la dirección de esta tesis, sus consejos, sugerencias, minuciosa corrección, y su confianza al permitirme leer en su ejemplar su tesis doctoral que me ha abierto caminos en mi investigación. Mi primer contacto con la profesora Gibert fue en los cursos de doctorado. Con ella aprendí a realizar un trabajo serio y a presentarlo formalmente. Después me incorporé por ella al Departamento de Filologías Extranjeras donde realicé una variada labor a través de la cual aprendí a utilizar la metodología de la enseñanza a distancia en sus distintas modalidades y, posteriormente, se convirtió en directora de la beca de investigación (FPI) que me permitió realizar este trabajo. Considero que es obligado reconocer mi gratitud en los diversos estadios de mi formación, extensible además al plano humano.

Agradezco también la confianza y el ánimo que la profesora María Ángeles de la Concha me dispensó como presidenta del tribunal de mi memoria de licenciatura. Me animó con entusiasmo a seguir trabajando en la obra de Pynchon. Asimismo, tengo que agradecer a todo el Departamento de Literaturas Extranjeras de la UNED, que me ha apoyado en los diferentes momentos de mi trayectoria, a la Biblioteca de dicha Universidad y a sus trabajadores que, siempre solícitos, me han proporcionado la ayuda necesaria, y a esta Universidad, que me permitió estos años de formación, aquí y en la Universidad de Sunderland donde amplié mis estudios.

Finalmente, tengo que agradecer de manera muy principal la ayuda prestada por mis padres por sus consejos, orientaciones y colaboración en tantos puntos cruciales de esta tesis tanto en parcelas generales del estudio como específicamente de las que son especialistas. A mi madre le debo una ayuda constante y un seguimiento eficaz del presente trabajo que ha significado para mí un aliento y un ejemplo de valor incalculable.

ÍNDICE

Simbolismo e imagen en la obra narrativa de Thomas Pynchon

Agradecimientos.....	2
Abreviaturas para los títulos de las obras de Pynchon.....	3
Introducción.....	4
1. El escritor Thomas Pynchon	
1.1. Semblanza biográfica	17
1.2. El contexto sociocultural de su narrativa.....	32
1.3. Un antecedente esencial	
1.3.1. Modelo narrativo de Cervantes en la creación: un puente entre Modernidad y Postmodernidad.....	52
2. Estructura del personaje en la obra de Pynchon desde la perspectiva simbólica y visual	
2.1. Tipologías.....	65
2.2. La revalorización del nombre como arquetipo.....	68
2.3. El componente visionario.....	70
2.4. Caracterización de los personajes a través de los sueños y su simbolismo.....	74
2.5. Los nombres como construcción y deconstrucción del mundo.....	75
2.6. Dialogismo y polifonía en los personajes de Pynchon.....	78
2.7. El peregrino como personaje real y simbólico.....	80
2.8. La melancolía, enfermedad sintomática de un mundo en crisis.....	83
2.9. La creación de los caracteres desde la Postmodernidad: realidad y ficción.....	88
2.10. Del caos a la subversión: la humanidad condenada.....	94
2.11. Personajes principales.....	98
2.11.2. V.....	115
2.11.3. <i>The Crying of Lot 49</i> y <i>Gravity's Rainbow</i>	124

2.12. Dualidad y desdoblamiento de los personajes.....	131
2.13. Los personajes femeninos.....	154
3. El ejemplo de <i>Against the Day</i>: los personajes como espejos del cosmos.....	183
3.1. Una mirada desde arriba y hacia el infinito.....	185
3.2. El éxodo de los protagonistas por los continentes: un espejo del cielo...205	
3.3. La búsqueda de un pasado mítico.....	210
3.4. El aventurero errante.....	220
3.5. Una visión intelectual del mundo como objetivo.....	231
3.6. El viajero de la luz entre dos mundos.....	243
3.7. La trayectoria de otros personajes.....	250
4. El simbolismo en la obra de Pynchon. Motivos esenciales	
4.1. El símbolo del laberinto: eje central en la obra de Pynchon.....	258
4.2. <i>Against the Day</i> como ejemplo de motivos básicos	305
4.2.1. La magia de los espejos y el espato de Islandia.....	310
4.2.2. La luz, símbolo total en la narrativa del autor.....	328
4.2.3. La bilocación como expresión del doble.....	346
4.2.4. El viaje, experimento para la acción interior y exterior	360
4.2.5. El ferrocarril, el barco y las naves aéreas como símbolos del viaje.....	368
4.2.6. La máquina del tiempo: el viaje en otras dimensiones.....	372
4.2.7. Los espacios simbólicos	
4.2.7.1. La ciudad sumergida.....	378
4.2.7.2. La tierra hueca.....	381
4.2.7.3. Shambhala: ciudad imaginaria en el confín de la tierra....	393
4.2.7.4. Shambhala: eje axial de ficción en <i>Against the Day</i>	408
4.2.7.5. Venecia: realidad y símbolo en <i>Against the Day</i>	413
5. Elementos visuales y auditivos en <i>Against the Day</i>	
5.1. Las campanas y la torre.....	425
5.2. El esoterismo: la alquimia y la piedra filosofal.....	427
5.3. El secreto de los sellos como marca temporal y espacial.....	428

5.4. El lenguaje y los números: una interpretación neoplatónica el mundo.....	434
5.4.1. La simbología de los números en la construcción del mundo...	446
5.5. Las cartas del Tarot.....	451
6. Espacios de ficción	
6.1. El cine como experimento y modelo de la obra.....	456
6.2. Los sueños como visiones anticipadas de los sucesos.....	458
6.3. Los nuevos mitos de la Modernidad y los relatos intercalados del pasado.....	465
7. Las artes y su expresión en la narrativa de Pynchon	
7.1. Influencia de la música.....	476
7.2. El arte de Poe como precursor de rasgos surrealistas en Pynchon....	496
7.3. La pintura como intensificación del discurso narrativo.....	506
7.4. La técnica de claroscuro para destacar personajes, espacios y acciones en <i>Against the Day</i>	536
7.5. El arte renacentista y su influencia en la pintura de las vanguardias en <i>Against the Day</i>	545
7.6. El Impresionismo como modelo de Pynchon en <i>Against the Day</i>	549
7.7. El Futurismo en <i>Against the Day</i>	552
7.8. Relación entre las imágenes visuales y la pintura. La obra <i>The Crying of Lot 49</i>	567
7.9. La presencia de Remedios Varo en <i>The Crying of Lot 49</i>	570
7.10. La soledad y el silencio en Pynchon, Varo y Giorgio De Chirico.....	606
7.11. El mundo de Magritte y <i>The Crying of Lot 49</i>	617
7.12. La Vanguardia artística: Marcel Duchamp y el ajedrez como metáfora bélica en <i>Gravity's Rainbow</i>	626
7.13. Hacia la cuarta dimensión en <i>Against the Day</i>	640
8. Conclusiones.....	653
Apéndice.....	663

Abreviaturas para los títulos de las obras de Pynchon

SL.....Slow Learner

“MMV”...“Mortality and Mercy in Vienna”

V.V.

Lot 49.....The Crying of Lot 49

GR.....Gravity's Rainbow

Vin.....Vineland

M&D.....Mason & Dixon

ATD.....Against the Day

INTRODUCCIÓN

El objetivo de mi trabajo de investigación, “Simbolismo e imagen en la obra narrativa de Thomas Pynchon,” será el de llevar a cabo un análisis detallado de todos aquellos elementos que configuran el universo simbólico de este autor y tener muy en cuenta su particular interés por el mundo de las imágenes y la pintura, principalmente presente en su obra *Against the Day*, una de las más recientes (2006). Trataré de mostrar cómo el interés de Pynchon por el uso de imágenes y metáforas visuales no es algo anecdótico, sino que se remonta a un complejo entramado que se forja en el conocimiento de la cultura humanista del Renacimiento e incluso en los textos herméticos. Con este trabajo intento exponer un aspecto poco estudiado por la crítica de este escritor, representante de nuestra literatura actual y símbolo del Postmodernismo. Pynchon manifiesta grandes influencias de pensadores de todas las épocas y sobre todo utiliza imágenes, emblemas, expresiones herméticas y una estrecha relación con las artes visuales que conforman una parte importante de sus creaciones, con las cuales comunica temas clave que constituyen su amplia y oscura obra.

Por dicha causa, en esta tesis pretendo exponer el profundo vínculo entre la literatura y las artes visuales, relación que procede fundamentalmente de la primera Modernidad renacentista y que va incluso más allá desde la propia antigüedad, sobre todo en ciertos emblemas y símbolos que utiliza el novelista. El escritor Thomas Pynchon, por su peculiar modo de narrar, además de abarcar muchísimos campos de interés para su estudio (historia, ciencia, alquimia, técnica, religión, folklore, etc.), los símbolos y las imágenes visuales que utiliza encierran referencias a todos esos campos del conocimiento humano que va desde el pasado remoto hasta nuestros días. Creo que la originalidad del autor ha consistido en incluir en sus textos muy hábilmente todas esas referencias, dando lugar a unas narraciones complejas y multiformes que requieren un profundo estudio para su comprensión cabal.

Puesto que lo más significativo en Pynchon es la riqueza temática y la extensión de sus campos de conocimiento, su literatura está cargada de referencias culturales de

todo tipo, así como de influencias numerosísimas. Seleccionaré y me centraré en aquellas que considero más relevantes y recurrentes en el autor, y para llevar a cabo este estudio partiré de las bases fundamentales de la cultura occidental que han influido en el autor norteamericano.

En cuanto a las fuentes que he manejado para analizar sus obras, destaco, en primer lugar, los textos del propio autor, la crítica literaria sobre ellos, y el estudio bibliográfico sobre el período literario en el que se ubica, incluyendo las páginas web dedicadas a Pynchon, e igualmente las guías de estudio de muchas de sus novelas. También recurriré a tratados de arte, monografías de temas específicos, estudios interdisciplinarios y culturales.

He estructurado mi trabajo en 8 capítulos, que corresponden a las fases siguientes: en primer lugar, en el capítulo 1, titulado “El escritor Thomas Pynchon,” se realiza una recopilación de los datos biográficos de que disponemos en un autor del que se ignora la mayor parte de su biografía. Debido a la falta de materiales fiables me he basado principalmente en el análisis que él mismo redactó para la recopilación de sus relatos breves en *Slow Learner*. Asimismo, tendré en cuenta lo que el propio Pynchon escribió para las novelas de otros escritores (la introducción de Pynchon para *Been Down So Long It Looks Like Up to Me* y el prefacio para *Long Time Coming and Long Time Gone*, de Richard Fariña), donde he encontrado datos curiosos acerca del autor así como ideas que manifiesta en sus obras e influencias de otros artistas. También han resultado de gran interés los escritos de Steven Weisenburger, que resumió el sketch autobiográfico realizado por Pynchon cuando solicitó el “Ford Foundation Fellowship.”

En este capítulo intento llevar a cabo una contextualización del panorama artístico y literario en el que Pynchon escribe, ya que es un autor muy al corriente de la cultura del momento, incluyendo siempre en sus obras elementos no solo del arte más culto, sino también de lo más cotidiano, popular y anecdótico. He considerado necesario, por tanto, estudiar igualmente algunos autores representativos del campo de investigación de los estudios culturales, figuras emblemáticas como Daniel Bell (*The Coming of Post-Industrial Society*, 1973), Baudrillard, y sus conceptos de “hyperrealidad,” y “simulacrum” (*The Consumer Society: Myths and Structures*, 1998 y *Simulacra and Simulation*, 1994), Fredric Jameson (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1992), Jean François Lyotard (*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1984) y los llamados ‘little narratives,’ que conforman el nuevo

discurso postmoderno. Me han resultado además muy útiles las teorías de otros críticos del Postmodernismo como Ihab Hassan (*The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, 1982), Ruland y Bradbury (*From Puritanism to Postmodernism*, 1991), o Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*, 1989), como base teórica del Postmodernismo.

En cuanto a las influencias de autores anteriores, mencionaré algunos de los más significativos, dedicando un especial interés a Cervantes y la repercusión que tuvo su narrativa en Pynchon, gran conocedor de su obra a través de los cursos que impartió Nabokov y a los que el autor norteamericano asistió. En este apartado dedicado a la influencia de Cervantes, he partido de los trabajos realizados por Teresa Elizarrás (“El Quijote. Interpretación y crítica. Entrevista con Anthony Close,” 2007), Erika Fischer-Lichte (“Posmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne,” 1989), Carole Holdsworth (en “Cervantine Echoes in Early Pynchon,” 1988, referido sobre todo a *Low Lands*, “Fateful Labyrinths: *La vida es sueño* and *The Crying of Lot 49*,” 1983, “Cervantine Echoes in Early Pynchon,” 1988, o “Dulcinea and Pynchon’s V.,” 1999), además de mis trabajos ya realizados al respecto, incluidos en la Bibliografía.

Para ilustrar todo esto, en el apartado final del primer capítulo analizaré en detalle las coincidencias entre Pynchon y Cervantes tomando como modelo la obra *The Crying of Lot 49*, publicada en 1966, ya que esta novela podría considerarse un viaje simbólico, imaginario y real a la vez. En este viaje, la imaginación y las “alucinaciones” constituyen el verdadero valor y sentido de una obra aparentemente compleja y desorganizada. Señalaré las coincidencias entre la protagonista de Pynchon, quien antes de lanzarse a la aventura llevaba una vida monótona y alienante, como Alonso Quijano. Observaré cómo además, ambos personajes, a partir de una anécdota, se convierten en peregrinos en busca de algo superior que finalmente les lleva a la locura, o al menos, a poner en tela de juicio todo aquello que los rodea. Mi intención al llevar a cabo esta comparación será demostrar cómo el ejemplo de Cervantes ha podido sugerir o inspirar, al menos, técnicas innovadoras y creación de personajes en Thomas Pynchon.

En el capítulo 2 mi centro de interés serán ya los personajes en las obras de Pynchon, en donde he querido remarcar la importancia de cada uno de ellos desde una perspectiva simbólica y visual. El concepto lacaniano de la “muerte del sujeto” o la desaparición de una única voz autoral en los textos postmodernos es un hecho, y la literatura de Pynchon refleja muy bien esta característica, incorporando a sus obras una

multitud de voces diferentes que interactúan en sus novelas, otorgando un rol principal a los diálogos y a los diferentes puntos de vista de la misma “realidad.” Este capítulo dedicado a los personajes lo estructuraré en varios apartados, comenzando por las “Tipologías,” donde analizaré los rasgos generales de los personajes más destacados. Examinaré aquí la función simbólica de los mismos, atendiendo a las tesis de James Hillman (2000) con el fin de analizar en profundidad las características de estos personajes, en cuanto a la función del nombre como arquetipo, los orígenes de este mismo o el lenguaje hermético que oculta un determinado carácter o comportamiento. Destacaré también la importancia del mito en cuanto a la simbología de los nombres, y la revalorización de estos como arquetipos que siguen vigentes.

Consideraré además la relevancia de los elementos visuales en los personajes, ya que el componente visionario es un rasgo fundamental que mueve sus destinos en las obras, además de la caracterización de los mismos a través de los sueños y su simbolismo visual, que los llevan a moverse entre lo maravilloso y lo cotidiano, la “realidad” y el sueño o la ficción, observando cómo lo mítico pervive en sus conciencias individuales. A continuación, teniendo en cuenta las semejanzas entre dos períodos artísticos tan alejados en el tiempo como son el Barroco y el Postmodernismo, señalaré cómo ambos tienen en común el ser formas de expresión cultural vastas y poco precisas, pero que muestran como nexo de unión el debate sobre la realidad y la apariencia de lo que se percibe, y el uso del recurso de la metaficción como revelador de la artificialidad. Asimismo, llevaré a cabo un paralelismo entre ambos períodos, ya que simbolizan en la historia momentos de gran cambio en el pensamiento dominante.

También consideraré los juegos con el lenguaje y la importancia de la etimología, la ciencia, la música, la tecnología, el arte, la literatura, la alquimia, la cábala, las matemáticas o la geografía en los nombres, como ejemplos del amplísimo abanico de personajes que Pynchon nos presenta como síntoma de un mundo caótico y confuso. Otros elementos que estudiaremos en relación con este tema son el símbolo del peregrino y el viaje como necesidad de escapismo de los seres marginales, la melancolía como característica común a todos estos personajes y como forma de expresar el vacío y la soledad del individuo en un mundo en crisis.

Tendré en cuenta las características narrativas de la novela postmoderna en cuanto al concepto de Roland Barthes de la “muerte del autor,” que concede gran importancia no solamente a las diversas voces narrativas sino también a la figura del

lector. En este capítulo pues, intentaremos buscar, primeramente, los elementos primordiales en la construcción de esos personajes: la ciencia, la alquimia, el cristianismo, los mitos (Frazer, Eliade), las teorías literarias y géneros narrativos (lingüística estructural, deconstrucción, novela negra, detectivesca, humorística), las teorías de la información (McLuhan 1964), el psicoanálisis (Freud, Jung, Lacan), la historia (sobre todo las teorías de Henry Adams), la de las religiones (también Mircea Eliade desde 1952) y la política, que condicionan una base fundamental sobre la que se asienta el nombre y la construcción de los personajes. Me ha parecido importante destacar cómo las imágenes simbólicas influyen en el camino que toman los diferentes individuos en las obras de Pynchon, por lo que mi descripción de los personajes irá unida inevitablemente a lo simbólico y lo visual, aunque dedicaré los siguientes apartados a estos temas concretamente. Además de tener en cuenta en este capítulo las tesis del ya mencionado James Hillman, también contemplaré la obra de Bajtín en su análisis de Dostojevski para entender el valor del nombre (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 1988). Desde la búsqueda de los orígenes del nombre llegaré al mito, siempre presente en las categorías nominales de Pynchon.

Destacaré cómo la referencia a la melancolía es constante en la narrativa del autor, y de manera especial en su novela *Against the Day*, ya sea como sentimiento que comparten los personajes o como rasgo que define los espacios (paisajes otoñales, el atardecer), los colores crepusculares (violeta, naranja), la música (tangos), etc.

Asimismo, puesto que creo que cualquier estudio de la obra de Pynchon debe destacar sus tres grandes componentes: la cultura clásica, recuperada en los albores de la Modernidad, la cultura del Modernismo de fin de siglo XIX y la propia de la Postmodernidad en sus múltiples referencias, relaciones y conexiones con todas las modalidades del conocimiento. Acerca del análisis de los personajes, voy a considerar esta triple perspectiva, que puede ayudar a diseñar la construcción simbólica de los mismos. En este sentido, tomaré como modelo al pensador del siglo XVII, Athanasius Kircher. Mencionaré a este pensador por su aportación sobre los jeroglíficos, tratando de llegar a la formulación de las leyes que rigen el Universo, y cómo de forma parecida, los personajes de Pynchon, sugestionados por las imágenes simbólicas, también habían buscado relaciones y correspondencias entre los diversos medios de comunicación para acceder a un conocimiento superior, o a la posibilidad de una organización que rija el mundo (obsesión que evidencia el componente paranoico de sus personajes).

En la Postmodernidad, y sobre todo en la narrativa de Pynchon, se puede señalar, al igual que en el período barroco, la gran importancia del sentido de la vista y de las distintas formas de mirar, así como la importancia de la luz, temas dignos de señalarse en la estructura del personaje en la obra de Pynchon desde la perspectiva simbólica y visual.

Además de lo mencionado, y a través de una lectura (“close reading”), observaré con ejemplos las características anteriores en los personajes más significativos de Pynchon. Me han resultado de gran ayuda los trabajos llevados a cabo por Tony Tanner (*Thomas Pynchon*, 1982), Patrick Hurley (*Pynchon Character Names: A Dictionary*, 2008) o Kelsie B. Harder (“Names in Thomas Pynchon’s V.”, 1972). Tendré en consideración el análisis concreto de personajes, sobre todo aquellos que podrían tomarse como principales en sus primeros relatos, y después en sus novelas. A continuación, ofreceré ejemplos ilustrativos de uno de los fenómenos clave de la narrativa de Pynchon: la dualidad y desdoblamiento de los personajes, para finalizar este estudio concreto atendiendo a la figura femenina y su evolución a lo largo de sus novelas.

El capítulo 3 lo dedicaré a un análisis concreto de los personajes de la obra *Against The Day*, como modelo y ejemplo de todo cuanto se ha expuesto en el capítulo anterior, ya que esta novela podría considerarse, desde la perspectiva simbólica y visual, como la más rica y más representativa del objeto de estudio de esta tesis, que en cierto modo resume de manera prevalente lo que en otras se indica de forma menos minuciosa e intensa. En esta obra, de estructura bizantina, donde las aventuras se entrelazan, los diferentes personajes siguen una trayectoria semejante a los eternos héroes de aventuras, de tiempos diferentes, en busca de una luz oculta o enigma interior, logrando finalmente recuperar de alguna manera el origen perdido.

Comenzaré el análisis de personajes en *Against the Day* partiendo de la idea del viaje que llevan a cabo los “Chums of Chance” desde una aeronave, lo cual proporciona una visión desde fuera del espacio y del tiempo de todo aquello que sucede en la obra. La perspectiva de estos personajes complementa la de otros que viajan dentro de la Tierra, de modo que parece un espejo la manera en que los viajes se realizan en paralelo. A continuación, analizaré el éxodo de los protagonistas por los continentes para ofrecer el punto de vista complementario a aquél de los que viajan por el cielo, a modo especular. Prestaré atención, asimismo, a la búsqueda de un pasado mítico, a la

figura del aventurero errante, que es fundamental en esta obra, aunque es obvio que aparece en otras muchas. Contemplaré la visión intelectual del mundo como objetivo de estos héroes, para llegar a la figura del viajero de la luz que se mueve entre dos mundos, encarnada en el detective espiritual Lew Basnight, a través de quien se expone el fenómeno de la bilocación, que estudiaremos asimismo. Finalmente, dedicaré un apartado conclusivo dentro de este capítulo referido a la trayectoria y función de otros personajes secundarios en la novela.

En el capítulo 4 realizaré un estudio de los motivos simbólicos más destacados en la obra de Pynchon, puesto que sus novelas se construyen a partir de alegorías alquímicas, helénicas, judeo-cristianas y paganas. En este capítulo, observaré el carácter hermético del escritor, que con sus textos propone la necesidad de comunicar con todos los signos y los símbolos, y, a través de todo tipo de analogías intertextuales, una verdad fragmentada. Retrocederé a la cuna de la Modernidad, al Renacimiento (que evidentemente, Pynchon ha tenido en cuenta en numerosos detalles y citas, y en distintas obras), y a lo que podría considerarse la primera globalización, hablando en términos actuales, gracias a la imprenta y al intento de síntesis del pensamiento antiguo, oriental y cristiano que intentó la Academia florentina bajo Cosme Medici y Marsilio Ficino. Prestaré atención a la Academia de Florencia, cuya labor fundamental consistió en establecer una síntesis cultural donde no estaba ausente la cábala.

Comenzaré este apartado atendiendo, en primer lugar, al elemento del que Pynchon se vale para hacer referencia a todos los demás símbolos, que es el laberinto representado por la figura del círculo, según su origen mitológico (laberintos de Creta). Observaré cómo, metafóricamente, todas las obras de este autor tienen una estructura circular y laberíntica, y cómo esta metáfora se representa a partir del tema de la bajada a los infiernos y la vuelta, el eterno retorno, que se combina en sus obras con el tema del laberinto, característicos ambos del Postmodernismo. He tenido muy en cuenta las obras de Evans Lansing Smith en *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld* (2012) y Molly Hite en *Ideas of Order in the Novels by Thomas Pynchon* (1983).

Además, analizando las obras de Pynchon, es curioso observar cómo casi todas ellas muestran paisajes laberínticos en mayor o menor grado, que son escenarios de carácter simbólico en forma de túneles, pasadizos, canales, cavidades intraterrestres, alcantarillado o mundos que se alojan tras el mundo real, de forma paralela, insinuando

la existencia de tiempos y espacios alternativos dobles o múltiples. Para llevar a cabo el análisis de obra de Pynchon desde la perspectiva del laberinto como construcción espacial, que al mismo tiempo se proyecta como forma simbólica de las relaciones sociales e interpersonales de este microcosmos de ficción, vamos a remontarnos al significado del laberinto como mito desde Teseo y el Minotauro. A continuación observaré cómo el laberinto puede considerarse como una prueba iniciática cuya revelación en el centro está reservada solamente para aquel que supera todas las pruebas, e ilustraré con ejemplos todo lo dicho en las obras del autor norteamericano, donde la presencia de este motivo se pone de manifiesto ya desde sus primeros relatos breves. La obra clave de nuevo será *Against the Day*, donde el desafío a la noción del Tiempo supone el mayor de los laberintos y donde la bajada a los infiernos y las alusiones a Dante son constantes.

A continuación, dedicaré un amplio apartado al estudio de otros símbolos que configuran el universo simbólico de Pynchon en *Against the Day*. Partiré de diferentes periodos históricos que muestran los conceptos antagónicos de los que Pynchon se vale constantemente en sus obras, del caos moderno con la revisión de todo un pasado de armonía que lleva al Renacimiento y al mundo del mito. Analizaré cómo la obra presenta los nuevos retos científicos que aparecen en el siglo XX sin desdeñar la tradición idealista, de sueños, visiones, poderes especiales que emergieron con fuerza en el Renacimiento, hasta llegar a la Primera Guerra Mundial, con las nuevas interpretaciones y utilizaciones de aquellos mitos para ocultar el sentido negativo de los comportamientos interesados en el poder y el dinero.

Como elementos fundamentales, estudiaré el símbolo del espejo, uno de los más utilizados por Pynchon, y de gran interés precisamente por su carácter complejo y diverso y por su conexión con el agua como reflejo natural del universo. Asimismo y por su condición cambiante, argumentaré cómo también puede registrar la ausencia del mundo en su imagen y utilizarse así como elemento positivo o negativo. Además resulta un objeto que permite suscitar apariciones, al poder duplicar las imágenes, acercar lo lejano o presentar lo ausente como actual. Otro símbolo fundamental en la obra es la luz, particularmente tratada a partir del tema de la bilocación, o como guía del viaje espiritual de los personajes. También tendré en cuenta otros elementos relacionados con el viaje como el ferrocarril, el barco o la máquina del tiempo. Además estudiaré los

espacios simbólicos como la ciudad sumergida, la tierra hueca, Shambhala, o la ciudad de Venecia, esta última de gran importancia en la obra.

El capítulo 5 lo dedicaré a los elementos visuales, auditivos y espaciales en *Against the Day*, con el fin de introducir a través de estos tres elementos simbólicos las artes en Pynchon, y muy concretamente el arte de la pintura. Así comenzaré con las campanas y la torre como símbolos específicos y característicos de la obra. Las campanas como representantes de la voz del tiempo pasado en el presente y como aviso de la vida y de la muerte. En ocasiones, también funcionarán como signos vivos que muestran la existencia de una ciudad y de un conjunto humano. Es así como se puede interpretar su presencia en medio de un paisaje armonioso, donde la luz, los colores lavanda y verde, los granados y el reflejo de la ciudad en el agua producían una auténtica fascinación, junto con el tañido de las campanas en la isla de Torcello.

Estudiaré, asimismo, otros símbolos como la torre o las cartas del Tarot, o aquellos relacionados con el esoterismo (la alquimia y la piedra filosofal). Es fundamental también la presencia de los sellos como marca temporal y espacial, puesto que manifiestan el viaje, el tiempo, el espacio y la doble presencia en los cambios de las vidas de cada uno de los personajes. Al final de la novela, el viaje se refleja también en el sello. Los sellos representan los paisajes, los mapas y la geografía, ya que se los considera como posibilidades para encontrar portales a través de los que pasar de un espacio a otro.

El capítulo 6 lo dedicaré exclusivamente al estudio de los espacios de ficción que se entrelazan con la realidad. Aquí destacaré la presencia del cine y de las estrategias cinematográficas de las que Pynchon se vale, aplicándolas a la narrativa. Mostraré cómo en *Against the Day* hay una descripción perfecta de lo que significó el nacimiento del cine. Demostraré cómo el sueño es muy frecuente también en todas las obras del escritor. Unas veces son verdaderos sueños, pero otras son ensueños, visiones, profecías o apariciones. En todos los casos tienen una misma función: anticipar algo y justificar el viaje que todos realizan, por diferentes razones. Además expondré los sueños y las visiones que guían la acción confundiendo con la realidad, o los mitos de la Modernidad y los relatos intercalados del pasado. Por último, en *Against the Day*, hay unas referencias muy interesantes a seres monstruosos creados en el siglo XIX y de gran vigencia aún en nuestros días en el cine, la televisión y los cómics. Exploraré cómo, casi

de forma anecdótica, se incluyen los mitos narrativos de Drácula y Frankenstein en la novela.

Finalmente, el capítulo 7 será un análisis concreto y minucioso del arte de la pintura y su expresión en la narrativa de Pynchon. Habiendo ya observado cómo la cultura narrativa del autor se sostiene sobre un amplio entramado de símbolos, figuras y elementos artísticos, su principal interés parece dirigirse hacia las artes de lo visual y lo auditivo: pintura y música respectivamente. Además del aspecto visual, que estudiaré en este capítulo, es imprescindible destacar también la influencia de la música en su narrativa, y posiblemente no solo como cultura musical, sino como función literaria y estética relacionada incluso con el aspecto visual, y aunque este trabajo de investigación no entre en detalle en la cuestión musical, sí señalaremos algunos datos que pueden interesar con el fin de señalar esa posible función.

Así, comenzaré este apartado con una breve introducción acerca de la importancia de la música en la obra de nuestro autor. A continuación llevaré a cabo una exposición de la presencia de rasgos surrealistas comparando la estética que Poe (como predecesor del Surrealismo) preconizó en sus narraciones breves, y cómo Pynchon se inspira en todo esto en su recreación de espacios y escenas tanto de interiores como de exteriores, y en episodios tanto de carácter realista como puramente fantástico u onírico. Para introducir la influencia del Surrealismo en Pynchon, voy a dedicar este apartado a la comparación entre dos escenarios que comparten elementos comunes con el arte surrealista en un capítulo de la novela de Pynchon, V.: “Mondaugen’s Story,” y en un relato de Edgar Allan Poe, “The Masque of the Red Death.”

Mi intención es trazar así un recorrido desde los orígenes del Surrealismo, atendiendo a las imágenes oníricas que ya Poe había anticipado en sus relatos, y cómo todo ello influye posteriormente en el simbolismo francés para llegar a pintores como Magritte, pudiéndose relacionar la obra de este último con la de Thomas Pynchon. De este modo, mostraré el importante número de semejanzas entre el simbolismo y la imaginería visual utilizada en obras de literatura norteamericanas de períodos tan diferentes como los que separan a Poe de Pynchon.

A continuación, estudiaré la pintura como intensificación del discurso narrativo, y destacaré cómo uno de los elementos más originales de la narrativa de Pynchon, que acerca su estilo a las imágenes pictóricas, y que menos atención crítica ha recibido, a pesar de que nos parece uno de sus méritos mayores, lo constituyen sus descripciones de

paisajes. Insistiré en que, en ningún caso, se trata de textos estéticos que se incorporan al relato, sino de formas visuales que tienen estrecha relación con lo que se está contando. En unos casos, adelantan la acción; en otros, establecen un paralelismo entre el mundo exterior y el interior, de manera que sobre ellos se proyectan sentimientos y situaciones, y en muchas ocasiones se definen o construyen los espacios. Aunque en todas las obras se puede observar este recurso narrativo, como en otros temas, es en *Against the Day* donde puede estudiarse perfectamente la capacidad del escritor para insertar cuadros de pintura con el fin de intensificar su discurso.

Tendré en cuenta también la técnica del claroscuro para destacar personajes, espacios y acciones en *Against the Day*. Adelantaré que, en general, hay un predominio de la noche y de la nocturnidad donde se destacan focos de luz que alumbran en la oscuridad, y que términos como resplandor o luminosidad aparecen reiteradamente, lo mismo para referirse tanto a situaciones naturales como artificiales provocadas por antorchas, lámparas o velas que iluminan en la noche (como en los cuadros tenebristas del siglo XVII), puntos concretos de los espacios para destacar situaciones, acciones o personajes.

A continuación, he considerado oportuno presentar el modo en que el arte renacentista influye en las pinturas de vanguardia, exponiendo ejemplos concretos de movimientos como el impresionismo o el futurismo. Especialmente, tiene una presencia e importancia en *Against the Day* el arte renacentista y en concreto la pintura, por ella misma y por cuanto representó como modelo para los artistas del impresionismo y de las vanguardias.

A partir de aquí volveré de nuevo a la tan reconocida, por el propio Pynchon, influencia del Surrealismo, y ejemplificaré dicha influencia mediante la observación de las pinturas de Remedios Varo y la presencia de esta artista en la novela de Pynchon *The Crying of Lot 49*. Anteriores críticos como David Cowart, en *Thomas Pynchon: The Art of Allusion* (1980) o Stefan Mattessich en “Ekphrasis, Escape, and Counter Cultural Desire in Thomas Pynchon *The Crying of Lot 49*” (2002), ya habían destacado la importancia de esta alusión a los cuadros de Varo, llevando a cabo un análisis efrástico que he decidido continuar y ampliar en esta tesis doctoral. También he ampliado la influencia del Surrealismo en Pynchon destacando la presencia de otros artistas como Giorgio de Chirico, al que Pynchon también menciona, o René Magritte. Llegaré a la observación de la vanguardia artística y su presencia también en Pynchon, donde

destaca sobre todo la figura de Marcel Duchamp, con la representación constante de motivos de ajedrez en modo metafórico en la obra de Pynchon *Gravity's Rainbow*, convirtiendo el escenario de juego en una auténtica metáfora bélica. Para la realización de este apartado he partido del estudio de este tema por Martin E. Rosenberg “Portals in Duchamp and Pynchon” (1994). Observaré aquí cómo el ejercicio del poder y la distribución espacial es un método de la vigilancia que tiene que ver con el proceso por el que se crean espacios para la guerra en la novela.

Finalmente, dedico el último apartado al estudio de la cuarta dimensión en *Against the Day*, tema que aparece en la obra como un viaje al mundo de los muertos, pero no un viaje de ida solamente, sino con posibilidad de vuelta, gracias a capacidad de invertir el tiempo o a la espacialización de éste. Observaré cómo *Against the Day* celebra la multiplicidad de “ahoras” (*nows*) o de los momentos presentes del continuo espacio-tiempo relativista y ofrece además otra opción científica al viaje en el tiempo.

La última parte de mi trabajo concluye con la culminación de las artes de vanguardia, la última y más importante obra de arte de Duchamp, según muchos críticos, *Étant donnés*, que podría interpretarse como una conclusión final al arte del siglo XX. A diferencia de otros artistas, y en común con Pynchon, observaré cómo Duchamp favorece la mirada en perspectiva por encima del plano, lo cual hace más cercana su obra a una fotografía que a una pintura. Destacaré cómo los elementos de la luz o el gas en esta obra se utilizan con una intención semejante a lo que la luz y la electricidad representan en *Against the Day*. Señalaré cómo ambos, Duchamp y Pynchon, coinciden en su gran interés por los fenómenos ópticos que tienen relación con la ciencia física. Este interés real por la cuarta dimensión en el espacio señala en la ficción la relación entre ciencia, espíritu e imaginación. Trataré de demostrar cómo los juegos ópticos en las obras de Duchamp, así como los juegos con el lenguaje y la retórica de las novelas de Pynchon representan esa incomprensible lámpara de gas encendida a plena luz del sol de *Étant donnés*, cuya resplandeciente a la vez que débil llamita nos hace dudar de la realidad de lo que vemos.

Estableciendo este paralelismo entre artistas y pintores con Thomas Pynchon, mi intención será demostrar cómo todo se va organizando a través del cuarto elemento que simboliza el doble sentido de la vida y la muerte en la novela. Insistiré en cómo la obra de Pynchon manifiesta el modo en que la literatura puede ser también un modo de vida, siendo lo real concebido como una creación perpetua que arroja luz hacia el pasado, en

lugar de una simple forma de existencia que puede tanto ser aniquilada como controlada.

1. El escritor Thomas Pynchon

1.1. Semblanza biográfica

Para entender el alcance de la figura de Thomas Pynchon, así como su obra y preocupaciones en cuanto a la temática que aborda en sus novelas, conviene situar a este autor en un contexto histórico-cultural concreto, así como analizar las posibles influencias de su entorno. Por esta razón, el primer capítulo lo vamos a dedicar precisamente al estudio del autor en su trayectoria vital y artística. Ya que resulta una tarea dificultosa el estudio de la vida de Thomas Pynchon debido a su actitud de rechazo hacia los medios de comunicación y el ocultamiento de su vida privada, para escribir este apartado nos hemos fundado en testimonios provenientes de la mano de otros escritores que le han conocido o bien han escrito acerca de él basándose en textos del propio Thomas Pynchon.

Así, tenemos algunos datos importantes en los escritos de Steven Weisenburger, quien analiza el sketch autobiográfico que realizó Pynchon para solicitar el “Ford Foundation Fellowship.” Contamos además con información de la mano del propio Thomas Pynchon en las introducciones a sus obras (como por ejemplo *Slow Learner*) o a novelas de otros escritores (la introducción de Pynchon para *Been Down So Long It Looks Like Up to Me* y el prefacio para *Long Time Coming and Long Time Gone*, de Richard Fariña), en las cuales revela algunos datos y curiosidades acerca de sí mismo, de las ideas que expone en sus obras, de sus años de estudiante y de las influencias intelectuales y artísticas que recibió.

Thomas Ruggles Pynchon, Jr., hijo de Thomas Ruggles Pynchon y Katherine Frances Bennett Pynchon, nació el 8 de mayo de 1937 en Glen Cove (Long Island, Nueva York). Su familia se trasladó a East Norwich cuando él era aún pequeño. Su padre fue supervisor industrial en la ciudad de Oyster Bay.

Si prestamos atención a los orígenes de la familia Pynchon, resulta curioso destacar el hecho de que uno de sus antepasados, William Pynchon, fuese uno de los inmigrantes que viajaron desde Inglaterra en la *Winthrop Fleet* en 1630, instalándose en la colonia de Massachusetts. Esto indica que la familia de Pynchon es reconocida en la

historia inicial de las colonias. A partir de este dato biográfico en cuanto al origen de su familia se sirvió Thomas Pynchon de material histórico para construir material de ficción en algunas de sus obras. Así por ejemplo, en *V.*, el apellido “Winthrop,” que aparece introducido en el contexto de la novela, supone una ironía acerca de cómo el sueño puritano del jardín de John Winthrop se ha convertido en una calle del siglo XX, donde está ubicado el “Matilda Winthrop Bar” (V. 321). Esta traslación del prestigioso nombre a un bar refleja la degradación en general de los valores originarios en esta época. Thomas Pynchon tomó este dato biográfico sobre el origen de su familia como material de ficción para escribir algunas de sus obras, como por ejemplo, *Gravity’s Rainbow*, de donde procede uno de los personajes principales, Tyrone Slothrop, quien lleva a cabo una búsqueda basada en las pistas que le ha dejado su antepasado, William Slothrop (obsérvese la coincidencia del nombre con el antepasado de Thomas, William Pynchon). También en *The Crying of Lot 49* tenemos el nombre de Winthrop: Winthrop Tremaine, lo que demuestra las coincidencias nominales que utiliza el autor aludiendo al puritano John Winthrop, y a la vez a su antepasado igualmente puritano William Pynchon.

La vida de Pynchon resulta, como hemos mencionado, confusa y escasa en datos, pero vamos a intentar repasar aquellos que consideramos más relevantes para nuestro estudio. Pynchon se graduó en 1953 en Oyster Bay High School a la edad de 16 años. Obtuvo una beca para estudiar en la Universidad de Cornell ingeniería física, pero al final de su segundo año de estudios abandonó Cornell para alistarse en la marina. Cuando volvió a Cornell en otoño de 1957 se matriculó en el “College of Arts and Sciences” para estudiar letras, y consiguió su título en Estudios Ingleses. En estos tiempos de estudiante (con la prestigiosa beca McArthur), es preciso resaltar el hecho de que fuese alumno de Vladimir Nabokov, importante influencia en Pynchon, y además destaca la importancia de la amistad que estableció con el escritor Ricard Fariña (a quien Pynchon dedicaría su mayor obra, *Gravity’s Rainbow*, tras la trágica muerte de Fariña).

Entre otras de las curiosidades de la vida de Pynchon, y que también tienen repercusión en su carrera literaria, hay que mencionar que en 1958, junto con Kirpatrick Sale, escribió un musical centrado en la ciencia ficción titulado *Minstral Island* (un manifiesto estético político de ese carácter sobre un futuro dominado por la empresa informática IBM). A partir de aquí ya se puede observar su incipiente interés por la

música, que será constante en su obra e incluso un sólido apoyo para su simbolismo. Igualmente su primitivo interés por los temas de ciencia ficción los desarrollaría más tarde en sus novelas.

Vivió durante un año inmerso en el ambiente bohemio que se había instaurado por aquél entonces en Greenwich Village, y que contribuyó asimismo a su formación artística. También fue uno de los editores de la revista *The Cornell Writer*, donde publicó su primer relato, “The Small Rain.” Recibió un diploma en Estudios Ingleses en junio de 1959. Después comenzó a publicar otros relatos breves: “Mortality and Mercy in Vienna” (*Epoch*, 1959), “Low-lands” (*New World Writing*, 1960), “Entropy” (*Kenyon Review* 1960), y “Under the Rose” (*The Noble Savage*, 1961).

Tras su graduación, Pynchon se interesó por varias actividades en diversos campos, como enseñar escritura creativa en Cornell, convertirse en “disk-jockey,” y también trabajar como crítico cinematográfico para la revista *Esquire*. Todo este campo de intereses tan abierto y variado constituye un hecho importante en su estilo literario, cargado de elementos de la cultura popular que no solamente se refieren a lo literario, sino que la música, el cine, y también la imagen, serán aspectos que aparecerán de constante, a modo de “collage,” en todas sus obras.

Sin embargo, Pynchon comenzó a centrarse en escribir *V.*, su primera novela, aprovechando el dinero que había obtenido con la publicación de “Low-lands.” Después trabajó en Seattle para la compañía del Boeing. Allí desarrolló su labor como ayudante de ingeniero, escribiendo varios documentos técnicos desde el 2 de febrero de 1960 hasta el 13 de septiembre de 1962. De esta experiencia obtendrá también un nuevo conocimiento para su novela *Gravity's Rainbow*, en la que con todo detalle y precisión nos habla del lanzamiento del misil V-2. Terminó su novela *V.* mientras residía en California y posteriormente en Méjico, y la publicó por fin en 1963. Con esta obra obtuvo el premio “William Foundation Award” para la mejor primera novela del año. Durante su estancia en Méjico pudo conocer la obra pictórica de la española Remedios Varo que tanta repercusión tendría en el estilo y en la estructura literaria y de pensamiento de su obra *The Crying of Lot 49*.

Poco después apareció su relato breve “The Secret Integration” (*The Saturday Evening Post*, 1964) y comenzó a publicar una obra por entregas “The World (This One), the Flesh (Mrs. Oedipa Maas), and the Testament of Pierce Inverarity” (*Esquire*, 1965), que formaría parte de su segunda novela subsiguientemente titulada *The Crying*

of *Lot 49*. Más tarde publicó “The Shrink Flips” (*Cavalier*, 1966), también parte de *The Crying of Lot 49*. Su segunda “novela” pues, *The Crying of Lot 49*, se publicó en 1966 y fue premiada con el “Richard and Hinda Rosenthal Foundation Award” de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras (*American Academy of Arts and Letters*).

Posteriormente escribió “A Journey into the Mind of Watts” para el *New York Times Magazine* (1966), y su éxito siguió aumentando a pesar de que el autor evitaba a toda costa las apariciones en público. Durante los siguientes siete años continuó trabajando en *Gravity’s Rainbow*, que se publicó finalmente en 1973. En 1974, su novela compartió el *National Book Award* (uno de los más prestigiosos premios que se conceden en Estados Unidos para novelas de ficción) junto a la obra de Isaac Bashevis Singer: *A Crown of Feathers*. También fue seleccionada de forma anónima para el premio Pulitzer en literatura, pero dicha selección fue desestimada por los asesores del jurado cuyos miembros la calificaron con los adjetivos: “unreadable,” “turgid,” “overwritten,” y “obscene” (Kihss 1974, 38). Ese año el premio quedó desierto.

En 1975, *Gravity’s Rainbow* (cuyo título original era “Mindless Pleasures”) también fue merecedora del premio “William Dean Howells Medal” de la “American Academy of Arts and Letters,” que se entrega cada cinco años a una obra de ficción. Sin embargo, Pynchon rechazó el galardón mediante una carta en la cual sugirió que dicho premio se le entregase a otro autor. Pynchon escribió:

The Howells Medal is a great honor, and, being gold, probably a good hedge against inflation, too. But I don't want it. Please don't impose on me something I don't want. It makes the Academy look arbitrary and me look rude. . . . I know I should behave with more class, but there appears to be only one way to say no, and that's no.” (qtd in Winston 1975, 282)

En los años siguientes, cualquier dato acerca de la vida de Pynchon sería considerado cada vez más valioso a la vez que escaso. Sus relatos breves tempranos, excluyendo “Mortality and Mercy in Vienna” pero incluyendo “The Secret Integration,” se publicarían en 1984 bajo el título *Slow Learner* con las primeras notas autobiográficas. En 1989, fue premiado con el “John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Fellowship” (consistente en una remuneración de 310.000 dólares durante cinco años), y en 1990 publicó *Vineland*. A esta obra seguirían *Mason & Dixon*,

publicada en el año 2000, *Against the Day* (2006), *Inherent Vice* (2009), y finalmente *Bleeding Edge* (2013).

Como ya hemos mencionado, resulta difícil trazar una trayectoria vital acerca de Thomas Pynchon debido a su desaparición del mundo de la vida pública y a su retiro voluntario, y siempre conservando la privacidad más absoluta, que le han llevado a evitar cualquier tipo de entrevista o fotografía para los medios de comunicación. Sí contamos con información procedente de lo que otros autores han escrito sobre él, bien sean amigos o investigadores que han seguido su pista al detalle. Por todo ello hay que tener en cuenta que muchas veces la crítica sobre Pynchon no se basa en un conocimiento directo de la intención última de este autor, sino que es una interpretación de sus textos basada en las referencias y alusiones que en ellos aparece, y en muchas ocasiones utilizando argumentos unívocos que no dan la dimensión adecuada de la obra ni del narrador.

En el estudio de Pynchon es fundamental señalar, pues, otros autores que muy posiblemente hayan influido en él, para así poder llegar a una comprensión de la temática y de la postura ideológica que dejan entrever sus escritos. Además de Fariña, podemos destacar la influencia de escritores como William S. Burroughs, James Joyce, William Faulkner, T.S. Eliot, W. B. Yeats, y Hobbes, entre otros.

La extravagante actitud de Pynchon, sin embargo, tiene mucho que ver con las ideas que transmite en sus novelas y con la específica mentalidad contemporánea, pues en un mundo en el que, sin la exposición a los medios masivos de difusión, la posibilidad de los escritores de promocionar sus libros se ve reducida a la nada, Thomas Pynchon se permite el lujo de negarles su imagen y nunca acudir a recibir sus premios. Apareció su voz en un par de capítulos de los *Simpsons* (2004): “Diatribes of a Mad Housewife,” y posteriormente en “All’s Fair in Oven War,” en donde como caricatura animada se presenta simbólica y reveladoramente con una bolsa de papel cubriéndole la cabeza, aunque poco más se puede apreciar de él.

Para hacernos una idea de los detalles de este escritor, contamos con escasos datos, y a veces poco fiables. Lewis Nichols, por ejemplo, en “In and Out of Books” escribe que Pynchon, durante sus últimos años en Cornell, era “a constant reader—the type to read books on mathematics for fun . . . one who started the day at 1 p.m. with spaghetti and a soft drink . . . and one that read and worked until 3 the next morning” (Nichols 8), lo que da una imagen un tanto caricaturesca y peculiar del escritor,

presentándole como un tipo extravagante, reconcentrado y algo ajeno al mundo que le rodea. Pynchon asistió durante este periodo a unas clases impartidas por Vladimir Nabokov, que enseñaba entonces literatura en Cornell. Recordemos que el escritor ruso dio un curso sobre Cervantes y *El Quijote*, luego publicado, que tanta presencia dejaría en nuestro autor. Nabokov declaró no tener recuerdo alguno de él, aunque su mujer Vera dijo recordar su singular escritura, mezcla de letras en cursiva y de imprenta: “unusual handwriting: half printing, half script” (Nabokov 1990, 77). Otros profesores de Cornell, entre ellos el escritor James McConkey, lo recuerdan como un escritor dotado y con talento.

En 1959 Pynchon solicitó el Ford Foundation Fellowship, para lo que tuvo que incluir un resumen biográfico de su evolución literaria. Este documento, por tanto, es también importante como testimonio y fuente de información para trazar una biografía sobre nuestro autor. Según Weisenburger,

His Ford Foundation sketch is unique in covering details about his early writings and readings, his training at Cornell University, the stages Pynchon perceived in his own intellectual growth, and his remarkable, unrealized idea of becoming an opera librettist. In such details, this sketch vividly supplements the various pictures of young Thomas Pynchon presently available from other sources. (1990: 693)

En este documento o sketch autobiográfico, Pynchon también describe su intento de crear una obra de teatro muy semejante a *Las Sillas* (1952), de Ionesco. La obra ya anticipa los temas que Pynchon tratará más adelante en sus relatos y sus novelas. La acción de la obra mencionada de Ionesco se desarrolla en una torre (espacio por cierto coincidente con un conocido cuadro de Remedios Varo) y trata de la frustración de un ideal que se desvanece cuando se confronta con la mortalidad.

Pynchon admite, pues, la influencia temática del teatro del absurdo en la línea de Ionesco y Samuel Beckett, donde el dramaturgo se convierte en un observador para el cual conceptos como el orden, la libertad, la justicia, la “psicología” y el lenguaje no son más que una serie de repetidas aproximaciones a una realidad confusa y decepcionante. Los autores del teatro del absurdo desmantelan el viejo universo cartesiano y su expresión escénica. La escena de este tipo de teatro representa casi

siempre un mundo vacío de sentido, poblado de objetos pesados y molestos que terminan por dominar a los personajes. Esta obsesión con materiales y objetos que dominan al ser humano es otro de los temas que Pynchon presenta en sus obras.

La preocupación por el tema de los sordomudos, que es un reflejo de la dificultad de comunicación entre los seres humanos y la fragilidad de sus sentidos para percibir cuanto ocurre en su entorno, la expresa en sus obras posteriormente con cierta insistencia. En *Lot 49*, por ejemplo, habla a menudo de un hotel para discapacitados auditivos “deaf and numbs”, en donde también menciona constantemente “the mute post horn” (la trompeta de posta muda, o con sordina), y también se refiere reiterativamente el nombre de Narciso, aludiendo al mito clásico, para indicar esa dificultad para la comunicación. La ciudad de San Narciso simboliza la atrofia de los sentidos con la que Marshall McLuhan, en *Understanding Media: The Extensions of Man*, reinterpreta el mito clásico llevado a la condición enajenada de la sociedad moderna (recordemos que en el mito clásico el personaje de Narciso se enamora de su propio reflejo, cayendo así en un solipsismo que le hace incapaz de comunicarse con los demás).

En este mismo documento autobiográfico, utilizado para solicitar el “Ford Award,” Pynchon también declara su deseo de escribir un “libretto” de ópera, así como su interés en general por la música. En él explica cómo los seminarios a los que asistió en la Universidad de Cornell le enseñaron a escribir y recrear un tipo de ficción en torno a la idea de una metáfora central que tiene la capacidad de unificar muchas veces conceptos dispares relacionados con los personajes, las imágenes y la acción. Además, compara esta técnica con la composición musical, según señala Weissenburger: “He compares this writing technique to the line of notes which provides a basis for the chord changes in jazz” (695).

Igualmente Pynchon en el texto referido menciona también su deseo de adaptar una obra de ciencia ficción al escenario de una ópera, como por ejemplo alguna novela de Ray Bradbury (*The Martian Chronicles*) o de Alfred Bester (*The Demolished Man*). En el párrafo VII de este documento muestra su admiración por las obras de Carl Orff y Stravinsky y por los librettos de W.H. Auden y Chester Kallman, que serían los modelos oportunos y circunstanciales que le sugirieron esa posibilidad. Aquí señala su interés por la obra de Carl Orff *Der Monde* (1939) y por la de Stravinsky *The Rake's Progress* (1951) (696).

Este sketch autobiográfico nos ayuda a observar y señalar en Pynchon cinco fases principales en su trayectoria literaria: un periodo inicial de historias de guerra románticas, un segundo periodo de ateísmo y positivismo lógico, que por reacción le condujo a un gran interés por la ciencia ficción, y un tercer periodo en el que se inspiró en autores modernos como Thomas Wolfe, F. Scott Fitzgerald, e incluso románticos como Lord Byron; en cuarto lugar, después de sus dos años de estancia en la marina (cuyo expediente desapareció, misteriosamente), volvió al clasicismo que, como él mismo asegura, le llevó a inspirarse en figuras como Henry James, Nelson Algren y William Faulkner; finalmente, cinco años después, se mostró desencantado con el romanticismo byroniano característico de los Beats (Kerouac o Ginsberg) para regresar al estilo volteriano, cambio que supondrá un adelanto de las sátiras que escribirá en su madurez. También se sintió profundamente inspirado por T.S. Eliot.

Como describe Weisenburger, el documento para solicitar este “Ford Award” constituye una prueba material bastante útil del tono y el temperamento de Thomas Pynchon que traslada a su narrativa, donde combina alusiones literarias y musicales cultas con dialectos populares: “It is self-possessed almost to the point of glibness and confident about mixing literary and operatic allusions with a nearly slangy idiom” (697).

Una prueba más de su intento de ocultación ante los medios de masas es que envió a Irwin Corey, un comediante famoso, para que recogiera en su lugar el “National Book Award” por *Gravity's Rainbow*, su obra más importante. Como hemos mencionado ya, dedicó esta novela a su gran amigo Richard Fariña, escritor de similar estilo literario (quien murió en un accidente de moto en el año 1966, dos días después de que su libro *Been Down So Long It Looks Like Up To Me* fuera publicado). Esa fobia por aparecer en público ante los medios es relativamente frecuente en algunos artistas como Samuel Beckett o J. D. Salinger, o recordemos el caso en España de Juan Ramón Jiménez, a quien le disgustaba dar conferencias y aparecer en homenajes.

Fariña y Pynchon eran dos autores que compartían intereses y tenían gustos similares. Desarrollaron lo que Pynchon ha denominado un “micro culto” a la novela de Oakley Hall *Warlock*, western que también sería llevado al cine en ese mismo año de 1959. Este extraño filme del Oeste crepuscular, cuajado de personajes acomplejados y torturados, que algún crítico de cine en su momento llegó a relacionarlo con Henry James, presenta unos caracteres insólitos en una película de este género. Fue dirigido

por Edward Dmytryk, con guión de Robert Alan Arthur, y protagonizado por Henry Fonda, Richard Widmark y Anthony Quinn, entre otros. Como afirma el mismo Pynchon en su introducción a la novela *Been Down So Long It Looks Like Up To Me*:

I suppose by then I was learning from Fariña how to be amused at some of my obsessions. Also in '59 we simultaneously picked up on what I still think is among the finest of American novels, *Warlock*, by Oakley Hall. We set about getting others to read it too, and for a while had a micro-cult going. (x-xi)

También en esta introducción Pynchon evidencia una vez más su gusto por la música, tanto clásica, como moderna, especialmente el jazz: “Fariña’s ear was taken not so much then by pop music as by the more traditional American forms like jazz, and especially blues, both country and black” (ix). De esta misma manera, narra acontecimientos biográficos personales, como por ejemplo el episodio en el que él y Fariña asistieron a una fiesta, disfrazados, él como Scott Fitzgerald y su amigo como Ernest Hemingway:

We showed up once at a party, not a masquerade party, in disguise—he as Hemingway, I as Scott Fitzgerald, each of us aware that the other had been through a phase of enthusiasm for his respective author. (ix)

Esto es una muestra más del interés cultural que ambos, Fariña y Pynchon, sentían por la literatura de este periodo de principios del siglo XX, y por estos autores, quienes escribían acerca de temas que a Pynchon le preocupaban y así lo reflejó en sus novelas. De hecho, Thomas Schaub (2003) afirma incluso que la influencia de Fitzgerald en la obra de Pynchon es tal que su novela, *The Crying of Lot 49*, es una reescritura de *The Great Gatsby* de Fitzgerald, utilizando una simbología y temática completamente coincidentes (el color verde y el desengaño del sueño americano). Temas como la muerte y el nihilismo, entre otros, se deben en gran parte a la influencia de Ernest Hemingway:

Back in his Hemingway phase, Fariña must have seen that line about every true story ending in death. Death, no idle prankster, is always, in this book, just outside the window. (xiii)

Pynchon recordaría más tarde sus años de estudiante en el prefacio que escribió en 1983 para otra novela de Fariña, *Long Time Coming and Long Time Gone*. Por ello es clave el conocimiento de Richard Fariña para aproximarnos también al estudio de Thomas Pynchon (estética, compendio de canciones y de poemas, interés por la música, etc.).

A falta de información biográfica fiable acerca de Pynchon, muchos escritores, críticos y editores comenzaron a especular y hasta hacer circular informaciones ficticias referentes a nuestro autor. Entre otras muchas especulaciones, por mostrar algún ejemplo, John Calvin Batchelor (1977) decía que Pynchon era J. D. Salinger, y aunque se ha demostrado que eso no es cierto, ambos escritores sin embargo comparten este rasgo de deseo por el anonimato (recordemos cómo en *Lot 49* menciona a los “Inamorati Anonimi”) en su personalidad de cara a los medios de comunicación.

Junto a Thomas Pynchon, autores como John Barth, Donald Barthleme, Robert Coover, John Hawkes o William Gass forman lo que se podría denominar la primera generación de escritores postmodernos norteamericanos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Aunque, como afirma Garrigós, sería arriesgado calificar a este grupo de “generación,” pues ya se ha visto con anterioridad que no existe un programa teórico que los una, sino que es más bien una serie de planteamientos, de consideraciones y de resoluciones con respecto a la literatura lo que guardan en común (4). Estos autores se caracterizan por su intención de indagar acerca de los límites formales de un texto literario, y por considerar que la literatura debe representar nuestra “realidad” de manera fehaciente. Creen, por ello, que es preciso reflejar la distorsión intrínseca de esa “realidad.” Entre otras muchas influencias, dada su amplia cultura, Pynchon, por supuesto, bebió de Vladimir Nabokov, profesor suyo en la universidad de Cornell, como ya hemos señalado. De este autor toma, pues, la atención al lenguaje y lo que las palabras no pueden llegar a significar. De ahí su constante duda entre realidad y ficción:

“Reality,” says Nabokov, “is a word that means nothing without quotation marks; fiction is a place where words do not simply attach themselves referentially to things; and literary type or structure can be open to mockery, parody or “intertextuality,” a distorting intersection with some prior text. (Ruland and Bradbury 383)

En la introducción a la recopilación de sus propios relatos breves titulada *Slow Learner*, Pynchon mismo destaca su admiración por los escritores americanos de la generación “Beat,” especialmente Jack Kerouac, Saul Bellow y Philip Roth:

We were encouraged from many directions—Kerouac and the Beat writers, the diction of Saul Bellow in *The Adventures of Augie March*, [...], Herbert Gold and Philip Roth—[...] the wide availability of recorded jazz, and a book I still believe is one of the great American novels, *On the Road*, by Jack Kerouac. (*SL* 7)

Como ya mencionamos, Pynchon declara también la importancia que supusieron para él las lecturas de autores como Hemingway y T.S. Eliot: “Apparently I felt I had to put on a whole extra overlay of rain images and references to *The Waste Land* and *A Farewell to Arms*” (4).

Entre las influencias más notorias que nuestro autor muestra en sus obras, tenemos una amplia variedad de géneros, escritores y diferentes artes, además de la literatura. En Pynchon está muy presente el género de la ciencia ficción (obras de estética Cyberpunk, como *Neuromancer* de William Gibson). Él mismo expone: “I happened to read Norbert Wiener’s *The Human Use of Human Beings* (a rewrite for the interested layman of his more technical *Cybernetics*)” (4).

A la vez Henry Adams tuvo un importante ascendiente sobre él, algo que también afirma en *Slow Learner*:

At about the same time as *The Education of Henry Adams*, and the “theme” of the story is mostly derivative of what these two men had to say. [...] Given my undergraduate mood, Adam’s sense of power out of control, coupled with

Wiener's spectacle of universal heat-death and mathematical illness, seemed just the ticket. (13)

En este texto Pynchon explica claramente las dos influencias destacadas, por un lado, la estética (robots, ordenadores, etc.) de la ciencia ficción Cyberpunk de Gibson, y por otro, la idea de Adams del poder de la tecnología fuera del control del ser humano.

Vemos también en las obras de nuestro escritor algunas referencias al clásico de Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*), con el tema de los espejos, así como al mundo subterráneo que conduce a otra realidad, universo paralelo o submundo (*Low Lands*, por ejemplo) y cuyo antecedente encontramos ya en Athanasius Kircher y en el pensamiento de Kepler. Además influyeron en Pynchon los clásicos de la novela negra o detectivesca, concretamente, las obras de John Buchan, como afirma el propio Pynchon (SL 18).

Influencias clásicas, desde el orfismo, pitagorismo y platonismo antiguos hasta obras más modernas como la de Maquiavelo, *El Príncipe*, también aparecen en muchos de sus relatos, como él mismo afirma: “Machiavelli's *The Prince*, which helped me to develop the interesting question underlying the story— history personal or statistical?” (18).

Asimismo, destaca a Shakespeare como otra de sus influencias importantes: “Attentive fans of Shakespeare will notice that the name Porpentine is lifted from *Hamlet*, I, v. It is an early form of “porcupine” (19). También, y aunque Pynchon no cite directamente a Cervantes, parece muy perceptible en él esa influencia, señalada en algunos casos por la crítica (Holdsworth 1999) e incluso por nosotros mismos (Rull 2011).

Entre los modernos, podemos señalar alusiones a la obra de Conrad *Heart of Darkness*, como veremos más adelante, y a Graham Greene: “Less conscientiously, there is also an echo of the name of Graham Greene's *Our Man in Havana*, then recently published” (SL 19) ya que, según afirma Pynchon, el nombre de uno de los personajes que aparecen el relato breve de “Under the Rose” (Moldweorp) de Pynchon está basado en el espía de la obra de Greene (Wormold). También el argumento de la novela de Pynchon, *Lot 49*, parece estar basado en la trama de la obra de Greene, *Brighton Rock*.

T. S. Eliot fue una de las primeras influencias de Thomas Pynchon, que aparece ya en sus primeros relatos breves: “Mortality and Mercy in Vienna” y “Low Lands.” Joseph Slade sugiere incluso que estas obras podrían considerarse casi meditaciones sobre *The Waste Land* y “The Hollow Men” (Slade 1978, 73). Sin embargo, al escribir *V.*, Pynchon comienza a ver la influencia de Eliot con un toque de ironía. Nos explica cómo uno de los personajes más importantes de la obra, Fausto Maijstral, tiene como poema favorito: “The Hollow Men.” Su amigo Dnubietna escribe una parodia del poema:

Because I do
 Because I do not hope
 Because I do not hope to survive
 Injustice from the Palace, death from the air.
 Because I do,
 Only do,
 I continue. (V. 308)

Este poema todavía está en la mente de Pynchon cuando escribe *Gravity's Rainbow*, en el momento en el que Pirate Prentice describe tristemente cómo la mujer a la que ama, Scorpia Mossmoon, está “lost to Pirate now for good, no chance for either of them to turn again” (GR 544). Aquí la alusión está más cerca del tema original. Scorpia, en la novela de *Gravity's Rainbow*, tiene un romance con el personaje Pirate Prince, y ella misma define este romance como un abril de T. S. Eliot (“A T. S. Eliot April”) (GR 35), recordando así el comienzo de *The Waste Land*, donde sugiere que el mes de abril es el más cruel.

Estas alusiones literarias tan sutiles, tan indirectas, las lleva a cabo Thomas Pynchon dando por hecho que el lector conoce a qué se refiere, y esto no lo asume de igual modo cuando hace alusiones musicales, que son menos tangenciales en su ficción.

Su estilo ya explícitamente es algo intermedio entre el radicalismo de los Beats y el culturalismo de T.S. Eliot. Thomas Pynchon muestra una inmensa cultura literaria y artística que cita muy sutilmente, cultura que arranca de los clásicos antiguos y del mundo renacentista y que solamente un lector que conoce bien estas obras puede llegar a entender ciertas referencias y alusiones. Hay que recordar que la obra de T.S. Eliot

está cargada también de símbolos y metáforas relacionadas con la decadencia del mundo en el siglo XX, así como de referencias al mundo clásico. Sin embargo, Pynchon se muestra más explícito con la música y con la pintura. Lo mismo sucede con su lenguaje científico, lleno de tecnicismos, que aparece en sus escritos.

En esta breve introducción a sus relatos, *Slow Learner*, que consideramos como gran testimonio biográfico, Pynchon muestra su interés por las clases sociales desfavorecidas, los marginados, los que padecen trastornos mentales y del comportamiento, en suma, los que están fuera del “sistema.” Por otra parte, las clases sociales trabajadoras son capaces de mostrar más humanidad y sabiduría, entre otras cualidades, que las clases sociales elevadas:

One makes the amazing discovery that grown adults walking around with college educations, walking wearing khaki and brass and charged with heavy-duty responsibilities, can in fact be idiots. And that working-class white hats, while in theory capable of idiocy, are much more adapt to display competence, courage, humanity, wisdom, and other virtues associated, by the educated classes, by themselves. (SL 6)

Esta actitud de crítica a las clases sociales acomodadas, pero incapaces de interesarse por el conocimiento y el esfuerzo, cuenta ya con una tradición entre otros muchos pensadores y escritores. Ya Cervantes en el *Quijote* decía por boca de su personaje principal, en su diálogo con el Caballero del Verde Gabán: “Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo” (2004: 826).

Como se puede comprobar a través de la cita del propio Thomas Pynchon, es indudable la repercusión que pudo tener en él el movimiento surrealista, aspecto que analizaremos con más detalle en los capítulos subsiguientes de este trabajo:

I had been taking one of those elective courses in Modern Art, and it was the Surrealists who'd really caught my attention. Having as yet virtually no access to my dream life, I missed the main point of the movement, and became fascinated instead with the simple idea that one could combine inside the same frame

elements not normally found together to produce illogical and startling effects.
(Pynchon 1984, 20)

Como colofón a este repaso general acerca de su carácter y obra, podemos añadir el tema de la melancolía, considerado por los algunos estudiosos, por ejemplo Bartra (2001), como uno de los elementos más característicos del mundo renacentista que enlaza con la Postmodernidad. En este sentido es importante señalar la obra *Against the Day*, en donde es especialmente obsesivo con la melancolía, representada por imágenes crepusculares y por las pinturas del atardecer, como veremos en el apartado de esta tesis dedicado a la pintura.

1.2. El contexto sociocultural de su narrativa

En el panorama de la literatura norteamericana en el que se inscribe la obra de Pynchon aparecieron, entre otros nombres, autores tan importantes como Joseph Heller, John Hawkes, Bernard Malamud, Kurt Vonnegut y John Barth. Todos ellos son autores que sostienen la idea fundamental de que la literatura no debe reflejar una representación ordenada de todo lo que nos rodea. Como apunta Ihab Hassan:

What we are witnessing, therefore, is not simply a scattering of trends and unrelated fictional forms. These trends and forms find a common impulse in an attack on the accepted view of reality, an attack, in its quiet way, as radical as that which induced older writers to manipulate time and space in outrageous fashion. (103)

Aunque, como ya comentamos anteriormente, y señala Garrigós (4), no podemos calificar a este grupo de “generación” puesto que no comparten un programa teórico determinado, sino, insistimos, tienen una serie de elementos en común. Todos estos autores creen que es preciso representar la distorsión intrínseca de esa “realidad” al plantearse su proyección en el hecho literario (Ruland and Bradbury 383).

A finales de los cincuenta, la “Generación Beat” rompió de algún modo el optimismo moral y literario norteamericano con su enorme carga de escepticismo, su deseo de recorrer nuevas experiencias con el fin de ironizar la superficial prosperidad de

la sociedad media burguesa de postguerra. Jack Kerouac, otra importante figura dentro de este movimiento, era modelo para aquellos jóvenes hastiados de las ideas del “welfare state” y de la moral puritana, o William Burroughs, escritor del mismo periodo, este último a costa de llevar una vida extrema en el mundo de las drogas (incluso rozando la muerte). Ambas figuras representan nuevos ideales literarios del panorama de aquella época. Thomas Pynchon, algo posterior, abre un nuevo camino como recreador del mundo de postguerra. El discurso pynchoniano constituye otro nivel de significación: el de las sátiras y las parodias sobre el orden existente.

Puesto que la percepción del mundo está condicionada, debido a que todo se procesa, no solo por los sentidos del ser humano, sino también por la mediatización de los “mass media,” el escritor debe reflejar una distorsión de esa “realidad” que encarna la imposibilidad del ser humano para percibir el medio de forma inmediata. Se puede decir que, por ello, Pynchon comparte con estos autores un estilo literario que huye de todas las convenciones realistas de las novelas tradicionales. Los autores de novelas como los que se han mencionado aparecieron curiosamente en un momento en el que se consideraba el género de la novela en fase de desaparición, y por ello es tan importante considerar esta crisis como un anuncio del cambio o incluso renovación del género.

La idea de la crisis de la novela ya la habían propuesto pensadores como Ortega y Gasset, quien anunciaba en 1925 su creencia de que este género, “si no está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último” (390); o posteriormente autores como John Barth, que en su ensayo “The Literature of Exhaustion” (1967), también se refería al fin de la novela como género. Más que la muerte de la novela, se puede decir que era el fin de la estética modernista, caracterizada por la rigidez en la forma y la estructura, la abundancia verbal, y la intrusión de la crítica, era necesaria para explicar símbolos y alusiones difíciles de interpretar. Frente a esto, se puede comprobar cómo todos los autores que están movidos por las mismas inquietudes que Pynchon, como Barth, van a llevar a cabo una experimentación aplicada al género de la novela, para intentar enfrentarse a su concepción general, cuya capacidad expresiva consideraban ya caducada. Como apunta García Díez, la novela se llega a convertir en “Una exploración obsesiva—en tono festivo—de la naturaleza, historia y recursos del género narrativo” (10). Este tema ha sido tratado por críticos como Barry Lewis, Brian McHale, el mencionado John Barth o Linda Hutcheon, entre otros. Como señala Petterson: “The majority of critics were

prone to regard postmodern fiction, especially postmodern American fiction, as primarily experimental, fantastic and metafictional” (36).

El proceso de la ruptura de la novela con el pasado se presenta mediante recursos tales como la fragmentación de los personajes y la multiplicidad de sus voces, el desorden espacio-temporal, o la confusión entre ficción y “realidad”. Así apunta Piedad Solans:

Pues la fragmentación—aquello que escinde las imágenes y los signos de su significado, abismándolos y multiplicándolos—lugar común y hasta recurso formal y artificio en la Postmodernidad, empezó a producir sus fisuras desde “el otro lado del espejo” con poetas como Baudelaire y Mallarmé, escritores como Carroll y más tarde, Joyce y Apollinaire. (437)

Estos rasgos se habían manifestado ya en el Modernismo, aunque Solans los atribuye al Postmodernismo. No obstante, hay que tener en cuenta que estas características ya precedían a dicho movimiento. Linda Hutcheon señala que, además de estos rasgos, los cuales también aparecen en el Modernismo, una de las principales características que diferencia el Modernismo del Postmodernismo es que este último “takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement” (1989, 1). También enfatiza las características de auto reflexión textual o metaficción historiográfica que, como veremos, son técnicas narrativas presentes en las obras de Pynchon.

Antes de adentrarnos en las características narrativas de nuestro autor, es importante señalar ciertos puntos referidos al Postmodernismo en general que algunos críticos han destacado, con el fin de situar a Thomas Pynchon en el contexto histórico-literario al que pertenece. En primer lugar, en la obra de Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society* (1973), este sociólogo popularizó el término “post-industrial,” que se refiere al cambio social que se produjo con el paso de la sociedad pre-industrial (de economías basadas en la agricultura, la minería, la pesca, etc), a la industrial (la que se basaba en métodos de fabricación basados en la energía y la tecnología de las máquinas) para llegar a una nueva sociedad basada principalmente en el mundo de la informática y las telecomunicaciones. En esta sociedad “post-industrial,” el conocimiento reemplaza a los bienes materiales como el objeto más importante para la

producción y el intercambio. Si la sociedad industrial se basaba en maquinaria tecnológica, capital y trabajo, la sociedad post industrial, según Bell: “is underpinned by intellectual technology, information, knowledge and services” (1973, xc). Como ejemplo de producto de esta sociedad postindustrial tenemos al autor William Gibson, como ya comentamos antes, importante influencia en Pynchon. Para Bell, el conocimiento sería algo funcional más que valioso en sí mismo. Este hecho, según Walton (191), resultó de gran importancia para la concepción de lo que Jean-François Lyotard denominaría “the postmodern condition,” como veremos a continuación, ya que el pensamiento de Lyotard y la situación histórica del momento influyeron en gran medida las obras de nuestro autor.

La formulación clásica de Lyotard acerca de la “postmodern condition” surgió de un informe para el gobierno de Quebec acerca de la influencia de la tecnología en el conocimiento (Lyotard 1984, xxv). El subtítulo del libro, “A Report on Knowledge” muestra cómo Lyotard reflexiona acerca de las condiciones cambiantes del conocimiento que tiene lugar a finales de los años setenta. Gran parte de su “Report” se centra en la historia de la ciencia desde una perspectiva filosófica, aunque destacan conceptos clave como: ‘legitimation,’ ‘metanarratives,’ ‘grand narratives’ o ‘performativity.’ Lyotard afirma que esencialmente, la sociedad contemporánea ha perdido la fe en los que denomina viejos ‘grand narratives’ del marxismo y de las políticas liberales que buscaban respuestas universales, y ahora insiste en los llamados ‘little narratives,’ que sin ofrecer respuesta alguna a principios universales, en cambio buscan resolver problemas a nivel local. Lyotard afirma que en las sociedades postmodernas la gente ya no está interesada en la verdad como tal sino en el hecho de que una idea pueda funcionar o no a nivel práctico. A esto lo denominó ‘performativity’ (50). Para Lyotard, la sociedad postmoderna se caracteriza por una cultura dominada por los dictámenes del capitalismo (algo que se verá en mayor detalle con Fredric Jameson). Aquí la cultura se define como un eclecticismo donde el consumo popular tiene un papel muy importante:

One listens to reggae, watches a western, eats McDonald’s food for lunch and local cuisine for dinner, wears Paris perfume in Tokyo and “retro” clothes in Hong Kong. (76)

Liotard añade, con un toque de ironía, que el conocimiento ‘is a matter for TV games’ (199). David Walton, en su estudio *Doing Cultural Theory*, donde también analiza el pensamiento de Lyotard entre otros representantes del pensamiento postmoderno, define la cultura postmoderna como: “this ‘anything goes’ mentality which, in the absence of clear aesthetic criteria, is ruled by money and the value of different artistic works is decided by their popularity” (199).

Sin embargo, Lyotard responde a la cuestión de qué es el Postmodernismo uniendo todo este eclecticismo con una distinción entre Modernismo y Postmodernismo (considerando el último más como extensión del primero que como movimiento en sí mismo). Si en el Modernismo se consideraba el lenguaje como insuficiente para explicar ciertos aspectos de la realidad del mundo tal y como se percibe a principios del siglo XX, y los escritores de este periodo se expresan a través de un lenguaje que obedece a normas académicas que funcionan como rituales, sin embargo, en el Postmodernismo, afirma Lyotard: “grammar and vocabulary of literary language are no longer accepted as given” (80–1). Walton (199) pone como ejemplo la figura de James Joyce, al que describe como escritor modernista pero que ya comparte rasgos postmodernos por su forma de escribir, que a veces roza lo incomprendible.

La conclusión de Lyotard es que los artistas postmodernos o escritores de este movimiento toman la actitud de filósofos en tanto que trabajan sin normas previas y formulan ideas nuevas. Según Lyotard “it is our business not to supply reality but to invent allusions to the conceivable which cannot be presented” (81). Y esta idea se adapta muy bien a la forma y el estilo narrativo de Thomas Pynchon, quien reinventa un nuevo modo de narrar, cargado de alusiones y de críticas al sistema y de las llamadas “metanarratives” (Lyotard 1984).

El ambiente en el que vive y escribe Pynchon se caracteriza por el auge de la sociedad de consumo. Según Jean Baudrillard, las sociedades del capitalismo más avanzado estaban en un punto donde el consumo estaba dirigiendo y condicionando la vida de las personas en su totalidad (Baudrillard 1998, 29). Baudrillard sostenía que el acto de consumismo no consistía simplemente en consumir bienes materiales sino también mensajes (signos, marcas, iconos, etc.) de tal modo que los rasgos básicos de las sociedades capitalistas contemporáneas van poco a poco cayendo en una especie de lógica de significaciones que requieren un análisis de códigos y de sistemas simbólicos (33).

Lo que Baudrillard estaba indicando (que es algo mucho más obvio en el mundo de hoy, repleto de marcas), es que cuando compramos un objeto realmente lo que estamos comprando no es el objeto en sí sino lo que ese objeto significa. Es decir, nuestra identidad empieza a ser inducida (dirigida) por el deseo que esos signos representan. Este sistema de consumo, según Baudrillard, lleva al ser humano a formar su propia identidad a partir no de quién es el individuo sino cuáles son las marcas que ese individuo consume y el tipo de vida que esas marcas representan. Así, la identidad postmoderna está ligada a una serie de construcciones que son ficticias e inducidas. En Pynchon, se puede observar tal preocupación por la identidad en cuanto que los personajes no son capaces de encontrarse a sí mismos, y muchas veces acaban disgregándose, desintegrándose, multiplicándose o volviéndose invisibles, como estudiaremos en el apartado correspondiente a los personajes.

Otra idea importante aportación de Baudrillard al Postmodernismo, que retomará Fredric Jameson, y que es fundamental en la obra de Pynchon, es la ruptura entre lo que se puede entender por alta y baja cultura. En la sociedad de consumo incluso el arte se considera como objeto de consumo, como así lo muestra el “Pop-Art” de la década de los sesenta, con Andy Warhol y sus famosas series de personajes famosos o con las latas de salsa de tomate Campbell en sus cuadros. En este momento el estatus sublime de la representación artística desaparece, y ello supone que si objeto de arte tradicional antes se consideraba como algo sagrado (como señalaba Walter Benjamin, 1973), que Baudrillard definía como una visión profunda del mundo, el Pop-art (con la representación que se llevaba a cabo de elementos cotidianos que podían encontrarse en un supermercado) era análogo al mundo unidimensional del mundo de la publicidad. Por tanto, estas obras reflejan productos (y personajes) manufacturados, resultado del sistema de producción en masa que caracteriza el sistema socio-económico de este momento (Baudrillard 1998, 115).

Otro concepto de gran relevancia en la obra de Baudrillard, que conviene destacar aquí, es la idea de “hiperrealidad,” donde las imágenes ya no están conectadas con un origen determinado e identificable sino que solamente hacen referencia unas a otras. Como veremos, éste es un tema que Pynchon también explora en sus obras con gran insistencia. Desde comienzos de los años ochenta, Baudrillard había anunciado que dentro de los sistemas capitalistas la población ya no vivía conectada al mundo real (o mundo referencial), sino que estaban perdidos en lo que él denomina “hyperreal.” La

Revolución Industrial y el capitalismo, que definen la Modernidad, comienzan a amenazar la relación existente entre signo y mundo referencial, con la multiplicación de imágenes para consumo de masas, como son las fotografías impresas o proyectadas en la pantalla por el cine, cada vez más dominantes. La tesis de Baudrillard se basa en que a finales del siglo veinte esta tendencia llegaría a su climax, donde la relación entre signo y mundo referencial sería imposible. Como consecuencia, el individuo se ve aturdido frente a una infinita proliferación de imágenes de los medios de comunicación y la publicidad constante. Este tema aparece de nuevo en nuestro autor, donde las imágenes proliferan interrumpiendo muchas veces el hilo del relato, y aturdiendo a los personajes que se sienten perdidos, desorientados y confusos ante la falta de un referente. Esta es la experiencia de lo de Baudrillard denomina “hiperrealidad.” Escribe Baudrillard: “It is a question of substituting the signs of the real for the real [...] A hyperreal henceforth [is] sheltered from the imaginary, and from any distinction between the real and the imaginary” (1998: 2).

Baudrillard señala además que no solo lo imaginario (lo que él llama “simulation”) y la realidad se vuelven imposibles de distinguir uno de otro, sino que la simulación se vuelve incluso más real que la propia realidad (hiperrealidad). Pynchon explora esta preocupación en sus novelas, cuando, por ejemplo, la protagonista de *Lot 49* no sabe si está viviendo un sueño o todo lo que sucede es real, y en *Gravity's Rainbow* nos encontramos totalmente desorientados tanto personajes como lectores, ante la confusión entre sueños, películas y constantes flashbacks que hacen de la novela todo un laberinto confuso en donde la línea que separa lo imaginario de lo real desaparece por completo.

Vamos a señalar como influencia también la contribución de Fredric Jameson al Postmodernismo. Jameson es el crítico de ideología marxista que más ha discutido y condenado las culturas postmodernas, ya que asocia el Postmodernismo con el final de las cosas. Señala cómo tras la Segunda Guerra Mundial todo tipo de finales se han anunciado: final de las ideologías, de la social democracia, de las clases sociales, estado del bienestar, arte, etc. A su vez otro crítico de ideología conservadora, Francis Fukuyama, también había anunciado el final de la historia y el “last man” (1991). A Jameson, marxista, le desagradaba la idea del final de las clases sociales o de ideologías como el marxismo, ya que esto significaba para él la ausencia completa de una fuerza

que contrarrestara los efectos del capitalismo más radical. Jameson también definía la cultura postmoderna como vacía o superficial:

Jameson refers to Warhol's famous and provocative images like his billboard images of Coca-Cola bottles, his stack of Campbell's soup cans and his Brillo Pads, something which leads him to what he sees as one of the central issues of postmodernism and the politics behind it. (231)

Al igual que Baudrillard, Jameson ve el arte de Warhol como un gesto más del mundo de consumo capitalista en el que no se distingue el arte de las imágenes comerciales. Según él, en el Postmodernismo, arte e imágenes comerciales son lo mismo. De este modo se puede observar cómo el arte postmoderno carece de la dimensión política que los artistas del Modernismo otorgaban a sus obras.

Jameson también asocia el Postmodernismo con lo que él llama la muerte del sujeto ("the death of the subject") en la teoría post estructuralista, donde el "yo" ("I") se percibe como una ilusión (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 15-16). Esta idea se asocia también con la pérdida de la historia como referente. Jameson dice que en el arte del Modernismo la parodia era muy crítica con respecto al mundo mientras que, de forma distinta, el Postmodernismo (1992:17-18) se caracteriza por el "pastiche" que da un sentido de "pastness" pero no es realmente histórico. Solamente es un estilo que evoca la imagen del pasado pero sin una distancia crítica. Jameson ve el arte postmoderno como algo esquizofrénico, ya que a menudo presenta fragmentos pero no hay una lógica real detrás que una los fragmentos, que conecte unos con otros. La situación que se produce sería equiparable a la de un personaje esquizofrénico que es capaz de experimentar un mundo fragmentado pero no puede darle sentido (Mucho Maas en *Lot 49*). Esto también tiene que ver con las ideas de Jameson acerca de las formas arquitectónicas enormes del capitalismo tardío (*Westin Bonaventura Hotel and Suites* en Los Angeles (Fig. 1)).

Para Jameson, el estilo internacional de la generación de modernistas como Le Corbusier, más que mezclarse con todo el sistema de signos comerciales de la ciudad, se situaba en un plano diferente, una especie de lugar utópico. Al crear este espacio utópico, los modernistas mostraban así un desafío a la ciudad, degradada por las fábricas, y no un reflejo de esa ciudad.

En contraste, según Jameson, la arquitectura postmoderna está más cerca de los imperativos del capitalismo tardío, ya que los artistas son patrocinados por los negocios de las multinacionales. Así se puede apreciar cómo paseando por los enormes pasillos del interior de estructuras gigantescas como la del Bonaventura Hotel el sujeto se siente confundido, perdido, desorientado, y sufre una pérdida de perspectiva. Esta sensación aporta una idea clave en el pensamiento de Jameson: la importancia del desarrollo de modelos que puedan ayudarnos a entender la complejidad del capitalismo tardío. Este modelo espacial en el arte de la arquitectura postmoderna, como hemos visto, también aparece reflejado en las narraciones de Pynchon, en las que constantemente aparecen estructuras laberínticas donde los personajes experimentan toda esta incertidumbre y confusión.

Otro aspecto importante en el contexto de la Postmodernidad es el tratamiento de los mitos. Si los mitos tradicionalmente han funcionado como estructuras narrativas que, de algún modo, tratan de explicar o justificar aquellos aspectos de la vida que el ser humano no consigue comprender a través de la razón, los escritores postmodernistas tratan los temas mitológicos en su literatura como representaciones en fragmentos de una “realidad” que no es unitaria. Esta novedad constituye un ejemplo más de cómo estos autores intentan resaltar la ficcionalidad del mundo en que vivimos, incluyendo en sus narraciones (que suelen tratar temas cotidianos y suelen desarrollarse en ámbitos modernos) aspectos relacionados con temas mitológicos y tradicionales. Las figuras mitológicas aparecen así descontextualizadas y recontextualizadas de nuevo en un espacio más cercano al lector moderno (Garrigós 13). Es un procedimiento similar al que se establece en la pintura surrealista con el llamado *dépaysement*, como se verá más adelante.

Se puede considerar que la diferencia en el tratamiento de temas mitológicos en el movimiento modernista y postmodernista consiste, como señala Cristina Garrigós, en un deseo por parte de los postmodernistas de “‘descanonizar’, de acercar dichos textos a los lectores” (85), o como afirma Jameson, de eliminar las barreras entre “alta” y “baja” cultura. El tratamiento de los temas mitológicos en los postmodernos difiere de los autores modernistas como Eliot en *The Waste Land*, o Pound, en que éstos utilizaron los mitos en sus obras como “acto de regeneración y revisión nostálgica de un pasado que se supone mejor” (Garrigós 85). De este modo, Eliot se refería en sus textos a la tradición literaria y al pasado como una presencia necesaria a la vez que autoritaria: “In

Four Quartets T. S. Eliot speaks of tradition as an absolute authority and presence” (Smith 65). Asimismo, describe la relación que se establece entre Pound y sus predecesores como: “reverential recollection, showy namedropping, and ransacking of a condottiere” (Smith 64). Para estos autores, los mitos se encuentran relacionados con la utilización de fórmulas que pudieran servir para establecer marcos de referencia de un significado, que no aparece explícito en el texto, con un objetivo estético.

En la obra de Pynchon aparecen diversos aspectos relacionados con la mitología y la intertextualidad como características diferenciadas, constitutivas esenciales de su narrativa. La intertextualidad a la que nos referimos en la literatura postmoderna, consistiría, como señala Kristeva, en la aparición de diversos textos fragmentarios como expresión de una ideología, como la fragmentación en la representación del mundo, de los personajes y del individuo:

Such an understanding of intertextuality—one that points to a dynamics involving a destruction of the creative identity and reconstitution of a new plurality—assumes at the same time that the one who reads, the reader, participates in the same dynamics. (Kristeva 1989, 282)

Así se puede observar cómo en la novela *The Crying of Lot 49* el viaje de Oedipa en busca del Tristero guarda relación con la leyenda o el mito de la búsqueda del Grial, y con la estructura básica de los cuentos populares, como señaló Vladimir Propp (*Morfología del cuento*, 1928), y significa la búsqueda de un elemento que encarna todo lo esencial para comprender la historia y la vida del personaje. También Pynchon hace una mención continua en *The Crying of Lot 49* de nombres míticos como San Narciso o la ninfa Eco. Pero aquí la protagonista se identifica más con la ninfa que con la figura de Narciso, “The face of the nymph was much like Oedipa’s” (*Lot 49* 16); aunque la imagen de esta ninfa sujetando una flor de color blanco parece indicar que se refiere a un narciso, no se especifica su identidad, si bien se ofrecen algunos datos de la misma: “holding a white blossom towered thirty feet into the air” (16), por ello es fácil relacionar esta flor con un narciso y tal vez así contenga implícita la imagen del narcisismo de Oedipa. Este personaje está centrado en sí mismo, de tal manera que considera que todo lo que se encuentra en el mundo exterior es un complot, y por ello llega a manifestar en su carácter actitudes paranoicas. Como señaló Freud, el narcisismo

está vinculado con la pérdida de relación con la realidad y el solipsismo, con: “la frecuente causación de la paranoia por una mortificación del yo” (1972: 2033). El narciso es, además, la flor que simboliza la oclusión psicológica, como apunta Frye: “with its sickly-sweet smell, funeral colour, and mythical affinities conveys the sense of psychological deadlock more clearly than any description would do” (1991, 33). Por ello, la relación de Oedipa con el narciso, desde un punto de vista simbólico es algo clave en la obra, donde las alusiones a lo visual son constantes, como veremos más adelante.

Este uso de motivos mitológicos, que hemos visto en Pynchon, se puede observar también en otros autores postmodernistas como John Barth, que destaca por su interés en el estudio de los mitos de la antigüedad clásica y otros, como el ciclo del héroe, que empleó en *The Sot-Weed Factor*. En esta obra, Barth presenta a su personaje principal, Ebenezer, como la encarnación de Don Quijote, poeta y caballero andante que presenta también una crisis de identidad, y una representación del mito de Narciso, proveniente de *Las Metamorfosis* ovidianas (Garrigós 146). Ebenezer, como Narciso, resulta un personaje centrado en sí mismo y cuya máxima ambición consiste en escribir “una obra épica que acabará con todas las obras épicas” (Barth 204), hecho por el cual podrá conseguir la fama, al igual que Cervantes con el *Quijote*.

En *V.* tenemos también representado el mito de *La Diosa Blanca*, tal como lo formula Robert Graves en la obra publicada bajo el mismo título, y subtitulada *Gramática histórica del mito poético*. La obra de Graves consiste, en primer lugar, en una exposición de una tesis poética por medio de la cual sostiene que el lenguaje del mito poético era en la antigüedad un lenguaje vinculado a ceremonias religiosas en honor de la diosa Luna o la Musa, y que este lenguaje es el de la verdadera poesía, que se opone al lenguaje de la lógica y del dios Apolo. En la época de Sócrates, este filósofo dio la espalda a la mitología y a los símbolos, y al mismo tiempo a la diosa Luna o diosa Blanca a la que Graves hace referencia y que simboliza la triple diosa: Muerte, Nacimiento y Belleza, que formaban una tríada de diosas (la “V” de Pynchon que simboliza el triángulo o el triple vértice). La obra de Graves es un intenso viaje por los mitos creacionales de Occidente en los que esta figura de la diosa Blanca permea todo el bagaje cultural, tanto en las culturas mediterráneas como británicas.

Esta idea del mito basada en la obra de Graves y que Pynchon traslada al escenario moderno del siglo XX en su novela *V.*, tiene también mucho que ver con otra

de las grandes influencias que sigue nuestro autor, la de la figura de Henry Adams, quien en su peculiar tratado “The Dynamo and the Virgin” (1900), compara la fuerza de la tecnología moderna de la dinamo con la fuerza espiritual de la fe en la figura de la Virgen María (una fuerza sublime capaz de levantar catedrales góticas que se alzan hacia el cielo en honor a esta figura). Pynchon une así el mito y el símbolo con la tecnología, fuerzas que se asemejan a la vez que se oponen, y que son sublimes a la vez que aterradoras, y que, como la Diosa Blanca, según Graves, es capaz de suscitar a la vez exaltación y horror. Así es como en *V.* la enigmática figura simbólica que supone todo el hilo conductor de la obra, pasa de ser una Venus, a una rata, de un lugar sagrado, llamado Veisshu, al origen del mal que se inicia en el siglo XX con las guerras.

En *Gravity's Rainbow*, Pynchon lleva a cabo una traslación del mito germano del *Anillo de los Nibelungos* al panorama de la Segunda Guerra Mundial, donde la figura de Sigfrido se convierte en Gottfried, personaje que va dentro del cohete V 2, y la historia describe la trayectoria en forma de parábola que forma el lanzamiento del misil, cuyo final es la destrucción completa de todo. Aquí el Arcoiris que forma el cohete en dicha trayectoria es en realidad, visto desde el espacio, un círculo que correspondería al símbolo del anillo. Es este el símbolo al que Pynchon hace referencia en el mismo lema que abre la novela y que parece corresponder (según él) al famoso ingeniero espacial Werner von Braun: “Nature does not know extinction; all it knows is transformation. Everything science has taught me, and continues to teach me, strengthens my belief in the continuity of our spiritual existence after death” (*GR* 1). Esta mencionada destrucción simbólicamente corre paralela con el significado igualmente pesimista, e incluso nihilista, de la versión wagneriana del tema del anillo que acaba con la destrucción de los mismos dioses.

Con algunos escritores contemporáneos, Pynchon comparte, por tanto, una serie de elementos formales, una estética y unas estrategias narrativas que hacen de la novela un género renovado. Así, la nota predominante que aparece en la obra de autores como Barth, Borges o Pynchon es un “incesante y dinámico juego de oposiciones entre realidad y ficción que parece una ley de estructura en la visión del mundo” (García Díez 10). Esta temática subvierte, implícitamente, las nociones de orden, armonía y linealidad para establecer un nuevo precepto: el de la apertura, el caos, la heterogeneidad y la fragmentación. Por esta razón, la obra de Pynchon está repleta de momentos que más que representar una “realidad” objetiva y un argumento coherente,

parecen fragmentos tomados de la visión de un sueño o incluso de la percepción del entorno distorsionada por los efectos de alguna droga o sustancia alucinógena. Los acontecimientos se vuelven inquietantes tanto para el lector como para los mismos personajes que aparecen en las novelas. Algunos ejemplos que muestran este juego de “realidad” y ficción los representa Oedipa, en *The Crying of Lot 49*, quien se pregunta continuamente si lo que está viviendo a lo largo del camino que inicia en busca del legado de Pierce Inverarity es “real” o no, si es una trampa que le han preparado, o si es todo producto de un sueño o de la pérdida de su cordura. En su paseo nocturno por las calles de San Francisco, donde la aparición de la imagen de la corneta de posta muda se vuelve un motivo insistente, tienen lugar los momentos más ambiguos en los que “realidad” y ficción se entrelazan:

She stayed with buses after that, getting off only now and then to walk so she'd keep awake. What fragments of dream came had to do with the post horn. Later, possibly, she would have trouble sorting the night into real and dreamed. (*Lot 49* 81)

Como Pynchon manifiesta con el argumento y estructura de su novela, todos los fundamentos de la mente humana se ponen en tela de juicio, de manera que nuestra percepción sensorial no solo no resulta fiable sino que desestabiliza tanto a los propios personajes como al lector. Este tema, bajo el concepto de “bilocation,” lo utiliza Pynchon constantemente en su obra *Against the Day*. Los personajes llegan a dudar de su existencia, del tiempo en que viven y del espacio por el que transitan. Asimismo, en el mundo que nos presenta todo se vuelve confuso. También es relevante recordar aquí a autores como Borges, escritor con una destacada influencia en la literatura postmoderna, quien es consciente del caos que rige el mundo y de la falta de capacidad que poseen las leyes establecidas por el ser humano para ordenar el medio. Al igual que nos muestra Thomas Pynchon en sus novelas, Borges considera que el mundo está gobernado por el caos. Así lo expone Barrenechea: “Tal vez la más importante de las preocupaciones de Borges sea la convicción de que el mundo es un caos imposible de reducir a ninguna ley humana” (63). La entropía o el laberinto, en el caso de Borges, funcionan como metáfora del mundo postmoderno: “Borges realza la impresión de fantasmagoría al relacionar los laberintos con las pesadillas y el caminar sonámbulo” (Barrenechea 78).

En cuanto a la entropía, señala Lyons, el “tristero” o el imperio triste cuya llegada se espera en *The Crying of Lot 49*, representa el estado final del proceso de desorden entrópico (Lyons 199).

En *Against the Day*, Pynchon lleva al límite estas experiencias presididas por el caos y conduce a sus personajes por mundos alternativos en espacios (mundos subterráneos, ciudades míticas conservadas vírgenes, como Shambala) y tiempos (desde la Edad Media y el Renacimiento hasta el siglo XX). Todos tratan de encontrar los caminos, ya existentes posiblemente en un pasado, pero perdidos por la civilización, para comunicarse con mundos colaterales, que se saben presentes en algún lugar aunque sean desconocidos. En este sentido, los espejos, la luz, la música y la ciencia tratan de llegar a ellos. Algo similar a lo que hará el escritor japonés Haruki Murakami modernamente en varias de sus obras, sobre todo en *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* (1985) en donde de forma alternativa se suceden dos historias paralelas que reflejan esos dos mundos de que habla el título. Lo mismo sucede en otra obra del mismo autor, más reciente aun, en la que refleja dos mundos alternativos de magnética sugestión e imposible realidad como sucede en *1Q84* (2009), cuyo título remite a la conocida obra de George Orwell, *1984*, pero utilizando el equivalente al número 9 con la letra Q, que en japonés se identifica con ese guarismo. Hay que recordar que Pynchon realizó una introducción a la referida obra de Orwell. En ambos es posible encontrar una visión desolada y a la vez esperanzada en las alternativas simbólicas del universo.

Pynchon utiliza a sus personajes para intensificar el juego entre ficción y “realidad” del mismo modo que hace Barth, en cuyas obras se puede ver cómo: “la polaridad realidad-fantasia [...] se encuentra casi siempre ejemplificada en un problema de identidad” (García Díez 11). Realmente es en la mente de los personajes, más que en el exterior de los mismos, donde se forja toda la polivalencia que el lector encuentra en el texto postmoderno. Todo esto nos lleva también a analizar la función de la intertextualidad, como un código de la Postmodernidad, que ayuda a establecer este nuevo orden de apertura y heterogeneidad.

Como sucede con el tratamiento de los mitos en el Postmodernismo, se puede decir que la intertextualidad no es únicamente un rasgo literario contemporáneo, sino que ha estado siempre presente en numerosos textos de todas las épocas a lo largo de la historia. Sin embargo, en el siglo XX podemos contemplar una insistencia especial así

como una nueva intención en la utilización de la intertextualidad dentro de las piezas literarias. En el Modernismo existe un deseo de recordar un pasado clásico a través de los textos anteriores, de autores pertenecientes a lo que se considera el “canon” literario, que hace que el Modernismo se convierta en “uno de los fenómenos estéticos más elitista y erudito [...], y ‘literario’ de los últimos siglos” (Garrigós 35). En cambio, en el Postmodernismo, la intención en la utilización de la intertextualidad resulta muy diferente. Lo que se pretende ahora es mostrar una “realidad” multiforme, variada y combinatoria, que se presenta como la “estética de la mezcla, la parodia y el *collage*” (Garrigós 35). El Postmodernismo desempeña lo que se podría considerar un papel opuesto al Modernismo, en tanto que resulta un intento de superar ese “elitismo” de la Modernidad, para lo cual tiende a “lo profano, a la tradición y al *slang* de la calle” (Jencks 7). La intertextualidad en la novela postmoderna aparece de forma ostentosa y no latente. Se trata de hacernos leer el texto—o percibir las experiencias—de un nuevo modo.

En la obra de Pynchon la intertextualidad juega un papel muy importante, de tal modo que enumerar todos los casos que funcionan como intertextualidad en la obra escaparía de los objetivos de mi trabajo y de sus límites. Todas estas historias se enredan unas con otras, interrumpen la historia central que se desarrolla en torno a todos los personajes principales de sus novelas, y funcionan como una multiplicidad de acontecimientos alternativos que distraen al lector. La misma estructura aparece en el texto literario postmoderno, que expresa, a través de metáforas que retornan sobre sí mismas, la imposibilidad de reflejar un mundo estático y con sentido. Como expone Gonzalo Navajas: “la novela, al realizarse semióticamente, no hace sino expresar la naturaleza cambiante y arbitraria del signo: frente a la posibilidad inmutable de la Esfinge ha promovido el gesto sugerido del prestidigitador” (20).

Otro aspecto importante de la postmodernidad es el tratamiento de la historia y la ficción en la narrativa. Como apunta M^a Eugenia Díaz, si el mundo actual ya no es coherente para el ser humano, es imposible expresar ese mundo en la literatura, de modo que lo que debe hacer el escritor es expresar lo que siente a través del lenguaje dejando a un lado el mundo exterior: “El Postmodernismo no imita el orden del mundo, sino que se ofrece como literatura, y nada más que como literatura” (91). Por ello la literatura postmoderna juega con el lenguaje, con la estructura de las obras, y con la percepción del lector. Como señala Quilligan, la cualidad del texto postmoderno que ejemplifica la

obra de Pynchon es de naturaleza autorreferencial, es decir, entraña un proceso alegórico donde el objetivo final es el código lingüístico en sí mismo:

When language itself becomes the focus of his attention rather than the action language describes, the author may be said to write an allegory [...] the allegorist begins with language purely; he also ends there. (111)

De ahí la importancia concedida a los procedimientos formales y lingüísticos, cuestiones que ya estudió con gran detenimiento Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1991). Para estos escritores, además, ya no solo la mente humana y el mundo resultan algo irracional, sino que dentro de este mundo también la historia, que también es texto, aparece como una ficción absurda y por esta causa llega a reflejar una división entre la experiencia personal y los acontecimientos públicos: “Many American writers came to think of history as an absurd fiction, a massive plot that commanded the self while dissolving its sense of stable reality” (Ruland and Bradbury 381).

En este sentido la obra de Pynchon manifiesta una inquietud y una obsesión continua por todo ese mundo exterior que rodea a los personajes, cuya desconfianza hacia el medio les hace estar siempre en estado de alerta por temor a ser vigilados, y por el miedo a sí mismos llegan a dudar incluso de su propia cordura. Estas situaciones se hacen evidentes en todo momento.

La originalidad de Thomas Pynchon representa lo que algunos críticos consideran el paradigma de las Postmodernidad. Sus escritos, como ya hemos visto, reflejan influencias de numerosos escritores y artistas universales. En este apartado es interesante observar con detalle los procedimientos con los que Pynchon elabora su narrativa, y así sentar las bases del posterior análisis de imágenes y símbolos de su literatura.

Si retrocedemos al Modernismo y al movimiento de la Generación Beat en Norteamérica, de donde Pynchon recibe las influencias más cercanas, tenemos ya unos datos de los que partir para vislumbrar lo que este autor desarrollará de una manera más intensa y sistemática a lo largo de su obra. En el Modernismo algunos novelistas y poetas comenzaron a experimentar con las posibilidades del lenguaje. Ejemplo de ello son James Joyce o T.S. Eliot, importante influencia en Pynchon, como hemos demostrado. En cuanto a lo formal, Eliot ya había realizado un estudio de literatura

comparada refiriéndose a los patrones rítmicos de las lenguas romances como el francés, e incorporando dichos patrones a su poesía. Además, otros poetas como el afroamericano Langston Hughes incorporaron los ritmos sincopados de la música de jazz a su obra poética, como hará luego nuestro autor.

Por otra parte, el “haiku” japonés empezó a ponerse de moda; con ello el interés en general por lo oriental que implicaba un descubrimiento de la precisión, de la exactitud y con la concisión de los ideogramas, una búsqueda de nuevos modos y formas, con el objetivo de alcanzar mayor agudeza y claridad con la que transmitir los pensamientos. Así, autores como éstos (y otros igualmente en el mundo hispánico se interesaron e incluso compusieron “haikus,” como Juan José Tablada, Jorge Luis Borges y Octavio Paz), realizan una innovación técnica y temática de gran importancia en la corriente del Modernismo a comienzos del siglo XX, inspirándose en estos hechos. De la misma manera, Pynchon introduce en sus textos elementos visuales de carácter figurativo en la tipografía y en los símbolos emblemáticos, al modo de los ideogramas japoneses o de las antiguas “empresas” (Alciato, Saavedra Fajardo, etc.)

Otros autores, como T.S. Eliot, se inclinaron también hacia el simbolismo francés en sus aspectos decadentes, a la vez que sus temas transmitían una visión apocalíptica de la sociedad de postguerra y de la historia. Eliot también se basaba en materiales mitológicos como estrategia efectiva con la que establecer un paralelismo entre el presente y el pasado, refiriéndose a la coincidencia temática de diferentes momentos creativos. Con este método, basado en retomar los mitos del pasado, Eliot buscaba arrojar luz y significado a una época que había sufrido y perdido valores y sentido tras la guerra. La poesía de Eliot, así, contiene numerosas alusiones y citas de obras clásicas de la literatura, por lo que se le ha considerado muchas veces elitista. James Joyce llevó a cabo un nuevo método de organización o estrategia narrativas, además de una temática que enlaza con los temas clásicos como en su novela más conocida. Métodos y temas con los que Pynchon guarda ciertas semejanzas generales.

Otra gran influencia sobre Pynchon fue la Generación Beat, representada por autores como Jack Kerouac y otros escritores que se interesaron por las clases sociales marginales de su época, por lo que los componentes de este movimiento se hacían llamar a sí mismos “a generation of furtives” como afirma Kerouac: “I wish I were a Denver Mexican, or even a poor over-worked Jap, [...] wishing I could exchange worlds with the happy, true-hearted ecstatic Negroes of America” (Kerouac 1999, 170).

El movimiento Beat estaba representado tanto por escritores como por pintores, cineastas, músicos o fotógrafos, empleaban estrategias visuales o musicales con el fin de reproducir estados alterados de la percepción humana. Este movimiento trajo además una estética y una ética nuevas, que recogería posteriormente el movimiento “hippie”, caracterizada por la música de jazz (luego el rock), el uso de alucinógenos, la libertad sexual, etc., cuya repercusión en los personajes tratados por Pynchon (el Dr. Hilarious, y los “Paranoids,” en *The Crying of Lot 49*; y Duke Di Angelo Quartet, en su relato breve “Entropy”, entre otros) es más que patente.

Después de prestar atención a los rasgos de todos estos movimientos artísticos que se dieron en el siglo XX, podemos observar cómo Pynchon comparte algo de cada uno de ellos, y podríamos clasificar su figura en un estado intermedio entre el “culturalismo” de los modernistas y el radicalismo de la Generación Beat. En sus obras Pynchon se centra en grupos sociales marginales, es inconformista, utiliza la cultura pop y el habla casi vulgar de la calle, pero a la vez también sus obras están repletas de multiplicidad de alusiones literarias, científicas y tecnológicas que lo sitúan en un escritor difícil de apreciar a quienes no posean una amplia cultura no solo en el campo literario y artístico en general sino también en el técnico-científico, que es fundamental para entender el orden dentro del caos que sus novelas esconden.

En cuanto a la temática, el arte de narrar de Thomas Pynchon pone en tela de juicio la historia de los Estados Unidos de América a partir de la Primera Guerra Mundial. Como vemos en *V.*, Pynchon cita textualmente la fecha del estallido formal de la Segunda Guerra Mundial como momento clave donde la figura de un Dios benévolo desaparece por completo para el ser humano:

The watchful eye of God and the sky his clear cheek. Since 3 September 1939 there had appeared pustules, blemishes and marks of pestilence: messerschitts. God's face had gone sick and his eye begun to wander, close (wink, insisted the rampant atheist, Dnubietna). (*V.* 377)

Y Pynchon expone este tema de la “muerte de Dios” con una serie de imágenes visuales extrañas, casi surrealistas, tales como que el ojo de Dios en el cielo comienza a llenarse de pústulas, a hacer guiños y a cerrarse progresivamente, lo cual muestra su capacidad para visualizar las ideas. Utilizando estos ambientes cargados de metáforas,

Pynchon representa la época del siglo XX como una época apocalíptica, marcada por dos Guerras Mundiales, la Gran Depresión, la amenaza de las armas nucleares y el surgimiento de las nuevas tecnologías de la comunicación. El siglo XX también está marcado por genocidios como política adoptada por los regímenes “modernos.” Según Shawn Smith:

Pynchon’s approach to fiction, his postmodern narrative techniques and his complex use of language, reveals a direct relationship between the form and content of his narratives and his perspective on the historical facts and the contexts they contain. (1)

Por otro lado, si observamos el estilo de la narrativa de Pynchon, éste tiene mucha relación con su profesión de “marine,” además de su dedicación al estudio de la física. Tenemos escasas fotografías que documentan este hecho. Dicho dato biográfico de su estancia en la marina, donde el mar, inmenso y enigmático le rodeaba, pudo haber influido también en la insistencia del autor por el tema de lo desconocido, lo misterioso y lo trascendental que evoca por medio de esa imagen del mar, y sobre todo, con la del océano Pacífico, símbolo de algo que es inmenso y tranquilo en apariencia y que, sin embargo, oculta toda una riqueza vital y una fuerza latente en el interior, invisible a los ojos del ser humano:

The sea, the unimaginable Pacific, [...]; you could not hear or even smell this but it was there, something tidal began to reach feelers in past eyes and eardrums, perhaps to arouse fractions of brain current your most gossamer microelectrode is yet too gross for finding. Oedipa had believed, long before leaving Kinneret, in some principle of the sea as redemption for Southern California (...), some unvoiced idea that no matter what you did to its edges the true Pacific stayed inviolate and integrated or assumed the ugliness at any edge into some more general truth. (*Lot 49* 41)

Por ello también se ha comparado su obra novelística con el estilo narrativo y descriptivo de Herman Melville en *Moby Dick*, como han hecho ya otros críticos (Richard Locke), en tanto que obra épica y que despunta de la Modernidad

estadounidense en el siglo XIX, lo mismo que ocurre con la obra de Pynchon en el siglo XX. De hecho, Shawn Smith clasifica la obra de Pynchon como “epics of historical consciousness” (2).

Ahora bien, Pynchon no solo se limita a temas trascendentales o a preocupaciones del siglo XX, sino que indaga aún más atrás, en sus propios antepasados (William Pynchon), como nos muestra su novela *Mason & Dixon* (1997). En dicha obra Pynchon nos habla de un hecho histórico real: la línea trazada para separar las 13 colonias que se convertirán en estados en los orígenes de los Estados Unidos. La línea se trazó entre los años 1763-1767, entre los paralelos 39 y 40, para solucionar una disputa entre Maryland y Pennsylvania que enfrentaba por la tierra a dos familias poderosas, los Penn y los Calvert. Ellas contrataron al astrónomo Charles Mason, empleado en el observatorio de Greenwich, y al matemático Jeremiah Dixon para zanjar el asunto de una forma justa. Estos personajes eran ya famosos como navegantes alrededor del Cabo de la Buena Esperanza para observar los movimientos del planeta Venus. En esta obra Pynchon narra una serie de importantes hechos históricos como la famosa Línea Mason-Dixon y los Tránsitos de Venus de 1761 y 1769. El mundo del saber había empezado a cambiar por esta época y la astronomía se había convertido en una ciencia organizada, practicada por profesionales, patrocinada por sociedades científicas, y apoyada por fondos gubernamentales. Se empezó a pensar que la ciencia tenía recursos para sondear las dimensiones del sistema solar. El astrónomo Charles Mason y el topógrafo Jeremiah Dixon observaron el tránsito de 1761, para descubrir que había una diferencia de muchos segundos en su estimación del tiempo en el que Venus entró y abandonó el disco del sol. Es significativo el tratamiento de este tema en la novela de Pynchon ya que los tránsitos de Venus (el paso de Venus por delante del Sol visto desde la Tierra) han precedido siempre grandes avances en la conciencia humana. En el periodo de tiempo en el que transcurre la novela de *Mason & Dixon*, que corresponde al siglo XVIII (entre los años 1761 y 1769), la astronomía se había convertido en una ciencia organizada, practicada por profesionales, patrocinada por sociedades científicas y apoyada por fondos gubernamentales. En el año 1761 el tránsito de Venus a lo ancho del Sol fue observado en 77 lugares diferentes y éste se convirtió en el primer proyecto de colaboración internacional en el campo de la ciencia. Este hecho se relaciona además con el mundo de las comunicaciones en la esfera terrestre, el cerebro global y la unicidad.

La Línea Mason-Dixon adquirió con el tiempo nuevas significaciones. En 1781, cuando el estado de Pennsylvania abolió la esclavitud, mientras Delaware permanecía esclavista, con el correr de los años se convirtió en el símbolo de la separación entre los estados esclavistas y los que no lo eran. Al firmarse el Compromiso de Missouri en 1820, la Línea se convirtió en la divisoria cultural entre el norte y el sur norteamericanos, a punto de iniciar su expansión hacia el oeste. Esta división trazada por Mason y Dixon es, pues, un referente múltiple en medio del caos social que vendrá y que servirá de documento más tarde para testimoniar los conflictos que dieron nacimiento a la moderna república imperial americana tras la guerra civil. Pynchon, en esta novela, está implicando dos ideas muy importantes que conectan ésta con otras de sus obras, aunque no parezca tener relación alguna a simple vista. Por un lado, está el tema de la comunicación de masas global, preludio de internet, y por otro lado, tenemos la imagen de Venus, a la que nos referiremos más adelante.

1.3. Un antecedente esencial en la narrativa de Pynchon

1.3.1. Modelo narrativo de Cervantes en la creación: un puente entre Modernidad y Postmodernidad

En un trabajo nuestro titulado “Itinerario simbólico cervantino en Pynchon” ya destacamos la influencia de Cervantes en la literatura anglosajona y nos ocupamos de la presencia de sus personajes en los de Pynchon. Estudiamos cómo el profesor Anthony Close, en un excelente repaso por la historia de la influencia cervantina desde el momento de su creación hasta nuestros días, se refirió a la “enorme” influencia de Cervantes sobre la literatura inglesa en todas las épocas, especialmente a partir del siglo XVIII, cuando el *Quijote* traducido rivalizaba en popularidad con la Biblia y *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan. Tras mencionar su influencia en la literatura inglesa de siglos posteriores, destaca su presencia en los escritores americanos, entre los que cita Pynchon. Si ampliamos la mirada a Estados Unidos, el alcance de la influencia del *Quijote* se hace más profundo y se extiende casi al infinito. Los principales novelistas del XIX le rinden tributo: Herman Melville, Mark Twain, Henry James, y la nómina de imitadores abarca a una plétora de sucesores en el siglo siguiente: Scott Fitzgerald, William Faulkner, Sinclair Lewis, Vladimir Nabokov, Saul Bellow, John

Barth, Thomas Pynchon entre ellos. En casi todos estos casos, el aspecto del *Quijote* que se aprovecha es la contraposición irónica de las ilusiones idealizantes del protagonista, sean de inspiración literaria o de otra naturaleza, a la realidad circundante (Elizarrás 4). Sus palabras nos sirven de introducción a este apartado, pues es precisamente Pynchon uno de los escritores representativos de la Postmodernidad, quien con más personalidad ha experimentado en la novela, y podemos adelantar que en ello ha tenido gran influencia Cervantes. Incluso se ha considerado el *Quijote* como puente entre la novela moderna y la novela posmoderna, en general, por la diversidad de mundos ficcionales donde “los fenómenos maravillosos y prodigiosos (ficción real-maravillosa) o los fenómenos misteriosos y asombrosos (ficción real-fantástica) se aceptan naturalmente, sin exigir ningún tipo de explicación ni sobrenatural ni racional” (Paz Gago 110). Asimismo, ya en la obra se manifiesta una característica de la prosa posmodernista: la nueva percepción del tiempo y del espacio, consecuencia de la relativización de la racionalidad lógico-causal moderna” (Fischer-Lichte 23) y la combinación de “rasgos realistas, maravillosos y fantásticos, superponiendo a la lógica coherente del mundo realista (que imita la lógica temporal y causal del mundo cotidiano) la incongruencia derivada de una temporalidad, especialidad y causalidad mágicas, absurdas o extraordinarias” (Bessière 202).

Al leer a Pynchon nos ha parecido que la presencia del autor español es bastante más importante de lo que hasta ahora se ha destacado.¹ El narrador norteamericano muestra una serie de rasgos que hacen de su obra una reinterpretación temática y estética de la obra de Cervantes en lo que podría denominarse una versión postmoderna (con las dificultades del término que no permite una definición concreta). En esa visión la adaptación de motivos tradicionales, de elementos mitológicos, la intertextualidad, la melancolía, el sueño creador y la estética de Don Quijote cobran nueva actualidad al ser reinterpretados. En el caso de Pynchon sabemos que, además de conocer muy bien la literatura española, estudió en profundidad la obra de Cervantes, sobre todo a partir de la visión del *Quijote* que dio Nabokov, su maestro en la Universidad y figura de gran influencia en la época. Aunque su famoso curso sobre el *Quijote*, muy polémico y criticado por los cervantistas, recogía una interpretación excesivamente libre de la obra, era indudable el interés de Nabokov por Cervantes. Pynchon tomó la idea de “realidad,”

¹ Se pueden señalar los trabajos de Peter L. Hays y Robert Redfield (1979), y el de C. Holdsworth “Fateful Labyrinths: *La vida es sueño* and *The Crying of Lot 49*” (1983). Esta misma autora está preparando un libro sobre el tema.

destacada por Nabokov en el *Quijote*, como concepto que el ser humano no puede llegar a definir de manera objetiva. Asimismo, el profesor de Pynchon destacaba la importancia de la melancolía en el personaje, como sentimiento imposible de definir. Fue en el comentario al capítulo XLIV de la segunda parte de la obra cervantina (cuando el Caballero se queda solo en las estancias de los duques, sumido en la mayor tristeza y soledad), donde Nabokov encontró uno de los pasajes más interesantes de la novela y uno de los que más le impresionaron hasta el punto de calificarlo como “uno de los episodios más intensos y admirables” (99) y el punto de inflexión de la obra en la evolución de la melancolía del personaje. Destacaba Nabokov que a Don Quijote le embargaba “un anhelo nostálgico sin objeto” (100) que le provocaba una tristeza sin causa concreta e imposible de explicar. Precisamente este anhelo y tristeza del Quijote envuelve a los personajes de Pynchon y, ni uno ni otros pueden o saben explicar las razones de su estado.

Don Quijote se ha podido considerar, teniendo en cuenta el tema de la locura, como la primera gran aventura “paranoica.” En este sentido podría compararse con obras como *Moby Dick*, donde el obsesivo capitán Ahab, o el antihéroe de Joyce, Stephen Dedalus, transmiten la complejidad de la mente humana. Además, aunque desde la Segunda Guerra Mundial el tema de la persecución por parte de las instituciones que organizan y controlan la sociedad marcó a los pensadores y escritores del siglo XX (Foucault), la preocupación por el tema, lo mismo que por la paranoia a la que dio lugar, puede remontarse, como en otros ejemplos que ya se han visto, al siglo XVI, primera crisis de la Modernidad. Entonces la ilusión de acoso por parte de las instituciones hacia el individuo precipitó su transformación en un ser vulnerable, binario, ya siempre con la inquietud de ser manipulado, y consiguientemente con una vida presidida por el miedo, la desconfianza y la sospecha. Así nació el héroe moderno y se reveló aún más complejamente en el posmoderno. Para John Farrell (2006), el origen de la literatura paranoica y el principio de la Modernidad se encuentran en Cervantes. En las conclusiones de este crítico, y sobre todo en lo relativo al conflicto apariencia-realidad y en los conceptos de paranoia, sospecha o control, muy presentes en todos los personajes de Pynchon, puede verse una relación estrecha entre sus personajes y los cervantinos.

Sin embargo, el estudio de estas relaciones ha sido muy escaso, aunque algunos críticos han formulado coincidencias que más parecen visiones subjetivas que reales o

que responden a interpretaciones acrónicas. Se puede destacar el trabajo de Carole Holdsworth (1988), referido sobre todo a *Low Lands*, un cuento breve que escribió Pynchon al comienzo de su carrera literaria. La autora trató de hallar ecos cervantinos en Pynchon y observó las semejanzas entre el protagonista del relato, Flange, y Alonso Quijano. Como Don Quijote, Flange sufre una crisis a la edad mediana, semejante a una nueva adolescencia, donde sus fantasías van en aumento. Para la crítica, también la descripción física de Flange recuerda a la del personaje principal de Cervantes: un tipo alto, con rasgos característicos de edad madura, “*a tall man showing the current signs of incipient middle age*” (SL 60).

Holdsworth señaló, por su parte, otras coincidencias entre el *Quijote* y el relato *Low Lands*, como el tema de la amada ideal, Dulcinea, que el personaje cervantino se forja en su imaginación. Flange actúa de la misma manera en la creación de su amada Nerissa, y se la imagina más como un ente de ficción, libresco, que como un ser real. Para él, la amada ideal adquiere la forma metafórica del mar. Y como Don Quijote, Flange se refugia en la fantasía, en el mundo imaginario, huyendo así de la racionalidad implacable. En ambos personajes puede observarse una forma paralela de enfrentarse a la realidad que implica ignorar el tiempo en que viven y sus responsabilidades. Flange busca ser un “redentor” como Don Quijote, pero el personaje cervantino trata de hallar su verdad mientras el personaje de Pynchon termina por perderse y olvidarla.

Aunque, como afirma Holdsworth, el personaje más afín a Don Quijote en la obra de Pynchon aparezca en la figura de Flange, también el personaje que le acompaña, amigo suyo, Pig Bodine, resulta una figura grotesca semejante a la de Sancho Panza. Lo curioso es que este personaje aparece en otros relatos del autor, como *V*. En el cuento se han señalado otras coincidencias, como el deseo de buscar aventuras por parte de los dos protagonistas en un momento en que están aburridos de su vida. Incluso la existencia de episodios coincidentes, como la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos y el descenso de Flange con una gitanilla a un basurero misterioso, para soñar despierto sus ensueños, constituyen ejemplos que no se limitan a este cuento, como vamos a ver en otros casos. Puede afirmarse que, pese a las coincidencias, el desenlace desengañado del Quijote no se corresponde con el final de Flange, quien, perdido en un mundo fantástico, prefiere seguir jugando a la vida con Nerissa.

1.3.2. Un ejemplo de las coincidencias entre Cervantes y Pynchon

Sin embargo, aunque en el citado cuento inicial de Pynchon ya se pueden ver coincidencias, aún nos parecen más importantes las que se encuentran en su novela *The Crying of Lot 49*, publicada en 1966. Las características de los personajes trazados en esta novela pueden servir de ejemplo para las siguientes, pues Pynchon establece siempre unas constantes en los personajes de sus novelas posteriores. La obra *The Crying of Lot 49* podría considerarse un viaje simbólico en el que la protagonista, con el nombre paródico del clásico Edipo, Oedipa Maas, efectúa un itinerario en busca del legado de su ex amante recientemente fallecido. Bajo la estructura del viaje, la protagonista efectúa un viaje imaginario y real a un tiempo. Este viaje, que es el hilo conductor de todo el relato, se convierte en un viaje mental en el que la imaginación y las “alucinaciones” constituyen el verdadero valor y sentido de una obra aparentemente compleja y desorganizada. Prácticamente, el resto de sus novelas tienen también una estructura primaria de viaje.

En la obra de Pynchon, la protagonista, antes de lanzarse a la aventura, lleva una vida monótona y alienante, como Alonso Quijano. En su caso, como es notorio ya desde el comienzo de la novela, es un personaje que lleva una vida rutinaria y ociosa, dedicando su mayor tiempo a la lectura de libros de caballerías y abandonando su “hacienda y su otrora afición a la caza” (cap. I). Oedipa, aunque mujer, también de clase media, no presenta tampoco ninguna característica del héroe de la novela tradicional. En su cotidianidad todo es monotonía y repetición de actos. Su tiempo libre lo dedica a ver televisión, escuchar la radio o a relaciones sociales (las nuevas aventuras y publicidad del siglo XX). En los dos casos, su cambio de vida ocurre de repente: “en una tarde de verano” Oedipa conoce que ha sido nombrada albacea de la herencia de un antiguo amante; y en uno de los días “más calurosos del mes de julio,” Alonso Quijano decide abandonar esa vida aburrida. La coincidencia del verano no es anecdótica. En una y otra obra permite abrir caminos mentales, ilusiones y toda clase de experiencias místicas y alucinatorias. Aunque hayamos seleccionado la época estival en *The Crying of Lot 49* como ejemplo de su interés por temas y motivos que condicionan la psicología de los personajes, también en *Against the Day*, la acción comienza en verano, en un 4 de julio, y la luz forma parte del comportamiento e intereses de los personajes.

Ambos personajes, a partir de una anécdota, se convierten en peregrinos en busca de algo superior. A Oedipa, la búsqueda del legado de sellos (objeto material y simbólico, resumido en el Tristero) la lleva a la locura, o al menos, a poner en tela de juicio todo aquello que la rodea: las cosas dejan de ser lo que parecen, y el mundo “real” y objetivo en el que la razón y la lógica dirigen el día a día dan paso a unos mecanismos de actuación donde las personas se dejan guiar por la intuición, la imaginación y el deseo de hallar significados ocultos tras lo visible.

Si las condiciones de los protagonistas son coincidentes, también el espacio que les rodea ofrece notas comunes (aunque estén muy distanciados): la luz de La Mancha se convierte en un símbolo del paisaje quijotesco, unido a la soledad y al silencio del personaje, solo rotos por la invención cervantina de su fiel escudero Sancho; la luz de California, en pleno verano, condiciona todo el peregrinaje mental, simbólico y real de Oedipa. En las dos obras la luz tiene una presencia constante. Oedipa inicia su viaje en esta época y la luz parece estar presente en todas las etapas de dicho viaje. Preside las visiones alucinatorias, aparece en los momentos de éxtasis, acompaña los anuncios de televisión, le permite ver con toda nitidez el paisaje de San Narciso (lugar imaginario) y se convierte en elemento fundamental de varios episodios (Yoyodine, centro psiquiátrico). La luz, además, siempre aparece acompañada del silencio y de la soledad, temas que están muy presentes en el relato y que definen muy bien a Oedipa y su melancolía. En este sentido, la insistencia de la luz aporta al relato el tono mental, conceptual y sobrenatural propio del mundo interior, del mundo de las ideas y lo mismo podría decirse del resto de sus novelas, especialmente de una de sus últimas, *Against the Day*.

En el *Quijote* el mundo solar y luminoso de La Mancha corre paralelo al mundo interior de los sueños y alucinaciones del protagonista, de tal manera que difícilmente se concibe el uno sin el otro. También los protagonistas de las restantes novelas de Pynchon están relacionados con la luz, que dirige su comportamiento binario (interior y exterior) y marca los sueños y visiones.

Otra coincidencia procede del mundo cultural de ambos personajes, y así como el problema de la imaginación en Alonso Quijano viene determinado por las lecturas de los libros de caballerías, en el mundo moderno de Oedipa son los medios de comunicación (televisión, radio, y todos los demás elementos tecnológicos) los que interfieren en su pensamiento hasta llegar a confundirla y sumergirla en un mundo en el

que la diferencia entre realidad e imaginación resulta difusa. En ambos la locura viene determinada en gran medida por la alienación producida por una obsesión maniática a causa de unos medios a los que se han aficionado sin medida. Si en el *Quijote* el protagonista consigue curarse de su locura, en *The Crying* el personaje de Oedipa acude a un psiquiatra, aunque queda indeterminada su curación.

Es también importante destacar cómo en ambas obras existe un rechazo hacia los elementos tecnológicos, enfrentándose así el humanismo o mundo antiguo a la maquinaria o mundo moderno y postmoderno. Don Quijote no acepta la técnica inerte ni la máquina (lucha contra los molinos que él humaniza como gigantes). Prefiere al enemigo natural, aunque sea descomunal y fantástico, porque se niega a aceptar la deshumanización y el caos que empieza a anunciar el mundo moderno. Recordemos cómo el paso a la tecnología siempre angustió al hombre porque supuso un cambio radical de su vida. Don Quijote se comporta como un hombre antiguo (medieval en este caso). Frente a las armas y las técnicas bélicas más modernas, él utiliza siempre la lanza y la adarga. Su propio ideario es de otra época más heroica, tanto como la fantasía de los relatos en los que se basa. En ellos están presentes los elementos tecnológicos: televisión, radio o el teléfono como medios que se “entrometen” en la vida de los personajes y llegan incluso a cobrar vida propia, atribuyéndoseles cualidades humanas al igual que a los molinos quijotescos.

También es destacable la coincidencia entre Pynchon y Cervantes en lo que se refiere al sistema binario que utilizan para expresar la dualidad de todo cuanto aparece ante sus ojos y que guarda relación con la visión paranoica que los dos protagonistas manifiestan ante diversos episodios de su viaje. Esta característica no es exclusiva de esta novela. El sistema binario constituye en Pynchon un esquema reiterado en todas sus obras que permite el dialogismo necesario para expresar la compleja relación entre realidad y sueño. El mismo sistema binario en Don Quijote ya fue también destacado por Foucault como uno de los elementos caracterizadores de la Modernidad.

En *The Crying of Lot 49* la obsesión que persigue la protagonista es, como en el caso del *Quijote*, un ideal que no existe pero necesario para experimentar lo material con lo inmaterial. Dulcinea resulta así algo muy semejante al Tristero. En ningún caso existen por sí mismos. Solo tienen la existencia que les proporcionan los personajes. Ambas ficciones quedan en la ambigüedad a lo largo de la obra, pero los protagonistas las reviven como algo real y como motivo último que les lleva a proseguir su viaje.

Si está claro que estos paralelos los pudo establecer Pynchon intuitivamente a partir de la quijotesca novela cervantina, en una afinidad con el autor español, creemos que su interés por Cervantes no se limita a esta obra. Pueden observarse también grandes coincidencias con *Persiles y Sigismunda*, obra que quizá conoció directamente el novelista norteamericano. Precisamente una de las características más interesantes de Pynchon, sintetizada en *The Crying of Lot 49*, y extensible al resto de su producción, es su original arte de narrar, que presenta grandes analogías con el de Cervantes. Su carácter eminentemente visual y teatral y la importancia que tiene el arte de mirar en ambas creaciones pueden situar la narrativa de Pynchon cercana al arte narrativo del *Persiles*. Resulta curioso que la crítica se haya ocupado sobre todo de desentrañar los elementos científicos y técnicos de Pynchon y haya soslayado la importancia del elemento artístico y teatral, cuando lo visual y lo pictórico nos parece esencial en la novela pynchoniana al igual que en el *Persiles* cervantino.

Es evidente que los dos autores comparten un estilo pictórico, conseguido de forma intuitiva y natural o meditada, pero que además apuntalan en los dos casos con otros recursos visuales bien estudiados. Incluso el sentido alegórico, la utilización de símbolos procedentes del mundo de la ciencia (en Pynchon de la técnica, de las matemáticas, de la historia y de la geografía, y en Cervantes de la geografía, astrología y magia), el progresivo desengaño de lugares y ambientes utópicos, la necesidad de buscar una trascendencia, la importancia de los sueños, visiones y elementos dialógicos, como herederos de la sátira menipea, al igual también que en el *Quijote*, conforman una estructura que pretende expresar la complejidad del ser humano de las dos épocas.

Fijándonos con más detenimiento en la novela *The Crying of Lot 49* y en el *Persiles*, se pueden observar también otros detalles que manifiestan esta afinidad, como el simbolismo de los nombres. La protagonista cervantina, Auristela (luz neoplatónica), lleva aparejado un contenido simbólico, como Oedipa (actualización femenina del mítico héroe siempre en busca del destino) y lo mismo ocurre con otros personajes que, bien por sugerencias o etimologías, revisten un determinado significado (por ejemplo, San Narciso; Doctor Hilarius, Inverarity, en Pynchon; Policarpo, que equivale a “hombre que da muchos frutos,” o Sinforosa, “que es útil,” en Cervantes). El significado de los nombres dirige los respectivos viajes. Auristela finalizará en Roma, ciudad símbolo del cristianismo y de sus aspiraciones, y Oedipa terminará su azaroso viaje en una sala de subastas de sellos, cuyas características pueden fácilmente

relacionarse con el simbólico recinto del juicio final, según el *Apocalipsis*. Son distintos finales (uno optimista y otro pesimista) pero en ambos se llega a una cierta trascendencia. El misterio de El Tristero de Pynchon, que podría considerarse germen de la comunicación, quedó sin respuesta en esa sala de subastas, del mismo modo que el misterio de Auristela quedó sin concretar y el de Dulcinea sin desvelarse en el *Quijote*.

El viaje en el *Persiles*, además de una nueva aventura, como en *El Quijote*, representa también un extraordinario camino de prueba, de reconocimiento y de trabajo (como indica el título completo). El recorrido es enorme, desde las tierras del septentrión hasta Roma. En su itinerario, fundamentalmente por mar, los protagonistas se tienen que enfrentar a otras culturas con las que no pueden establecer comunicación. En la obra de Pynchon todo se centra en el problema de la comunicación. A los navíos cervantinos le suceden los coches de Pynchon y las carreteras; en unos casos, los trenes y los globos aéreos, en otros casos, pero en los dos mundos el tema de la comunicación y la posibilidad de una alternancia de mundos en la mente de cada uno coinciden, aunque se expresen, lógicamente, con imágenes distintas. Los disfraces, huidas y ocultamientos en el *Persiles* pueden relacionarse con la utilización de gafas oscuras, anuncios de doble sentido, símbolos míticos con nuevas lecturas, anuncios con mensajes crípticos, puertas cerradas, laberintos en la mayoría de los espacios, mutismo social y engaños, en Pynchon.

También la pintura como apoyo del relato es coincidente. El lienzo sobre el que se van pintando todas las aventuras de los personajes cervantinos se puede corresponder con el misterio de la pintura y de los sellos que integran las novelas de Pynchon, especialmente *The Crying of Lot 49*. El cuadro de Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre (Embroidering the Earth's Mantle)* (Fig. 2) que el autor describe ya en el primer capítulo, sirve para ilustrar toda la novela y se erige en motivo fundamental y desencadenante de la creación de un mundo alternativo en la mente de Oedipa. El cuadro lo había contemplado la protagonista en una exposición y a partir de entonces se le graba la escena de tal manera que se reconoce parte de esa imagen y la considera elemento de su propia existencia. Así se integra ella en la ficción (pintura) y comienza su comportamiento paranoico que potencia su viaje interior y exterior. Se podría afirmar que la novela de Pynchon trata de representar un mundo que obedece a otras leyes diferentes a las de la realidad o la lógica. La otra realidad alternativa que se crea es la de

un mundo donde se entremezclan las propiedades de lo natural y lo tecnológico, de la experiencia y la imaginación.

Los sellos, igualmente, tienen extraordinario interés en la novela de Pynchon. A modo de emblemas representan, con pintura y texto, diferentes lugares y épocas (*courier, post horn, W.A.S.T.E. system*, un sistema de correos alternativo llamado *Thurn and Taxis* y el lote de sellos de Pierce Inverarity) que pueden llevar a la protagonista a algún espacio diferente del pasado donde se halle el posible origen y sentido de la existencia y el misterio de la comunicación. El título del libro representa el misterio de la existencia en cuanto forma dual: realidad e imaginación. La acción de ver es fundamental en toda la obra y se multiplican los motivos para expresarlo (gafas, carteles, televisión, sellos, prismáticos, cuadros, mapas, etc.). En este sentido, se podría entender la novela de Pynchon como una composición pictórica si se tienen en cuenta todas las imágenes que en ella se describen. Respecto al *Persiles* puede decirse algo parecido. Su carácter plástico y visual ha sido objeto de múltiples estudios, pero también podría recordarse que, como apuntó A Valle-Arce (20-22), la obra constituye una metáfora de la búsqueda de la cadena del ser (desde lo elemental o bárbaro hasta lo más perfecto, representado por Roma). En esa búsqueda, también lo natural y lo maravilloso fusionados crean un mundo alternativo. Y en la obra de Pynchon, a través de los sellos se va conformando la imagen de una cadena de elementos de comunicación que tratan de encontrar ese Tristero original y simbólico.

También en una y otra obra, a los personajes centrales se les van incorporando otros nuevos, procedentes de ambientes y formas de vida muy diferentes hasta formar una compleja cadena humana en busca de algo desconocido por todos. En Cervantes, los bárbaros representan los tipos humanos ínfimos y desde ellos a los protagonistas, todos tienen participación en la obra, como ocurre también en *El Quijote*. En la novela de Pynchon se muestran asimismo los diferentes estamentos sociales e intelectuales de la sociedad, en ese caso de la sociedad americana de nuestro tiempo, y una posible interpretación de la cadena del ser cervantina se introduce igualmente en la cadena de recuerdos que Oedipa trata de organizar a partir de los emblemas del pasado (en su investigación filatélica). En los dos casos, la memoria (de lo real e imaginado) tiene una presencia fundamental para enlazar episodios y tratar de organizar el mundo.

Además, en las dos obras la expresión de esa complejidad humana, dialógica, entre el yo real y el imaginario, y el yo íntimo y el exterior, se expresa con la tradicional

alternancia de luz y oscuridad. Incluso en el quinto capítulo de la novela de Pynchon, que transcurre en Berkeley, se articula un ejemplo de vuelta completa al mundo inferior en veinticuatro horas, con la bajada a los infiernos de la ciudad. Este moderno descenso (insistente en otras novelas como *V.*, *Gravity's Rainbow* o *Against the Day*) se corresponde con el simbólico valor de las grutas o cuevas muy presentes en el *Persiles* que representan, de forma natural, el miedo, la amenaza y el peligro. Y también sucede así en el *Quijote*, en el famoso episodio de la cueva de Montesinos, aunque el protagonista cervantino lo interprete de manera muy distinta.

Otra preferencia común de los personajes cervantinos y pynchonianos es su predilección por el silencio. En los dos autores resulta simbólico y constante. Todo cambio en la acción en la obra de Pynchon va precedido de silencios a los que sigue la luz y la visión “mística.” El silencio en Pynchon, como en la obra de Chirico, *Los placeres del poeta (Les plaisirs du poète)* (Fig. 3), por ejemplo, con la que guarda también estrecha relación, podría significar el enigma de la existencia humana y el tiempo que pasa expresado en esa quietud. En el *Persiles* los silencios son muy persistentes y tienen la función de adelantar cambios dentro del carácter dinámico del relato, por lo que también el tiempo y el misterio aparecen unidos en los personajes. En ocasiones, en ambos relatos, los cambios de escenario pueden estar precedidos también por ruidos espectaculares, de modo que esa alternancia entre ruidos y silencios tiene igualmente una función simbólica y solo la perciben los personajes cuando consiguen ese ambiente. Precisamente las dos obras, que comienzan *in medias res*, parten de sonidos bruscos: las voces de Corsicurvo en la gruta, que permiten encontrar a Periandro (*Persiles*), y las del teléfono que incitan a Oedipa a iniciar la búsqueda, dando comienzo a su aventura.

Asimismo el tema de la soledad, asociado al silencio exterior, se muestra reiteradamente en los protagonistas de las dos obras. Igualmente, la convivencia de lo verosímil y lo extraordinario resulta coincidente. Si en Cervantes se expresa con las formas propias de su época (vuelos mágicos, hechicerías, acciones de locos o de endemoniados), en Pynchon se representa con experimentos psiquiátricos, drogas o elementos técnicos con propiedades espectaculares. La intencionalidad es parecida: mostrar la complejidad de los seres ante la información exterior y su asimilación y articulación individual.

Por supuesto, las descripciones de paisajes y espacios en sus diferentes momentos de luz; la pintura de lo macabro y desagradable y la muerte, junto a los fenómenos extraños en la naturaleza, están presentes en las dos obras. Asimismo, los dos autores introducen en sus novelas ideología y crítica, unas veces con seriedad y otras con sentido del humor, parodia o ironía, pero ante todo, con un estilo pictórico y visual que permite al lector representarse las escenas con gran facilidad.

Aunque estas coincidencias no pueden confundirse con influencias, sí nos ha llamado la atención la afinidad de ambos autores como narradores. Los dos tienen una gran cultura humanista y viven en una época de cambio, de fin de un mundo y principio de otro. Los dos autores utilizan la estructura del viaje, la organización por episodios y la característica de novela de personaje. Incluso el modelo de novela cervantina podría equiparse en nuestros días con la estructura de la red cibernética y las formas de internet, en el sentido de que la red recoge espacios y conocimientos universales, integrando episodios múltiples en un continente unívoco. A Pynchon se le ha llegado a considerar precursor de Internet, por los saltos y cambios de temas en sus narraciones (Fresán 2005), del mismo modo que a Cervantes se le considera creador de la novela moderna en cuanto experimento complejo en la técnica narrativa. Lo cierto es que sus respectivas obras son experimentos, aparentemente difíciles, pero una vez que se penetra en ellos nos comunican toda clase de sugerencias, siempre abiertas. En el caso del libro cervantino, nos parecen muy acertadas las palabras de Edward C. Riley cuando afirmaba que, más que cualquier otra obra de Cervantes, el *Persiles* “parece pedir una lectura metafórica, por encima de una lectura literal” (Riley 60).

Bajo la apariencia de viaje, con las diferentes paradas o pruebas parciales de la prueba total de la vida, y la exploración realizada por cada uno de los recorridos geográficos e intimistas, ambos autores muestran la complejidad del ser humano que, además de sus afanes sentimentales, materiales, siempre está condicionado por la tradición, el mundo de la ilusión y cuantas informaciones va descubriendo y asimilando. Con razón no se ha podido incluir la obra de Pynchon en ningún género narrativo concreto. En principio, la obra se presenta como un libro de viajes, después participa del género de aventuras, evoluciona hacia una novela de investigación, con tintes de novela negra, y participa de los caracteres de novela histórica y culturalista. Pero, por encima de todo, y dominando todas las situaciones, lo visual y lo simbólico preside todo el desarrollo narrativo porque a través de las imágenes penetra en aquello cuanto puede

inquietar al individuo. De igual manera Cervantes, tanto en el *Quijote* como en el *Persiles*, y quizá más aún en esta última obra, definida con frecuencia en relación con el género bizantino, parece a nuestros ojos actuales además un experimento en el que se unifican las estructuras de personaje, de viaje y de episodio. Mediante lo visual y lo simbólico se aúnan las aventuras de los personajes y su destino. Está claro que el ejemplo de Cervantes ha podido sugerir, inspirar, o al menos actuar de remoto modelo magistral de técnicas innovadoras y creación de personajes en Thomas Pynchon.

2. Estructura del personaje en la obra de Pynchon desde la perspectiva simbólica y visual.

2.1. Tipologías

En este capítulo llevaremos a cabo un análisis de los personajes fundamentales de las obras de Pynchon, por su importancia para la comprensión de la temática de sus novelas. Los personajes en sus obras funcionan además como símbolos, metáforas e indicadores de una parte importante de sus narraciones, que se basan en los diálogos fundamentalmente. Por ello, comenzaremos este análisis atendiendo a la importancia de los nombres y el valor de la palabra, siguiendo tesis como las de James Hillman (2000), para examinar en profundidad las características de los personajes de Pynchon, en cuanto a la función del nombre como arquetipo, el lenguaje hermético y la búsqueda de los orígenes del nombre para llegar al mito, siempre presente en los nombres de Pynchon.

A continuación, señalaremos la importancia de la vista y las percepciones visuales como rasgos definitorios de estos personajes, teniendo en cuenta las semejanzas entre dos periodos artísticos tan alejados en el tiempo como son el Barroco y el Postmodernismo. Podemos afirmar que ambos periodos tienen en común el ser formas de expresión cultural vastas y poco precisas, pero que muestran como nexo de unión el debate sobre la realidad y la realidad de lo que se percibe, y el uso del recurso de la metaficción como revelador de la artificialidad. Asimismo, ambos periodos simbolizan en la historia momentos de gran cambio en el pensamiento dominante. Si en la época barroca la obsesión por los experimentos oculares y la percepción de los sentidos fue una preocupación fundamental entre los artistas de ese periodo, los personajes de las obras de Pynchon muestran igualmente todas estas preocupaciones de un modo casi obsesivo.

Además, analizaremos la importancia de los sueños y el simbolismo visual en la caracterización de los personajes, que se mueven entre lo maravilloso y lo cotidiano, la “realidad” y el sueño o la fantasía, viendo cómo lo mítico pervive en sus conciencias individuales. También tendremos en cuenta los juegos con el

lenguaje y la importancia de la etimología, la ciencia, la música, la tecnología, el arte, la literatura, la alquimia, la cábala, las matemáticas o la geografía como ejemplos del amplísimo abanico de personajes que Pynchon nos presenta como síntoma de un mundo caótico y confuso.

Otros elementos que estudiaremos en relación con este tema son el símbolo de la figura del peregrino y el viaje como necesidad de escapismo de los seres marginales, la melancolía como característica común a todos estos personajes y como forma de expresar el vacío y la soledad del individuo en un mundo en crisis.

Tendremos también en cuenta las características narrativas de la novela postmoderna en cuanto a la muerte del autor, que concede gran importancia no solamente a diversas voces narrativas sino también a la figura del lector.

Como ya señalamos en el capítulo anterior, creemos que cualquier estudio de la obra de Pynchon debe tener en cuenta sus tres grandes componentes: la cultura clásica recuperada en los albores de la Modernidad, la cultura del Modernismo de fin de siglo XIX y la propia de la Postmodernidad con sus múltiples referencias, relaciones y conexiones con todas las modalidades del conocimiento. En el análisis de los personajes vamos considerar esta triple perspectiva que nos puede ayudar a diseñar la construcción simbólica de los mismos.

Para realizar este acercamiento hemos considerado oportuno establecer ante todo una aproximación al tema. Existen diferentes teorías con las que se podría abordar el carácter simbólico aplicado a los nombres y a la función de los personajes de Pynchon, para organizar el complejo universo de su creación. Si etimológicamente personaje significa “máscara,” este concepto se aviene perfectamente con el carácter poliédrico de los creados por el autor. Puede afirmarse que todos están contruidos a partir de elementos heterogéneos y, aunque muchos de ellos aparenten una condición científica, política, técnica, artística o filosófica, siempre hay un elemento perturbador que transforma esa cualidad en elemento ridículo, humorístico o satírico. Son las dos caras de la narrativa del autor que, a modo de espejo distorsionador, ofrece una visión “clásica” desde un ángulo y otra totalmente deformada, desde el otro, y que se extiende a la creación y función de sus personajes. Sin embargo, y puesto que el humor y la ironía conforman todos los aspectos narrativos de Pynchon, hemos tratado de buscar, primeramente, los elementos primordiales en la construcción de esos personajes, pues el autor revela

un gran conocimiento de la cultura, la ciencia, la alquimia, el cristianismo, los mitos (Frazer), las teorías literarias y géneros narrativos (lingüística estructural, deconstrucción, novela negra, detectivesca, humorística), las teorías de la información (McLuhan 1964), del psicoanálisis (Freud, Jung, Lacan), de la historia (sobre todo las teorías de Henry Adams, para quien la historia era un drama de “fuerzas” impersonales, más parecidas a las leyes geológicas o evolucionistas que a las leyes humanas ante las que los hombres son incapaces de hacer nada), la historia de las religiones (Mircea Eliade 1952) y la política, que condicionan una base fundamental sobre la que se asienta la construcción y nombre de los personajes.

Una vez contruidos bajo estos parámetros, el narrador actúa sobre los nombres de los personajes y rompe, mediante un perfecto entramado paródico que altera los distintos componentes de cada nombre, el sentido tradicional esperado. Un ejemplo importante puede verse en el caso del nombre de Oedipa, protagonista del relato *The Crying of Lot 49*. Aparentemente, resulta una transformación del género respecto al mito tradicional masculino, de acuerdo con el protagonismo femenino de la literatura posmodernista, aunque conserva, como ha destacado la crítica, sus dos significados: el clásico del Edipo, “pies hinchados” de Sófocles, que supo vencer a la Esfinge, y el complejo psicoanalítico estudiado por Freud y Lacan. Sin embargo, una mirada más atenta al bagaje cultural que muestra siempre Pynchon nos ha permitido llegar un poco más lejos de lo que la crítica ha señalado en este nombre y nos parece que se hace difícil no pensar en la relación entre el novelista, gran humanista “camuflado” de la Postmodernidad y el pensador del siglo XVII, Athanasius Kircher, quien en su extenso trabajo *Oedipus Aegyptiacus* había intentado, a partir del nuevo Edipo revivido del siglo XVII, resolver el enigma más importante de la verdadera Esfinge: desvelar el secreto del Universo utilizando para ello la lengua y el funcionamiento de su código.

Kircher se había propuesto encontrar las relaciones y correspondencias entre las lenguas para establecer unas leyes que servirían para la formulación de las leyes del Universo. Con esta obra enciclopédica sobre los jeroglíficos, Kircher había intentado en su siglo desvelar los misterios de sus signos, con la pretensión de acceder al misterio de la Creación, y para ello no dudó en conectar el esoterismo con la alquimia y la Cábala ofreciendo un conjunto de imágenes de todo tipo, desde laberintos, mapas del mundo, espirales y numerosos elementos simbólicos. De forma

parecida el personaje de Pynchon, sugestionado por las imágenes simbólicas también había buscado relaciones y correspondencias entre los diversos medios de comunicación para acceder a un conocimiento superior que, bajo el nombre de Tristero, la Sombra, la Creación o lo Demoníaco encubría la posibilidad de una organización (positiva o negativa) del mundo. Esta cualidad de la protagonista de la obra de Pynchon, Oedipa, en *The Crying of Lot 49* se puede hacer extensible a muchos de los personajes del resto de sus obras.

Para organizar el complejo mundo de las creaciones de Pynchon he atendido pues a dos elementos: a los que se podrían definir como primordiales, que arrancan de las fuentes de la primera crisis de la Modernidad (Renacimiento y Barroco) y a las aportaciones propias de la Postmodernidad, época de Pynchon, que enriquecieron y transformaron las bases con nuevos aspectos como la interpretación de la historia, la influencia de la política, el desarrollo de la psicología, psiquiatría, técnica, ciencia, comunicación cibernética, entropía y movimientos vanguardistas. Sin embargo, y pese a las diferencias aparentes, hay muchos elementos que enlazan una época con otra, como ocurre con el Surrealismo y la luz de Kircher, la locura, la melancolía, la técnica como misterio, la ciencia, el interés por la cultura visual y de masas, y las intrigas políticas. Bajo otros nombres se reviven y actualizan viejos temas que rompieron entonces, en la primera gran crisis de la Modernidad, el equilibrio de la mente y de la sociedad.

2.2. La revalorización del nombre como arquetipo

Tras comprobar el sentido y analizar determinados personajes, me ha parecido oportuno recurrir al concepto de “psicología arquetípica,” desarrollado por James Hillman, autor al que Pynchon estudió por el interés que supuso para él el valor de los arquetipos y su funcionamiento en la psique. Las tesis de Hillman, expuestas en varias de sus obras, pero sobre todo en *Re-Imaginar la Psicología* (2000), nos han orientado para penetrar en el fondo de sus personajes y justificar el comportamiento de algunos de ellos. Este concepto nos ha permitido relacionar los personajes con las formas simbólicas y

arquetípicas que Pynchon registra en su creación, aunque no siempre ese arquetipo funcione literalmente, puesto que incluso su significado puede ser muy opuesto al originario. La consideración de un “yo imaginario” que comprende, por resumirlo, la razón, voluntad y “la imaginación de la realidad” entendida como un elemento circular de las fantasías y el inconsciente permite considerar una mayor riqueza psicológica en la consideración del personaje.

La obra de Hillman, en relación con esta teoría, está plagada de elementos procedentes de la tradición clásica (Heráclito, Platón, Plotino) y del humanismo renacentista (Ficino), que trataron de fundir la psique con las diferentes esferas del conocimiento, y ya habían considerado la importancia de la palabra como portadora de un alma, de un aliento espiritual. Incluso antes, un autor como Joaquín de Fiore, místico del siglo XII, había profetizado que a través de una comprensión visionaria de los textos se podría llegar a comprender la lengua original del paraíso, donde todas las cosas se denominarían por su nombre primordial. Todo el interés de Ficino por Hermes, Zoroastro, Pitágoras y Platón procedía de considerarlos como depositarios de un saber primigenio. En oposición a las teorías materialistas y científicas del siglo XIX, la tesis de Hillman ha devuelto esa alma a la palabra y la ha considerado el nexo de las relaciones interpersonales. De la misma manera en varios de los nombres de los personajes de nuestro novelista encontramos la presencia de una psique inherente a muchos de ellos que los condiciona. Si hay en este estudioso un deseo de retroceder en el análisis de las palabras hasta llegar a su origen, como ocurría con Max Müller y anteriormente con la escuela de Florencia, con la recuperación de los jeroglíficos egipcios y la consideración de los mismos como el lenguaje hermético utilizado por Dios, en Pynchon se actualiza ese valor de las palabras y la búsqueda de su origen para acceder al mito, y en bastantes nombres de personajes pynchonianos se encuentra una misma intencionalidad. Hillman consideraba que las personas (o lo que es igual los personajes con determinados nombres), lo mismo que las palabras, son simples emisarios de los diferentes modos de manifestación de esa psique o alma, tal como en su origen la concebía Platón y sus seguidores hasta Hegel y los neohegelianos. Precisamente ese aspecto universal y colectivo es lo que permite a Hillman definir el nuevo enfoque para el estudio de la psique como psicología de los arquetipos. En la concepción de Hillman (basada en la revalorización de la palabra) los nombres no designan una realidad literal, unívoca, sino que aluden a una multiplicidad de

significados o remiten a un elemento oculto, simbólico, de su naturaleza. Del mismo modo, los nombres de los personajes de Pynchon representan un mundo complejo, de relaciones, asociaciones y oposiciones, hermético, que contiene en sí los elementos propios del lenguaje literario (alegoría, imagen, metáfora y personificación) y gracias a esa dimensión plural pueden remitir a estructuras mentales arquetípicas que se pueden encontrar en diversos tiempos y lugares porque parten de un modelo primigenio. Se puede afirmar que ese conjunto de mitemas funciona, a modo de huellas en la conciencia de la humanidad, expresadas por las creaciones de ficción, como una repetición de la cadena del ser hasta alcanzar en su recorrido hacia atrás en el tiempo los orígenes del mito. Por ello, cuando Hillman considera que en psicología el alma se manifiesta en la fantasía, imaginación, mito y metáfora, nos está preparando, aún sin proponérselo, para entender la construcción de muchos personajes de Pynchon. No hay duda de que su consideración del mito está presente en la creación del novelista. La afirmación “lo mítico aparece persistentemente dentro del lenguaje, dentro de las observaciones e incluso dentro de las teorías científicas” (Hillman 2000, 20) no deja lugar a dudas de la relación entre estas tesis y la construcción de los personajes.

Sus teorías, aplicadas al ser humano, resultan de gran interés para analizar un componente esencial de los personajes del novelista. El propio Hillman ponía como ejemplo de sus teorías el nombre del personaje de la novela de James Joyce, Stephen Dedalus. Joyce afirmaba que los nombres no quieren decir nada. Sin embargo, su mismo nombre estaba tan repleto de simbolismo que condicionaba su papel en la obra porque, en cuanto ente de ficción, independiente ya de Joyce, se hace consciente de la arbitrariedad que supone un nombre pero también de la marca que lleva sobre sí por ser portador de ese nombre. Por ello el nombre le sobrepasa, se le impone y actúa sobre él como manifestación de un arquetipo, de un modelo mítico, y en última instancia, del alma en los mitos de creación. En este mismo sentido actúan muchos de los nombres de los personajes de Pynchon, tales como la citada Oedipa, Maxwell, Tristero, y Frenesí, entre otros.

2.3. El componente visionario

En la Postmodernidad, y sobre todo en la narrativa de Pynchon, se puede señalar, al igual que en el periodo barroco, la gran importancia de la actividad del ver o, más que

importancia, lo que Walter Benjamin denominó el “delirio de ver,” un delirio que para el pensador es semejante al delirio del enfermo:

Lo mismo que el enfermo que está bajo los efectos de la fiebre transforma todas las palabras que escucha en las acosantes imágenes del delirio, así también el espíritu de nuestro tiempo echa mano de las manifestaciones de culturas remotas en el tiempo o en el espacio, para arrebatarlas e incorporárselas fríamente a sus fantasías egocéntricas. (Benjamin 1991, 38)

Esas fantasías egocéntricas procedentes de las culturas pasadas constituyen buena parte de los formantes de la imaginación de los personajes del narrador norteamericano. De hecho es fácil comprobar la alternancia de elementos, propios de nuestro tiempo, con otros que derivan directamente de otras épocas. El resultado es la complejidad de muchos personajes y de sus varias perspectivas, pero sobre todo la preferencia por determinados motivos que actúan en ellos de manera fundamental y que están relacionados con el sentido de la vista. Hay muchos que llevan gafas oscuras en la noche o en lugares cerrados; otros se obsesionan por la luz o se les aparece de repente a modo de epifanía o revelación y hay también varios que tienen preferencia por vestir de negro o de colores crepusculares o melancólicos, como el violeta. También determinados motivos como los sellos, los mapas, carteles, pinturas, informaciones y todo tipo de imágenes o visiones (o elementos para acercarlas, como microscopios, telescopios, lentes, espejos) condicionan la trayectoria de los personajes. En muchos casos, esta dependencia de la vista, también como en el mundo barroco, les lleva a cometer errores o a mostrarse locos o paranoicos porque la imagen o visión no se corresponde con la realidad.

Ya Foucault situó en el siglo XVII el cambio en la relación que las palabras establecen con las cosas. Así, frente a las similitudes platónicas del Renacimiento el pensamiento rechaza la semejanza en cuanto produce errores y considera que el único punto de referencia posible es el punto de vista, paradójicamente cambiante: “La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma [...] por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud” (Foucault 1997, 57).

En “El quijote espectral,” Fernando R. de la Flor se refirió a la fascinación del Barroco por los principios e instrumentos de la óptica que ponen de relieve “la

existencia de una voluntad de saber libre de cualquier metafísica, orientada solo hacia objetos posibles, observables, medibles, clasificables; objetos que, precisamente, pueden ser verificados por la observación ocular” (De la Flor 2005). En esa época se crearon los complejos procesos de construcción de la “*imago mentis*,” de la figuración, de la visión, de la percepción fantasmática de realidades irreales y precisamente entonces se descubrieron los efectos de la difracción, de la reflexión lumínica, de la mirada especular. Hay que recordar la gran importancia de Kircher, en quien se resume toda la cultura visual de la época y también que precisamente muchos relatos españoles de los tiempos de Cervantes se sirvieron, como en los de Pynchon, de gafas, anteojos o lentes especiales para diferenciar la realidad de lo que ofrece la visión. Si aquél fue el momento de las lentes, de los artificios visuales para objetivar el universo—los telescopios, y los microscopios—, también, como afirma el citado estudioso, este mismo siglo fue “junto a la época de los instrumentos de experimentación fenomenológica precisa, el momento dorado de la máquinas fantasmagóricas y las linternas mágicas, que crean la visión virtual, una suerte de magia catóptrica y dióptrica (De la Flor 2007), porque había entonces una necesidad de una óptica taumatúrgica especialmente explotada para desvelar los ocultos misterios de la realidad, y sugerir una constitución platónica de la misma.

Así pues, este siglo no solo es el siglo de la verificación sino también un tiempo de cambio en donde el problema de la representación y del ilusionismo ocupa un lugar de privilegio. Paralelamente, según Fernando R. de la Flor, aparece el concepto de *imago* pues se impone con fuerza la imagen mental, dotada de una extraña *energeia*, de una capacidad persuasiva muy grande, que la constituye como dinamograma. Esta es, propiamente considerada, la imagen espectro, la imagen fantasma, la imagen de lo que no existe, pero que tiene una conformación plausible, avalada desde la tradición representativa fantástica, de los sueños y estructuras mitopoéticas de que esta imaginación se alimenta (De la Flor 2007).

Fue precisamente Cervantes quien reflexionó largamente sobre la “construcción social de la mirada” en *El retablo de las maravillas*, donde satirizó el hecho evidente de que solo se ve lo que conviene verse, aun cuando incluso no exista, pero en *El Quijote* puede encontrarse un catálogo de distorsiones del mirar. La mirada no es individual, hay que considerarla como el resultado de un pacto, que tiene que ver con la cultura y el gusto, y el Barroco se muestra como una consonancia de imágenes o un reflejo en el

espejo y, precisamente por ser un reflejo el mundo puede asemejarse a un reino de fantasmas o duendes. Sin embargo, la contradicción de esa época, que inaugura la Modernidad, se manifiesta en los adelantos y la investigación de grandes pensadores que, como Descartes (Dióptrica), Leibniz, Pascal o, incluso, el filósofo y pulidor de lentes, Spinoza, sienten “fascinación por los principios e instrumentos de la óptica [que] ponen de relieve la existencia de una voluntad de saber libre de cualquier metafísica, orientada solo hacia objetos posibles, observables, medibles, clasificables” (De la Flor 2007).

Por su parte, Foucault describió el Barroco como

El tiempo privilegiado del *trompe-l'œil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo* de los sueños y de las visiones; el tiempo de los sentidos engañosos; el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje. (1997, 58)

Lo abstracto, lo real y la temática onírica como elementos a los que recurre con frecuencia el Barroco conforman un gran teatro de las artes constituido conglomerados heterogéneos que evidencian la poca importancia de la objetividad, que resulta desplazada por la sugestión fantástica, donde la ilusión y persuasión, el mundo de apariencias y las diferentes posibilidades de interpretación deja en total relativismo la realidad objetiva. En este sentido, los personajes de Pynchon puede decirse que fabrican su “yo” a partir de su visión y de la mirada a su alrededor. No es extraño que se hable de “los otros” como forma de riesgo para el individuo, o que los espejos proyecten una imagen diferente y se busquen elementos científicos para objetivar la realidad. Varios de los científicos de las narraciones tienen esa intención y, en sentido contrario, muchos locos lo son por no interpretar correctamente las imágenes. En sus personajes, que tienen en este sentido grandes coincidencias con los barrocos puesto que en ambos periodos existe la íntima contradicción entre cultura y vida y entre realidad e imagen, existe lo que Habelange denominó los aspectos misteriosos de la mirada, que están determinados por el contexto cultural porque, como afirma el autor, “la visión no es lo mismo que la mirada puesto que los modelos de explicación científica de los mecanismos de la visión no revelan todo” (18).

Además de estas visiones, que podrían denominarse externas, los personajes de Pynchon manifiestan constantemente visiones internas, imágenes procedentes de mundos del pasado, de la Naturaleza primitiva, de la cultura, de la historia o de poderes especiales paranormales con los perciben el futuro o situaciones desconocidas para los demás. El mundo mágico de los sueños, predicciones, imágenes personales (muy relacionadas también con la melancolía, como una mudanza de la imaginación), alucinaciones, que en realidad traducen la carga de un mundo enciclopédico que soporta el hombre, muestran el carácter poliédrico de la conciencia y añaden a la función del personaje una ficción que multiplica, como en una superposición de espejos, la imagen de cada uno.

2.4. Caracterización de los personajes a través de los sueños y su simbolismo

No solo las teorías de Hillman sobre los nombres son interesantes para el análisis de los personajes por lo que implican de recuperación de mitos, sino porque tienen en cuenta también la importancia de los sueños como condicionantes de la propia “realidad” del personaje. En *El sueño y el inframundo*, Hillman nos introduce en la necesidad de considerar los sueños no como elementos fuera del ser sino como partes integrantes del mismo y espacios donde se manifiestan los seres tal como son: diversos, poliédricos, experimentadores de zonas ocultas de su conciencia. Al formular este principio para la psicología consideramos que también se puede aplicar fácilmente a la caracterización de los personajes de Pynchon, donde el conocimiento de cómo son nos llega, más que por el propio “yo” de cada uno con el que se tratan de definir, o por las informaciones de los demás, a partir del mundo de las imágenes que habita en ellos. Esas imágenes forman parte de su entorno y los sueños y capacidades quiméricas condicionan, como un elemento más de su realidad, su comportamiento y acción. Se podría afirmar que en los personajes de Pynchon existe siempre un nexo de unión entre el mundo real o sensible y el abstracto de los conceptos, espiritual o de los sueños que en términos de Henry Corbin, podría denominarse “plano imaginal o imaginación creativa” (Corbin 1993, 209). En estas condiciones el personaje actúa unas veces desde la realidad más cotidiana, material y tangible o se lanza a aventuras extraordinarias, o combina ambos mundos de la forma más natural. Incluso puede sentirse como alguien que ya

ha vivido unas mismas experiencias en el pasado y las revive de nuevo o bien como un doble de otro que ya vivió en algún tiempo anterior.

Henry Corbin, a partir del pensamiento visionario islámico, trató de acabar con la ruptura que tras las ciencias positivas se había establecido entre la percepción sensible (que aporta los datos empíricos) y las categorías del intelecto. Para ello utilizó un concepto de la filosofía oriental, que tradujo en la expresión latina “mundus imaginalis,” para mostrar la necesidad de establecer un puente entre esos dos mundos aparentemente cerrados y que solo mediante la ficción, el mito o lo maravilloso se podía acceder. El pensador consideraba que ese “mundus imaginalis” sería el lugar donde tienen lugar las visiones (proféticas, místicas) y acontecimientos que experimenta cada alma. “El mundo imaginal se corresponde por un lado con las Formas sensibles y por otro lado con las Formas inteligibles” (Corbin 1996, 52). Del mismo modo, en los personajes de Pynchon se puede hablar de la existencia constante de ese mundo que resulta tan real como el sensible y presupone al personaje una capacidad de poder trascender el espacio tangible sin abandonar la parte concreta y limitada de su individualización. De esta forma el personaje aparece como un gran conocedor de algo que está fuera del alcance de las percepciones sensibles. La convivencia entre lo maravilloso y cotidiano y la realidad y los sueños o visiones individuales hacen de los personajes entidades completas que reflejan las experimentaciones totales del ser humano. Es como si sus personajes hubiesen recuperado la “dimensión vertical ascendente” olvidada por “la dimensión horizontal evolutiva,” en palabras de Corbin (2000: 66). Sus creaciones resultan así más complejas que los personajes de un García Márquez o de un Borges en quienes la realidad y ficción se yuxtaponen. Pynchon penetra en la psique de esos personajes además de utilizar la fantasía y la realidad, para mostrar la pervivencia de lo mítico en las conciencias individuales.

2.5. Los nombres como construcción y deconstrucción del mundo

Partiendo del gran conocimiento y asimilación que tenía Pynchon del mundo clásico y, sobre todo renacentista, en arte, pensamiento y literatura, el escritor parece obrar del mismo modo que los descubridores de los jeroglíficos egipcios en el Renacimiento, tratando de hallar en los símbolos desconocidos la organización de un

mundo bajo una posible mano maestra. En este sentido, Pynchon se muestra igualmente como un humanista respecto a la denominación de sus personajes. Si los renacentistas consideraban que buceando en el nombre y en su etimología se podía llegar al creador primero o al arquetipo, el narrador incluye en muchos nombres conceptos científicos, piedras preciosas, actitudes humanas, con el fin de singularizar y establecer relaciones de significados y de significantes de gran efectividad. Incluso llega a multiplicar significados con el apellido de alguno de ellos y, a veces, parece escudriñar en las etimologías para afirmar la trascendencia que buscan. Además aparecen nombres de personajes con significados en clave, que el propio narrador desvela, o también resulta muy frecuente encontrar nombres de personajes contruidos mediante perífrasis o nombres comunes que aparentemente los caracterizan. Esta figura de estilo que reemplaza un nombre propio por otro común, aunque se presente también como propio, tiene una larga trayectoria literaria, pero en el novelista no responde a una única función, como ocurría en la tradición. Este nombre a veces puede servir para expresar potencialmente la psicología del personaje y facilitar su significado, pero en otras ocasiones constituye un evidente efecto cómico inherente a la caracterización del personaje e incluso muchas otras veces el narrador, lejos de reforzar el vínculo entre significante y significado, y facilitar al lector el sentido del personaje, da una vuelta de tuerca a la antonomasia y juega con el lector haciendo que signifique ese personaje lo contrario que determina su nombre.

Además de lo que podría denominarse vertiente culta en la invención de nombres, Pynchon no esconde su interés por todo lo popular e incluso por las culturas marginales. Uno de los grandes atractivos (y complejidades) de la larga lista de nombres que confecciona el autor lo constituyen las múltiples relaciones a partir del poder evocador del nombre en todos sus aspectos (etimológico, científico, musical, técnico, artístico, literario) y en sus diversos planos (ironía, burla, contradicción).

No puede desvincularse esta preocupación por la palabra de la formación humanista del narrador y de su gran interés por penetrar en ese mundo, relacionado también con la alquimia (ideológica y estética), la cábala, el esoterismo y los misterios neoplatónicos y el neopitagorismo. En relación con la palabra, el alquimista Paracelso, al igual que Pynchon en la novela *Against the Day*, también

consideraba que la letra de los textos sería sustituida por una comprensión visionaria que permitiese recuperar el significado de la lengua original del Paraíso y confiaba en que en un determinado momento todas las cosas estarían nombradas con su verdadero nombre y los misterios de la Naturaleza quedarían desvelados. Entre los personajes de Pynchon también abundan los alquimistas y trabajadores de las minas que no se limitan a su trabajo, sino que se sienten iluminados y buscan, como Paracelso, la transmutación de unos minerales en otros y las correspondencias entre lo telúrico y lo espiritual con la intención de desvelar el carácter críptico y esotérico del Universo. Asimismo, Pynchon se refiere a personajes reencarnados, con la clara intención de romper las barreras del tiempo.

Desde una posición más científica y técnica, Pynchon también utiliza nombres derivados de conceptos matemáticos, geométricos y descubrimientos técnicos, sobre todo relacionados con la luz, el magnetismo o la geografía. Eleva así un concepto a una singularidad encarnada en personaje de modo que su función en la obra queda destacada y le permite establecer relaciones con otras teorías, unas veces para apuntalar las propias o, las más de las veces para oponerlas. Desde esa perspectiva científica también los personajes establecen correspondencias con elementos esotéricos, doctrinas numerológicas, especialmente pitagóricas, o situaciones paranormales (bilocación). En otras ocasiones, los nombres responden a una realidad de personajes destacados que han existido, de manera que realidad y ficción se funden en la denominación de personajes y también algunos elementos naturales (árboles, flores) dan nombre, junto con determinadas propiedades, a personajes.

Sin embargo, y aunque haya un intento por manifestar el orden matemático y organizado del mundo, donde los personajes tratan de buscar su entramado y significación procedentes de un orden cósmico, es innegable que hay otras fuerzas siempre en constante oposición y que manifiestan cómo el mundo, lejos de ser una obra perfecta, resulta un verdadero caos regido por leyes demoníacas que en ocasiones confunden y llegan a considerar un ángel, enviado del cielo, al propio “Caballero de las bombas.” En otras ocasiones el ángel de la muerte se muestra como escultura y persona ante cuantos lo contemplan. Lo importante es que con el juego de personajes el mundo que nos ofrece es realmente desconcertante, caótico y confuso pese a los intentos por mantener un orden y equilibrio que solo lo es en

apariencia. También en este aspecto Pynchon demuestra un gran conocimiento del mundo clásico, de la Biblia y de las doctrinas orientales, pues en todas hay una representación del Cosmos dual. Ya desde el paganismo se perfila un mundo desorganizado, con una región sublunar y transitoria correspondiente al mundo de las apariencias y fenómenos, denominado por Aristóteles *kenoma*, frente al *pleroma* o plenitud aunque el autor registra diferentes mitologías en torno al caos primitivo.

2.6. Dialogismo y polifonía en los personajes de Pynchon

Para comprender la variedad y complejidad de los personajes de Pynchon, han sido de gran utilidad estos conceptos desarrollados por Bajtín en su análisis de Dostoyevski. En los dos narradores puede verse una misma preocupación por mostrar el pensamiento dialógico de los personajes. En ambos puede apreciarse la ausencia de una idea unívoca del mundo, lo que lleva aparejada la necesidad de una expresión polifónica. En Pynchon, como en Dostoyevski, todas las apreciaciones sobre el mundo exterior se entrecruzan con la conciencia del personaje pero, además, hay una coincidencia muy concreta que Bajtín vio en el novelista ruso y que puede aplicarse a los personajes de Pynchon. El crítico afirmaba que

El pathos principal de toda la obra de Dostoyevski, tanto en la forma como en el contenido, es la lucha contra la cosificación del hombre, de las relaciones humanas y de todos los valores humanos en las condiciones del capitalismo. (1988: 93)

Además solo en cuanto los personajes se manifiestan, exponen sus puntos de vista, establecen relaciones dialógicas con ideas ajenas, encarnadas en voces ajenas, van adquiriendo su propio pensamiento y, a la vez, generando nuevas ideas que confrontan con su conciencia. Este método, basado en el diálogo socrático, lleva a los personajes a dialogar constantemente en la obra, como si de una dramatización se tratara, y en muchos casos a que la voz propia de uno sea sustituida por la voz ajena. Pynchon, como antes había hecho el narrador ruso, obligaba a sus personajes— en palabras de Bajtín— “a reconocerse a sí mismos, su idea, propia palabra, su orientación, su gesto en el otro hombre, en el cual todas estas

manifestaciones cambian su sentido total y conclusivo, suenan de otra manera, como una parodia o una burla” (1988: 303).

El diálogo en Pynchon se convierte en acción, y se puede hablar, como hace Bajtín acerca de Dostoyevski, de un “cruce, concordancia o alternancia de las réplicas del diálogo explícito con las réplicas del diálogo interior de los personajes” (374). Si con Dostoyevski se crea la novela polifónica como un modelo más complejo de representarse el mundo (coincidente con el pensamiento de Einstein), los personajes de Pynchon intensifican la complejidad del mundo en cuanto que no escapa ningún conocimiento ni visión, por marginal o elevada que sea, a su observación y análisis. De ahí nace la variedad y multiplicidad de discursos, y su orientación múltiple, siempre externa e internamente dialogizada. Incluso el prosaísmo en la representación de la vida interior propia o ajena puede llegar a sus límites extremos (lo que Bajtín denominó “el hombre del subsuelo,” 1988: 325) y de ahí la importancia de la teatralización de los personajes.

Otro elemento importante estudiado por Bajtín en relación con los personajes del escritor ruso, y que nos ha servido para analizar los de Pynchon, es la importancia concedida a la ironía y al sentido carnalesco, así como la presencia de dobles. Son muchos los nombres cuyo sentido fundamental se basa en la ironía, bien porque a su personalidad o a su profesión se le asigna una denominación totalmente contraria a su significado, o porque el nombre asignado representa una característica propia de héroes, pero quien lo ostenta resulta una persona cuya vida transcurre en la más absoluta mediocridad. En otras ocasiones, puede hablarse de personajes carnalescos con el valor asignado por Bajtín: “una percepción del mundo que libera del miedo, que acerca el mundo al hombre” (1988: 225) ya que ellos mismos se instalan en la nebulosa del ser y del no ser y confunden las percepciones sensoriales y las visiones. Asimismo, la consideración del doble adquiere en Pynchon una gran importancia. No solo representa el carácter dramático del personaje, en cuanto que puede dialogar o enfrentarse con su conciencia, sino que existe en la mente del mismo la seguridad de haber sido uno y existir de nuevo con las mismas ideas, orientaciones, discursos y preocupaciones de su existir pasado. De este modo el pasado y presente pueden verse fundidos como si escapara a los límites de la realidad (por la influencia de las teorías científicas). Pero también muchas veces esos personajes dobles se muestran entre sí antitéticos, como si trataran de

expresar la existencia del carácter dialógico dentro del propio ser y ni siquiera estuviesen de acuerdo con su conciencia.

2.7. El peregrino como personaje real y simbólico

El viaje como peregrinación es uno de los motivos más antiguos y universales. Ya en la cultura clásica representaba la aventura, tanto en sentido físico como moral o intelectual y puesto que la aventura más importante ha sido siempre para el hombre traspasar la frontera material y penetrar en el más allá, ese viaje resultaba el más interesante y, sin duda, el de mayor riesgo por lo que solo unos elegidos podían realizarlo. Ese viaje estaba reservado a hombres excepcionales, a héroes que, como Jasón, Ulises, Eneas, Teseo, Orfeo en el mundo clásico, y Gilgamés en el mundo oriental, no se contentaban con las dimensiones de su mundo (real y espiritual) sino que buscaban algo más, que podía identificarse con el amor o la inmortalidad, los dos sueños que siempre han dado esperanza al ser humano (en el caso de Gilgamés de forma directa, y en los demás ejemplos, indirectamente). Todos los héroes o viajeros excepcionales compartían una misma cualidad: su ansia por lo desconocido, bien fuese producto de la fuerza del amor, que se podía concretar en un objeto sentimental o intelectual, o consecuencia del innato deseo humano por conocer. En todos los casos esos elegidos se sentían dispuestos a superar las pruebas más difíciles con tal de obtener el premio soñado. Por ello, desde muy antiguo se incorpora al símbolo primario del viaje la idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación en busca del paraíso perdido (patria celeste) que el hombre tuvo que abandonar tras su caída inicial y a la que intenta volver tras múltiples pruebas terrenas que, como extranjero, tiene que realizar en el mundo hasta conseguir su propósito y regresar a su primitivo origen.

Desde los viajes clásicos, o lo que es lo mismo, desde las teorías platónicas a la novela griega, y desde los relatos mitológicos hasta los viajes medievales, toda la tradición occidental incorporó dos ingredientes fundamentales al viaje, como son la aventura y la metamorfosis, cuya funcionalidad doble tenía como objetivo mostrar, en último término, la responsabilidad y libertad de los hombres ante su destino. Las doctrinas órficas y pitagóricas alentaron la íntima necesidad humana de alcanzar la eternidad y Platón, que supo condensar todo el pensamiento anterior acerca del valor de la inmortalidad, explicó, como si de otro mito se tratase, la trasmigración de las almas y

el valor de la bondad y del bien para alcanzar la felicidad perdida. El pensamiento y la literatura se prestaron mutuamente sus viajes iniciáticos y de aventuras para demostrar la evidente relación entre el mundo interior y el exterior.

Asimismo el viaje acogía también la necesidad escapista de las gentes marginadas, perseguidas o de quienes se sentían ajenos al mundo, como los santos o místicos; también para los buscadores de utopías o deseosos de conocer el más allá, el viaje representaba una forma de escapismo. La idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación, procedente de Plinio y convertida en símbolo prácticamente universal, relacionada con el origen divino del hombre, con su caída y su deseo de volver al paraíso perdido, se articula con total coherencia en la obra de Pynchon. También se dan cita en sus viajeros las mismas aspiraciones que llevaban a peregrinar a los alquimistas para encontrar los saberes ocultos. Habitualmente se tropiezan con el carácter laberíntico del mundo, desarrollado en las ideas barrocas del mundo como teatro, locura o sueño. En esa confusión, el personaje de Pynchon viaja dentro de su conciencia y fuera de ella, necesitando elementos ópticos para descubrir la realidad. Además de que sus personajes siempre están viajando, el narrador introduce referencias a otros viajes y viajeros de otras épocas, algunos de tipo religioso, como los medievales de Adam de Bremen (*Historia Hammaburgensis Ecclesiae*); otros, comerciales, de la época de Marco Polo, como los itinerarios de la seda, en las rutas de Oriente a Occidente, y acumula bastantes leyendas sobre viajes y viajeros de los diversos continentes, épocas y realizados por diferentes finalidades. En todos los casos, los personajes de Pynchon, viajeros incontenibles, exploran siempre las vías de comunicación (tierra, mar, aire y subsuelo), utilizan toda clase de elementos para trasladarse a otros espacios (materiales, espirituales, narcóticos, mágicos) además de manejar manuscritos, mapas antiguos, jeroglíficos o inscripciones para conducirse por rutas inexploradas o no utilizadas durante siglos.

Prácticamente, en cualquiera de sus obras hay viajeros. Para el estudio y análisis del carácter viajero del personaje pynchoniano, hemos tenido en cuenta diferentes trabajos que nos han ayudado a organizar las diferentes formas de viajar como las fantasías, sueños de crisis, cuyo origen en Occidente se remonta a la Edad Media, según Howard R. Patch (1983) y Jacques Le Goff (1985), además del clásico de Joseph Campbell *The Hero With a Thousand Faces* (1988), donde se pasa revista a la aventura del héroe, bajo el esquema de partida (con la necesaria llamada),

iniciación o prueba (fase fundamental de la aventura) y regreso o despertar a un mundo nuevo. En la aventura de los personajes de Pynchon, con independencia de su profesión, se completa este mismo esquema, aunque ya, como corresponde al héroe moderno, las pruebas se corresponden no con elementos ajenos, sino con los que están dentro de sí mismo. Como resume Joseph Campbell,

All is in the individual. But there the meaning is absolutely unconscious. One does not know toward what one moves. One does not know by what one is propelled. The lines of communication between the conscious and the unconscious zones of the human psyche have all been cut, and we have been split in two. (1988: 388)

Nos ha sido también muy esclarecedor para este tema, el conocimiento de otras obras de Athanasius Kircher, el filósofo, humanista, científico, inventor, catóptrico, vulcanista y estudioso de la música, de la óptica, de la refracción, de la luz y del magnetismo en el siglo XVII, en cuyos intereses hemos podido encontrar numerosas coincidencias con los intereses y profesiones de los personajes de Pynchon. Muchos de ellos son trabajadores de las minas, técnicos, científicos, matemáticos, músicos, pintores, estudiosos del magnetismo, preocupados por todas las formas de comunicación (sellos, lengua, mapas) que viajan en busca de conocimientos más profundos. Incluso algunos tratan de seguir los caminos ocultos del fondo de la tierra y en este sentido Kircher fue el predecesor, como un personaje literario, de los viajes por el interior de los volcanes.

Además, este científico y aventurero había sido uno de los primeros que intentaron transcribir los jeroglíficos egipcios descubiertos en el Renacimiento para encontrar el idioma universal que facilitase la comprensión del mundo. También sus ambiciosos trabajos para descifrar la naturaleza matemática de la Naturaleza y su concepto de geocosmos en obras como *Mundus subterraneus*, que estaban muy cerca de las teorías de Kepler, Halley y Euler acerca de la existencia de una supuesta “tierra hueca” con la que se lograrían atajos intraplanetarios, resultan muy semejantes a los proyectados por los personajes de Pynchon, que conocedores de estas teorías, también trataban de encontrar. Las citas de *La Divina Comedia* de Dante y la presencia de Julio Verne en la construcción de los viajes fantásticos en sus novelas, además de las citas

directas de Kepler, avalan el conocimiento de esta teoría que ya habían utilizado dichos autores en sus obras. Se puede recordar que ya en *La Divina Comedia*, escrita entre 1307 y 1321, el viaje que hace el poeta, primero al infierno, luego al purgatorio (guiado por Virgilio) y por último al cielo (guiado por Beatriz) imaginó un mundo compuesto por esferas concéntricas, con la Tierra en posición central, de acuerdo con el clásico modelo geocéntrico de Aristóteles y Ptolomeo, y alrededor de ella, en siete círculos concéntricos los siete planetas. Envolviéndolos a éstos, la esfera de las estrellas fijas en la que están las figuras del Zodíaco. Y más arriba, la llamada esfera cristalina del “*primum movile*,” más allá de la cual está el Paraíso. El purgatorio lo sitúa en una capa intermedia entre la Tierra y la Luna. Y en lo más hondo de las cavernas de la tierra, entre bocas vomitando fuego, el infierno. Este es el imaginario que se ha perpetuado durante siglos y que fue en su momento un punto de conflicto entre ciencia y teología.

Por otra parte, y como destacó Umberto Eco (2011) en una reseña a una edición italiana de *La Divina Comedia*, el autor barroco fascinó a los surrealistas, aunque fuese sobre todo por su interés por la luz, tema de extraordinaria importancia en Pynchon. Además, en Kircher se pueden rastrear experimentos con espejos, con las luces, con el magnetismo, con las matemáticas, interpretaciones de la armonía musical y extraños inventos, como un sistema de proyección a través de colores, que se ha podido considerar el antecedente del cine, que coinciden con los intereses de muchos personajes de Pynchon.

2.8. La melancolía, enfermedad sintomática de un mundo en crisis

Son una constante en la narrativa de Pynchon, y de manera especial en su novela *Against the Day*, las referencias a la melancolía, tanto para describir el estado de ánimo de los personajes como el paisaje (otoño y atardecer), los colores crepusculares (violeta, naranja), la música, las canciones (tangos) e incluso a leyendas que introduce el narrador (*ATD* 1037). Casi todas sus obras están teñidas de ese sentimiento que invade las vidas y los diferentes espacios por donde transitan los personajes. Como en otros temas de Pynchon, este sentimiento, enfermedad o tristeza, arranca en la Modernidad con el humanismo, aunque ya estaba presente en

la Antigüedad y Aristóteles (Schleiner 1991, 20)² se había referido a él en su *Problema XXX.1* (Aristóteles 1996, 77-103) y Burton pudo recoger en su magna enciclopedia de 1621, cientos de autores de la Antigüedad que trataron sobre el tema, como condición psicológica, moral y como enfermedad, describiendo las características y cuidados médicos requeridos (Burton).

Sin embargo, fue a partir de Marsilio Ficino, en el siglo XV, cuando el interés por el tema y sus interpretaciones adquirieron una importancia fundamental, sobre todo al considerar que las personalidades melancólicas estaban dotadas de capacidades especiales para la creación. Él mismo se sentía predestinado como hombre saturniano a implantar en Florencia la melancolía que consideraba había implantado en Grecia Platón. En sus tres libros incluidos bajo el título *De vita* definió, por primera vez, las características del genio creador saturniano, apartándose de las doctrinas que la consideraban solo una enfermedad. Su interés por las actividades científicas, las ciencias naturales, la cosmografía, las matemáticas, la magia natural, el influjo de los horóscopos, las doctrinas neopitagóricas, los *corpus* herméticos, la importancia de la palabra, sus juegos con ella, las visiones, símbolos, sueños, premoniciones, los prodigios físicos, considerados como normales, la magia, la luz, el arte y la música (temas estudiados por André Chastel en 1996), acercan a este pensador a la esencia de los personajes de Pynchon. Estos se caracterizan por su soledad, capacidad imaginativa, ensimismamiento, facultad de trasladarse a diferentes tiempos y espacios, deseo de saber, de buscar algo que sienten han perdido o que no saben definir ni dónde se encuentra. Su carácter viajero les permite expresar esa constante búsqueda que nunca queda definida pero que constituye el eje dramático de las acciones y cuya respuesta no podía ser otra que la ironía o el humor para no caer en la completa desesperación puesto que la mayor insatisfacción de los personajes procede de sí mismos.

Teniendo en cuenta el gran conocimiento del humanismo y de la época renacentista que muestra Pynchon, visible en las citas de Dante, no puede resultar extraño que Pynchon recogiese de este momento la melancolía como la

² Aunque durante siglos se ha atribuido la obra a Aristóteles, hoy día se ha apunta a Teofrasto como su autor, según Winfried Schleiner (1991). Sin embargo, la obra se sigue citando con la autoría del gran filósofo.

característica más importante para sus personajes. Esto se puede ver además en el interés por el neopitagorismo, por el orfismo (recuperado por Ficino para Europa), por los siglos XVI y XVII, manifiesto en múltiples detalles, como las leyendas sobre los espejos venecianos, las referencias a mapas de esa época, las ilusiones ópticas (como las desarrolladas por Athanasius Kircher). También en las interpretaciones de las pinturas de El Bosco, Botticelli, Brueghel (ATD 691), Tiziano y Tintoretto (ATD 722 y 1064), Mantegna (ATD 900), la compra de antigüedades de esa época, los viajes utópicos, e incluso la coincidencia con alguna de las descripciones que aparecen en *The Crying of Lot 49* y en el libro más enigmático del Renacimiento italiano, *El sueño de Polífilo* (1499), atribuido a Colonna (considerado como un compendio de arte, ciencia, arquitectura, escultura, jeroglíficos y todo el saber de la época). Además, hay también una preocupación de los personajes por encontrar el secreto de los neopitagóricos, se habla de las sociedades secretas de carácter teosófico (que tuvieron extraordinario desarrollo a finales del siglo XIX, en la que se podría denominar segunda Modernidad), a la que pertenecen Neville y Nigel (ATD 279) y hay un deseo de fundir lo oriental y occidental en una nueva síntesis como intentó a finales del XV la escuela de Florencia.

Sin embargo, esta melancolía que conforma los personajes y tiñe los ambientes renacentistas no solo procede de la información culta. Entre los estudiosos de la melancolía, sobre todo Robert Bartra (2001) y sus precedentes R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl (1991), así como el más reciente y ampliado de László F. Földényi, *Melancolía* (2008), se ha destacado la relación entre el pueblo judío y la melancolía. En este sentido, los primeros trabajos se dirigieron al estudio de los conversos españoles y su relación con la creación de personajes literarios afectados por la enfermedad. Américo Castro (1948) y Marcel Bataillon (1964) fueron los primeros en especular sobre esta relación que, según Bataillon, sería “imposible encontrar fuera de España esa singular sensibilidad” porque “si no fue creación de los conversos y judíos peninsulares, fue de su particular agrado tal vez recobró gracias a ellos nueva resonancia” (54). Por su parte, Castro consideraba que los judíos vivían una trágica contradicción entre la huida y el ocultamiento: y esa contradicción vivida por estas almas—de sentirse a la vez ciudadanos y forajidos que habían de andar a sombra de tejados—, está latente y patente en esa melancolía que transmiten los textos (Castro 578).

Lo cierto es que la reivindicación de la melancolía que, a partir de Ficino, tuvo lugar en toda Europa, junto con la psicología melancólica atribuida a los conversos españoles, confluyó en esa época intensificando el sentimiento. Sin embargo, la relación entre la melancolía y el pueblo judío no era una consideración exclusivamente española. El estudioso del tema, Bartra, ha reunido ejemplos de autores que, desde el siglo XV identificaban, y hacían extensivo a los diversos países, la melancolía como una enfermedad propia del pueblo judío. Desde muy pronto se había considerado a los judíos como personas melancólicas por vivir bajo el signo de Saturno, como escribió Johannes Reuchlin en 1494 (*De verbo mirifico*) pero también se asociaba su tristeza al miedo provocado la tragedia del exilio, tal como señaló Isaac Cardoso, en 1679 (*Las excelencias de los hebreos*) y recordó Bartra (102). Este estudioso, además, consideró que los primeros tratados de medicina escritos en España, en el siglo XVI, como los de Andrés Velásquez (*Libro de la melancolía*) y de Huarte de San Juan (*Examen de ingenios para las ciencias*), eran obras debidas a autores con ascendientes judaizantes.

Sin embargo, ya en la definición de Burton sobre la melancolía, de 1621, como “un tipo de locura sin fiebre que tiene como compañeros comunes al temor y a la tristeza” (Burton 1977, I. 172) se encuentran señaladas ya las posibles partes afectadas del ser humano, la imaginación, la razón o ambas. Igualmente advierte también la importancia que ejerce el nacimiento de las personas en relación con la Luna, Saturno y Mercurio y la propensión del individuo a la soledad, la contemplación o el estudio. Si todo ello condiciona el ser melancólico las causas históricas, sociales y políticas lo incrementan.

En Pynchon se encuentran varios personajes cuyo apellido Traverse (*Against the Day*) es considerado como judío en la novela; también hay referencias a historias acaecidas con judíos (254), a leyendas sobre exiliados errantes del siglo XVI, a capitalistas muy cercanos a los judíos del siglo XX y al escritor francés Eugène Sue, autor de *El judío errante* (1844) obra que recoge la leyenda de origen medieval y que fue editada en diversas lenguas y versiones desde el siglo XVII y constituyó tema de diversas composiciones en música, cine y literatura de los siglos XIX y XX además de ser protagonista de relatos de Borges, García Márquez o Mircea Eliade. El individuo, condenado a vagar eternamente, sin poder encontrar nunca la paz, conforma la identidad de muchos personajes de Pynchon y de sus intereses

personales.

Sin embargo, todavía se puede hablar de otros aspectos relacionados con la melancolía, como son el cristianismo y la ciencia, estudiados por Bartra y que se avienen perfectamente con las características de los personajes de Pynchon. Según este autor, una vez que el cristianismo fue dominante, la melancolía “proporcionó modelos para rechazar la otredad demoníaca y para encaminar el sufrimiento hacia nuevas formas socialmente aceptadas” (155) y al mismo tiempo, representaba la forma de expresar el vacío y la soledad del individuo en su camino de la salvación. El crítico considera que, al ser fertilizado por la melancolía, el cristianismo volvió su mirada a la Biblia y los exégetas hallaron “prefiguraciones del mito,” principalmente en San Pablo, pero también en el *Génesis* (184). Entre los personajes de Pynchon, además de las abundantes citas bíblicas, sobre todo del Apocalipsis y de los Evangelios apócrifos, se pueden encontrar los dos extremos: los demoníacos y los que podrían denominarse ángeles, cuyas fuerzas opuestas provocan grandes tensiones. Referencias a *Cristo*, a *El que vendrá*, el *Ángel*, *Algo*, a *la ciudad celestial*, la presencia de resplandores sobrenaturales y de la Muerte, la destrucción, el Mal y la Guerra están presentes como disyuntiva de un mundo de opuestos.

Asimismo cuando Bartra sugiere que la melancolía está conectada con la ciencia, su explicación resulta muy interesante para comprender cómo el ansia de conocer, o la imposibilidad biológica de adaptarse el personaje al medio, provocan miedos, angustias, soledad, incomunicación, que puede llevarlos al escapismo hacia teorías científicas en las que basan su existencia y hasta a la total enajenación. Para unos personajes, las teorías de cuaterniones son fundamentales; para otros, descubrir el origen del magnetismo, la luz o el secreto del éter constituye el objetivo de sus vidas; otros se entusiasman con las matemáticas o la geometría, o bien, tratan de penetrar en el misterio del espacio y del tiempo. Filósofos, investigadores y científicos conviven con seres elementales pero conocedores de los secretos de la Naturaleza (hierbas y piedras con poderes mágicos) e incluso con personajes capaces de transformarse en médium y acercar los conocimientos del más allá.

2.9. La creación de los caracteres desde la Postmodernidad: realidad y ficción

Las novelas de Thomas Pynchon nos ofrecen una complejidad de personajes tanto por la enorme cantidad que aparecen en casi todas (en *Gravity's Rainbow* y *Against the Day*, por ejemplo, existen más de cuatrocientos) como por su interpretación simbólica y el juego de nombres y asociaciones que Pynchon atribuye a todos y cada uno de ellos. Podemos observar que, generalmente, no existe un solo protagonista, es decir, que no hay una sola voz narrativa, sino que cada personaje interpreta la historia, y es en su conjunto donde reside la clave de los acontecimientos que el autor relata (Barthes 1968). Recordemos que, como afirma Barthes, la muerte del autor es una de las características de la narrativa o novela postmoderna. Desde la llegada del "New Criticism," la crítica ha centrado su atención en el texto más que en el autor, enfatizando también el papel creativo del lector. Todas éstas son características que vemos en las novelas de Pynchon. Según Tony Tanner, Pynchon "has managed to 'disappear' not only from his work but almost quite literally" (12). Como señala Tanner, también la "desaparición" de Pynchon, su anonimato, en este sentido, tiene una relevancia importante de cara a su producción literaria. Además y de la misma manera que se ha considerado este anonimato como ejemplo de la ficcionalidad del creador, también muchos de sus personajes de ficción pueden cobrar las encarnaduras de sus propios antepasados, como los miembros de la familia Winthrop (William Winthrop) encarnados a través de Slothrop, uno de los cuales, William, es el padre del protagonista de *Gravity's Rainbow*. De este modo lo real y lo ficticio, al igual que lo histórico y lo imaginado y lo fantástico y lo cotidiano forman parte de las características de sus personajes.

A excepción de *The Crying of Lot 49*, donde Oedipa Maas es la única mujer y la voz narrativa, normalmente nos enfrentamos a un texto donde los personajes se multiplican, aunque predominan por lo general una pareja de personajes protagonistas que ofrecen una narración bipolar, y por tanto paradójica. El juego de palabras y de nombres que Pynchon lleva a cabo en sus novelas nos recuerda a lo que el pintor René Magritte materializó en sus pinturas a través de un juego que, según Foucault, consistía en "borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética" (1997, 34).

La utilización de Pynchon de personajes "binarios," o antitéticos el uno del otro, en casi todas sus obras, funciona como un patrón dual basado en la distinción entre

realidad y ficción (Fernández Santiago 89). Las obras de Pynchon sugieren constantemente, a través de las reflexiones que muestra en ellas, una imagen de la composición del universo construida a partir de elementos binarios. Esta composición es la misma que el mecanismo de los ordenadores, un complejo entramado de “ceros” y de “unos,” metáfora que utiliza Pynchon en numerosas ocasiones.

El uso de personajes antitéticos, como ya había hecho Cervantes, en la inflexión de la Modernidad, se corresponde con la misma idea del autor de jugar con el lenguaje y sus significados, lo que viene a representar la necesidad de mostrar a un mismo tiempo los aspectos completamente opuestos de la realidad. Como señaló Colville en relación con *Lot 49*:

The extraordinary idea of the old sailor’s DT (Delirium Tremens) combined with dt (differential time) exactly reproduces the binary pattern of the book, one and zero, plot/Plot, literal and figurative, language and code, reality and fiction. (1988: 31)

Teniendo en cuenta este juego, que Pynchon lleva a cabo y con el que compone sus obras, podemos de nuevo establecer una relación entre la novela *The Crying of Lot 49* y la pintura de Magritte, quien hace posible en sus cuadros la representación simbólica de estructuras binarias, como lo muestra en *Los paseos de Euclides* (*Euclidean Walks*) (Fig. 4). Así, la tradición cervantina se apuntala en su obra con la técnica del arte surrealista y la influencia de la informática y cibernética para mostrar la existencia de unos personajes siempre contradictorios y antagónicos, por su propia naturaleza.

Como indicó Shord, Pynchon lleva a cabo en sus novelas un enfrentamiento contra una fuerza “deshumanizadora,” con lo cual tenemos siempre una especie de “contrafuerza dominante” y así, por ello, podemos diferenciar entre dos tipos de personajes: de un lado, aquellos que buscan en su propia individualidad, y de otro, aquellos que tratan de oponerse al sistema pero que, sin embargo, y sin percatarse, en lugar de oponerse lo mimetizan:

Those few characters brave or foolish enough to seek to affirm their individuality in a world that is increasingly systematized; and those groups of

characters who are subsumed into a system that attempts to oppose the dominant system, but merely mimics it. (*ATD* 7)

Para llevar a cabo en este apartado el estudio de los personajes en dichas novelas, vamos a tener en cuenta, en primer lugar, la relación entre los personajes y los nombres que Pynchon atribuye a los mismos. Esta relación entre nombre del personaje y función o característica del mismo dentro de la obra no actúa como algo estable siempre, sino más bien, de forma aleatoria pero mostrando siempre un conocimiento y una gran preocupación por la importancia del nombre, de la palabra y por sus características. Lo que Pynchon pretende, como ya hemos indicado en los apartados iniciales de este capítulo, es mostrar su interés por la palabra concretada en sus constantes juegos con los nombres de sus personajes. De este modo, a partir de un nombre dado y de acuerdo con una cualidad, el creador, en lugar de relacionar el nombre con la característica del personaje, trata de cambiar o subvertir ese modelo convencional de denominar a los personajes, hasta llevar a cabo un proceso opuesto que termina por transformar totalmente su sentido inicial. Para su consecución se fija en la arbitrariedad de las palabras. En muchas ocasiones utiliza nombres que no tienen nada que ver con lo que son dichos personajes o con la forma que tienen de actuar en las obras. Es un modo de resaltar la arbitrariedad de la palabra así como de demostrar al lector que el afán del ser humano por clasificar y ordenar las cosas solo conduce al caos, que es la ley que rige el universo y la naturaleza en última instancia, ya que la arbitrariedad escapa a toda ley. El autor muestra así, como en sus constantes afirmaciones sobre cualquier tema, su desconfianza en toda forma de autoridad. Se puede afirmar que parte de la palabra, como primer elemento de comunicación, para justificar la imposibilidad de acceder a una interpretación del mundo o un mínimo entendimiento entre las personas. Esta característica se muestra en la capacidad de nombrar a sus propios personajes a partir de la función que registra ya su nombre, de modo que unas veces coincide plenamente la relación entre nombre y personaje, mientras que otras dicha relación es totalmente opuesta. Como ha señalado Tanner:

Character and identity are not stable in his fiction...Pynchon indicates that he can see how, in various ways, people are subject to the authority of

naming.....As an author he also has to confer names on his figures, but he does so in such a way as to sabotage the conventional modes of naming. (1982: 60)

También es frecuente encontrar en sus novelas personajes con nombres que producen extrañamiento, bien por el sentido caricaturesco que aportan (“Dr. Hilarius”) o porque los nombres que utiliza hacen referencia o se asemejan a otras palabras, ya sea en inglés (“Pierce Inverarity”) o en español (“Trystero”). Como es característico en Pynchon, el lector tiende a asociar dichos nombres con alguna realidad que a veces coincide con ella pero otras no. De este modo, el lector cae en una especie de “laberinto,” o se convierte asimismo en uno de los personajes que buscan también significados en un mundo que no tiene por qué obedecer a ninguna ley de correspondencias. Si este interés por los nombres y sus relaciones podría entenderse en principio como el deseo de ahondar en el misterio y capacidad de relaciones de los nombres como un experimento para desentrañar el origen del ser y la comprensión del Universo, el narrador enseguida rompe el posible sentido hermético del nombre para reducirlo a un mero soporte irónico con el que se burla. Igualmente, cuando parece que las relaciones binarias establecidas entre muchos de los personajes obedecen a posibles leyes científicas, como una forma racional de organización del mundo, pronto se rompe la ilusión matemática para dar paso a la sensación de caos y del absurdo, que predomina en casi todas sus obras, al menos en una primera lectura superficial. Para comprender la complejidad y la función de los personajes es preciso adentrarse bien en la obra y observar con detalle este complejo entramado donde unas veces los personajes parecen reproducir arquetipos míticos, otras, jugar con naipes, como si el Universo estuviese formado por los personajes del Tarot; otras, romper el sentido de la lógica con la participación de locos o iniciados, símbolos de las fuerzas irracionales que puede alterar en cualquier momento la armonía social o cósmica. Sus personajes manifiestan muchas posibilidades de transmitir símbolos, alegorías, motivos y temas que son constantes de interés en el autor.

Hurley establece una posible clasificación de los personajes de Pynchon atendiendo a diferentes criterios, y señala cómo en casi todas las novelas aparecen nombres extraños con la finalidad de subvertir el realismo y destacar la ficcionalidad del texto (2008: 6).

Lo más importante es que los nombres de los personajes en las obras de Pynchon funcionan también como representativos de sus temas de interés. Algunos nombres describen cualidades que los personajes poseen. Sin embargo, otras veces, los nombres desempeñan un papel paradójico. Designan cualidades que los sujetos en cuestión no poseen. Esto es evidente en *V.* especialmente, donde, según Harder:

Character names may be charactonymic or descriptive when they describe some qualities associated with the character (function, appearance, personality, ideology). Of these names, some, which I call metonymic, describe not directly, but by association. In some cases two parts of the name will repeat the description –I refer to this by the term doubling. Other names appear paradoxical in that the component parts appear to cancel one another out. (1972: 65)

También Pynchon utiliza la técnica de la ironía y el sentido del humor, características de su estilo, a través de los nombres. Como señala Hurley, los nombres irónicos se oponen a los descriptivos en cuanto que algunos nombres no se corresponden con el personaje al que se refieren de ningún modo, incluso a veces hacen referencia a cualidades ausentes en ellos por completo (2008: 7).

El narrador también subvierte los nombres de los personajes cuando hace uso de ellos de forma demasiado insistente. Algunas veces incluso utiliza dos nombres juntos que significan lo mismo para acentuar aún más y duplicar el efecto de la caracterización. Este ejemplo podemos encontrarlo en Mucho Maas, marido de Oedipa en *Lot 49*. Su nombre hace referencia a la cantidad, y esto tiene que ver con su trabajo, que consiste en reparar cantidades inmensas de piezas de maquinaria de coches, y otras características relacionadas consigo mismo que también están impresas en su nombre.

Como señala Hurley, la intención de Pynchon con este procedimiento es la de producir un efecto cómico a la vez que caricaturesco de sus personajes: “This doubling creates an onomastic redundancy that produces comedy as well as a heightened sense of the fictionality of the work. If a charactonym is jarring, one that repeats itself is even more so” (7). Abbas Niran, por su parte, ha destacado la variedad de posibilidades que utiliza para poner nombres a los personajes, porque nunca se conforma con la ironía, el humor o la degradación:

Pynchon gives us a mixture, some plausible (Metzger, Jesus Arrabal, Franz Pökler), some obviously comic or referential (Stencil, Benny Profane, McClintic Sphere, Manny DiPresso, John Nefastis, Tantivy Mucker-Maffic, Major Marvy, Säure Bummer), and some which are suggestive but not definitive (Oedipa Maas, Pierce Inverarity, Tyrone Slothrop). (2003:179)

A su vez, Hollander ha observado cómo el nombre de McClintic Sphere está relacionado con una figura importante del mundo del jazz, el pianista Thelonious Monk:

I've demonstrated elsewhere that one of Pynchon's favorite methods of allusion is to use a half name of a famous person with a humorous connecting name; Wendell "Mucho" Maas, Clayton "Bloody" Chielitz, for but two examples [...]. By naming his jazzman McClintic Sphere, Pynchon signifies he wants us to decode to Thelonious Sphere Monk in the subtext. [...]. (Hollander 1990)

Incluso Thomas Fitterling ha llegado más lejos en su obra *Thelonious Monk: His Life and Music* (1997), al señalar que el segundo nombre de Monk, "Sphere," proviene del nombre de la abuela materna del narrador, Sphere Batts. Según Fitterling, el propio autor parece que no conocía el nombre de Monk hasta encontrarlo en unos documentos de los años cuarenta y desde entonces comenzó a utilizarlo:

Not a hipster's cool affectation, "Sphere" was part of Monk's given name according to family documents. Monk didn't learn his middle name until the 1940s, when those documents made their way from North Carolina to New York, and: "From then on he used it as a hip accessory. He would joke that owing to his middle name he could never be called a 'square.'" (20)

Esta práctica la llevó aún más lejos el narrador en *Mason & Dixon*. En dicha narración, donde rememora la historia de los Estados Unidos, con la presencia de su antecesor, William Pynchon, incluye numerosos nombres de personajes reales procedentes de documentos históricos auténticos para hacerlos convivir con otros propios de su material de ficción, más otros extraídos de periódicos, cómics, noticias o de testimonios de distintas procedencias. Con todo ello el creador trata de advertirnos de

que no estamos ante una historia sino ante una ficción contemporánea en la que los personajes tienen la misma entidad ficcional tanto si responden a la realidad como a una fantasía. Como señala Abbas Niran (179), los nombres reales aparecen en una mayor proporción (John Harland, Rhys Price, Nevil Maskelyne, Catherine Wheat, Thomas Hynes) y están tomados de periódicos o de materiales históricos. Otros nombres tienen un propósito puramente cómico (Mrs. Eggslap, Vrou Vroom, the Redzingers, Armand Allègre, o Fender-Belly). Este uso de los nombres recuerda al lector que en las obras de Pynchon no estamos leyendo acontecimientos reales, ni hechos del pasado, ni tampoco puramente ficción, sino un “pastiche” (179).

Los personajes históricos reales, Mason y Dixon (extraídos del diario *The Journal of Charles Mason and Jeremiah Dixon*, escrito únicamente por Charles Mason durante su estancia en las colonias americanas, y compuesto principalmente por información de tipo científico), pueden considerarse como personajes ejemplares de un mundo donde la ciencia es guía y centro de las explicaciones del Universo y de los actos del hombre y de la sociedad. Sin embargo, como corresponde a la interpretación de la historia en la novela posmoderna, lo que en principio podría identificarse como testimonio real, enseguida se ve alterado por la capacidad imaginativa y la ficción que convive con los datos documentales.

2.10. Del caos a la subversión: la humanidad condenada

Puesto que uno de los temas fundamentales de Pynchon lo constituye la “decadencia entrópica” o la tendencia al caos de la naturaleza, son los personajes los encargados de expresar esa decadencia en el mundo occidental moderno así como la desintegración de la humanidad. Para ello el narrador escoge personalidades con patologías de diverso tipo, alteraciones y enfermedades psíquicas, problemas de marginación, alineación y deshumanización. No se trata solo de mostrar personalidades individuales paranoicas dentro de un contexto de normalidad, como ocurría con Don Quijote, sino de presentar un colectivo más amplio, y por tanto más complejo, en donde ya no aparecen líneas divisorias entre realidad y ficción, bien o mal, cordura o locura, historia y realidad, o imaginación y materialidad. Si ya desde el inicio de la Modernidad existía la paranoia, por la presión a que estaba sometido el ser humano, a partir de las guerras del siglo XX, y tanto en Europa como en América, el individuo deja de ser libre y aparece sometido al

control de las corporaciones y los sistemas de poder. En ese ambiente la amenaza es constante por lo que la “basura” y los restos (W.A.S.T.E.), desechos, suciedad, desperdicios y toda clase de “detritus” acumulados por la sociedad moderna en las ciudades, constituye el ambiente apropiado para el desarrollo de esos personajes tarados. El paisaje que nos presenta es, coincidiendo con el título de T.S. Eliot, un auténtico “wasteland” simbólico. Shord ha señalado, muy acertadamente, la relación entre los paisajes de Pynchon y el poema *The Waste Land* de T.S. Eliot:

The title of *The Waste Land* works to describe the landscapes Pynchon chronicles in *V*. The term wasteland can be interpreted as a waste land, barren and stripped of all life; or it can refer to a land of waste—a trash heap of modernity; the detritus of modern society strewn about accumulating into cityscapes. Eliot frequently lists the rubbish of humanity in his poetry. (18)

El significado dual de “wasteland,” como “tierra baldía” o “tierra de desechos,” con la que en 1922 Eliot expresaba el desencanto y el dolor tras la Primera Guerra Mundial, mediante un ambiente de total sordidez, se convierten en *V*. en una tensión doble entre el paisaje del desierto y el de la ciudad moderna. En la ciudad la acumulación de objetos, que protege a los personajes de la nada y del vacío del desierto, se infiltra en la existencia humana y, a la vez que contrarrestaran esa “nada” (símbolo de la muerte), invade su espacio. La obra está repleta de personas a las que la sociedad tilda de “basura” por no ser útiles a ella misma. Se puede considerar una nueva interpretación, posmoderna, de la mítica bajada a los infiernos clásica, poblados ahora de desheredados, vagabundos y seres carentes de cualquier clase de afectos. En casi todas las obras los personajes realizan ese camino al nuevo Hades, como hace la protagonista, Oedipa, en *Lot 49*.

Tanner (1982) ha subrayado cómo en la novela *V*. los espacios por donde transitan los personajes están repletos de basura, se muestran desérticos y sin vida, como paisajes lunares: “The book is full of dead landscapes of every kind—from the garbage heaps of the modern world to the lunar barrennes of the actual desert. On every side there is evidence of the ‘assertion of the Inanimate’ (21).

El crítico sugiere, igualmente, la necesidad de estos espacios para ubicar a los seres que pertenecen a la esfera del subsuelo:

By extension, his work is populated by many of the categories (or non-categories) of people whom society regards as “rubbish,” socially useless junk: blums, hoboes, drifters, transients, itinerants, vagrants, the disinherited, the disaffected, derelics, losers. (32)

Lo fundamental es que Pynchon consigue así acercarnos a este mundo o submundo que la sociedad trata de ocultar, y que los medios de comunicación esconden para no perturbar a los ciudadanos. Sin embargo, el narrador se encarga de sacar de la oscuridad a estos seres para mostrar una imagen más completa del mundo acorde con su participación en un nuevo orden creado por el sistema de la sociedad burguesa. Los marginados, sin embargo, permanecen en ese espacio o mundo alternativo, en el Pynchon se adentra, pero no tienen relación directa con el otro mundo que los crea. Estos personajes se corresponden con los seres estudiados por el psicólogo y sociólogo, Michael Thompson, para quien toda sociedad y toda cultura establece una diferencia entre lo que es valioso y lo que no lo es, por lo que cierto tipo de personas o cosas permanecen despreciadas o ignoradas en la sociedad real. De este modo, la sociedad constituye una forma de discurso que es incapaz de incluir a determinados grupos sociales, y más preocupante aún, todo lo que sucede en esos grupos sociales (y que es imprescindible para un conocimiento completo de esa sociedad) queda excluido del sistema (Thompson 42).

Lo mismo sucede con muchos de los personajes de Pynchon, pero él los introduce en sus novelas como testimonio vivo de los nuevos valores y categorías, que siempre están sujetos a las directrices que sigue la sociedad en manos de las fuerzas de poder. Al incluirlos deja patente la relatividad de los sistemas sociales y su dependencia de las estructuras de poder “the control mechanism within the system” (Thompson 42). Con este tipo de personajes, el narrador critica el poder y control que ejercen los medios de masas en la sociedad actual así como el que la propia sociedad ejerce sobre el individuo.

Pynchon nos muestra en estos personajes lo que no percibimos porque no podemos, o bien porque no queremos. En cualquiera de los dos casos, esa realidad está ahí, es lo que se define como “rubbish” y tiene una explicación ontológica: el ser humano, al rodearse de objetos que se amontonan de forma inútil, pretende esconder el

miedo a la muerte, o lo que es igual, el vacío o la nada. A través de ese impulso destructivo, se percibe un deseo oculto de trascender la muerte mediante la conversión de su materia en otro objeto inanimado que, al igual que tantos otros, permanece estable dentro del sistema. Como sugiere Tanner:

For the proliferation of inert things is another way of hastening the entropic process. On all sides the environment is full of hints of exhaustion, extinction, dehumanization; and *V.* is a very American novel in as much as one feels that instead of the characters living *in* their environment, environment lives *through* the characters, who thereby tend to become figures illustrating a process. (21)

Muchos de los personajes de Pynchon se mueven en un ambiente repleto de paisajes que tienen mucho que ver no solo con imágenes pictóricas sino también con las imágenes que proyectan las nuevas tecnologías como el cine y la fotografía. Hay que recordar cómo ya en el Barroco, primer eslabón de la Modernidad, se consideraba el arte superior a la Naturaleza, precisamente por esa capacidad de trascender la muerte. En la Postmodernidad, el cine y la fotografía representan la misma función y en ese mundo en el que lo inanimado interfiere constantemente en el animado, o en el que surge el submundo de los “desheredados,” junto con lo oculto y lo onírico, es donde el narrador muestra su capacidad para crear personajes que bordean la realidad y la ficción. Sin duda, el precedente remoto se encuentra en la sátira menipea (ampliamente estudiada por Bajtín) y el moderno en el del cuento de *Alice's Adventures in Wonderland*, modelo para las narraciones posteriores. En la obra de Carroll el personaje real se veía rodeado por grupos extraños de personas, animales u objetos inertes que de repente cobraban vida y se adentraban e interferían en el mundo de la realidad. Curiosamente, si observamos algunas adaptaciones modernas de este cuento (como modelo que Pynchon toma para representar ese submundo) tanto en el cine clásico como en el más actual, podemos ver cómo ese submundo se refleja como parte subconsciente o del sueño, como ocurre por ejemplo, en el film, *Labyrinth*, dirigido por Jim Henson (1986) y que da cabida a títeres y seres fantásticos que conviven con personajes humanos cuando la protagonista desciende a una especie de submundo en el que realidad y ficción se mezclan.

Como es lógico, hay una evidente relación entre los personajes y su entorno, por

lo que en las obras de Pynchon difícilmente se pueden encontrar espacios donde el elemento realista ocupe la acción; siempre el mundo interior (fantasía, sueño, imaginación) invade el exterior y viceversa. Como ya se ha indicado, existe siempre un nexo de unión entre el mundo real o sensible y el abstracto de los conceptos, espiritual o de los sueños, denominado por Corbin (2000) “plano imaginal o imaginación creativa,” que permite a los personajes actuar unas veces desde la realidad material y tangible o lanzarse a aventuras extraordinarias, o combinar ambos mundos de la forma más natural.

Teniendo en cuenta la diversidad de caracteres que aparecen en las novelas de Pynchon vamos a establecer una aproximación a sus personajes, en primer lugar, siguiendo el orden cronológico según las obras en las que aparecen. A continuación destacaré la aparición de personajes duales o complementarios con el fin de demostrar cómo los temas que le obsesionan, siendo la dualidad uno de ellos, se reflejan incluso en los personajes, que aparecen desdoblados o complementarios unos de otros en todas sus novelas. El siguiente apartado lo dedicaré a la figura femenina como personaje, que desempeña un papel clave en las obras, a la vez que oscuro y con una gran carga simbólica. Finalmente, en el último apartado observaré con más detalle las características de los personajes de la obra a la que he dedicado principalmente el estudio de esta tesis doctoral, *Against the Day*.

2.11. Personajes principales

En el primero de los relatos breves de Pynchon, “The Small Rain” (1959) el protagonista, Nathan ‘Lardass’ Levine, se caracteriza por dejarse llevar de la inercia, de la rutina que hace que sus días sean reiterativos y anodinos, y donde no tiene nada interesante que hacer. Como señala Seed, el humor en esta historia nace del irritante efecto que la inercia provoca en los demás (1998:14). Tiene todas las características del héroe moderno, propio de las narraciones del siglo XX, pero lo que confiere un especial interés es su visión crítica de la sociedad y su oposición a la homogeneidad de los grupos sociales, cerrados y homogéneos, que describe a partir de la metáfora científica de un circuito cerrado:

What I mean is something like a closed circuit. Everybody on the same frequency. And after a while you forget about the rest of the spectrum and start believing that this is the only frequency that counts or is real. While outside, all up and down the land, there are these wonderful colors and x-rays and ultraviolet going on. (*SL* 42)

En esta descripción puede verse, por vez primera en el autor, la comparación entre un paisaje natural y el tecnológico, una característica fundamental del autor cuya capacidad para aplicar las cualidades del mundo de la ciencia a la literatura ya ha sido muy destacada.

Nathan se presenta como un personaje que no aparenta sentimientos, no expresa emociones, está solo y no se relaciona apenas con nadie aunque, paradójicamente, sea todo un experto en comunicaciones. Como le ocurre a todo héroe, necesita un acontecimiento exterior para movilizarse. Ese acontecimiento es aquí un desastre natural, en concreto un huracán que está devastando la localidad donde vive. Esto le hace despertar de su estado de pasividad, reaccionar y ponerse en marcha, ya que se necesita su ayuda para rescatar la multitud de cadáveres que han quedado sumergidos bajo el agua. En el ambiente hay muerte por todas partes (“the smell of decay hung in the air” (44)) y una lluvia perpetua que envuelve todo. La visión del mundo que trata de expresar solo puede compararse a un elemento cerrado y opresivo como un circuito eléctrico.

Por otra parte, Levine trata de imitar la masculinidad y la rebeldía de los personajes marginales, de acuerdo con el icono del cine representado por Marlon Brando: “habit of pursing his lips like Marlon Brando” (36).

Como ha señalado Robert Holton, tal vez la intención de Levine, como la del mismo Thomas Pynchon en el contexto en el que escribe este relato, haya sido representar la imagen de un “Hombre” en el contexto de una América conformista “that appeared inhospitable to it yet was glutted with media images of idealized macho masculinity” (2003: 43). De hecho, resulta difícil interpretar esta historia solo como un medio de llegar a establecer una identidad masculina, aunque las estrategias de Levine le lleven a obtener gran éxito. Según Holton: “he faces death on the margins of culture and has his way with the girl without getting trapped and compromised by experiencing any sense of intimacy whatsoever” (43).

El ambiente que describe el narrador para presentar al personaje resulta bastante semejante a otras de sus obras, donde le hace aparecer saliendo de un bar, sin rumbo fijo, completamente desorientado y a la deriva:

There were no stars and the air felt like rain. He walked through the streetlit shadows of big ugly pines, listening to the voices of girls, the purr of cars, wondering what the hell he was doing here when he should be back at Roach. (SL 48)

Otra de las características de Nathan Levine, que constituye una preocupación constante en el resto de las obras del autor, es su condición de “displaced wanderer” (Tanner 25). El personaje se ve a sí mismo como un “Judío Errante” que vaga por un mundo “extraño” donde se siente desplazado, al igual que otros judíos errantes, en ciudades sin nombre y en lugares donde no tienen derecho a permanecer:

He had a momentary, ludicrous vision of himself, Lardass Levine the Wandering Jew, debating on weekday evenings in strange and nameless towns with other Wandering Jews the essential problems of identity—not of the self so much as an identity of place and what right you really had to be anyplace. (SL 49)

Así, en este relato primerizo ya está presente la figura del hombre errante, perdido, sin hogar, desarraigado, que busca en el bar o cantina su refugio como único lugar de acogida y de confort. Asimismo, y siempre unido a esa característica de errante, el personaje muestra su nostalgia y melancolía que se proyecta en el paisaje, siempre oscuro y lluvioso a pesar de estar en el verano, en el mes de más calor, en julio (otro motivo que se reitera en el autor) y en la acción que contempla: los cadáveres provocados por el huracán.

Por otro lado, otro rasgo importante del personaje es su actitud hacia las mujeres, completamente indiferente, a pesar de mostrar gran afición a la literatura pornográfica. La relación que mantiene con una joven estudiante, muy inmadura también e incapaz de entregarse de una forma no materialista, se convierte en un acto de amor superficial, momentáneo y vacío. Precisamente, antes de hacer el amor, él se había percatado de que la capacidad de entrega de la chica no implicaba nada más que otro elemento material

elemental, como un reloj, unas tijeras, cuchillos, cintas o encajes, por lo que tampoco podía sentir otra cosa, al verla desnuda entre sus brazos, que la misma lástima que sentía por las heroínas de las novelas eróticas: “as he had recognized earlier that earlier that her capacity to give involved nothing over or above the list of enumerated wares: scissors, watches, knives, ribands, laces” (50).

Esta relación convierte el acto de amor en acto de muerte puesto que, en lugar de manifestar la proyección de la vida, aunque están en medio de la muerte y todo su alrededor es muerte física, su falta de sentimientos representa una muerte más, ahora espiritual. Como muy bien apuntó Tanner, esta deformación del sexo en muerte (o la sustitución del amor por la muerte) es una de las enfermedades modernas que Pynchon analiza en su ficción (25).

Hay que interpretar esta actitud de Levine hacia las mujeres como un reflejo de su rechazo al sistema y al “establishment.” Así lo señala Holton al afirmar que Levine no se compromete con las mujeres, manteniendo siempre una actitud “masculina” alejada del circuito cerrado doméstico que un compromiso matrimonial supondría (42).

Lynne Segal (1990), por su parte, en *Slow Motion*, comparó este comportamiento del personaje con la actitud del movimiento de los Angry Young Men, autores que en la década de los cincuenta en Inglaterra habían expresado la amargura de las clases más bajas y la hipocresía de las clases media y alta. Por la época en que escribió Pynchon el relato, la obra teatral representativa de este movimiento, *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne, había alcanzado gran éxito hasta el punto de que dos años después fue llevada al cine. Lynne Segal estableció la relación entre los personajes de estas dos obras:

‘domesticity’ came to symbolize conformity in the fifties...Since class differences were now considered surmountable through education...,men who felt at odds with their time—bored and dissatisfied—were to turn their anger against the ideals of hearth and home. They turned against women...displacing on to [them] all the hatred and resentment they felt towards ‘The Establishment.’ (12)

Cuando Levine abandona el lugar, al final del relato, la lluvia, que había estado presente desde el principio, permanece y cierra la narración como un símbolo negativo

al estar unido al huracán y la muerte. Por ello, el protagonista manifiesta su desagrado ante la lluvia, a lo que su amigo responde con una cita cultural: “You and Hemingway. Funny, ain’t it. T.S. Eliot likes rain” (14). Sin embargo, la lluvia, símbolo de fertilidad y de vida en la obra de T.S. Eliot, cambia de significado en este relato por formar parte de ese vacío o agujero cósmico que deja tras sí el huracán con la muerte y destrucción, “a literal waste land” (Seed 17). Puede interpretarse ese final como la incapacidad de Levine para redimir esa tierra baldía. Su actitud ante la lluvia demuestra una vez más su falta de fe en la vida y su tendencia a la pasividad e indiferencia ante el mundo que le rodea. Para él no tiene interés la acción, ni la energía ni la vitalidad a pesar de estar rodeado de ellas y prefiere dejarse llevar por la inercia y la pasividad.

Este final de la narración nos ofrece una visión de Levine como un personaje totalmente encerrado en sí mismo. Terminada su misión puntual, Levine vuelve a su estado inicial, a su condición de ser insensible y se queda de nuevo dormido o anestesiado, y así la estructura de su propia persona como individuo, al igual que la narración, enmarcada por esa lluvia, se convierte otra vez en un circuito cerrado: “we feel, ever go ‘back’ to the inert condition he was in at the start, living like a ‘closed circuit’, and forgetting all the rest” (Tanner 25). Nathan Levine representa la falta de identidad, de sentimiento emocional y el carácter anónimo del individuo que, como los “Inamoraty Anonymous,” que aparecerán posteriormente en la novela *Lot 49*, expresa la pérdida de la individualidad del ser humano. Este comportamiento ha de interpretarse, a la luz de otros relatos del autor, como el resultado que se obtiene cuando prima la masificación y el grupo sobre la individualización. Entonces el ser humano se convierte en algo semejante a la materia inanimada o a la máquina, motivo sobre el que Pynchon explora insistentemente en toda su obra y que aquí ya está esbozado.

En otro de sus relatos, “Mortality and Mercy in Vienna,” que fue publicado también en 1959, el personaje que aparece como figura central es Cleanth Siegel. El título de este relato está basado en unos versos de la obra de Shakespeare, *Measure for Measure*, cuando el Duque Vincentio abdica en la primera escena y le otorga el poder a Angelo:

In our remove be thou at full ourself;
 Mortality and Mercy in Vienna
 Live in thy tongue and heart. (I.I. 43-5, 459)

En el relato, como adelanta el título y el argumento del dramaturgo, se aborda el problema de la identidad. Hay que recordar que el Duque, lejos de retirarse de la corte de Viena, se disfraza de fraile para ver el comportamiento de Angelo. En la narración, en lugar de la Viena, capital del Sacro Imperio Romano Germánico en la Edad Moderna que describe Shakespeare, aparece Washington, que Pynchon describe también como un lugar tan corrupto y degenerado como la Viena de entonces de Shakespeare.

El relato, como el original shakesperiano, comienza también con la abdicación y sustitución de David Lupescu, anfitrión de una fiesta, por Cleanth Siegel. Siegel se presenta como una figura ambigua e hipócrita. Por una parte, crece en un ambiente religioso, de acuerdo con los principios en que le educa su madre católica; pero lejos de mantener esos principios ortodoxos, prima en él “a nimble little Machiavel” (196). Adora la manipulación y favorecer las conspiraciones y no duda en maquinar los planes más perversos como si formara parte de su personalidad religiosa. Ante esta actitud, tan poco cristiana y tan proclive a la maldad, uno de sus amigos le recrimina recordándole las palabras evangélicas para que se las aplique: un reino con luchas internas no puede subsistir: “House divided against himself” (197). Con estas palabras de Cristo recogidas por Marcos (3:24-6) se delata perfectamente el espíritu de destrucción del personaje:

¿Cómo es posible que Satanás eche a Satanás? Si un reino se divide, ese reino no puede mantenerse en pie; si una familia se divide, esa familia no podrá mantenerse en pie. Pues si Satanás se ha levantado contra sí mismo y se ha dividido, no podrá mantenerse en pie, está perdido.

Cleanth Siegel también se caracteriza por su pasividad. Como señaló Hurley, y como Pynchon acostumbra a utilizar los nombres, tal vez pueda aludir al estoico griego Cleanthes, discípulo de Zenón (263-232 a.C.) quien trabajaba de noche y estudiaba de día y, según la tradición, se dejó morir de hambre. En este sentido, sí podría establecerse una semejanza entre el filósofo y el protagonista de Pynchon, también negligente y abúlico. Sin embargo, este personaje representa un grado más de interés que Nathan Levine por cuanto ocurre a su alrededor. Sus pensamientos nos lo demuestran en algunas ocasiones en el relato:

He would shake his head like a drunk who is trying to stop seeing double, having become suddenly conscious of the weight of the briefcase and the insignificance of its contents and the stupidity of what he was doing out here, away from Rachel, following an obscure but clearly marked path through a jungle of distraintments and affidavits and depositions. (1)

Cleanth Siegel vive en Washington, ciudad que aparece transfigurada como la capital infernal del mundo moderno donde, para sobrevivir, es preciso “to keep cool,” es decir, lo que en términos de Pynchon significa la tendencia a la parálisis y a deshumanización, únicas formas de lograr la insensibilidad necesaria para soportar la maldad del mundo moderno. Tan solo por este medio o por la otra vía de escape extrema, la locura, a la que el narrador alude, se puede distanciar de esa ciudad del mal, como le ocurre al personaje de Kurtz en *Heart of Darkness* de Joseph Conrad:

I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of Ruthless power, of craven terror—of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision—he cried out twice, a cry that was no more than a breath: “The horror! The horror!” (Conrad 1994: 100)

Así “The Hollow Men” tiene un epígrafe inicial que hace referencia a la obra de Joseph Conrad *Heart of Darkness*: “Mistah Kurtz-he dead.”³ A su vez, tenemos al personaje de V., Kurt Mondaugen, como personificación de este Kurtz. En la obra de Conrad, Kurtz utiliza el idealismo para justificar racionalmente el crimen y el horror, y por ello es el prototípico “hollow man” al que se refiere T.S. Eliot en su poema así titulado. Este personaje en Pynchon simboliza igualmente el horror del que habla Conrad en su obra mencionada y también consecuentemente representa la decadencia moral humana de la que habla Eliot en el poema “The Hollow Men.” Recordemos en este sentido la famosa película de Coppola *Apocalypse Now* inspirada en la obra de

³ En *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, Marlowe, el protagonista viaja a África en busca de Kurtz, cazador de elefantes, y cuando al fin lo encuentra, descubre a un “hollow sham of a man” (109).

Conrad que, aunque desarrollada en otro escenario, conserva el horror de su origen y que comparte ese sentimiento con Pynchon.

Para sobrevivir en esa jungla moderna en la que Washington se ha convertido, como en la Viena descrita por Shakespeare, no existen otros modos de resistir a sus horrores que la locura o la pasividad total. En el relato moderno de Pynchon, “Mortality and Mercy in Vienna,” se puede observar el proceso de degeneración de Siegel en la fiesta que tiene lugar en Washington. La crisis final que precipita su comportamiento tiene lugar cuando llega a la fiesta y le presentan al indio Irving Loon (de lunático, necio), que Siegel identifica como perteneciente a la tribu de los indios Ojibwa, conocidos por un curso de antropología que había estudiado. Al principio piensa que este personaje, Loon, sufre de melancolía: “a divine melancholia” (1959:195). Esta tribu a la que pertenece Loon, según la mitología algonquina, se identificaba con tendencias hacia la psicopatía, estado al que se pensaba que llegaban debido al clima frío y a la escasez de alimentos.⁴ Atwood define este estado cercano a la locura como “becoming or going Wendigo” (62). Como nos describe el relato de Pynchon, el Ojibwa experimenta una visión tras la que parece anunciarse una catástrofe:

He feels he has acquired a supernatural companion, and there is a tendency to identify... [for] the Ojibwa hunter, feeling as he does at bay, feeling a concentration of obscure cosmic forces against him and him alone, cynical terrorists, savage and amoral deities which are bent on his destruction, the identification may become complete. (195)

Dicha tribu de indios, según el mito del Wendigo, podría llegar a desarrollar en condiciones extremas, rasgos y tendencias cercanos a la paranoia. Como señala Hollander, en situaciones de hambruna, los Ojibwa creen que la naturaleza se vuelve en su contra, y su estado paranoico da paso a una psicosis muy peculiar que consiste en la identificación con el Wendigo, un espíritu caníbal y destructivo (Hollander 1978). En ese momento del relato de Pynchon en el que esto sucede, Siegel tiene a su vez la percepción de que el indio Loon va a iniciar una masacre, pero en lugar de reaccionar y avisar de lo que va a ocurrir se queda paralizado y sale de la vivienda dejando que

⁴ Este tema lo explora DiMarco en “Going Wendigo: the Emergence of the Iconic Monster in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake* and Antonia Bird’s *Ravenous*.”

perezcan en ella todos los demás. Parece que la parte de su personalidad correspondiente al “buen jesuita” (“MMV” 213) se impone definitivamente sobre la maquiavélica y permanece impassible, en una total ataraxia e indiferencia ante la inminente catástrofe. Este personaje, con su dejadez y falta de humanidad refleja la impotencia del hombre moderno para enfrentarse a situaciones difíciles y su decidida voluntad de acomodarse a las circunstancias y permanecer en total indiferencia y pasividad ante lo que ocurra o pueda ocurrir a su alrededor. Representa una tendencia del ser humano cuando al omitir su sentimiento utiliza esta suspensión como antídoto contra la barbarie y deshumanización que están presentes en el mundo actual.

Hay también unas coincidencias con el ambiente del relato anterior, “The Small Rain,” como son la lluvia, símbolo de vida (asociada también a la cita de Eliot) que se corresponde con su entrada a la fiesta y después es destruida por el fuego final; la tendencia del Irving Loon a la melancolía, y la alusión a un mito cinematográfico como James Dean.

Con estos personajes se puede comprobar cómo en los primeros relatos de Pynchon aparece ya la idea de dualidad que caracteriza la temática de este autor. La dualidad en los mismos surge a veces dentro de un mismo individuo en el que dos personalidades contradictorias se funden en un agónico conflicto, como sucede en este caso. Un ejemplo de ello lo señala Allan White con respecto al relato breve “Mortality and Mercy in Viena,” donde aparece la figura de David (como un salvador) Lupescu (a la vez que hombre lobo), y Siegel, cuyas tendencias religiosas, ya mencionadas, oscilan entre los opuestos del judaísmo y el catolicismo. Allan White señala que no solamente lo dual es característica de los personajes, sino toda la retórica del relato:

Terms which under ordinary circumstances are mutually exclusive are forced into a kind of identity where the one becomes a version of the other. The form is rather like a metaphor in which we cannot see which is the vehicle and which the tenor—there is no one referential set which controls the narrative. (White 58)

Por su parte Seed, al enfrentarse con el interés del Lupescu por la religión y las prácticas devotas, analiza cómo se deja llevar por las orientaciones e influencias de los demás personajes que actúan sobre él como si se tratara de autoridades morales:

“Mortality and Mercy” makes repeated reference to areas of myth and religion, again in a context of roles. Lupescu forces a role on Siegel in giving up the party to him. He has to play father-confessor to a girl called Lucy, then to a second girl called Debby, and finally to Brennan, the cause of the triangular tension. Lupescu (facetiously?) converts Siegel into a deity (a “fisher of souls”) which in effect extends his own private sense of himself as a healer, and puns on the title of “host.” (Seed 21)

El tercer relato breve publicado por Pynchon resulta aún más fantástico. Dennis Flange es el protagonista de “Low Lands” (1960). Se trata de un juez que un buen día opta por no ir a trabajar para quedarse hablando con el basurero Rocco Squarcione. Su mujer, Cindy, muy enojada, le echa de casa y Flange decide irse a vivir a un vertedero. La acción pasa a desarrollarse entonces en el vertedero, lugar de referencia importante para Pynchon. Aquí aparece la figura de Bolignbroke, el vigilante y guardián del lugar.

Flange presenta unas características externas y psicológicas que lo aproximan al modelo del Quijote cervantino. Se trata de un hombre alto, con “los típicos rasgos de la incipiente edad madura” y así lo hace saber el narrador pues cuando deja su casa para ir al vertedero, sus últimas palabras a su esposa son que él ahora quiere que le “crezca la barba” (60). Como Don Quijote, Flange tiene una psicología infantil y romántica pero, en lugar de estar obsesionado por los ideales de los libros de caballerías, lo está por el mar, del que había oído en su pre-adolescencia que era una mujer. Por ello convierte el mar en su personal Dulcinea. Como afirmó Holdsworth (1988: 49), al igual que Don Quijote, Flange se refugia en un mundo de fantasía, mientras huye de “la racionalidad implacable” de su esposa, del mismo modo que Alonso Quijano había huido de la “llamada al sentido común del clérigo y del ama de llaves” (Nabokov 43). Si Don Quijote amaba los romances populares y los libros de caballería, Flange también ama las canciones y baladas marítimas de Noel Coward. Ambos hombres aprenden a través de la experiencia amarga que hay una diferencia entre el arte y la realidad. En su lecho de muerte Don Quijote se retracta y repudia sus libros queridos y Dennis se da cuenta de su situación fuera de la realidad.

En este Flange Pynchon incorpora como en un homenaje a Cervantes, las resonancias quijotescas. Ambos personajes experimentan una crisis vital, semejante a la adolescencia, en una edad madura. Los dos salen de su casa en busca de aventuras por

su incapacidad para establecer relaciones normales. Flange es infeliz con su esposa y Don Quijote es incapaz de formar una familia; por ello crea su Dulcinea: “píntola en mi imaginación como la deseo” (*Quijote* I, 25, 246) y Flange se despierta al oír la llamada de una joven gitana, Nerissa, que está convencida de que se va a casar con un “anglo.” Nerissa, como Dulcinea, es muy bonita, pero un sueño, un ángel: “She was a dream, this girl, an angel” (74). Además, por su aspecto exterior puede relacionarse también con la Preciosa de “La gitanilla” cervantina.

El personaje de Flange se corresponde con el tipo de hombre al que Pynchon se había referido en su Introducción a los primeros relatos. En ellos hablaba de la existencia de muchos norteamericanos que, con apariencia de edad madura, son niños en su interior: “It is no secret nowadays, particularly women, that many American males, even those of middle-aged appearance, wearing suits and holding down jobs, are in fact, incredible as it sounds, still small boys inside” (*SL* 10).

Por ello, Flange, soñador, romántico e inmaduro, se aleja cada vez más de su esposa a lo largo del relato, pasando por diferentes espacios reales y simbólicos: en primer lugar, vive en una casa sobre el nivel del mar; después se instala en el vertedero, también junto al mar, y finalmente ocupa el complejo de túneles subterráneos secretos de la ciudad. Así desciende al nivel de los “desheredados,” marginados. Se puede afirmar que pasa de la luz a la oscuridad, de la sociedad establecida a la de los marginados. Flange se da cuenta de pronto de que se halla en “a waste land which stretches away to the horizon” (65).

Por otra parte, Nerissa resulta una especie de sirena en ese vertedero, una muñeca o personaje ideal, muy diferente a su esposa, que es una mujer madura, con una carrera técnica y un buen puesto social. La novedad y complejidad del personaje creado por Pynchon en este relato resulta de su convivencia en el mundo de la realidad y en el de la ficción. El abandono voluntario de la realidad y su incursión en el mundo del sueño y de la fantasía, donde se abren nuevos caminos de expresión y se alzan voces interiores dialógicas e intertextuales, tal como estudió Bajtín, representa ya la madurez en la creación del personaje por parte de Pynchon. Se puede afirmar que, a partir de este relato, se harán ya referencias constantes a imágenes oníricas como elementos característicos de la nueva realidad. Seed ha señalado otras alusiones en este relato:

While Pynchon borrows details from *The Waste Land* and from “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (which ends with a fatal awakening from undersea fantasy) this does not prove that he is trying to follow up all the motifs of that poem, especially as Pynchon draws on other works. (34)

Hay que destacar también, como un rasgo fundamental de Flange, el miedo a perder su identidad, a la propia desaparición, a la que el narrador se refiere a través de originales y extrañas metáforas:

What he worried about was any eventual convexity. A shrinking, it might be, of the planet itself to some palpable curvature of whatever he would be standing on, so that he would be left sticking out like a projected radius, unsheltered and reeling across the empty lunes of his tiny sphere. (66)

El narrador utiliza la imaginería cósmica y geométrica para representar el miedo de Flange. Este miedo se expresa de manera concreta en el paisaje, que así se funde con el espíritu del personaje. Dennis teme que al final el paisaje se transforme en algo convexo, que el planeta adquiriera una curvatura y se empequeñezca. Su miedo es irracional y, como otros personajes, incluso el propio Don Quijote, con quien tiene grandes paralelismos, manifiesta una acusada tendencia a la paranoia. Solo se libera de esos miedos cuando está en la habitación de Nerissa. Allí su actitud es totalmente diferente. Es feliz porque ha huido de las responsabilidades adultas y se siente a gusto porque ella es como una niña o un ángel: “She was a dream, this girl, an angel” (74). Según Seed: “The theme of the story thus emerges as Flange’s desire for pleasure or happiness, pleasure figured in terms of escape from restriction into irresponsibility” (24).

Otro de los personajes de este relato, Geronimo Diaz, se puede comparar con el psicoanalista de *Lot 49*, el doctor Hilarius, y como él, representa la parodia de las técnicas utilizadas por Freud con sus pacientes:

Geronimo Diaz was clearly insane; but it was a wonderful, random sort of madness which conformed to no known model or pattern, an irresponsible

plasma of delusion he floated in, utterly convinced, for example, that he was Paganini and had sold his soul to the devil. (*SL 58*)

Se puede ver cómo la locura de éste personaje escapa a cualquier patrón típico de conducta, pero orienta sobre la importancia de la cultura en la creación de los personajes. Por una parte, el interés por la música le predispone a considerarse Paganini, y, por otro, la actualización del mito de Fausto le hace decir a Geronimo que ha vendido su alma al diablo. De este modo, mito, música, locura, fantasía y realidad forjan la personalidad de los personajes de este relato.

“Entropy,” publicada en 1960, nos presenta a Meatball Mulligan inaugurando también una fiesta, como en “Mortality and Mercy in Vienna,” que desembocará igualmente en el caos total. En la habitación del piso de arriba viven otros dos personajes, Aubade y Callisto, que han convertido la vivienda en una especie de invernadero hermético, que podría considerarse un nuevo circuito cerrado. En él se han retirado y aislado del mundo deliberadamente. El nombre de Mulligan no es casual; encarna al saxofonista de jazz Gerry Mulligan, ya que la música es especialmente importante en este relato, y resulta un homenaje al famoso pianista y saxofonista de jazz.

En cuanto al personaje de Callisto, que aparece hablando de sí mismo en tercera persona, con evidente influencia de Henry Adams, se siente identificado con este historiador y filósofo norteamericano que según se dice en el texto, ya había contemplado el problema de la energía tres generaciones antes que la suya. Para entender la función de este personaje hay que recordar que Henry Adams, otro visionario como Callisto, había concebido una teoría sobre la historia. Consideraba que la historia no era la sucesión de hombres y acontecimientos, sino una visión dramática de fuerzas impersonales que se comportaban de forma autónoma, como las leyes científicas, sin que el hombre pudiese modificar nada. Por otra parte, en relación con sus estudios sobre la historia medieval y moderna, este estudioso encontró en la Virgen y la Dinamo los dos símbolos que necesitaba para expresar la unidad universal de la Edad Media (siglos XII y XIII) frente a la impersonalidad del mundo moderno. Si el culto a la Virgen había representado la unidad del universo en un determinado momento, la Dinamo o generador de energía impersonal, deshumanizada, representaba la visión del hombre moderno. En *La Educación* de Henry Adams, que más que una autobiografía es

un tratado de sí mismo (en tercera persona), el autor analizó el fenómeno de la multiplicidad del siglo XX con el consiguiente sentido trágico de la existencia. Todo ello lo expresa a través de la metáfora de la entropía:

He found in entropy or the measure of disorganization for a closed system an adequate metaphor to apply to certain phenomena in his own world...in American 'consumerism' discovered a similar tendency for the least to the most probable, from differentiation to sameness, from ordered individuality to a kind of chaos. (SL 88)

La entropía, o medida de desorden en un sistema cerrado, es una metáfora con la que se explica el mundo moderno. La tendencia al consumismo de la época actual ejemplifica el caos que es producto de la entropía, en un sistema cerrado donde todo tiende a la igualdad y donde no hay individuos sino masas que se dejan llevar por la inercia y lo que dictan los medios de comunicación, que crean una tendencia unificadora.

Mulligan, por otro lado, se enfrenta en este relato a una parecida situación a la de Siegel del cuento anterior. Aquí vuelve a encontrarse el personaje ante dos posibles opciones: hacer algo o permanecer impasible y, como en el cuento anterior, recurre a la solución más fácil: "The way he figured, there were only two ways he could cope: (a) lock himself in the closet and maybe eventually they would go all away, or (b) try to calm everybody down, one by one" (96).

En 'Under the Rose' (1961), que posteriormente constituiría un capítulo de su novela *V.*, Pynchon relata una historia de espionaje. Reconstruye la historia real para crear su propia historia fantástica. El escenario es la crisis de Fashoda de 1898. Aquí el espía Propentine ha concebido la misión de evitar el Armagedón o el fin del mundo, la última Gran Guerra. La historia parece una puesta en práctica del maquiavelismo y las artes políticas del Renacimiento. Todos los espías operan en "no conceivable Europe but rather in a zone forsaken by God, between the tropics of diplomacy, lines they were forbidden forever to cross" (113). La zona a la que hace referencia Pynchon como "a zone forsaken by God" tiene cierta relación con "the Zone," símbolo que luego aparecerá en su novela, *Gravity's Rainbow*, como paisaje desolador de postguerra.

El personaje de Porpentine aparece en este relato, según Tanner, como Salvador: “another of those Pynchon figures concerned with the problems of being a ‘saviour’” (36). En efecto, es el único de los espías que se deja llevar de sus sentimientos, aunque frecuentemente trate de frenarse. Siente comprensión y afecto por los demás y tiene unos principios que, al final, le llevan a morir. Incluso su aspecto, con mirada de niño, con una sonrisa de ángel regordete y pensativo, melancólico, amante de la lluvia y de los paisajes tristes, muestran su fragilidad pese a sus esfuerzos por esconder esa personalidad infantil que representa la inocencia del ser humano. Su sensibilidad se muestra también en su interés por la música (órgano, organillo, acordeón, Bach, la ópera de Puccini, Manon Lescaut). Resulta muy interesante la referencia a la obra que lee Bongo-Shaftsbury, *La democracia industrial*, de Sydney J. Webb, nombre que después utilizará Pynchon nada menos que para los diferentes personajes de su enciclopédica novela *Against the Day*.

El que la acción transcurra en Egipto permite relacionar los intereses de los protagonistas con las piedras antiguas y, sobre todo, con la Esfinge, elemento simbólico constante en el autor y que aquí se convierte en una amenaza (primero de forma anecdótica como máscara y después como elemento pétreo de Egipto), cuya vista coincide con la muerte del protagonista.

En general, los personajes de este relato sienten una extraña inclinación por los objetos inanimados, como le sucede a Mildred con los minerales y las piedras antiguas:

Bongo-Shaftsbury said: “But have you never seen dolls like that? Such lovely dolls and clockwork inside. Dolls that do everything perfectly, because of the machinery. Not like real little boys and girls at all. Real children cry, and act sullen, and won’t behave. These dolls are much nicer. (120)

Asimismo, y en el texto citado, puede verse cómo otro personaje, Bongo-Shaftsbury, defiende la perfección inanimada de los muñecos que se comportan como niños gracias a artilugios mecánicos frente a los niños de verdad. Esta actitud, muy ligada a su necesidad de llevar un sistema electrónico que, como espía, muestra el arqueólogo Bongo-Shaftsbury, le hace parecer otro muñeco artificial. Como los muñecos que defiende, él mismo lleva un interruptor en miniatura cosido a la piel del brazo. En realidad estas afirmaciones muestran de alguna manera el problema del ser

humano en cuanto ser sensible y con sentimientos, y el ser humano en el mundo moderno que debe abandonar esa sensibilidad e intimidad para poder ejercer una profesión en la sociedad.

A diferencia de los diversos personajes, que se repliegan sobre sí mismos y apenas revelan o dejan ver a los demás su humanidad, Porpentine actúa con conciencia, dentro del ambiente del espionaje, y trata de ayudar y comprender, por lo que al final es la víctima del relato. Asimismo, muestra una intuición especial para prever su fin como ocurre cuando contempla la visión de una curva en forma de campana, con la que cree escuchar el sonido de su muerte anticipada.

En “Secret Integration” los personajes forman un grupo de adolescentes cuyos protagonistas más destacados son Tim Santara y Grover Snodd. Éste último, que podría considerarse el verdadero líder, se muestra como el más inteligente y el inventor del grupo. Tiene pasión por las matemáticas, conoce el cálculo vectorial, sueña con los experimentos, es radioaficionado y controla, con sus inventos, la vida de la población. A semejanza de las *Aventuras de Tom Sawyer*, en este relato breve Pynchon narra las aventuras de esta pandilla que se aleja de su hogar en busca de experiencias fuera del control paterno. Constituyen una auténtica sociedad secreta, paralela a la de los mayores. Celebran sus reuniones en una casa abandonada, deciden qué van a hacer en un periodo de tiempo y marcan el trabajo que debe realizar cada uno. Así se van infiltrando en las diversas instituciones sociales de acuerdo con las órdenes de Grover y Tim. Grover, el más audaz, estaba más condicionado por las lecturas y el cine. Había leído *Tom Swift and His Wizard Camera* (1912), de Victor Appleton y ponía cara de Kirk Douglas cuando mostraba extrañeza o sabía reconocer elementos paralelos con la película protagonizada por John Wayne, *Blood Alley* (1955).

Otro personaje importante es Etienne, el hijo de un chatarrero, que aprovecha el negocio familiar para seleccionar objetos raros y repartirlos entre el grupo. Físicamente se describe como un chico desagradable, muy gordo, irrespetuoso con las instituciones, además de bromista impenitente. Carl Barrington, otro adolescente, representa el tema de las víctimas del racismo en el relato. Se trata de un negro que va a vivir cerca de la urbanización de los jóvenes pero que, aunque es aceptado sin problemas por los chicos, las familias muestran su racismo insultando por teléfono a sus padres o tirando sus basuras frente a su casa. Él, que ya había liderado una banda, sabe cómo enterarse de quienes son los autores y busca pistas entre la basura que recibe su familia para conocer

a los delincuentes. Las pistas que los chavales encuentran entre los restos de la basura implican a todas las familias de la pandilla. Todos reconocen los desperdicios de sus propios hogares. Quizás con vergüenza quizás por este descubrimiento, los chicos abandonan a Carl. Él se siente rechazado por su color y comienza su caminar sin rumbo y a la deriva. En palabras de Tanner, este personaje se siente un marginado:

[Carl] drifts away into the darkness, off to the old derelict mansion which is their secret hideout. Carl is in every sense a reject, and constructed out of rejections—indeed, we finally discover that he is an ‘imaginary playmate’ (Tanner 37).

Sin embargo, el hecho de que este personaje sea aceptado en el grupo por los demás niños, que no tienen en cuenta asuntos racistas, ofrece la posibilidad de esa “integración secreta” con la que Pynchon titula el relato, y que contrasta con los prejuicios de los padres.

Otro personaje de raza negra, que también se muestra marginado y a la deriva es Mr. McAfee, el contrabajista alcohólico al que el grupo de adolescentes trata de ayudar después de participar como socios de Alcohólicos Anónimos. Los niños van al hotel para tratar de ayudarlo, pero tienen que desistir de su propósito cuando Mr. McAfee es expulsado del hotel.

En las tres primeras novelas que siguen a los relatos breves de Pynchon, *V.*, *The Crying of Lot 49*, y *Gravity's Rainbow*, puede verse cómo se va suprimiendo la individualidad de los personajes que sucumben ante la tiranía del sistema y de las tecnologías. Así, *V.* va reemplazando de forma gradual su cuerpo con piezas de materiales inanimados. En *Lot 49* Oedipa se enfrenta a diferentes grupos del sistema (el gobierno, el Servicio Postal, grupos de radicales) “faceless systems” (Shord 4), que la oprimen y la dominan, haciéndola sentirse sola ante un mundo terrorífico. Finalmente, en *Gravity's Rainbow*, la destrucción del individuo culmina con la Segunda Guerra Mundial, donde se expone cómo la sociedad moderna resulta una gran conspiración donde los gobiernos intercambian armas de destrucción masiva para obtener beneficios económicos y en favor de las corporaciones, suprimiendo y aniquilando a los individuos.

Para el análisis de los personajes de estas tres primeras novelas de Pynchon resulta muy interesante partir de las teorías de Marshall McLuhan, quien reinterpreta el

mito de Narciso en su ensayo “The Gadget Lover: Narcissus as Narcosis” (1964). Como señala Shord, “McLuhan applies his interpretation of the myth to a modern context; instead of staring at an actual image of himself, the individual projects his image onto technology, making it an extension of the physical body” (6).

Según explica Shord acerca de Pynchon, su utilización de figuras mitológicas ilustra la bifurcación del individuo en la sociedad moderna. Los personajes de las novelas de Pynchon podrían clasificarse en dos grupos: aquellos que son “Narciso” y los que son “Oedipo.” Quienes se asemejan a Narciso son los que se identifican con objetos, esencialmente con imágenes de sí mismos reflejados en algún elemento reflectante (*V.*, Pierce Inverarity). Los que se asemejan a Oedipo son aquellos que rechazan esa obsesión por los objetos y buscan una verdad personal en una tierra dominada por la tecnología. Tanto Oedipa como Slothrop, según Shord, son los que más se asemejan a Edipo, cada uno de forma diferente (12).

2.11.2. *V.*

En la primera novela, titulada *V.*, podemos percibir la profunda relación entre el personaje llamado *V.* y los objetos inanimados:

Behaviour-styles in *V.*, for instance, are shown deterministically as the unconscious imitations of patterns from film and television. McLuhan argues that modern advertising methods are annihilating the ego and Pynchon similarly demonstrates how technology pre-empts human activity, offering his characters a voice, sexual partner or behavioural model. (Seed 3)

V. representa el impulso destructivo del ser humano que se concreta en los paisajes que habita, en la tierra de Vheissu. Aquí señalamos el juego de palabras que Michael Vella destaca: “In a play on words, Pynchon tells us much: For ‘Vheissu’ is nothing less than the paronomasic encoding of ‘V is You.’ With that pun Pynchon interjects the visionary experience of *V.* into his readers once and for all” (1989: 139).

Además, el hecho de que este personaje aparezca encarnado en diversos personajes cuyo nombre comienza siempre por la letra “V” (como Victoria Wren, Veronica Manganese o Vera Meroving) y cuyo apellido está compuesto por un elemento como el manganeso (metal), acentúa aún más esta relación entre lo inanimado y lo humano. La identidad de V. resulta un misterio. Para Herbert Stencil, protagonista huérfano en la obra, es la búsqueda que da sentido a su existencia. Solamente cuenta con los diarios legados por su padre Stanley, un diplomático, espía del “Foreign Office” inglés, en donde estaban anotados sus contactos con una enigmática “V” desde la última etapa colonial hasta la posguerra mundial. Stencil averigua que “V” ha sido múltiples cosas a lo largo del tiempo: una muchacha, una mujer madura, un país desconocido del África central e incluso una rata del metro de Nueva York.

Stencil comienza a saber de la existencia del mito de V. al leer el diario de su padre fallecido: “There’s more behind and inside V. than any of us had suspected. Not who, but what: what is she. God grant that I may never be called upon to write the answer, either here or in any official report” (49). A pesar de que se supone que V. falleció en la isla de Malta durante la Segunda Guerra Mundial, Stencil decide seguir cualquier pista de su existencia. V. se manifiesta en la novela como emblema, como objeto inanimado y como nombre de persona. Constantemente hay referencias a la forma de la V., que en apariencia no es más que una letra, pero que en realidad parece constituir una metáfora central en esta obra.

Por el contrario, la búsqueda de V. no significa nada para Benny Profane. Este marinero desertor se considera un “schlemihl,”⁵ un desgraciado por naturaleza contra el que conspiran los objetos inanimados. De ahí que no pueda fijarse en ningún sitio concreto y su mecánica sea la del movimiento del yo-yo, condenado a huir y regresar perpetuamente al punto de partida. El primer movimiento para esa búsqueda lo realiza Profane al abandonar la base naval en la que está instalado cuando Rachel, la mujer que tira metafóricamente del hilo de su yo-yo, le reclama en Nueva York. Ahí pasará por diversas ocupaciones (la más llamativa la de cazador de caimanes de las alcantarillas) y se introducirá en la pandilla de la “Dotación Enferma” en la que participan Rachel y Stencil.

⁵ *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*Peter Schlemihl's Miraculous Story*), relato de Adelbert von Chamisso acerca de un hombre que vendió su sombra (símbolo de su humanidad) al diablo, a cambio de una bolsa de monedas infinitas, sin pensar en las consecuencias. Peter, rechazado por la sociedad, al no tener sombra que proyectar, vive en constante desasosiego y amargura.

Stencil no lee los diarios de Stanley, pero los interioriza. En el Cairo de finales del siglo XIX se transforma en ocho narradores distintos para contar la misma historia; pasa a ser unos ladrones de cuadros en Florencia, un ingeniero en la colonia sudafricana alemana, un dramaturgo parisino, y el poeta maltés que vio por última vez a V.

Las trayectorias de Stencil y Profane terminan confluyendo, una por voluntad y la otra por atracción gravitacional, en el último lugar en el que se tuvo noticia de V., en la isla de Malta. Marshall Shord ha señalado cómo el personaje de V. parece haberse diluido en el objeto en sí (la “v” como letra) llegando a formar parte de todas y cada una de las cosas que rodean a los personajes en la novela sin importar el periodo histórico en el que acontecen: “In a sense, she has become immortal by giving up her conscious existence, by destroying her humanity” (30).

Finalmente V. aparece en Malta disfrazada de cura (que predica absurdamente una religión herética). Bajo su sotana no hay una persona, sino un conjunto de objetos que los niños descubren, como otra muestra más del estado inanimado de V.

Simbólicamente la figura de V. aparece en momentos históricos de caos y destrucción. De este modo, ella misma sufre una “amputación,” siguiendo la idea de Marshall McLuhan, y se convierte en una especie de “Narciso,” lo cual la convierte en un símbolo de separación con respecto a la humanidad. Como acertadamente señala Shord,

Whether it’s rioting in the streets of Florence or the bombing of Malta, V. acts as a witness, and participant oftentimes, to a world caught in the process of entropic decay. That she is first present at a small-scale assassination, then a riot, and finally the near destruction of an entire island suggests that just such a process is at work. Her decay is in direct proportion to the world’s. (33)

Desde la Modernidad, que trajo consigo la desintegración del yo, se ha llegado a considerar la imposibilidad de acceder, en la Postmodernidad, a la identidad del yo, y se opta por aceptar y buscar las voces que conforman la alteridad del sujeto. Se hace necesario encontrar los alter-ego mediante los que el deseo individual pueda realizarse. Así se explica el concepto de otredad en cuanto las masas se identifican con “los otros.” Según Huyssen,

[t]he fear of the masses in this age of declining liberalism, is always also a fear of woman, a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity and stable ego boundaries in the mass. (1986: 52)

La tecnologización del personaje de *V.* podría estar relacionada con las ideologías políticas de manipulación de masas en cuanto las personas se convierten en partes de un sistema y pierden su individualidad. Así señala Fitzpatrick:

But the fascistic introduction of the technological into the human serves as a mask for the true threat which the novel unconsciously reveals: the point of entry of the technological into human life is woman. The message about causality is clear: *cherchez la femme*; the sense of the encroaching Other in this novel is figured throughout in terms of the threat of the female. (95)

El propio Thomas Pynchon escribió un ensayo titulado “Is it OK to be a Luddite?” (1984) en donde daba algunas pistas sobre las características de sus protagonistas de sus obras. Así, de Benny Profane, por ejemplo, decía que era una especie de Luddita,⁶ de forma “inconsciente,” ya que siempre acaba destrozando objetos y maquinaria sin proponérselo, llevado de su tendencia a llevarse mal con los objetos inanimados, como el propio Pynchon expresa en la novela *V.* En este fragmento Pynchon describe con detalle las dificultades que sufre Profane ante las más simples tareas cotidianas, y cómo su malestar hacia los objetos que le rodean se traduce en las reflexiones que él mismo hace, declarando su odio hacia los objetos inanimados:

He made his way to the washroom of Our Home, tripping over two empty mattresses on route. Cut himself shaving, had trouble extracting the blade and gashed a finger. He took a shower to get rid of the blood. The handles wouldn't turn. When he finally found a shower that worked, the water came on hot and cold in random patterns. He danced around [...]. Only something that, being a schlemihl, he'd known for years: inanimate objects and he could not live in peace. (31)

⁶ Nombre que proviene de Ned Lud, un joven que encabezó el llamado movimiento “Luddita” en 1779, en el que artesanos ingleses destrozaron las máquinas que estaban destruyendo el empleo en el siglo XIX. Aquí se refiere a o persona que rechaza la inclusión de las máquinas en la vida cotidiana, en general.

Profane, una especie de Luddita, no es sin embargo el héroe de la novela, como podría esperarse. En una conversación entre Profane y SHROUD (un robot inanimado que evoca al monstruo Frankenstein), puede verse cómo éste robot parece mostrarse más inteligente que Profane, pues no consigue responder a las preguntas del robot:

Am I dead? If I am then that's what I mean.

"If you aren't then what are you?"

Nearly what you are. None of you have very far to go.

"I don't understand." (312)

Cuando el robot le pregunta a Profane si está muerto y Profane, que le ve como objeto inanimado que es, le responde preguntándole qué es, el robot dice ser muy semejante a Profane, y añade que ninguno de los dos llegará lejos. Profane prefiere no saber o no puede comprender las palabras del robot, que muestra preocupaciones existenciales que van más allá del materialismo vital de Profane.

Shord destaca además cómo V., el personaje, se transforma ella misma en un objeto, un símbolo unido a un significado, pero paradójicamente carente de significado en sí mismo. En la obra hay una constante preocupación por descodificar significados y llegar a entender los símbolos que se presentan alrededor. En un pasaje de la novela se ve así cómo otro de los personajes, Mondaugen, está obsesionado por descodificar señales atmosféricas, y llega a descodificar nada menos la famosa frase de uno de los filósofos más influyentes de la primera mitad del siglo XX: "The world is all that is the case" (302). Con esta frase tomada de Wittgenstein se señala en la novela la posibilidad de que aquello que acontece sea lo que parece insinuarse en V. constantemente, es decir, algo que la mayoría de las veces resulta ser una realidad aterradora. Todo ello muestra al fin en la obra que el ser humano está al mismo nivel que las máquinas, que los robots SHROUD o SHOCK. En este sentido, Pynchon manifiesta en su novela la existencia de personajes que se dejan arrastrar por el azar perdiendo el sentido de sus propias vidas. Estos son individuos semejantes a Profane, que no solamente dejan de relacionarse con la sociedad como conjunto sino entre seres humanos de forma individual.

Fitzpatrick (2003:100) considera a los robots SHROUD (synthetic human, radiation output determined) y SHOCK (synthetic human object, casualty kinematics),

como descendientes de V., máquinas y no personas puesto que, conforme la humanidad se torna más deshumanizada y parecida a la máquina, también el mundo de las máquinas trata de asemejarse más en su apariencia al del ser humano, logro que se puede llevar a cabo gracias a los avances de la tecnología. El proceso de maquinización del ser humano se describe en V. de forma secuencial, primero el siglo XVIII y la idea del hombre como un elemento mecánico, después la llegada de las ideas de Newton en el diecinueve, para finalmente llegar al siglo XX, donde la física nuclear y subatómica convierten al ser humano en un ente que absorbe rayos X: “Now in the twentieth century, with nuclear and subatomic physics a going thing, man had become something which absorbs X-rays, gamma rays, and neutrons. (V. 248)

La ideología que se trasluce en la novela de V. tal como está expuesta, es el deseo de alcanzar un estado de “clockwork automaton,” y con ello lograr así un universo menos caótico. De ese modo el reloj metafórico que constituye el universo puede girar eternamente ya que hay una manecilla que hace girar el tiempo de forma secuencial y estructurada, como imagen de un universo perfectamente ordenado.

One can sense, then, given these models of human representation, in V.’s desires to return herself to the state of a clockwork automaton, a desire to return to an earlier, less chaotic model of universe, with none of the uncertainties of Einsteinian physics, nor the potential for heat-death implied in Newtonian physics. Rather, the mechanical model of a clock is one that can be kept running eternally—provided that there is a Hand to turn the Time. (Fitzpatrick 2003, 101)

Los robots SHROUD y SHOCK, sin embargo, hacen su aparición en la novela como figuras amenazantes que representan la crueldad y falta de humanidad que ha traído la Segunda Guerra Mundial. Los robots encarnan la esencia de un ser nuevo que surge en el siglo XX y que se caracteriza por la falta de objetivos y de control de sí mismo, continuamente sometido a la radiación y a todo tipo de productos químicos peligrosos que amenazan su vida, creados por el propio ser humano, siendo además un ser autodestructivo. Thomas Moore señala cómo este modelo de ser humano que Pynchon representa en V. hace también referencia al misil V-2 en la novela *Gravity’s Rainbow*:

When Things, most seriously death-dealing things, are honestly imagined as having will and intent, the projection signifies a tidal attraction between the partly dehumanized humans of a Thingified culture and that culture's purely mechanical reifications. (100-1)

La bomba o misil V-2 es la encarnación de la maquinaria llevada al más extremo de lo autodestructivo, ya que el ser humano es quien la crea en un impulso hacia la muerte. El cohete teledirigido, como veremos más adelante, sigue un rumbo marcado que tiene por objeto la destrucción total. En este sentido, las descripciones que se hacen de V. en V. tienen mucho que ver con la imagen de la bomba, coincidiendo además en el nombre: V-2.

La objetivización de los personajes es tal, que Benny Profane atribuye cualidades humanas a las cosas y objetos que aparecen a su alrededor, y él piensa que están persiguiéndole. Ante esta absurda situación que solo existe en su mente, Profane experimenta una estrecha relación con el robot SHOCK, ya que como él, se siente un desdichado o "schlemihl." Así afirma sentir "A certain kinship with SHOCK, which was the the first inanimate schlemihl he'd ever encountered" (285). Hay otro personaje también obsesionado con la idea de lo inanimado, Fergus Mixolydian, cuyo proyecto consiste en permanecer lo más cerca posible de un estado de quietud, como si fuese un ser inerte, y para conseguirlo diseña un artefacto que consiste en lo siguiente:

an ingenious sleep-switch, receiving its signal from two electrodes placed on the inner skin of his forearm. When Fergus dropped below a certain level of awareness, the skin resistance increased over a preset value to operate the switch. Fergus thus became an extension of the TV set. (56)

Esta idea guarda relación con las teorías de Marshall McLuhan (1964) acerca de las extensiones del hombre en el mundo moderno, que surgen con la aparición de las máquinas, y su consiguiente tendencia a la pasividad o a formar parte de la propia máquina. Por otro lado, el nombre de este personaje podría hacer referencia al trompetista de jazz Maynard Ferguson, componente del grupo "Birdland Dream Band," que Pynchon menciona en "Small Rain" (SL 28). Además, el modo "mixolydian" en

terminología musical hace referencia a una escala determinada que se representa en números romanos con el símbolo “V.”

La visión que tiene Herbert Stencil del personaje V. es muy semejante además a la del robot SHOCK (V. 285-6). Es muy llamativo que en la comparación se pueda ver que las diferencias entre el robot y el personaje de V. no son tantas como podrían pensarse. Mientras que SHOCK es un elemento mecánico, V. funciona con un sistema electrónico. Además, V. está controlada a través de una máquina digital inserta en su cerebro, mientras que SHOCK posee un panel de control. Ante estas semejanzas Fitzpatrick ha afirmado:

The difference, however, seems to boil down to writing; otherwise, machines and humans, thanks to plastic, hydraulics, and the dentures of the inestimable Eigenvalue, seem to be moving toward the same, altogether alarming state of synthetic human object. (2003: 103)

El personaje Herbert Stencil, opuesto en todo a Profane, vive en la fantasía y alejado de la realidad para no enfrentarse al miedo que le acecha o la falta de esperanzas. De este modo, Stencil huye de un mundo sin sentido y se obsesiona con la búsqueda de V., así como Oedipa, encerrada en su propio mundo de fantasía y alucinaciones, buscará el Tristero en *The Crying of Lot 49*.

Es importante destacar cómo Herbert Stencil se convierte en el principal lector-narrador de la novela, “He who looks for V.” (226). Herbert Stencil se caracteriza por su obsesión de seguir la pista de la enigmática “V.,” y con su investigación postmoderna en busca de algo ficticio, refleja una historia transformada, una aventura mental en torno a un ideal confuso, metafísico.

Por otra parte, es sorprendente la relación que otros muchos de los personajes de la novela establecen con objetos inanimados. Tenemos el caso de Bongo-Shaftsbury, de Mondaugen y su obsesión por las señales de radio, Rachel con su coche MG, Esther y su nariz artificial resultado de la cirugía, Slab y su “Catatonic Expressionism,” y por supuesto, Benny Profane. Todos ellos son ejemplos de la tendencia hacia la inhumanidad. La metáfora que mejor representa este estado de los personajes es la cuerda de un yo-yo, lo que caracteriza el estado anímico de Benny Profane. Fitzpatrick analiza esta metáfora en términos políticos como un modo de evadirse de

responsabilidades y la consiguiente proclividad a ser víctima de sectarismos ideológicos:

An easy opening for the rise of fascism. But the literal longing for a ‘simple clockwork’ of self (and thus the implied clockmaker-run universe) reaches its crux in V. herself and her intimate, libidinal connection with objects. (2003: 97)

Todo este ideal de semejanza de una persona con el modelo de funcionamiento mecánico de un objeto convierte a los personajes en una especie de juguetes involuntarios, que desean creer en la existencia de una fuerza exterior que los ha puesto en funcionamiento y los va controlando, quizá por miedo a la propia libertad que supone el libre albedrío. Esta actitud conlleva al mismo tiempo el temor de que no exista tal fuerza exterior controladora, creando así una sensación de vacío exterior que se manifiesta en muchos de los personajes. Algunos críticos ven en la imagen del yo-yo una especie de parodia de las fuerzas tecnológicas que Henry Adams identificaba con la figura de la dinamo (Hausdorff 1966: 259). En cambio, otros críticos como ven en la imagen del yo-yo la figura del pícaro sujeta por la Fortuna (la cuerda del yo-yo), y por supuesto, la falta de voluntad en el movimiento mecánico que arrastra a los personajes a actuar de un modo determinado (Kharpertian 1990: 63). Por eso, además de los ya mencionados, otros personajes secundarios de *V.* también muestran sentir el vacío, la soledad, la pérdida de ideales humanos y todas sus aspiraciones, como consecuencia lógica de este estado mecanicista de los seres humanos sujetos por “la cuerda del yo-yo.” Uno de ellos es el Señor Mantissa, quien manifiesta esta sensación en el episodio en el que tiene lugar el robo de la pintura de Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (Fig. 5). Por un lado admira tanto esta obra que planea robarla, pero al mismo tiempo, al sacar la imagen de su marco, y ver que es solo una imagen, siente verdadero miedo. Es la misma sensación ante una imagen icónica que manifiesta la protagonista de *Lot 49*, Oedipa Maas, quien esta vez experimenta una epifanía del “vacío” ante la imagen que representa el Manto Terrestre, al sospechar que tras él no haya nada más que un abismo encubierto por la imagen pintada del mundo. El cuadro del *Nacimiento de Venus* encierra igualmente un simbolismo muy relacionado con toda la obra, como veremos más adelante. Por ello los personajes reaccionan de un modo tan profundo hacia en apariencia una mera imagen, que no obstante encierra un complejo entramado simbólico

a la vez que, para estos personajes, subyace la amenaza de que lo que están viendo sea un espejismo, no una realidad.

Hugh Godolphin es otro personaje que se siente atormentado por la terrible sensación del abismo reflejada por un lugar: Veissu, una tierra extraña y remota. Para Godolphin, este lugar simboliza el vacío. Cuando lleva a cabo un viaje al Polo Sur, la Antártida, en un lugar tan desértico y solitario Godolphin manifiesta una epifanía que le anuncia cómo a continuación van a suceder acontecimientos amenazantes: “one of the two motionless places of this gyrating world...the dead centre of the carousel” (205). Aquí, según apunta Cowart, encontramos la imagen o metáfora: “conceit” de un motor inmóvil que autores como T.S. Eliot identificarían con el Amor en *The Four Quartets*. Sin embargo, Hugh Godolphin solamente ve la Nada, el vacío absoluto: “What did you see?” asked Signor Mantissa, learning forward. “Nothing” Godolphin whispered “It was Nothing I saw” (1980: 204).

La nada y el vacío son, por tanto, otros elementos que atormentan a casi todos los personajes de las novelas de Pynchon. Es el vacío que burla cualquier aspiración o ideal del ser humano, algo peor que la misma muerte, incluso, o que la paranoia: “In that desolate place old Godolphin understands that Vheissu stands for “what the Antarctic in in this world is closest to: a dream, of annihilation” (V. 206). Esta visión nihilista de Godolphin aflige su personalidad, y su ánimo, según Cowart, se había ido deteriorando del mismo modo en el que se daba cuenta de cómo sus valores y su decencia innata parecían corroídos por un ácido (1980: 21). Godolphin aparece en la obra como profeta, como personaje que percibe revelaciones y visiones místicas. Semejante a la figura del marinero del poema de Coleridge, “The Ancient Mariner,” en Florencia, y siendo superviviente de una experiencia terrible en el Polo Sur, Godolphin siente “a compulsion to beg shrift of any random passerby” (V. 182).

2.11.3. *The Crying of Lot 49* y *Gravity's Rainbow*

El tema del vacío como símbolo ya lo hemos estudiado, pero aquí nos interesa prestar atención a la reacción que dicho tema provoca en los personajes de las obras. En Oedipa

Maas de *The Crying of Lot 49*, tenemos a otro personaje solitario cuyo estado mental se asemeja a las figuras que aparecen en las pinturas de Remedios Varo, mujeres aisladas, enclaustradas en una torre. Podemos clasificar a Oedipa, por tanto, dentro de los personajes de tipo “edípico” ya que aparentemente, el enigma que busca no tiene respuesta. Según Medoro: “The riddle she sought to answer appears to be left unsolved” (85). Por ello la novela *Lot 49*, con estructura de círculo cerrado, hace que Oedipa, al final de la historia, llegue al mismo estado de incertidumbre y de espera en el que se encontraba al principio, por lo que tal vez el nombre de Oedipa no haga referencia tanto al personaje de Edipo como a la esfinge, que contiene la esencia del misterio en sí misma. Así, “What we have with *The Crying of Lot 49* is a sphinx who does not kill herself, who continues to ask the questions” (Medoro 2002, 85). Además, la Oedipa de *Lot 49* es un personaje errante, que vaga por las calles de San Francisco a la deriva, encontrando en su camino a todo tipo de personajes marginales, anarquistas y otros muchos dentro del ámbito de los “desheredados,” los que están fuera del sistema.

Esto mismo le sucede en *Gravity's Rainbow* a Tyrone Slothrop, quien, después de haber sido utilizado por “the Allied Intelligence” por su capacidad de pronosticar en qué lugares de la ciudad de Londres va a estallar la bomba, es abandonado por esta corporación (simbólicamente, la mano que mueve la cuerda de yo-yo) en “la Zona,” un lugar decadente, al final de la Segunda Guerra Mundial, en Alemania. Allí lo tenemos vagando a la deriva sin rumbo fijo y fuera del sistema: “leaving him to wander among the human detritus of a shattered and stateless Germany, which Pynchon refers to simply as ‘the Zone’” (GR 32).

De nuevo, en *Gravity's Rainbow*, Pynchon presenta una serie de personajes con una marcada tendencia o inclinación hacia lo inanimado. El científico Ned Pointsman es así un personaje que representa la soledad y la deshumanización del mundo occidental, el nihilismo absoluto. Es estéril, no tiene esposa ni ama a nadie porque en su estructura mental no hay lugar para las emociones:

Since he cannot really feel the need to escape, really to connect with other human being. No wonder that he wants to prove ‘the stone determinacy’ [...] of every soul. He has already managed to obliterate his own. (Derrick 1994, 232)

Paradójicamente, este personaje es el director de una institución para personas con problemas mentales llamada “ARF” (Abreaction Research Facility). Este tipo de personaje es frecuente en la novela, como veremos a continuación. Además, la deshumanización de los personajes se extiende a todos los ámbitos, incluso en las tendencias sexuales de los personajes. En este sentido, Julie Christine Sears relaciona un comportamiento sexual fuera de la norma (las perversiones sexuales) como síntomas de destrucción en su novela:

Pynchon almost exclusively presents non-normative sexual behaviour in *Gravity's Rainbow* as indicative of a death wish and potentially destructive of life. For Pynchon's sexually perverse characters, the contemplation of death elicits erotic pleasure. (108-9)

Así vemos cómo Pointsman, entre otros, manifiesta esta inclinación: “the little perversity of being in love with his death” (GR 143). Pointsman es una figura que controla a los demás y Slothrop se convierte en una marioneta en manos de él. De nuevo nos encontramos con el personaje que se deja llevar, como sucedía con Profane, y el que tensa “la cuerda del yo-yo,” en este caso, Pointsman. Cowart (1980) compara la relación que se establece entre Pointsman y Slothrop con la que tiene lugar entre Dr. Caligary y su paciente Francis en la película *El Gabinete del Doctor Caligari*. La novela de Pynchon invierte la estrategia utilizada por Robert Wiener en su película. En ella vemos los hechos a través de los ojos de Francis, que es un enfermo mental. En *Gravity's Rainbow* “we see from the very beginning that the ‘doctor’ is unscrupulous and that he is inducing or contriving the madness of the ‘patient’” (37).

Tenemos, por tanto, en el personaje de Pointsman y en el de la película a dos individuos que actúan como controladores de los demás y manejan cierto poder al estar encargados de este tipo de instituciones mentales. Incluso llegan a cooperar entre ellos en un proyecto “psico-cinématico” llamado “Operation Black Wing.” Slothrop se somete, al igual que Oedipa con Hilarius en *Lot 49*, a un experimento mental, y “voluntarily goes under light narcosis...to help illuminate racial problems in his own country” (75).

El hecho de manifestar adoración por la muerte, en lugar luchar por la vida, es una tendencia enfermiza que Pynchon anunciaba ya en su relato breve “Mortality and

Mercy in Vienna” y que ahora presenta de nuevo a lo largo de toda su novela *Gravity's Rainbow*. La tendencia hacia la destrucción y la muerte se materializa y acentúa en esta obra a través de personajes como Blicero, que representa todas las cualidades destructivas y la maldad absoluta. En cuanto a los orígenes de su nombre, Pynchon señala:

And Enzian's found the name Bleicheröde close enough to 'Blicker,' the nickname the early Germans gave to Death. They saw him white: bleaching and blankness. The name was later Latinized to 'Dominus Blicero.' Weissmann, enchanted, took it as his SS code name. (GR 384)

Con respecto al color blanco, Pynchon invierte la clásica asociación del color blanco relacionado con lo bueno y el negro con lo malo en el ámbito moral, ya que el blanco aquí es símbolo de perversión, maldad y muerte. Además, según Jacob Grimm (1966), “blechend” es sonrisa burlona (849-59), de donde derivan nombres como “Der Blecker” (The Grinning Death) La muerte que sonríe y “Der Bleider” (por lo que ocasiona la muerte en los huesos) o “the Bleacher” (Death), ya que la palabra Blicero en inglés se refiere al acto de “bleaching” (decolorar) y es por ello que el color blanco en Pynchon se asocia a la muerte. El blanco aquí es por tanto, sinónimo de muerte y de vacío, como lo fuera en la obra de Melville, *Moby Dick* (Eddins 1990, 188).

Blicero, homosexual y travestido, aúna las peores tendencias en cuanto a perversiones sexuales se refiere, pues se trata de un sádico con tendencias masoquistas, pederasta que, según Abbas: “encompasses nearly all of Pynchon's meanings for death-loving” (109). Blicero representa la conjunción absoluta del amor y la muerte que *Gravity's Rainbow* anuncia.

David Cowart, cuando habla de la influencia del cine en la novela *Gravity's Rainbow*, señala el papel de otro personaje, Gerhardt von Göll, como figura que maneja a Slothrop cual director de cine:

Von Göll probably wields more power than anyone else in the Zone: he is one person who can deliver Slothrop from the mess he is in, whether by providing information about the sought-after rocket, or by securing him a discharge. In fact, as far as Slothrop is concerned, von Göll is part of the bureaucracy of

power that seems always to be deciding whether he is to live or die, be happy or miserable. (1980, 37)

Los personajes de las obras de Pynchon se dejan manipular por fuerzas mayores que ejercen cualquier tipo de control sobre ellos. Podría ser esta una crítica al sistema político y al estado que lleva a cabo el control sobre sus ciudadanos, a la vez que una muestra del miedo a la libertad y al libre albedrío que manifiestan los individuos de las novelas, puesto que casi todos ellos temen enfrentarse a su propia identidad y, sin saber a dónde ir, quedan a la deriva y se pierden entre las calles. Ya vimos cómo Benny Profane en *V.* era ejemplo de esto, cuyo estado de ánimo se describía metafóricamente como si fuese la cuerda de un yo-yo. La idea de esta metáfora radica en la necesidad que él siente por saber que existe alguien al otro lado de la cuerda que le va a sujetar y así impedir su caída al vacío. Del mismo modo otros personajes se afanan en la búsqueda de algo trascendental, que los sujeta, de forma simbólica, por miedo a llegar a ese vacío o no saber a dónde ir, y por temor a descubrir su propia identidad o su condición de seres mortales en un universo caótico y sin sentido.

Por otro lado, los personajes que sufren esta condición difícilmente pueden llevar a cabo el papel de héroe tradicional. Quizá el único momento en el que Slothrop se comporta como un héroe clásico es cuando salva a Katje de un pulpo gigante, “Perhaps, after all, *we were meant to meet*” (*GR* 225) es la frase que pronuncia Katje dirigiéndose a Slothrop, en un momento que promete una verdadera historia de amor entre ellos, al clásico estilo hollywoodense, que al final se desdibujará para quedarse en nada. En su viaje en el capítulo final, antes de desaparecer, Slothrop adopta diferentes personalidades a través de diversos disfraces: Ian Scuffling, corresponsal de guerra; Raketemensch, “the Rocketman,” el oficial ruso Max Schlepzig; y Plechazunga, el héroe con aspecto de cerdo.

Todos los personajes de esta novela representan, a excepción de Leni Pökler, el tipo de vida que ha quedado en esta especie de “Waste Land” (*WASTE*, en *Lot 49*) que es el mundo contemporáneo creado por el propio ser humano. Michael E. Zimmerman estudia la descripción que hace Heidegger de la sociedad “desespiritualizada” de nuestro tiempo, el triunfo del nihilismo:

Heidegger says that the revelation of all beings as a raw material for man is the culmination of the history of Western culture and philosophy and at the same time it is the triumph of nihilism” (220)

Y esta idea se puede aplicar a los personajes que aparecen en *Gravity's Rainbow* (Derrick 234). Como contraste con el personaje de Pointsman, el científico determinista que parece haberse olvidado de sí mismo, tenemos al estadista Roger Méjico, que maneja y estudia la ley de la probabilidad. Este científico representa la nueva ciencia, donde la norma estricta de causa y efecto se sustituye por el principio de la indeterminación, que dicta modelos de probabilidad más que modelos mecanicistas de los fenómenos físicos. Méjico establece un contraste con Pointsman porque, como describe Pynchon, se sale del rígido esquema de una máquina: “he can exist in the irrational space between the zero and the one, is capable of emotions, is vulnerable to love” (233).

Aquí aparece su relación amorosa con Jessica con objeto de señalar aún más este contraste con la figura de Pointsman: “Roger is much the more human of the two because the new orientation, of which he is a precursor, must, for our own survival, restore us to our human estate, reverse the relentless toward sterility” (*GR* 233).

Puede que, de hecho, Roger Méjico sea el personaje más complejo emocionalmente en la novela *Gravity's Rainbow*, al manifestar sentimientos más intensos y profundos. Así, Jessica significa para él mucho más de lo que él significa para ella. Si prestamos atención al personaje de Jessica, vemos cómo al igual que casi todos los personajes que aparecen en el mundo de su novela, ella también sufre esa especie de “rutinización” de la experiencia amorosa, hecho que demuestra con su convencional y aburrida relación estable con Jeremy, otro personaje que también es un ejemplo del mismo aburrimiento rutinario o mecánico. Como destaca Derrick: “He represents the same mind-numbing bourgeois life-style that the Beckett clochards can never fit into. It is only the great interruption in Jessica's life that makes her singular relationship with Roger possible” (232). Sin embargo, en este caso, la relación entre Roger y Jessica es diferente porque la experiencia amorosa que para Roger se trata de algo casi místico.

A pesar de que en *Mason & Dixon* Pynchon sigue presentando personajes que igualmente manifiestan perversiones sexuales, Mason y Dixon, más que parecidos a

Pointsman y Blicero, se asemejarían a Slothrop y Katje, siendo ellos víctimas de la maldad más que verdugos. Señala Sears: “Pynchon demonstrates through this pair of opposites, Mason and Dixon, his own love of indeterminacy, perhaps breaking down the moral boundaries between straight and queer” (2003: 113). El tema de los opuestos que representan estos dos personajes, Mason como viudo melancólico y Dixon como personaje más práctico, lo estudiaremos más adelante, en el siguiente apartado. Además, en la obra aparece un auténtico desfile de personajes de todo tipo de ambientes, entre los que destacan tribus de indios, jesuitas, adictos a la cafeína, cocineros, e incluso personajes históricos como Nevil Makelyne, George Washington, Benjamin Franklin, Samuel Johnson o Thomas Jefferson. Cabe destacar la importancia de Wicks Cherrycoke, que funciona como narrador en esta obra, veinte años después de que los acontecimientos hayan tenido lugar, pero la novela se hace más enrevesada cuando otros individuos de la sala relatan los acontecimientos de acuerdo con sus puntos de vista personales, que cambian por completo la percepción de los hechos, destacando la fragilidad de la historia y la falta de objetividad.

En líneas generales, Pynchon nos muestra, a través de sus personajes, cómo el progreso del ser humano puede conducir a la deshumanización y a otras tendencias cercanas al mal, presentado en casi todas sus novelas ejemplos de esta tendencia a la muerte y a la propia destrucción. Desde sus relatos breves, como en “Small Rain,” ya hemos observado cómo Pynchon presenta ambientes desagradables para el ser humano, en este caso, dos mundos diferentes en los que sus protagonistas se encuentran a disgusto. Lo mismo sucede en “Low-Lands,” donde Dennis Flange, huyendo de su hogar, acaba en un agujero en medio del vertedero. En “Mortality and Mercy in Vienna,” la figura de Cleanth Siegel es la de un “judío herrante.” En V. tenemos las búsquedas infructuosas tanto de Benny Profane como de Herbert Stencil, y el mundo descrito en *Gravity’s Rainbow* es una especie de fantasía que se confunde con la realidad, pero donde el tema de la muerte siempre es predominante. Así destaca Jackeline Smetak:

No matter how complex or perplexing Pynchon’s fiction may be, all of it centers on one idea—death. Pynchon expresses this idea of death through the structure of the double, the binary opposition, the not this and not that, all pointing to the blank in the middle where is like the navel of a Freudian dream (65)

Ciertamente, podemos afirmar que el tema principal de las obras de Pynchon es la muerte, y la preocupación que, como ente mortal, conlleva el ser humano. Los personajes de Pynchon muestran este miedo constantemente. De forma simbólica, el miedo es, inconscientemente, desconfianza ante lo desconocido, a lo que se esconde en ese punto medio entre las oposiciones binarias, los extremos que Freud califica como lo desconocido (525). La muerte se expresa en términos binarios según la simbología de Frazer (1981: 47-48), quien compara la simbología binaria con la muerte, siempre presente en nuestro autor, al igual que los personajes binarios.

2.12. Dualidad y desdoblamiento de los personajes

El tema de la duplicidad es uno de los más destacados en las obras de Pynchon, quien compara constantemente el mundo con un sistema de ceros y unos, como si de un procedimiento informático se tratara. Lo mismo sucede con sus personajes, que casi siempre aparecen como antítesis o complemento de otro. Ya en su relato breve “Mortality and Mercy in Vienna,” tenemos a los dos personajes principales exactamente iguales en apariencia, de modo que Cleanth Siegel reconoce a David Lupescu como su doble. Así, Jacqueline Smetak señala cómo en este relato la imagen del doble es el tema fundamental no solo aquí, sino en casi todas las obras de Pynchon (1983: 67).

En la primera novela de Pynchon, *V.*, nos encontramos de nuevo ante una dualidad de caracteres. Por un lado tenemos a Herbert Stencil, personaje que está obsesionado con la figura y con el misterio que representa el enigma de *V.*, pues para él todo tiene un significado susceptible de ser interpretado: “For Stencil everything potentially signifies too much” (*V.* 42). En el otro extremo, Benny Profane se deja llevar sin preocuparse en absoluto por lo que sucede a su alrededor, ya que para este personaje hay más señales que significados. No ve pistas importantes por ningún lado, ya que no busca nada, sino que vagabundea a la deriva, pasea sin rumbo por las calles arriba y abajo, viendo a su alrededor solamente objetos separados en un mundo que se desintegra y que se desmorona y donde todo está sujeto a lo accidental y a la casualidad. Esto lo ejemplifica en su relación con las mujeres: “women had always happened to Profane the schlemihl like accidents: broken shoelaces, dropped dishes, pins in new shirts” (*V.* 133). Profane camina por las calles sin voluntad, sin aprender nada ni de sí

mismo ni del mundo que le rodea. Él mismo afirma: “I haven’t learned a goddam thing” (491), al final del relato, cuando una chica le pregunta qué ha aprendido después de todo lo que ha experimentado. Físicamente es torpe e incapaz, y verbalmente también: “vocabulary it seemed was made up of nothing but wrong words” (135). Además en la novela se hace referencia a la posible “disassembly” de Benny Profane, como luego sucede con la figura de V. encarnada en el “Bad Priest.” El término mismo, “disassembly” es algo relacionado más con el mundo de las máquinas y de los objetos que con los seres humanos. Esto ya indica la tendencia a la deshumanización. Benny sueña con la “V.” del futuro, Violeta (Los Rayos Ultravioleta). Y en el fondo, aunque no le gusta que las personas traten a otras los demás como máquinas, él se obsesiona y sueña con Violeta, el robot. Es también otro producto del siglo XX, cuyo modo de existencia se basa en el yo-yo, pues se trata de un yo-yo humano. Como indica Tanner, el problema de Benny Profane radica en su incapacidad para comunicarse, amar, o desarrollar cualquier tipo de sentimientos hacia los demás, una incapacidad que suple con una actitud de indiferencia para protegerse a sí mismo del mundo exterior (49). Todas estas características, efectivamente, le alejan de los seres humanos para acercarle a lo “inanimado,” tema insistente y obsesivo a lo largo de toda la novela:

I know of machines that are more complex than people [...]. To have humanism we must first be convinced of our humanity. As we move further into decadence this becomes more difficult. (V. 356)

Tanner señala que la dualidad entre estos personajes es una versión moderna de Don Quijote y Sancho Panza (42). Stencil para el lector es o bien un lunático o un hombre con gran capacidad creativa, mientras que Benny Profane, por el contrario, o bien un realista pragmático o una figura aburrida y sin cualidades de percepción del mundo que le rodea.

Detrás de esta dualidad de personajes radica la cuestión que realmente obsesiona a Thomas Pynchon: ¿Está el mundo ordenado y somos víctimas de un complot—natural y cósmico—que ordena la vida y el destino de los seres humanos, o no hay orden, es todo caos, y todo sucede por pura casualidad? Centrándonos en el personaje de Herbert Stencil, Pynchon lo describe así:

Born in 1901, the year that Victoria died, Stencil was in time to be the century's child. Raised motherless. The father, Sidney Stencil, had served the Foreign Office of his country taciturn and competent. No facts on the mother's disappearance. (V. 51)

Después de todo esto, y teniendo en cuenta aquí cómo un rasgo fundamental de la literatura del siglo XX es la pérdida de origen, podemos ver cómo Pynchon insinúa que V. podría ser la madre de Stencil. Como bien apunta Tanner,

If he is the 'century child', then he is by the same token searching for the 'century's mother' or, more generally, who or what it was that gave birth to the twentieth century and caused it to move so rapidly towards world wars, genocide, nuclear bombs—a whole arsenal of events and inventions, and dehumanizations—which would indeed seem to be accelerating the approach of total entropy. (45)

Si Stencil es, metafóricamente, el hijo del siglo XX, él busca entonces a su madre que simbólicamente sería ese mismo siglo XX, época que lo ha traído al mundo. Busca en este período histórico tan violento una explicación a la causa de ese rápido movimiento hacia las guerras mundiales, el genocidio, y las bombas nucleares, todo ello un conjunto de acontecimientos y de invenciones científicas y tecnológicas que llevan al final a la deshumanización. Stencil por un lado busca a V., pero a la vez teme encontrarla: "if he should find her where else would there be to go back into half consciousness? He tried not to think, therefore, about any end to the search" (82).

Aquí vemos cómo el proceso de la búsqueda es lo importante, pero no el final. Tal como el siglo XX avanza históricamente en crueldad, con las sucesivas Guerras Mundiales, la Guerra Fría y demás conflictos, así la figura de V. en la novela es cada vez más perversa y maquiavélica en sus reencarnaciones.

Al final de la novela también se asocia al personaje de V. con dos tipos de extremismo político que determinan los acontecimientos más importantes del siglo XX: la derecha y la izquierda, aparentemente opuestos, pero que convergen al final teniendo en cuenta los resultados tanto de un extremismo como del otro, pues al final los extremos se tocan: "The Right can only live and work hermetically, in the hothouse of

the past, while outside the Left prosecute their affairs in the streets by manipulated mob violence. And cannot live but in the dreamscape of the future” (V. 461).

Stencil, cuando observa a V(eronica) en el año 1919 se da cuenta de que el problema entre los dos extremos, “street” y “house” queda resuelto: “The street and the house in V. were resolved, by some magic, the two extremes. She frightened him” (480). Ante esta dualidad irreconciliable solamente queda una esperanza, que Fausto Maijstral manifiesta en la novela, y es que en este mundo que tiende cada vez más a la fragmentación y al declive, solamente desea para su hija un corazón único y sólido: “a single given heart, a whole mind at peace. That is a prayer, if you wish” (V. 346).

La dualidad en la obra de Pynchon se refleja en otro personaje al que prestamos atención, el llamado Signor Mantissa, que planea llevar a cabo la acción absurda de robar un cuadro de Botticelli. La descripción que Pynchon nos ofrece de este personaje es muy significativa, aparece descrito con tal plasticidad que se podría identificar con un personaje de las pinturas de Botticelli:

His eyes were streaked and rimmed with the pinkness of what seemed to be years of lamenting. Sunlight, bouncing off the Arno, off the fronts of shops, fractured into spectra by the falling rain, seemed to tangle or lodge in his blond hair, eyebrows, moustache, turning that face to a mask of unaccessible. (169)

Como apunta Cowart, el ideal de Mantissa se desvanece y junto con él, se hundien los cimientos de la cultura occidental que representa esa imagen de la Venus en el Renacimiento,

Mantissa’s beau ideal is debased: transmogrified into the vehicle of a terrible epiphany. The debasement of the painting is multiple: its subject (Venus) is displaced, its action (a birth) is travestied—and its status as aesthetic totem is deprived of power to comfort the sad anarchist’s weary soul. (1980: 22)

Este desvanecimiento de ideales (o “epifanía del vacío,” según la terminología que Pynchon usa en V.) al contemplar la pintura, es evidente desde el momento en que Mantissa recuerda o asocia con el cuadro la terrible descripción de Hugh Godolphin acerca de Vheissu, una tierra lejana y misteriosa donde reina la nada, donde los

personajes que habitan en ella solamente poseen apariencias sin alma. Así lo relata Hugh Godolphin: “It was not till the Southern Expedition last year that I saw what was beneath her skin.” What did you see? Asked Signor Mantissa, leaning forward. “Nothing,” Godolphin whispered. “It was nothing I saw” (219). Con estas frases, el cuadro ideal de Mantissa empieza a angustiarse, le aterroriza de repente la idea de que solo sea una superficie sin fondo, una mera imagen que tapa un vacío, como la tierra de Vhesissu. Tras esta idea se oculta la amenaza de la llegada del caos que rompe todo el orden y la perfección que caracterizaban la época del Renacimiento.

Como hemos mencionado, el Señor Mantissa presenta rasgos similares a Walter Pater en cuanto a su carácter melancólico, semejante a las pinturas de Botticelli. Según Cowart, “The most prominent characteristic of the painting Mantissa so idealizes is, according to Pater, its air of melancholy” (15). Esto lo vemos en la descripción que hace Pater de *El Nacimiento de Venus*: “What is unmistakable is the sadness with which he has conceived the goddess of pleasure, as the depositary of a great power over the lives of men” (46).

A su lado, otros dos más llevan a cabo este robo: Cesar y “The Gaucho.” Según Cowart, este último, un revolucionario latinoamericano llegado a Italia, funciona en la novela como un “Conradian ‘psychological double’ of Victoria Wren, the character on whom the painting has the most obvious bearing” (15). A su vez, señala Cowart, la pintura de Botticelli en la novela de Pynchon alude constantemente al personaje de Victoria Wren en cuanto la pintura es despojada de su valor tradicional y adquiere, en ojos de Mantissa, un valor terrorífico comparado al miedo que siente Godolphin en la tierra remota de Vheissu.

El Señor Mantissa tiene una percepción extraña frente al cuadro, al sentir de pronto una epifanía del vacío reflejado en la pintura que tanto le atrae y que pretende robar. Así, cuando Cesare clava la navaja en el lienzo para robar la pintura, Mantissa: “Watched his movement, a slow horror growing in him...[...] What sort of mistress, then, would Venus be? [...] A gaudy dream, a dream of annihilation” (209-10). De pronto, entonces, la Venus ideal se transforma en un sueño terrible de violencia y de apocalipsis a ojos de Mantissa. En el mismo capítulo se compara a Victoria Wren, antes ingenua dama, con esta misma tendencia inexplicable a la destrucción y a la violencia:

She stood as still as as she had at the crossroads waiting for Evan; her face betrayed no emotion. It was as if she saw herself embodying a feminine principle, acting as complement to all this bursting, explosive male energy. Inviolable and calm, she watched the spasms of wounded bodies, the fair of violent death, framed and staged, it seemed, for her alone in that tiny square. From her hair the heads of five crucified also looked on, no more expressive than she. (209)

La visión que tiene del cuadro el Señor Mantissa contrasta con el modo en que Gaucho lo percibe, quien solamente puede ver “a puzzling fat blonde,” es decir, su percepción se limita a la imagen en sí. No percibe la belleza, pero tampoco siente decepción ni miedo ante el desvanecimiento de un ideal, como le sucede a su compañero. Mantissa y el Gaucho son personajes completamente opuestos, y Pynchon ironiza de nuevo aquí ante esta aparente dualidad. Mantissa, que significa ‘a worthless addition’ (Seed 92), se ve a sí mismo como un zorro, astuto y perspicaz, pero a la vez inmóvil cuando recibe un desengaño con la realidad. Su contrario, el Gaucho, se declara a sí mismo con orgullo un hombre de acción. Mantissa es una parodia del esteta, que busca la belleza en las cosas, y el Gaucho, en cambio, es simplemente un vividor y un personaje dispuesto a actuar más que a contemplar. Además, el capítulo se desarrolla en Florencia, cuna del Renacimiento italiano. Así también esto hace que los personajes se vean influidos de alguna manera por las ideas de Maquiavelo, son una parodia de distintos tipos de un comportamiento que siempre resulta contradictorio.

En la segunda novela de Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, el tema de los opuestos y la dualidad es constante. El personaje de Oedipa se debate entre la posibilidad de que toda su búsqueda sea una paranoia y un engaño de su propia mente o un complot real trazado por su ex amante Pierce Inverarity:

Ones and Zeroes. So did the couples arrange themselves...Another mode of meaning behind the obvious, or none. Either Oedipa in the orbiting ecstasy of a true paranoia, or a real Tristero. For there either was some Tristero beyond the appearance of the legacy America, or there was just America and if there was just America then it seemed the only way she should continue, and manage to be

at all relevant to it, was an alien, unfurrowed, assumed full circle into some paranoia. (*Lot 49* 136-37)

En este texto vemos cómo Oedipa hace una reflexión acerca de la teoría de dualidad aristotélica que constituye la base del pensamiento occidental. Pynchon juega con la metáfora de la existencia de una sola América sin la existencia del Tristero para referirse a la destrucción de este pensamiento dual en el Posmodernismo, ya que, al reducirse la dualidad América-Tristero (Orden-Caos) a un solo elemento, el universo se transforma en una unidad ilimitada y caótica, idea que traen las nuevas teorías científicas y filosóficas a partir de la segunda mitad del siglo XX y que suponen la destrucción de las clásicas oposiciones binarias. Oedipa en el fondo teme que no exista el Tristero y que no haya ningún plan que implique orden con respecto a ella y su destino en el mundo, por tanto, su verdadero miedo es encontrarse en medio del caos y del azar, suspendida en el vacío.

El personaje que parece que va a resolver el misterio al final de la novela, el subastador, Passerine, se asemeja a un cura que va a bendecir la mesa, pero también se le describe como un “puppet-master” (141). Oedipa no sabe a qué clase de espectáculo se va a enfrentar, y el lector, por supuesto, tampoco puede saberlo, ya que el final queda abierto. Como apunta Tanner: “And yet, at the end, as we both finish and wait to begin, something—and this part of the deceptive magic of the book—seems to remain. Even if it stays away” (73).

En esta novela Pynchon propone un desafío a la ley de “Excluded Middle” (125), que consiste en ir más allá de la dualidad, de los principios opuestos: hombre-mujer, vida-muerte. Y ese ir más allá lo representa el futuro que depara el final del libro. Sin embargo, la obra acaba de forma indeterminada ya que el lector no resuelve las dudas que Oedipa ha ido planteando a lo largo de toda la novela y de este modo, no solo se niega la dualidad (o detrás de la trama de la obra un plan contra Oedipa o es solamente un conjunto de casualidades), sino que además se reduce todo a la eterna ambigüedad. La estrategia que Pynchon utiliza se asemeja a la deconstrucción derrideana al proponer en esta novela opuestos binarios que convergen en la indeterminación y en el caos, representado en este final abierto que rinde homenaje al título *The Crying of Lot 49*, a través del cual se pone en tela de juicio la clásica interpretación humanista del sentido de la vida, que ya no tiene explicación, y solamente

tiende al caos, pues no existe ni principio ni fin. En la novela *Gravity's Rainbow* nos encontramos ante un clima mucho más destructivo que en las dos obras anteriores, porque la tendencia hacia lo inanimado y hacia la destrucción va en aumento, y aquí la trama gira en torno a la bomba V-2 en el ámbito de la Segunda Guerra Mundial. Los personajes tienen dos opciones como lugar para vivir: “The Zone” (la destrucción de Europa ha dado origen a este lugar) o en el Sistema (“The System,” o el conjunto de corporaciones políticas, económicas y científicas que conspiran contra el individuo en beneficio de “El Sistema, para que éste siga manteniendo su poder”), o se mueven de un lado a otro. Esto a la vez también provoca dos tipos de estado mental que podrían definirse como paranoia y “anti-paranoia,” según veremos a continuación. Señala Weisenburger a este respecto, “In turn, reality in the novel often seems to the characters to be an elaborately scripted fiction put together by “Them” with the intention of deflecting the character’s concern away from the very real nightmares around them” (1990: 59). De este modo, tenemos al lado opuesto de la Zona, el del Sistema, un poder corporativo que ostentadamente aparece controlándolo todo. Es así como la obra se estructura conforme a un sistema dual: “Everything in the Creation has its equal and opposing counterpart” (GR 658).

El gobierno y los científicos se hacen llamar “The Firm,” o bien simplemente “Them.” Y quienes se oponen a este poder son, por un lado, la llamada “Counterforce” y un individuo llamado Slothrop. A través de la figura de Slothrop, Pynchon intenta mostrar el peligro que supone para un individuo enfrentarse al “Sistema.” Por ello vemos cómo la paz individual no puede encontrarse ni dentro del sistema, ni oponiéndose a él. Solamente se puede encontrar el yo individual volviendo a la sencillez vital, es decir, siguiendo las leyes de la naturaleza, y no los objetos que operan en el sistema.

El personaje de Slothrop podría asemejarse a Oedipa Maas o a Benny Profane en las novelas anteriores de Pynchon, como personajes que tratan de escapar de un complot que amenaza su integridad personal. A diferencia de Oedipa, Slothrop descubrirá al final el misterio de toda la trama, y es que su padre lo vendió a una compañía científica que realiza experimentos con él. Conforme más averigua acerca de su pasado, más se desvían sus pasos, y va siguiendo así el esquema de Profane como personaje vagabundo que pierde el objetivo de su búsqueda, quedando totalmente a la deriva. Como bien

señala Shord, Slothrop “becomes aimless and wanders about the Zone engaging in antics that are only tangentially connected to his quest” (71).

En *Gravity's Rainbow*, Pynchon no concede una importancia prominente a ningún personaje, sino que, como afirma McHoul and Wills, puede que Tyrone Slothrop sea el protagonista, pero no el héroe, y cuando otros aparecen en escena, llegan a acaparar la misma importancia que él. De este modo, Katje irrumpe en varios momentos de la obra, pero Pynchon ni justifica sus apariciones ni trata de unificar con ellas las diversas tramas de la novela (McHoul and Wills 1990, 5)

Con la ayuda de la “Counterforce,” Slothrop consigue viajar a través de la “Zona” sin ser capturado, como reportero, contrabandista de droga, oficial ruso, y en total un conjunto de ocho disfraces (el número ocho tiene una importancia simbólica que veremos más adelante). Pero a pesar de todo (las acciones que lleva a cabo, las mujeres con las que tiene encuentros sexuales, los trabajos que desempeña), Slothrop no deja de cumplir una función de objeto más que de individuo en la obra, donde nada de lo que sucede está planeado por él, sino por los demás. Para los científicos de la novela, Slothrop no es más que un objeto sin consciencia que ha sido entrenado para moverse de acuerdo a unos patrones de conducta pre-establecidos por un proceso condicionado (Shord 73). Slothrop representa una mezcla entre lo humano y lo inhumano. Es un prototipo humano modificado debido a los oscuros experimentos pavlovianos que sufrió durante su infancia por el doctor Laszlo Jamf, maestro a su vez de Pökler, que será posteriormente el inventor de la sustancia denominada Impolex G., un plástico orgánico, sensible y eréctil, metáfora fálica. Apunta James Earl:

By the time Zone, our impression (and his too) is that he is the totally conditioned man, programmed, manipulated, and monitored since infancy by conspiracies within conspiracies; he is a test case, the perfect ‘fox’ for testing and perfecting Pavlov’s and Pointsman’s theories of behavioural determinism. (Earl 1984, 229)

Vemos entonces cómo los habitantes de la Zona, semejantes a Slothrop, presentan síntomas de paranoia constantemente. La paranoia se define en la novela como: “nothing less than the onset, the leading edge, of the discovery that everything is connected, everything in the Creation, a secondary illumination—not yet blinding One,

but at least connected” (703). Afirma McHoul and Wills, “All the Zone’s inhabitants believe themselves to be the focus of plots, and all find connections in events that to outsiders look like mere coincidences” (1990: 10).

También Pynchon (utilizando en la novela al antepasado de Tyrone Slothrop, William Slothrop), hace referencia a las raíces calvinistas tanto del personaje como del propio Pynchon, e insiste en la idea de que el destino está predeterminado. En *The Quest for Pynchon*, el crítico Matthew Winston traza el árbol genealógico de Pynchon, que se remonta al siglo XI. William Pynchon posiblemente navegó en el Ambrose o el Jewell junto con el Gobernador Winthrop, y publicó *The Meritorious Price of Our Redemption* en 1650, un libro que fue prohibido y quemado en Boston, razón por la cual solamente quedan cuatro ejemplares de él. La familia de Pynchon se menciona también en la obra de Hawthorne: *The House of the Seven Gables*. Pynchon relaciona la paranoia con la obsesión puritana de ver señales de Dios por todas partes, señales de un dios furioso: “a Puritan reflex of seeking other orders behind the visible, also known as paranoia” (GR 188).

Como señala Brownlie, “Pynchon uses the term “paranoia” in his novels to exploit precisely this point: that terms like “paranoia” are used by the dominant culture to discredit and suppress ideas belonging to the disenfranchised” (2000:1). A los que llama “the disenfranchised” serían los pertenecientes a la llamada “Counterculture” que se oponen al sistema, las víctimas del mismo. De nuevo tenemos sistemas que forman pares opuestos, tema constante en la obra.

En el otro extremo de la paranoia encontramos lo que Pynchon denomina el estado de “anti-paranoia,” aludiendo de forma sutil a los siguientes versos de T. S. Eliot en *The Waste Land: On Margate Sands./I can connect/Nothing with nothing* (‘The Fire Sermon’).

En *Gravity’s Rainbow* Pynchon afirma “where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long” (434). Esta situación donde nada está conectado, donde todo lo que acontece (incluido el sentido de la vida) es puro azar, es lo que el ser humano no puede soportar. Así es cómo se explican las obsesiones paranoicas de muchos de los personajes, que obedecen a la necesidad de buscar un sentido, de organizar el mundo según ciertas leyes de causa y efecto (la obsesión del científico Pointsman). Sin embargo Pynchon también se burla de la ley de causa-efecto cuando al final de la obra el misil llega antes que su sonido.

Vemos el par de opuestos en los territorios de “The System” y “The Zone.” Podemos observar cómo cuando los personajes cambian de escenario de “The System” a “The Zone,” también sus estados mentales cambian, de la paranoia a la anti-paranoia, en un entramado laberíntico que controla el proceso evolutivo de la novela: “We are obsessed with building labyrinths, where before there was open plain and sky. To draw ever more complex patterns on the blank sheet. We cannot abide that openness; it is terror to us” (GR 264).

A través de la paranoia, Pynchon manifiesta en *Gravity's Rainbow* dos de sus ideas fundamentales: por un lado, la concepción de un universo en el que todo está interconectado,

William felt that what Jesus was for the elect, Judas Iscariot was for the Preterite. Everything in the Creation has its equal and opposite counterpart. How can Jesus be an exception? Could we feel for him anything but horror in the face of the unnatural, the extracreation? [...] He must've had connections. (565)

Y por otro lado, ironiza sobre la concepción de una cosmología dual, donde todo valor positivo tiene forzosamente uno negativo en la naturaleza. Esto es el origen de la filosofía platónica, que a través del medievalismo escolástico y Hegel, acaba por desmantelarse a mediados del siglo XX.

Las teorías de Freud pueden explicar la tendencia “suicida” de muchos de los personajes que aparecen en esta obra ante sus comportamientos paradójicos, fundamentalmente, su “amor a la muerte” que lleva a finales destructivos sus propias vidas. Pongamos como ejemplo al personaje de Slothrop y su cambio de estado de paranoia a “antiparanoia.” Aquí tenemos que destacar cómo sus intentos de encontrar la propia identidad fracasan y solamente queda en él su papel de objeto experimental de los científicos. Slothrop pronto se da cuenta de que está perdiendo el juicio, y él mismo reflexiona: “If there is something comforting—religious if you want—about paranoia, there is also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long” (441).

La “desconexión” personal que caracteriza a Slothrop, o su estado de “anti-paranoia,” se corresponde con el caos político de la Alemania de postguerra en “The Zone.” Así señala Mendelson: “chaos that is about to be ordered once again into

bureaucracies, just as the vacancy left by Slothrop's disintegration will be filled with comforting explanations and organized memorialists" (1978: 14).

Rechazando las conexiones que definen la estructura de una sociedad (en su estado de anti-paranoia), Slothrop en la novela comienza a hacerse invisible. Sus propios amigos comienzan a dudar de su existencia corpórea:

He's looking straight at Slothrop (being one of the few who can still see Slothrop as any sort of integral creature any more. Most of the others gave up long ago trying to hold him together, even as a concept. (GR 755)

Al final del experimento Slothrop desaparece (se vuelve invisible en la novela), negando los límites en los que se hallaba confinado. De este modo, cumple con diferentes facetas que lo identifican con sucesivos personajes hasta llegar a ser una parodia de la parábola que describe la caída de la bomba del capitán Blicero, con la que se identifica a Slothrop al final. Así lo describe Thomas Moore,

Meanwhile, though, the name/game/frames are extraordinarily various—and if Slothrop is all at once a movie-spy melodrama hero, a neo-Puritan Pilgrim, a free charismatic, a thermodynamic "life," a quantum particle, a (Peter) Schlemihl, a Grail-questing knight, a sacrificial year-god, Tannhäuser, and the Fool of the Tarot deck, his Progress itself is an earthly and and inverted "shadow" or parody of the Blicerean rocket's parabola arcing over the novel. (Moore 1987, 215)

Pynchon nos ofrece también una vívida imagen de la insustancialidad de la mayor parte de las ficciones paranoicas en *Gravity's Rainbow*: "Part of the ceiling, blown away...is covered now with soggy and stained cardboard posters all of the same cloaked figure" (433-34).

Los personajes de esta novela presentan además comportamientos absurdos con la intención de hacernos ver cómo existe una opción más que se aleja por completo de la dualidad (algo que no sea "x" o "y"). Por ejemplo, Brownlie (2000: 63) señala la peculiar manía del personaje de Pirate Prentice de hacer crecer bananas en el tejado de su vivienda en Londres durante el invierno mientras que observa la bomba alemana V-2

cruzar el cielo. El gesto de Prentice, su empeño por plantar bananas en el tejado supone una especie de desafío a la naturaleza, donde el ser humano se siente capaz de controlar y dominar el entorno con el fin de trazar un orden dentro del caos. Pynchon ironiza aquí también el miedo de los personajes ante el desorden y la impotencia frente a las leyes naturales que escapan a su alcance. El desayuno de plátanos para Pirate Prentice representa entonces:

A third value, or a range between a pair of opposite values where man neither controls nor loses control but simply lives in, and as part of, nature. This range between opposites defies Maxwell's Demon and it clearly establishes a dominant theme in his novel: that no matter the polarities the world-under-control presents, there will be a range of values between. (Brownlie 2000, 63)

En esta novela son los Elegidos quienes ejercitan el control: una clase de ricos y poderosos europeos y americanos que son los herederos de una tradición intelectual ambivalente que ha dominado la vida en el oeste. En el momento en que se desarrolla *Gravity's Rainbow*, estos "Elect," o Elegidos, sin embargo, han empezado a perder poder. Ante la pérdida de autoridad de este sector, su bando opuesto (a quienes Pynchon define como los "disenfranchised" o "Preterite") puede tener ahora la opción de hacerse con el poder. Los mismos ingenieros que construyen y mantienen los sistemas de control electromecánicos se convierten en controladores de sí mismos, puesto que su libre pensamiento gira en torno a un sistema o método formal. Este método consiste en que conforme trabajan, deben eliminar cualquier distracción para que su trabajo se cumpla satisfactoriamente, con orden y de forma eficaz. Pero esto tiene un precio, ya que los seres humanos comienzan a actuar como máquinas y acaban por perder contacto con el mundo real, donde no todo se genera con la misma simpleza que en torno a modelos o estructuras binarias de pensamiento, las cuales no son más que un constructo humano.

Lo que sucede en "The Zone" es la prueba de que el control que Slothrop imagina poseer puede ser destruido. Pasea a la deriva en medio del caos, encontrando a su paso conexiones tenues con figuras del submundo, espías corporativos o revolucionarios venezolanos. Todas estas relaciones, que de algún modo tienen que ver con la historia de Alemania, son también prueba que señala lo contrario a la idea de un

pasado perfectamente controlado. El lugar llamado “The Zone” evidencia a partir de este caos cómo el control en un momento dado puede perderse por completo. En la obra parece que el poder de ordenar solamente lo tienen los “Elect.” El capitán Weissman, que es un miembro de esta élite, ya había aparecido en un capítulo de *V.* y aquí es el mismo personaje llamado esta vez Blicero. Como parte de los “Elegidos” (Elect), Blicero manifiesta su necesidad de dominio a través del poder que ejerce utilizando como esclavos a dos jóvenes, Gottfried y Katje, quienes obedecen sus crueldades por miedo al exterior, por lo que la crueldad de Blicero se transforma en “their preserving routine, their shelter, against what outside none of them can bear—the War, the absolute rule of chance, their own pitiable contingency here...in its midst...” (GR 96).

Debido al miedo que causa lo desconocido fuera de este control, la guerra o la muerte, Gottfried y Katje obedecen sin objeciones los planes y decisiones de Blicero a pesar de que, por dentro, Katje al menos, está ya muerta:

At the images she sees in the mirror Katje also feels a cameraman’s pleasure, but knows what he cannot: that inside herself, enclosed in the *soignée* surface of dear fabric and dead cells, she is corruption and ashes, she belongs in a way none of them can guess cruelly to the Oven.....to *Der Kinderofen*” (111).

Aquí hay una alusión al cuento clásico de *Hansel y Gretel*, donde Blicero (encarnando a la bruja) culmina su juego mortal de asesino sádico que a la vez que inflige dolor proporciona una liberación del mismo, cuando decide enviar a Gottfried dentro de un misil y llevarlo así a una muerte segura, una misión para extender consigo la muerte allá donde aterrice la bomba. La tortura a la que somete a Gottfried y Katje representa el final de su poder, y, por extensión, el final del control de “The Elect” sobre los “Preterite” y sobre la naturaleza. En esta idea de someterse a un control poderoso que solamente se explica por el miedo que al ser humano le produce el caos y la incertidumbre, explica la sumisión y la objetificación de personajes que se despojan de cualidades humanas y se dejan en manos de una autoridad semejante a la de un Dios.

De forma caricaturesca por la pura exageración que nos presenta el libro, Pynchon retrata una especie de carnaval de la conciencia humana moderna donde aquellos que se asemejan a Slothrop, los que manifiestan un interés intenso por descubrir las verdades, son rechazados o manipulados por el sistema, y viven

amenazados por el miedo, mezclado con las contradicciones o lo absurdo de un mundo caótico. Es así como el personaje protagonista, o el que más se aproxima al héroe clásico, aunque nunca llega a ser tal en esta novela, Tyrone Slothrop, trata de encontrar la manera en que el cohete V2 está construido, montado, y paradójicamente, en esa búsqueda, él mismo se “desmonta” (como le sucede al “Bad Priest” en *V.*). También la estructura del libro mismo parece montarse y desmontarse a medida que vamos avanzando en la lectura. Otra vez, como en *Lot 49*, está presente la posibilidad de que la trama sea dual: “a text within the waste and a game behind the game” (208). La gravedad es parte de la naturaleza, pero ha sido aceptada por la ciencia y adaptada al sistema. La gravedad (con el recorrido que la bomba lleva a cabo) está en esta novela explotada por el sistema y utilizada “contra natura” como fuerza destructiva, lo contrario a lo que simboliza un arcoíris natural. El arcoíris, pues, no tiene una función de causa-efecto directo, sino que puede explicarse como fenómeno científico (es un reflejo de la luz) pero no se puede racionalizar. Por ello Slothrop, en forma de arcoíris, escapa a los planes de los científicos y se difunde en la naturaleza, como el Orfeo de Rilke (*The Sonnets to Orpheus*), sin un límite y sin patrones de causa-efecto, pasado-futuro.

Julie Christine Sears (2003: 112) señala que hay numerosas razones por las que Pynchon conecta las perversions sexuales con la muerte. Todas estas perversiones presentan como denominador común en la novela *Gravity's Rainbow*, la imposibilidad de originar vida. Además numerosas contradicciones intensifican esta idea: lo real sustituye a lo irreal o viceversa y lo animado a lo inanimado. Pynchon ironiza una vez más acerca de las nociones de los valores absolutos y las clasificaciones estrictas (como la ley de “Excluded Middles”) creadas por el ser humano: “Life and death. Win and lose. Not traces or arrangements...,” one is heading into death's territory, where stasis reigns supreme (577).

En *Mason & Dixon*, a pesar de que Thomas Pynchon continúa presentando el tema de las perversiones sexuales como algo estrechamente relacionado con la maldad y con la muerte, sin embargo no es tan insistente con este tema como lo es en *Gravity's Rainbow*. Mason y Dixon son figuras que anuncian la visión de una América devastada, aunque ellos sean más víctimas que verdugos de la maldad que acontece en el mundo. Algunos críticos como Harold Bloom (2003: 146), han comparado a esta pareja con el Don Quijote y Sancho de Cervantes, por ser pares complementarios y opuestos a la vez

en la novela, que es una parodia de las grandes novelas históricas dieciochescas donde Pynchon juega con la visión del mundo desde sus orígenes y con la Historia de la Humanidad en su totalidad (guerras, luchas de religión, grandes descubrimientos, etc.). En esta obra tenemos una importante fuente de símbolos e imágenes del cosmos. Pynchon lleva a cabo, una vez más a través de sus complejas metáforas, una visión dual del microcosmos y del macrocosmos (un personaje es capaz de ver el futuro en el interior de una barra de pan) que constituyen el universo.

La primera parte de la novela narra cómo la Royal Society de Londres contrata a Mason y Dixon para observar los tránsitos de Venus, y la segunda parte se centra en cómo estos dos personajes se dedican a trazar una línea limítrofe que separa el norte del sur de Estados Unidos, que progresivamente también supone un distanciamiento entre los dos personajes. Pynchon lleva a cabo una parodia de la Historia de la Humanidad cuya intención siempre ha consistido dividir y establecer límites con el fin de ordenar y controlar el tiempo y el espacio. Además de la pareja de Mason y Dixon, que no solo ha sido comparada con Quijote y Sancho sino con otros muchos dúos cómicos en la literatura y el cine, aquí encontramos otros personajes que ejercen un papel importante en cuanto a esta dualidad.⁷

De este modo tenemos como ejemplos al capitán Zhang, maestro de Feng-Sui, capaz de transformarse en su opuesto, el jesuita español Padre Zarpazo, “Wolf of Jesus,” personaje brutal y vicioso. Collado (1999: 13) señala además el juego fonético que Pynchon lleva a cabo con el sonido “Z” en ambos nombres, Zhang y Zarpazo, aludiendo al “Zero,” elemento clave en su teoría de la Ley de “Excluded Middles” donde todo gira en torno a “Zeros” y “Ones.”

Los sobrinos del reverendo Wicks Cherricoke (quien relata los acontecimientos de la novela, en una especie de parodia de Sherezade) también forman de nuevo un par complementario. Así, Pitt y Pliny⁸ tienen la capacidad de intercambiarse uno por otro, y discuten acerca de cuál de los dos nació en primer lugar. Es importante destacar aquí de nuevo la aliteración de los nombres. Molly (melancólica) y Dolly (siempre contenta) son además referencias irónicas que funcionan como espejos de Mason y Dixon (las iniciales de sus nombres coinciden) y a su vez encuentran su reflejo en los astrónomos

⁷ Apunta Teresa Gómez Trueba: “desde Quijote y Sancho, hasta Jack Lemmon y Walther Matthaw, pasando por Gargantúa y Pantagruel, Sherlock Holmes y Watson, Huch y Jim o Laurel y Hardy” (41).

⁸ Alusión a William Pitt (el viejo: 1708-1778/ el joven: 1759/1806) y a Plinio (Gaius Plinius Secundus: 23-79/ Plinio el Joven: 61/2-113).

chinos Hsi y Ho. Finalmente, la paradoja mayor ante todos estos ejemplos de dualidad está en los propios personajes de Mason y Dixon, que muestran evidencias de gran amistad, pero a la vez también pelean por su continua rivalidad conforme la novela avanza.

En *Vineland* nos encontramos de nuevo con numerosos ejemplos de estas dualidades. En términos generales, la novela resulta una parodia del fracaso del Sueño Americano y una obra maniquea donde el FBI y Ronald Reagan son los “malos,” mientras que los drogadictos exhippies serían los “buenos.” Entre otros, tenemos dentro de un sistema federal represivo a Brok Vond (personaje brutal) y a su opuesto, el agente Hector Zuniga, una especie de alter ego de Frenesi Gates. Frenesi es una figura que permanece siempre en la sombra del misterio, al igual que sucedía con Lady V. Es la madre ex hippie de Prairie, y su ausencia desencadena el proceso de búsqueda en esta obra. El conocimiento que posee Prairie de su madre se limita a imágenes de la televisión o de otras fotografías, convirtiéndose en un personaje “duplicado” o “multiplicado” en forma de numerosas copias pero nunca sabemos nada del “real,” o del “original.” Todo ello coincide con las teorías de Baudrillard (*Simulacra and Simulation* 1981) a través de una novela que en su conjunto muestra una clara estética “cyberpunk.”

La figura masculina contrasta con la nueva luchadora femenina, la espía a la vez traidora y exuberante Frenesi Gates o la ninja cyberpunk DL.⁹ Así de nuevo se rompen los estereotipos tradicionales en la representación de personajes masculinos y femeninos. El mismo título de la novela, *Vineland*, lleva implícita una importante dualidad como lugar legendario y a su vez desmitificado, que Francisco Collado define como:

Vineland, the good, legendary place discovered by the Vikings, is nothing but a dream, a country of plenitude where the grapes of God have again become the Grapes of wrath. Steinbeck’s social warning is reinscribed fifty years later by the postmodernist Pynchon in a novel that starts with the end of Zoyd Wheeler’s dream, and that comes to an apparent closed ending with Prairie waking up from another dream. (1999: 17)

⁹ El nombre de Frenesi además hace referencia a una pieza musical compuesta originalmente por Alberto Domínguez y adaptada al jazz por Leonard Whitcup y otros más.

De nuevo en *Vineland*, como en *The Crying of Lot 49*, nos encontramos ante una América que ha sufrido el desvanecimiento y la frustración del sueño mítico. Esta vez la obra explora aún más los efectos de la imagen a través del cine y la televisión en los seres humanos. La percepción de los personajes está completamente medida por el objetivo de la cámara o por lo que aparece en televisión, de modo que los años 60 se representan aquí como época distorsionada por la televisión, “The Tube,” ya que Pynchon se refiere a ella usando mayúsculas, reflejando así su importancia en esta obra.

Nos encontramos además con un grupo, “The Thanatoids,” cuya naturaleza es ambigua, ya que no parecen entes reales, sino más bien producto de la imaginación, que encarnan todas las frustraciones, los sueños perdidos, de esa generación de los años 60. Su propio nombre y la definición de ellos, “like death, only different” (*Vin* 170) indica la contrariedad que representan estos seres, ya que son muertos-vivientes, una especie de zombies que se asemejan a los llamados “Preterite” en *Gravity’s Rainbow*, la antítesis de los “Elegidos” según la ideología calvinista. Como hemos visto en este apartado, la dualidad en los personajes acompaña a la temática también dual así como a las complejas metáforas que Pynchon utiliza en sus novelas para hacer referencia a una realidad binaria.

De nuevo encontraremos la presencia de personajes binarios en *Against the Day*, para dar lugar así a la posibilidad de la existencia de mundos paralelos, y donde analizaremos también la importancia del espejo como elemento de proyección de la imagen y su reflejo, que destaca una vez más esta idea. La llamada “bilocación” en la obra es una capacidad que se relaciona también con los chamanes y el chamanismo. La primera vez que en la novela se habla de los chamanes se hace desde la nave del *Inconvenience*. Uno de los tripulantes (Fleetwod) recordaba su paso por África donde había conocido a enfermos, moribundos y toda clase de desastres humanos que, al ser maldecidos por los chamanes, pasaban a ser abandonados a su peor suerte. La relación entre bilocación, chamanismo y África es una constante en la obra. Incluso diferentes personajes se refieren al fin de la civilización occidental por la pérdida de la pureza originaria del mundo y consideran que el esfuerzo de los chamanes todavía es importante para reciclar todo el armamento mundial y convertirlo en utensilios para prácticas religiosas. Resulta una defensa de su capacidad para transformar la maldad en objeto trascendente. El capítulo tercero de la obra lleva por título general “bilocations,” pero el tema aparece bastante antes en del relato, en el capítulo segundo, cuyo título

“Island Spar” adelanta el valor del juego especular y la importante ayuda del espato de Islandia para comprobar ese poder de la bilocación. La primera vez que el espato de Islandia aparece en la novela, se presenta en un espacio muy concreto y simbólico. Cuando los tripulantes de la nave aérea contemplan el poder destructor del que es capaz el capitán Malus, por descubrir la nueva fuente de oro que en ese momento histórico es la luz y el electromagnetismo (fiebre del rayo), se encuentran en una zona totalmente rojiza, presidida por la aurora boreal y pueden contemplar hechos extraordinarios: en primer lugar, que ese capitán es un loco y ha organizado una verdadera batalla por el cielo y por la tierra. Donde descienden los “Chums of Chance” descubren que en esa tierra, denominada “Blue Ivory” (ATD 125), se producen fenómenos extraños como el deshielo de las paredes naturales verdes del Ártico y el encuentro con un lugar muy distante de la civilización. Se trata de un espacio donde aún sobrevivían relatos del primer milenio, cuando todavía ni se sabía ni se esperaba la venida de Cristo. Allí conocen leyendas sobre el origen de la tierra y del tiempo y pueden observar una construcción interior, el hotel, *Borealis*, con una arquitectura muy extraña, en forma de torreón abierto con balcones semicirculares, un tejado cónico y rematado por una veleta. Precisamente uno de los tripulantes de la nave amiga, *Vormance*, resulta ser el pintor Hunter, nieto de Constance, que realizó su primera expedición en esa nave, y captó en sus primeros cuadros la bruma contemplada en ese edificio. Allí, en ese hotel tan singular se reúnen todos los dirigentes de las naves para discutir sobre la nueva manera de colonizar, que en el presente ya no son territorios sino el cielo y la tercera dimensión, el tiempo. En ese ambiente, y entre llamaradas rojas de la aurora, ladridos y un sentimiento de melancolía que les invade a todos, por vez primera se habla en el relato de un hombre que vivía en Siberia y tenía poderes chamánicos, como el de la bilocación.

Ese hombre, Magyakan, que hablaba en tungú, se había presentado allí, en el Norte, y de él se afirma que lo más probable es que hubiera llegado volando desde Siberia. Además se encontraba simultáneamente en la cuenca del Yeniséi con su pueblo, y su llegada no solo era para visitar al capitán Vormance, director de la expedición científica, sino que les llevaba también un mensaje desolador. Les avisaba de que gentes, en el otro lado del mundo, iban a infligir daños a su pueblo y seguramente acabarían por exterminarlo (186). El aviso del chamán supone el principio de una cadena de acontecimientos desastrosos que impulsan nuevos y constantes viajes llenos

de misterio, pero también representa una convulsión muy extensa, de un extremo al otro del mundo. Además, la expedición científica, que creía haber recogido un simple meteorito para analizarlo, no se había dado cuenta de que la piedra ocultaba algo más, un alma en la que estaba vivo un propósito muy antiguo y un plan concreto para llevarlo a cabo. La advertencia del chamán resultaba así una vivencia del pasado insertada en el presente y en diferentes espacios al mismo tiempo y respondía al animismo de las piedras, como de los animales y plantas en que creían las culturas antiguas y conservaban los chamanes. Igualmente se puede ver en este primer episodio, como en otros, que resultan constantes en la obra, la comunicación entre las zonas cósmicas de la tierra, otra de las características propias de los chamanes. Precisamente, por haber arrancado a la tierra de los esquimales, una civilización animista, una piedra que representaba una herida en la vida de ese pueblo se produjo después una conmoción mundial. Los primeros síntomas del mal pudieron verse enseguida: el alma de ese aparente meteorito se había manifestado en elementos de terror y muerte (noche constante, ventiscas, fuegos, vientos huracanados) que no eran más que la venganza de la piedra, del mismo modo que el chamán había augurado el fin de los suyos por arrancarles sus formas de vida tradicional, secular. La anécdota hay que insertarla también en el animismo de las religiones primitivas en donde el chamán actúa de mediador a la vez que interpreta su lenguaje, como el de los animales y las plantas, o utiliza cualquiera de estos elementos para realizar sus vuelos mágicos (Eliade 1960, 120-121). La piedra robada se convierte así en una herida realizada a todo un pueblo lo que, de alguna manera, puede justificar la catástrofe del Suceso de Tunguska. Es como si se hubiera roto el estado paradisíaco en que se desenvolvía el mundo arcaico cuando aún se entendía que las relaciones entre la Tierra y el Cielo eran mucho más fáciles y se podía llegar de uno a otro.

Otro personaje, el detective Lew Basnight, también se encuentra desconcertado ante lo que le sucede y cree tener poderes bilocacionales. En esta situación interroga a quien ciertamente sí los tiene: el profesor Renfrew-Werfner, el mismo hombre dividido en dos personas diferentes por su poder bilocacional (el primero profesor en Cambridge y el segundo en Gotinga) y, obsesionado por la idea del "Interdikt," la vía férrea más larga, con más de trescientos veinte kilómetros, que debía ser invisible (con un trazado subterráneo) y uniría la Cordillera Balcánica con el Mar Negro. Sin embargo, el profesor Renfrew le anuncia una mala noticia al descubrirle que este proyecto está

relacionado con el Caballero de las Bombas, un personaje perturbador que está también en la Universidad de Cambridge, donde enseña Werfner. Se sabe que ambos compartían el mismo interés por lo oriental, desde 1878, y que eran enemigos irreconciliables, contando cada uno con sus propios adeptos y científicos a su cargo.

Con esta bilocación de los dos profesores, conseguida seguramente por procedimientos artificiales, científicos en este caso, se plantea en la novela el tema de los intereses contrapuestos en la política y ciencia de la época, y el ansia de poder total, referido a un gran espacio que une diferentes continentes, causa de la Guerra definitiva. Por una parte, ese deseo de poder se oculta bajo una idealización como se presenta en la búsqueda de la tierra pura, Shambhalá, y por otra, el deseo de dominio está materializado en armas, gas, veneno y todos los elementos representativos de la destrucción. En la novela ambos caminos se confunden y los protagonistas, aunque tienen un proyecto ideal, se encuentran constantemente enredados entre ambos.

El propio detective Lew se da cuenta, tras varios episodios de su actividad, que él mismo se había encontrado de vez en cuando entrando y saliendo de “bifurcaciones” y en desvíos que procedían de su vida oficial y de la que él consideraba supuesta, pero que tras su viaje a Estados Unidos esos viajes paralelos se habían ido espaciando hasta interrumpirse por completo.

Por otra parte, la existencia en la novela de un profeta conocido en la región centro-asiática como “el Doosra” (756), un perfecto chamán a quien el desierto había vuelto loco, según decían quienes no entendían nada de cuanto significaban sus poderes proféticos, completa el cerco destructivo que se venía anunciando. Este personaje, que parecía haberse transformado en un elemento vivo del desierto, y que nunca se atrevió a salir fuera del Taklamakán, anunció, como si le hubieran conducido a una altura inalcanzable en la tierra desde donde se pudiera contemplar todo el norte de Eurasia, la llegada de una avalancha de luz que se abatiría en un arco único (796) desde el oeste de Manchuria a Hungría y cuya inmensidad debería ser redimida por entero del Islam, del Cristianismo y del Budismo y debería estar unida por un único gobernante chamánico, que no era él sino otro, “One who comes” (756). Con esta profecía, el Suceso vuelve a ser un misterio del cual solo se sabe su carácter destructivo. Incluso se atisba la posibilidad de crear un imperio “panchamánico,” como respuesta a los constantes errores de cuantos penetran en la Naturaleza virgen y arcaica, pero enseguida se conoce

que, bajo esta denominación, se ocultaba la necesidad de cohesionar las fuerzas de las distintas potencias que actuaban sobre la zona con fines económicos y bélicos.

Otro de los personajes en quienes se manifiesta no solo la bilocación espacial sino temporal es Merle, amalgamador, controlador de la cámara oscura y del cine, y creador de una máquina, el “Integroscope,” con la que, junto con su compañero Roswell, trabaja en un laboratorio y consigue obtener instantáneas del pasado y del futuro. Exactamente igual le ocurre al inspector Lew quien, al contemplar los efectos de cambio de temporalidad conseguidos en el laboratorio de Merle, se da cuenta de sus propias facultades y comprende que él mismo había realizado, sin percatarse de cómo lo había conseguido, la experiencia de la bilocación. Llegó a esta conclusión mientras estaba en Inglaterra y, definitivamente, a su vuelta en Estados Unidos, comprendió que había llevado una doble vida: la oficial y la supuesta y sus viajes paralelos le parecían que habían sido solo sueños aunque en muchos casos tuvieran total realidad.

Los mismos viajes en paralelo los lleva a cabo Dally, la hija de Merle, el amalgamador. Parece que ella lo realiza saliendo de su propia vida. En un determinado momento, mientras viaja en el barco “Stupendica,” Dally, que había heredado las cualidades de su padre, puede contemplar como si hubiese salido por un breve instante de su propia vida y le hubieran concedido la facultad de viajar en un curso paralelo, lo bastante cercano para verse a sí misma siguiéndolo la trayectoria del recorrido. Descubrió una vía alternativa para viajar por tierra de forma más rápida de lo que avanzaba el barco. Aceleró por encima de la tierra, atravesando el crepúsculo, y pudo comprobar que el barco iba detrás de ella. Tras ese viaje regresó al barco, sin aliento, “sweating, exhilarated for no reason, as if she had just escaped some organized threat to her safety” (ATD 524). Otro personaje con cualidades de brujo, aunque no sea propiamente chamán pero sí muy cercano a sus poderes es El Espinero. En su caso parece que el poder lo ha extraído de forma natural, de las plantas, de un cactus especial cuya bebida le produce situaciones de éxtasis y le permite visualizar hechos de otras épocas. Además, este personaje, relacionado con el espato de Islandia que había encontrado en una mina de plata abandonada, suministra el producto y con él otros personajes, como Frank, pueden realizar viajes alternativos. Se vale del espejo para ver el mundo, elemento propio del chamanismo (Eliade 1960, 132) y además del elemento natural (“globe cactus”), en este caso recogido en Méjico, pero también proyecta sobre

las piedras la capacidad de comunicación, pues los chamanes comprenden, como señaló Eliade, “el lenguaje de toda la naturaleza” (1960: 46).

La presencia muy frecuente del chamanismo y de las técnicas chamánicas en la novela creemos que puede interpretarse como una reactualización del mito del tiempo ucrónico, donde los hombres podían comunicarse con los dioses. Además, el chamán representa la posibilidad de que un ser, en apariencia humano, pudiera advertir a los hombres del mal en el mundo y defenderlos de los enemigos. Asimismo permite establecer un vínculo entre el pasado y el presente, entre las civilizaciones arcaicas y las modernas y esta posibilidad constituye en la novela un símbolo de unidad entre tiempos diferentes. Las cualidades de los personajes que manifiestan estas características, aunque no sean chamanes, les permiten realizar siempre un doble viaje en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, hay un personaje excepcional, una niña, hija de Reef y Yashmeen, que nace en el Valle de las Rosas, en los Balcanes, quien, después de que sus padres hubiesen realizado toda una peregrinación ascética y salvado muchos obstáculos con grandes sufrimientos, muestra sus dotes chamánicas desde muy temprano. Es como si con ella se hubiera reparado el mal que otros infligieron al mundo. Por ello, esa niña, Ljubica, nacida en plena cosecha de las rosas, parece reconocer el mensaje del canto de un pájaro siendo todavía un bebé (956) y consigue detectar la proximidad de algo positivo cuando contempla y se comunica con las mariposas. Incluso presiente que se encuentra ante algo muy conocido por ella cuando contempla una formación abovedada de piedra de unos ocho metros de alto, “the minute she caught sight of it, Ljubica went a little crazy, waving arms and legs and commenting in her own language” (ATD 955). Se trataba de El Anillo, una región de difícil acceso para la mayoría pero que representaba el triunfo del amor y el cierre de toda una etapa de pruebas que se había iniciado con el Paso estrecho que fue capaz de atravesar Reef. El Anillo final que atraviesa la familia representa el paso de la influencia celestial y la niña es quien recibe, desde su nacimiento, todas las influencias positivas (anillo, rosas). Ljubica pronostica un desastre y lo manifiesta con su llanto cuando escucha el zumbido de unas abejas y abejorros (965), tras los que se ocultan los ruidos de armas. Asimismo es capaz de mantener una conversación con una perra salvaje que, solo años después descubrirían que se trataba de Ksenija, íntima amiga de Pugnax, el perro que iba a bordo de la nave de “The Chums of Chance.” Ljubica habla amigablemente con la perra en su mismo idioma, como si hubiese aprendido las lenguas de los distintos animales.

La justificación poética de estos poderes hay que relacionarla, simbólicamente, con el lugar de su nacimiento, el Valle de las Rosas, puesto que la rosa es símbolo de regeneración. El haber llegado al mundo en este lugar especial puede representar la regeneración del ser humano y con ella, la vuelta a los poderes naturales propios de los chamanes. Como fruto de unos padres en cuyo viaje iniciático han salvado todas las pruebas, Ljubica puede representar en la novela la posibilidad de un futuro abierto para quienes respeten y confíen en ideales.

2.13. Los personajes femeninos

Teniendo en cuenta los temas que trata en sus obras, podemos considerar a Pynchon un escritor con un gran espíritu humanista. Sus temas siempre giran en torno al sufrimiento del débil ante el poder del opresor, por lo que podemos decir que sus relatos muestran una gran sensibilidad con respecto a los personajes excluidos del sistema, los proscritos, los “Deheredados” o “The Counterforce.” Pero ¿qué sucede con la figura de la mujer en sus novelas? A simple vista nos presenta, primero en sus relatos breves, un estereotipo de mujer convencional de la época, sin relevancia como personaje en sí, que solamente ocupa un lugar objeto de las fantasías masculinas o como odiosa ama de casa que atormenta a su marido (“Low Lands”). Sin embargo este rol de la figura femenina comienza a evidenciar un cambio en sus obras posteriores, y así, a partir de *V.*, su primera novela, el cambio ha dado origen a una figura que ejerce un papel simbólico definitivo, incluso mayor que el de la figura masculina. En sus novelas, Pynchon utiliza a los personajes femeninos con diversos propósitos que vamos a analizar. Algunos críticos como Pérez-Llantada, señalan la función de los personajes femeninos como instrumento de crítica al “sistema” en general, y sobre todo al americano. Según Pérez-Llantada, Pynchon establece

una compleja galería de significantes femeninos con múltiples—o “derridianamente”—diferidos significados permite al novelista insistir en la imposibilidad epistemológica de alcanzar una representación satisfactoria de la realidad externa, abogando así por una reconceptualización del pensamiento clásico. (1999: 239)

Influido por las ideas del historiador Henry Adams (como ya hemos apuntado), Pynchon en su obra, trasladada al entorno de la Postmodernidad, deja patente la idea de la pérdida de alma como única garantía de creatividad en el ser humano, que habían denunciado ya escritores románticos norteamericanos como Emerson, entre otros. En las novelas de Thomas Pynchon, es importante tener en cuenta su crítica abierta al riesgo deshumanizador de la tecnología inherente al progreso del ser humano, influido directamente por la obra de Adams, *The Education*, y concretamente, por el apartado que se titula “The Dynamo and the Virgin,” en donde Adams expresa la oposición entre el símbolo de la dinamo, que Pynchon interpreta como “entropía,” fuerza caótica; y la figura femenina de la Virgen (ya que, según Adams, la fuerza de la fe en María había llevado al ser humano a construir los majestuosos monumentos de piedra que son las catedrales góticas). Por lo tanto, según Adams, en la figura de la Virgen María sí había una síntesis de poder creador y autoridad moral que se había perdido tras 1323, cuando la orden dominicana propuso al papa Juan XXII la canonización de Santo Tomás de Aquino, momento en que, según Adams, la religión fortaleció su forma patriarcal y la figura de Dios padre autoritario se oponía a la benevolencia y el perdón de la Virgen (o Venus en las civilizaciones más antiguas). Así Adams señala las cualidades de la Virgen por oposición al Dios padre, caracterizado por su irascible arbitrariedad, siempre dispuesto al castigo y la condenación. Según este autor, en contraste, María representaba la capacidad de perdón propia de una madre para con sus hijos arrepentidos, la fuerza del amor y la benevolencia. En ella la fuerza del amor supera a la de la violencia y se opone a la estricta y tajante ley del padre que simboliza la justicia ciega del poder. María representaría, en cambio, la espontaneidad y la fuerza del azar (Adams 1961, 25).

Las palabras del historiador tendrían una importancia decisiva en Pynchon, ya que, al igual que Adams, él mismo decide indagar en esa búsqueda del principio moral y espiritual que parece haberse perdido en el avance del progreso del ser humano a partir del siglo XX, y la búsqueda de este principio en forma simbólica de mujer lo llevará a cabo a través de las páginas de su novela *V*.

Pynchon basa su argumento en una constante búsqueda infructuosa de la figura de Lady V., por tanto, que se manifiesta de muchas formas: como madre, como la Virgen, como la diosa Venus, o como el símbolo de la dinamo (según Henry Adams) que implica el concepto o bien la imagen de una fuerza movilizadora de energía. Los

artistas del Renacimiento ya identificaron la Venus con la Virgen María, de tal manera que, artistas como Botticelli, por ejemplo, representó a Venus con las características sensuales de la diosa pagana y la belleza ideal de la Virgen María. Esta dualidad sirvió para elaborar el canon occidental de la mujer renacentista, aunque por supuesto, las imágenes de la Virgen representan sistemáticamente los ideales de belleza femenina de cada época.

Estudiando la aparición del cuadro *El Nacimiento de Venus* de Botticelli, en la novela de Pynchon, es curioso observar las teorías de Henry Adams acerca de la Virgen. Adams, a pesar de ver con escepticismo tanto la cristiandad medieval como las tecnologías modernas, sin embargo respetó ambas y las estudió con detenimiento en su tratado, donde nos describe con detalle y admiración la arquitectura gótica, destacable por sus capiteles que se alzan hacia el cielo, y se detiene a contemplar y analizar la filosofía medieval, con su énfasis en la creencia de Dios. Como historiador, buscaba momentos relevantes para la humanidad, y como consecuencia de este proceso de observación, el pensamiento de Henry Adams radica en su visión de que el avance del tiempo y del ser humano a lo largo de la historia, no implica una evolución favorable en cuanto a moralidad y humanidad, como lo ha demostrado la sociedad moderna. Si el pensamiento del hombre es caótico, y la secuencia del tiempo es artificial, habría que encontrar la “fuerza” que conduce al ser humano a una mejora, la motivación casi divina que le lleva a alcanzar la grandiosidad o aspirar a la perfección. Esta fuerza, según Adams, podría ser comparable a la fuerza gravitacional de la tierra. En tiempos medievales la Iglesia constituía este centro de gravedad. Y ese centro se hallaba, simbólicamente, en la figura de la Virgen, como madre de Cristo, a quien se dedicaron las catedrales como representación arquitectónica y esfuerzo humano más grandioso de todos los tiempos. La religión era, en definitiva, lo que constituía esa atracción gravitacional. Adams afirma que para el hombre moderno la tecnología ha reemplazado a la Iglesia en el mundo occidental. De este modo, el sueño del hombre moderno es el progreso de la ciencia a toda costa y la mejora de la tecnología, pero dejando olvidadas cuestiones fundamentales relacionadas no con la mente puramente racional, sino con el espíritu del ser humano (refiriéndose al sentido último de la vida y las inquietudes inherentes a esta cuestión). Así tenemos su visión de un futuro en el que el hombre aparece supeditado al servicio de la máquina, idea que Pynchon refleja constantemente las obras que vamos a estudiar:

The symbol was force, as a compass-needle or a triangle was force, as the mechanist might prove by losing it, and nothing could be gained by ignoring their value. Symbol or energy, the Virgin had acted as the greatest force the western world ever felt, and had drawn man's activities to herself more strongly than any other power, natural or supernatural, had ever done. (1961: 64)

Es de gran interés esta imagen que Adams nos muestra de la Virgen y de la dinamo, y todo ello además ejerce un papel fundamental en la narrativa de Pynchon, ya que estamos hablando de dos símbolos que se refieren metafóricamente a una energía primordial de origen desconocido, un único motor inmóvil, algo trascendental. La fuerza de la dinamo o de la Virgen es la imagen que desencadena toda la búsqueda que tiene lugar en *V.* de algo desconocido, pero que se relaciona siempre con un personaje femenino. Henry Adams está buscando la fuerza que genera la vida, el espíritu activo representado por la diosa o mujer, Venus o Virgen, otorgándole así un componente dinámico que nada tiene que ver con la pasividad con la que el texto bíblico sobre la Creación identifica el principio femenino.

El narrador del capítulo seis de la novela de Pynchon es un personaje que cuenta los hechos en tercera persona, como hiciera Henry Adams en su obra *Education*. Una vez más podemos comprobar así la influencia de este autor en Pynchon. En el capítulo siete de *V.*, "She Hangs on the Western Wall," aparece una referencia directa a Venus, ya que Pynchon introduce aquí el cuadro del *Nacimiento de Venus* de Botticelli (Fig. 5).

What sort of mistress, then, would Venus be? What outlying worlds would she conquer in their headlong, three-in-the-morning excursions away from the cities of sleep? What of her God, her voice, her dreams? She had no voice he could ever hear. (*V.* 225)

El Nacimiento de Venus es una obra representativa de la iconografía y de las formas clasicistas. En ella aparecen representados los dioses clásicos a través de un simbolismo filosófico. Pynchon toma esta pintura en su obra con un propósito claro. En primer lugar, ha elegido una obra característica de la cultura humanística y neoplatónica occidental, que tiene un tono de narración situado fuera del tiempo real, en la que

presenta una atmósfera de fábula mitológica en la que se celebra un rito pagano. Este cuadro de Botticelli, además, simbólicamente representa la figura emblemática con la que Pynchon titula su novela, la “V,” de muchas maneras. Si prestamos atención a la pintura, vemos cómo, por mencionar un ejemplo, las olas son pequeñas uves. En esta alegoría el ‘Nacimiento’ está inundado de símbolos relacionados con lo neoplatónico, lo cristiano y lo pagano a la vez. Como acertadamente indica Solsona Quilis:

La lectura del nacimiento de Venus puesta en relación con el tema de la Anunciación alumbra el cuadro de Botticelli bajo una luz bien diferente. Cuando ampliamos el contexto interpretativo de la obra más allá del marco histórico y lo situamos en el más amplio de la historia del arte y de la cultura occidental, descubrimos la aparición súbita y la reivindicación irreprimible del principio femenino autónomo respecto de cualquier determinación patriarcalista. (2009: 24)

Una vez más, bajo la luz de las diferentes interpretaciones que se han atribuido a esta pintura, tenemos representadas las ideas que ya exponía Adams en su tratado de “La Dinamo y la Virgen,” refiriéndose a la idea de un principio femenino creador. Habría que conceder importancia al motivo por el que Pynchon decide dedicar un capítulo entero a esta pintura. En la obra, los colores del cuadro del *Nacimiento de Venus*, pintura que significa la máxima aspiración ideal para el Sr. Mantissa, se tornan de pronto amenazantes, y se asemejan, en la mente de Mantissa, a la espeluznante tierra lejana, Vheissu, donde todo es vacío y donde los colores de su paisaje, debido a los efectos de la luz sobre el hielo, producen la sensación en el ser humano de hallarse dentro del caleidoscopio de un loco (“As if you lived inside a madman’s kaleidoscope” (V.170)). Esto ya es un síntoma de la decadencia de occidente y del ideal de belleza tornado en una epifanía de muerte y de caos. Señala Cowart: “Art aspires to permanence but even unaging monuments of intellect cannot long defy the underlying nothingness” (210). En una época en la que el ser humano se ve privado de certezas, Mantissa, aferrándose a un ideal como si de una religión se tratara, se queda suspendido en el vacío que le produce el miedo a que su ideal sea simplemente una imagen hueca, que detrás del cuadro no haya nada más que la mera imagen. Pynchon anuncia ya la corrupción de la imagen femenina en occidente cuando presenta en este capítulo,

además del desmoronamiento de la imagen de la Venus-Virgen, a Victoria Wren como una de las protagonistas femeninas en este capítulo que se desarrolla en Florencia (irónicamente, cuna del Renacimiento). Victoria Wren es la primera personificación de V. en la novela. Analizando este nombre, muchos críticos han observado que, curiosamente, Victoria se relaciona con la reina de Inglaterra en la época de auge del imperialismo y el colonialismo, algunas de cuyas “siniestras” cualidades políticas se parecen a “V.” Victoria contempla el asesinato de los soldados, la masacre y la crueldad del entorno con una frialdad inhumana:

Victoria watched them for a moment, then turned away to gaze, placid, at the rioting. Shots began to ring out. Blood began to stain the pavements, screams to punctuate the singing of the Figli di Machiavelli. She saw a rioter in a shirt of motley, sprawled over the limb of a tree, being bayoneted again and again by two soldiers. She stood as still as she had at the crossroads waiting for Evan; her face betrayed no emotion. It was as if she saw herself embodying a feminine principle, acting as complement to all this bursting, explosive male energy. Inviolable and calm, she watched the spasms of wounded bodies, the fair of violent death, framed and staged, it seemed, for her alone in that tiny square. From her hair the heads of five crucified also looked on, no more expressive than she. (V. 224)

Grant también alude al juego de palabras “wren/reine.” Tanner hace referencia a la posible relación con el arquitecto Christopher Wren, en el siglo XVII.

Victoria aparece portando una peineta de marfil:

From his slight elevation he noted an ornate ivory comb, sunk to the armpits in her hair. Faces, helmets, arms linked: crucified? He binked closer at the faces. All looked down-drawn by the weight of the bodies beneath: but seemed to grimace more. (215)

Vemos cómo, de forma progresiva, Lady V. se muestra como personaje femenino alejado del ideal renacentista o del símbolo virginal cristiano. La búsqueda de V. comienza a asociarse con un tipo de malignidad que se extiende por occidente en los

años previos a la Primera Guerra Mundial. Victoria Wren ya aparecía en Pynchon en su relato breve anterior “Under the Rose,” conservando aún la belleza inocente y la dulzura romántica que podrían acercarla a la imagen de Botticelli (“She still pronounced her o’s with a sigh, as if fainting from love” (SL 112). Pero sin embargo en V. el elemento femenino se ha transformado en algo amenazante. En este capítulo Pynchon ha presentado el primer síntoma de decadencia asociado a V. en la figura de Victoria Wren. Más tarde, V. aparece con la forma de una rata llamada Veronica,

To go along assuming that Victoria the girl tourist and Veronica the sewer rat were one and the same V. was not at all to bring up any metempsychosis: only to affirm that this quarry fitted in with the Big One, the century’s master cabal, in the same way Victoria had with the Vheissu plot and Veronica with the new rat order. (V. 226)

La violencia asociada a V. va en aumento, y en el capítulo nueve, “Mondaugen’s Story,” que se desarrolla en el sudeste africano, en forma de una alegoría siguiendo la tradición de *Heart of Darkness*, aparece una nueva encarnación de V., esta vez en la figura de Vera Meroving, amante del teniente Weissman. El personaje de Vera Meroving enfatiza una cualidad común a todas las personificaciones de V.: la posesión de una mezcla entre humanidad y material inanimado. De este modo su ojo de cristal se describe con detalle. La plasticidad de esta imagen recuerda al ojo representado por Dalí, con forma de reloj,

A bubble blown translucent, its “white” would show up when in the socket as a half-lit seagreen. A fine network of nearly microscopic fractures covered its surface. Inside were the delicately-wrought wheels, springs, ratchets of a watch, wound by a gold key which Fraülen Meroving wore on a slender chain round her neck. (V. 237)

Este capítulo relata ya abiertamente la matanza del pueblo Herero en el año 1904 y la historia, narrada desde el punto de vista de Kurt Mondaugen, se vuelve siniestra y cargada de tintes surrealistas. La fortaleza en la que se refugia Mondaugen, la casa de Foppl, es una torre de marfil que se convierte en una burbuja que aísla a los personajes

de la matanza que está ocurriendo en el exterior. Desde la aparición de Vera Meroving vemos cómo en el relato se suceden los momentos en los que tiene lugar la violencia, el sadomasoquismo, las matanzas despiadas: Vera Meroving golpeando a Weissman, Foppl golpeando a un nativo, el comportamiento de Hedwig Vogeslag con Firelily. Todos estos elementos incrementan la sospecha que anunciaba Pynchon cuando relacionaba el cuadro de la Venus de Botticelli con la decadencia de Occidente, y es que la Venus de Botticelli se ha transformado en una Venus Negra (Sadomasoquismo). La energía femenina de la madre tierra, de la Venus clásica, se está transformando en una fuerza maligna de ideología fascista (anuncio de la Segunda Guerra Mundial) y cuerpo de máquina.

En el capítulo once, titulado “Confessions of Fausto Maijstral,” Pynchon lleva más allá la encarnación de V. Esta vez aparece travestida con los hábitos de un cura que merodea la isla de Malta pregonando sus ideas (aboga por el aborto y por la falta de sentimientos), manifestando así públicamente su inhumanidad a todo el mundo. Bajo la apariencia de este cura, resulta herida en el bombardeo de las fuerzas fascistas a las que sirve y es desmembrada (“disassembled”)¹⁰ por unos niños, entre los que está Paola Xemxi, hija de Helena Xemxi, a quien amaba Fausto Maijstral. Paola llama a la isla de Malta (también un lugar asociado a V. por su cultura matriarcal) “a cradle of life” (356). Paola recoge la peineta del Bad Priest, esa peineta en la que aparecen los soldados británicos crucificados, simbolizando tal vez que el espíritu de V. pasa a Paola. El capítulo acaba con la muerte del Bad Priest. Francisco Collado sugiere que la niña, Francisco Collado sugiere que Paola Maijstral, la niña que encuentra la peineta, podría indicarnos el traspaso de la fuerza de V. a otra mujer que tendrá un papel clave al final de la novela de Pynchon:

De la fuerza de la maternidad, pasando por las representaciones de Venus y la Virgen, al poder mecánico del colonialismo, y finalmente al de las ondas invisibles del Modernismo, V. ha llegado a su aparente final en 1943. Año, sin embargo, en el que comenzaron a tener uso esos rayos que Adams abominaba. (1999: 68)

¹⁰ Más bien “desmantelada,” como si fuera una máquina en lugar de un ser humano.

La gran estructura simbólica que Pynchon presenta en *V.* se basa en principio, como hemos visto, en un tema extraído de Henry Adams (la relación entre la Virgen y la dinamo), y la idea del progreso humano unida a la evolución de un sujeto “deshumanizado” (tomando las ideas de Adams o Norbert Weiner) que se va transformando en máquina a través de prótesis médicas (ojo de cristal, nariz operada, dentaduras postizas) cada vez más retorcidas y sofisticadas (llegando así al cyborg “SHROUD”).

Los nuevos rayos de los que habla Henry Adams, sintetizados en el radio, podrían ser esta fuerza invisible del siglo XX encarnada en *V.*, un poder que, privado de espiritualidad de Venus o de la Virgen, aportará muerte en lugar de vida. La *V.* que sugiere con su inicial los nombres de Venus, de la Virgen o de Vera, Victoria, o Vheissu, se transformará así una letra enigmática, símbolo de líneas divergentes, de decadencia, violencia y exterminio. Según Adams, la cultura occidental norteamericana carece además de ese símbolo de fuerza creadora reencarnado en forma de mujer.

En *V.* tenemos un proceso evolutivo de la energía creadora de vida de la mujer transformada en algo no humano, en fuerza robótica. En la obra de Pynchon encontramos de forma repetitiva temas como el miedo ante el avance tecnológico, en forma de crítica social ante las barbaridades cometidas por la raza humana en el siglo XX, ironías acerca de los síntomas que avisan la llegada del apocalipsis, el “armageddon,” o la deshumanización. El proceso de decadencia al que se refiere Pynchon, aparece desde el siglo XIX y se declara abiertamente en el XX:

Since 3 September 1939 there had appeared pustules, blemishes and marks of pestilence: Messerschmitts. God’s face had gone sick and his eye begun to wander, close (wink, insisted the rampant atheist, Dnubietna). But such is the devotion of the people and the sure strength of the Church that the betrayal was not looked on as God’s; rather as the sky’s—knavery of the skin which could harbor such germs and thus turn so against its divine owner. (*V.* 339)

En el texto de Pynchon podríamos interpretar esa Malta en estado de sitio a la que Pynchon se refiere en este capítulo, “Confessions of Fausto Maijstral,” con “La Virgen Asediada.” Así, según Collado (2004: 62), “Malta en estado de sitio” no es sino la amenaza de estos rayos X, el radio, que simboliza una nueva fuente de energía

invisible, de gran capacidad destructora, que se estaba empezando a poner en marcha en los laboratorios bélicos aquella época. Si Paola es la heredera de V., también el nombre de una maltesa, mujer fatal, heredera de Mara—en maltés—mujer, deidad semejante a Venus que defendió a los malteses del ataque de los turcos. Al final de la novela *Stencil* muere en una roca roja en Malta, a causa de una ola enviada por Paola (detalle que revela la actitud irónica de Pynchon).

Bien sea como mujer, madre, amante, espíritu, diosa, virgen o robot, el caso es que V. nos plantea la búsqueda del principio femenino que está en todas partes o tal vez en ninguna. Una vez más, los personajes se enfrentan a la búsqueda de un significado de la vida a través de la comunicación que se torna cada vez más difícil en un mundo donde los valores humanos comienzan a decaer y donde todo es relativo. Las barreras se difuminan, los opuestos se complementan y al final solo podemos plantearnos aún más dudas de las que teníamos al principio. Apunta Francisco Collado: ¿Es la luminosidad de la calle escenario de la sociedad de consumo, buena? ¿Es la oscuridad que salva a los malteses del bombardeo, mala? (2004: 81).

En el capítulo titulado “V. in Love” aparece de nuevo la figura de V. como amante de una bailarina, Mélanie l’Heuremaudit, cuyo nombre implica oscuridad (Hurley 2008, 88). Aquí la relación entre V. y Mélanie representa el amor homosexual, sin posibilidad de engendrar vida. Su relación queda como algo misterioso para todos: “remained a mystery to all observers” (V. 452). En la novela se describe cómo Mélanie actúa de espejo, “the girl functions as a mirror” (V. 430). De nuevo el elemento del espejo aquí podría relacionarse con el símbolo del mito griego de la sirena, que lleva siempre en las representaciones un espejo, y además, con el narcisismo. En este capítulo el color que predomina es el negro, los hechos tienen lugar en la ciudad de París, que Pynchon describe como escenario decadente.

El siglo XX ha sido testigo del derrumbamiento de la religión, la pérdida de ideales y las acciones más crueles e inhumanas de la historia. Ante esta situación es irremediable plantearse qué significan entonces los avances tecnológicos del ser humano en el mundo occidental actual. Pynchon plantea esta cuestión tomando como referencia las ideas de Adams, quien precisamente reflexiona acerca de cómo es posible que vaya tan desacompañado el avance científico y tecnológico del ser humano con su evolución a nivel humano y moral. La figura de la mujer, la Virgen de Adams, es la que redime al ser humano, frente a la figura de Dios Padre, y enfatiza esta imagen tomando

la idea de Venus como concepto que viene de tiempos primitivos donde se representaba como la Madre Tierra (relacionada con la naturaleza). El trasfondo de V., así interpretado, sería entonces un aviso del riesgo que corre el ser humano en la sociedad actual, donde la vida y la naturaleza comienzan a sustituirse por maquinarias destructivas anunciando el triunfo de lo inanimado sobre el poder y la fuerza creadora de la vida (Venus o Virgen).

Lo que Pynchon evidencia en esta novela es que la energía femenina se ha transformado en una fuerza malvada y destructiva con impulsos de dominio y de control de la naturaleza a toda costa. Es así como la inocente Venus de Botticelli comienza a corromperse, y con el fin de sobrevivir al entorno del siglo XX, se transforma en roca desensibilizándose por completo. Esta especie de inhumanidad la lleva a ser cruel con el fin de obtener poder, cualidad tradicionalmente asociada a la figura masculina.

En el bombardeo de Malta, “The Bad Priest” no puede evitar las bombas y sucumbe ante lo que será el comienzo de una religión patriarcal, que Pynchon identifica con algo opresivo, que acaba por hacer desaparecer el concepto femenino en esencia. Si en el mito, el poder original de la diosa estaba asociado a sus ojos, en la novela, Vera Meroving con su ojo artificial representa el testimonio vivo de la sustitución del ojo mágico de la diosa por una compleja maquinaria que divide el tiempo de un modo artificial. Pynchon ironiza sobre los valores absolutos y la división y categorización de todo lo existente que lleva a cabo el ser humano en la historia. Al final, el desmembramiento o desmantelamiento del “Bad Priest” simboliza la destrucción del cuerpo y con él, del misterio que la Venus representa.

Pynchon lleva a cabo una lectura postmoderna y deconstructiva de la religión (casi cercana a Nietzsche) insistiendo en el hecho de que la institucionalización de la religión ha creado una máquina de poder autoritaria y represiva que ha acabado con el concepto de la Virgen como algo sagrado, principalmente en el mundo protestante y secularizado. Puede ser una crítica a la cultura patriarcal en el mundo occidental, que busca dominio y control (imperialismo, guerras, materialismo) desencadenado las atrocidades que comienzan en el siglo XX y con todo ello, borrando la capacidad de aceptar el misterio y la paradoja que la Venus inicial como fuerza femenina pudiera representar.

En *The Crying of Lot 49*, con una estructura y temática que parece ser una parodia del género detectivesco, Pynchon nos presenta esta vez a un personaje femenino

que es quien lleva a cabo la búsqueda, Oedipa Mass. El carácter de Oedipa, personaje con una mente analítica que pretende organizar todos los datos que se le presentan, confusos y desordenados, convierte lo que sería una búsqueda de significados y de un yo interior, en un continuo proceso esquizofrénico de ordenar y analizar todos los detalles más sutiles, y las posibilidades de percepción de la “realidad.” Este tipo de personaje conforma el perfil de los individuos que aparecen en las novelas de Pynchon. Se puede decir que con este característico modelo se nos ofrece una visión alternativa de la realidad a través de un proceso de pérdida de la personalidad individual. En el caso de Oedipa, se puede observar esta pérdida en su paranoia casi esquizofrénica. En su marido tenemos otro ejemplo de pérdida de esta identidad debido a los efectos de LSD, o la esquizofrenia completa del doctor Hilarius, que trata a Oedipa. En todo caso son ejemplos, que, como hemos ido verificando, ilustran la situación humana del mundo postmoderno según Jameson.

Oedipa duda acerca de si es víctima de una broma de mal gusto, un complot, o si realmente existe el Tristero. En realidad la novela es un viaje de búsqueda del saber, un viaje en el que ella lucha contra las normas sociales establecidas y donde el autor aprovecha para ofrecer al lector una visión de la América de los años 60, de California concretamente, a partir, como siempre, de un sistema binario: o los más pobres (*The Disinherited*) o los más ricos (*Pierce Inverarity*). Al final, como sucede con todos los personajes principales de Pynchon, la mujer queda del lado de los marginados.

El mismo nombre, Oedipa Maas, resulta un nombre absurdo e improbable: Oedipa es el femenino de Oedipus, el que resuelve el enigma, pero además Oedipus, según el mito de Edipo, personaje de la mitología y dramaturgia griegas (Sófocles), quien en su esfuerzo por interpretar los enigmas del oráculo acaba encontrando su propia destrucción. Pero además Edipo comete parricidio e incesto, y esto no parece coincidir con la historia de Oedipa. Sin embargo, aunque no existe una relación directa entre el nombre de este personaje y el mito clásico de Edipo, Pynchon parece sugerirnos una serie de interpretaciones posibles al jugar con la multiplicidad de significados y con el lenguaje. El que Oedipa se llame de este modo parece también guardar relación con el mito de la ceguera en el personaje de Edipo pues, en cierto modo, Oedipa está ciega al mundo exterior, al mirar introspectivamente a través de sus gafas de cristal oscuro, y ver de este modo, no una “realidad” objetiva, que no existe, sino su propia “realidad,” que es la que ella misma ha construido.

El nombre de Oedipa podría también no significar absolutamente nada y simplemente ser un juego paródico del acto de nombrar, y de la autoridad de los nombres (Tanner 178). Hemos de prestar también atención al apellido, Maas. Según Tanner, “‘Maas’ has been read as suggesting Newton’s second law of motion in which ‘maas’ is the term denoting quantity of inertia. So the name suggests at once activity and passivity” (60).

Mucho Maas, su marido, trabaja en un taller de coches, una evocación a los restos, residuos (Waste) del ser humano, convirtiéndose el mundo que los rodea es una especie de “wasteland.” Según Nari Morimoto: “A narcissistic closed system without any possibility of redemption” (61). El narcisismo tiene un papel fundamental en la obra de Pynchon *Lot 49*, sobre todo en lo que respecta a los personajes masculinos, y esto se refleja a través de una serie de características que comparten personajes como el marido de Oedipa, Mucho Maas, el doctor Hilarius, o Metzger: indiferencia hacia los demás, megalomanía y una dificultad o imposibilidad por comunicarse. Así, para el doctor Hilarius los demás solo son: “clear target” (*Lot 49* 91).

En *Gravity’s Rainbow* no hay ningún personaje femenino protagonista y en general, la función de los personajes femeninos se limita a representar el lugar de confort para personajes masculinos ante la amenaza del V-2. Aparecen muchas mujeres con las que Slothrop tiene encuentros sexuales: Delores, Alice, Gladys, Lorraine, Judy, Darlene, Katherine, Shirley, “a couple of Sallyes” (*GR* 19), Anne (s), Susan (s), Elizabeth (s), Gloria, Marjorie, Norma, Alison, Irene, Jennifer, Cynthia, Madelyn, Angela, Lucy, Sally W., Cybele, Catherine, Gretchen, etc.

Aunque algunas de las mujeres que aparecen en la obra también destacan por su complejidad y por su importante carga simbólica, o bien como seres siniestros y letales. Entre ellas están Margherita Erdmann, actriz pornográfica de películas de terror de los años 30, “anti-Dietrich” (394), casada con Miklos Thanatz, y que conduce a Slothrop a bordo del Anubis. Geli Tripping, que también es amante de Tchitcherine y tiene relaciones con Slothrop, quien la acusa de ser una bruja (*GR* 351), y sobre todo, Katje Borgesius. Katje oscila entre la dualidad de presencia y ausencia, entre ser humano y máquina, bondad y belleza frente a mujer fatal y destructiva. Aquí también entran en juego los colores blanco y negro asociados al carácter de Katje, que varían según la función que tiene este personaje en un momento determinado. Existe una relación amorosa entre Slothrop y Katje donde Slothrop se refiere a ella como algo que supone

amenaza, como algo temible: “there is a dark side, her neutral side, her face, that can no longer see, a terrible beastlike change” (*GR* 196). También Pynchon describe a Katje, haciendo una referencia intertextual a *V.*, como si fuera un objeto inanimado:

[...] the Terrible Face that is No Face, gone too abstract, unreadable: the notch of eye socket, but never the labile eye, only the anonymous curve of cheek, convexity of mouth, a noseless mask of the Other Order of Being, of Katje’s Being—the lifeless nonface that is the only face of hers he really knows, or will ever remember. (*GR* 222)

En cuanto a la imagen de Katje Borgessius, caracterizada como “Domina Nocturna” (231), y llevando a cabo prácticas sadomasoquistas con otros personajes, Pynchon se basa en el personaje de Severin, tomado de la obra de Leopold von Sacher Masoch, *Venus in Furs* (1878), nombre al que alude a través de una marca de café anunciada en el periódico como “Savarin.” Pudding se refiere además a esta mujer como “shining mother and last love” (235) y hace referencia a la mitología teutona ya que, al igual que las valquirias, las “domine nocturnae” se dedicaban a recoger las almas de los guerreros muertos en batalla:

Night-women in the service of Dame Holda rove through the air on appointed nights, mounted on beasts; her they obey, to her their sacrifice...These night-women, shining mothers, dominae nocturnae were originally demonic elvish beings, who appeared in women’s shape and did men kindnesses. (Grimm 1966, 1056)

Además a Katje se la describe también como “rain-witch” (*GR* 263). Por otro lado, Charles Hohnmann ha señalado la posible relación de este personaje con la figura de Santa Catalina de Alejandría, que fue condenada a sufrir un martirio en la rueda, ya que en el libro *Kaje* aparece en varias ocasiones en relación con la rueda de la fortuna, “Katje under the Wheel of Fortune” (*GR* 329). El nombre resulta ser también el mismo. El simbolismo de este personaje destaca sobre todo, por la dualidad, representando la blancura absoluta, o la oscuridad. En cierto modo podríamos interpretar este personaje también con la Diosa Blanca (“White Goddess”), arquetipo mitológico de Robert

Graves, como símbolo del nacimiento, el amor y la muerte a la vez que principio femenino, y cuyo descubrimiento solamente quedaría reservado a aquél capaz de recorrer el camino de iniciación para llegar a la sabiduría.

La novela que más explota la figura del personaje femenino es *Vineland*, aunque también es cierto que es la obra donde la mujer queda en lo más superficial. Aquí encontramos a Zoyd y su hija Prairie, en busca de la madre ausente, Frenesi Gates. Según Pérez-Llantada, el apellido de Frenesi sugiere “a gate towards a better way of life than the present one” (1999: 7). Reclama los principios de los años 60 como el estilo de vida bohemio y la libertad, frente a la ideología capitalista de los años 80. Como Oedipa, aboga por los “desheredados” del sistema. Frenesi es la nueva mujer, que critica la sociedad moderna americana. Su vida consiste en la lucha contra el sistema patriarcal de la sociedad moderna norteamericana. Así, ella trabaja como directora de cine y prefiere su trabajo antes que a su familia, a la que abandona. Frenesi ve el mundo a través de la lente de su cámara. Representa la cultura marginal, la contracultura revolucionaria. Sin embargo, irónicamente, su aspecto es el de una mujer clásica “with the old-fashioned hair and make up, always wearing either miniskirts or those weird-looking bell-bottoms they had back then (114). Se enamora de un agente del FBI. De nuevo el mundo en *Vineland* aparece como “an enormous cybernetic system made up of binary digits, of computer files that seem to have replaced individual human beings” (7). Pynchon, a través del personaje femenino en *Vineland*, critica el sistema de vida norteamericano:

The injustices she had seen in the streets and fields, so many, too many times gone unanswered—she began to see them more directly, not as world history or anything too theoretical, but as humans, usually male, living here on the planet, often well within reach, committing these crimes, major and petty, one by one against other living humans. Maybe we all had to submit to History, she figured, maybe not—but refusing to take shit from some named and specified source—well, it might be a different story. (80)

Frenesí representa también la imposibilidad de ofrecer una visión objetiva de la realidad externa. Frenesí, como V. es la figura femenina ausente, es a la vez “the escaping presence” (Pérez-Llantada 1999, 8) y el elemento central de toda la novela.

Todos los demás personajes que aparecen en este libro tienen algo que ver con ella y explican, de algún modo, detalles que van reconstruyendo la figura ausente de Frenesí Gates.

En este pequeño recorrido acerca de la presencia de personajes femeninos en las obras de Pynchon hemos observado cómo la figura femenina sufre una evolución, desde una función puramente anecdótica en los primeros relatos, hasta llegar a constituir un símbolo mucho más poderoso en obras posteriores, y en la que analizamos a continuación con más detalle, *Against the Day*.

Como ya se ha indicado, el protagonismo femenino tiene una importancia fundamental en las obras del autor, pero es en *Against the Day* donde adquiere una relevancia extraordinaria. Podría considerarse el personaje femenino como el más importante por las diferentes funciones que realiza en la novela al servir de nexo de unión para enlazar diferentes temas y personajes. Resulta el hilo conductor del laberinto narrativo y la representación de la cultura, la historia, la sensualidad, la sexualidad, el mito y la trascendencia. Son bastantes los personajes femeninos que se muestran en la novela, y algunos revisten un gran interés. Se pueden destacar dos, Dally Rideout y Yashmeen por los elementos que tienen en común: ambas han sufrido una infancia difícil y apenas gozaron del afecto de sus padres. Dally, la dinamitera, con poderes especiales, hija adoptiva de Merle es quien pone en relación las capacidades de las minas de América con los espejos de Venecia (a través de los Zombini) y la luz de la pintura de las obras renacentistas con la de los impresionistas y vanguardistas mediante su amistad con el pintor Hunter Penhallov, para quien trabajó como modelo.

Allí, en Venecia, centro espacial neurálgico de la novela, de la historia narrada y de la vida de los personajes, ella enlaza la alquimia con los cristales mágicos de las tierras de Hunter y las minas de su tierra con el poder de la luz. Con estos elementos se representan los misterios del tiempo en la novela y ella es quien, desde su perspectiva del mundo alquimístico, los da a conocer.

Asimismo solo ella tiene capacidad para ver lo que este pintor representa con su modo extraño de pintar, cuando sus cuadros empiezan se vuelven raros tras contemplar la luz de la pintura renacentista y, sobre todo, la luz extraordinaria después del Suceso. Es la única en ver que en determinadas pinturas había vacíos intencionados y a veces una figura estaba a un lado del lienzo, entrando o saliendo del marco, o mirando y haciendo gestos hacia el otro lado, como si hubiera alguien, aunque no se viera a nadie.

Otras veces aparecía un hueco al lado de dos personajes juntos, y muy cerca se abría un espacio lleno de luminosidad como si fuera un lugar en el que faltase algo. Incluso en alguna parte del lienzo a veces podía contemplar un vacío tan intenso que parecía faltar un trozo de tela, como si el personaje de la misma hubiese salido y el espectador esperase su llegada en cualquier momento. Ella podía sentir que los personajes de las pinturas tenían vida propia y podían entrar y salir del cuadro y de la representación a su antojo. Nadie más que ella era capaz de comprender el vitalismo de las figuras pintadas, como si la realidad hubiera cambiado y todo manifestase una nueva naturaleza viva aunque solo fuese una imagen.

De modo similar, el personaje de Dally sirve para conectar con los ambientes extraños, sofisticados y absurdos de fiestas y orgías, llenos de sensualidad. Lo hace a través de la Pincipessa Spongiatosta, representante de la nobleza decadente que proliferó en Europa a fines del siglo XIX, y en cuyas fiestas se fraguaron también los preparativos de la Primera Guerra Mundial. La forma de vida de esa clase social, aburrida y dedicada a los negocios y a las relaciones sociales, se transformó de su natural diversión y frivolidad para servir a los intereses más opacos y sacar también beneficio del juego y de los espías en la época. Esta princesa representa el ocaso de la nobleza veneciana y, tanto ella como su ambiente, resulta muy criticado en la novela.¹¹ Dally puede triunfar en ese ambiente por su belleza extraña y su aspecto físico semejante a la otra protagonista, Yashmeen, de tez blanca, con pecas y larga melena pelirroja, con reflejos de llamas que atraían poderosamente la atención. Por su aspecto es deseada por muchos hombres y esa princesa la utiliza para animar a sus amigos y hacerla ascender socialmente. Aunque tiene muchos admiradores entre la nobleza italiana, no está dispuesta a ser una nueva noble solo por casarse con uno de tantos personajes sin sentimientos ni valores. No le interesa ese futuro y abandona Venecia para seguir como modelo, trabajo que ya había realizado para el pintor Hunter, y en Londres conoce a un escultor, Arturo Naunt, para quien posa, en este caso para una

¹¹ El ambiente de fiestas, la preocupación por los vestidos femeninos, el lujo y las relaciones sociales que pueden verse a través de la vida de Pincipessa Spongiatosta tienen mucha relación con las descripciones externas y morales relatadas por Yukio Mishima en *Vestidos de noche*, novela escrita en 1967 y traducida al español por Carlos Rubio en 2014 (Alianza Literaria). En ambas se comprueba cómo la clase social más alta y la nobleza de fines del siglo XIX dedican todos sus esfuerzos a establecer relaciones sociales y en los dos casos los narradores parecen conocer muy bien las telas, texturas, modas, peinados, como si todos los esfuerzos femeninos estuviesen únicamente al servicio del único objetivo de potenciar las relaciones sociales. En las dos obras también la crítica es contundente aunque los problemas de soledad del japonés se convierten en decisiones interesadas en el caso de la nobleza veneciana de la época por las circunstancias e intereses políticos.

estatua de un ángel de la muerte. Sin embargo, una y otra vez vuelve a su carrera en el mundo del espectáculo, que le permite viajar y sentirse cómoda y libre pero también conocer y sufrir ese mundo de las apariencias y las ocultas realidades, muchas veces sórdidas, aunque siempre se muestra capaz de superar todas las pruebas que se le van poniendo en el camino y decidir su trayectoria sin rendirse a los halagos de la fama.

El narrador utiliza esta profesión de Dally y sus posibilidades para frecuentar diferentes ambientes y burlarse de ese mundo fabricado por los espectadores. Las excentricidades de los fans llegan a convertir a las personas de éxito en ídolos a los que rinden adoración tan solo por el mérito de un triunfo que a veces se reduce a un espacio de tiempo muy breve. En la narración se critica también esta forma de considerar a las personas y de paso a los adinerados personajes que se encaprichan de estas triunfadoras y consideran que su fortuna les puede abrir la puerta para obtener todo cuanto quieran de ellas y someter así a esos falsos ídolos, como si se tratase de nuevos dioses capaces de esclavizar a las personas solo por el gusto de poseer algo que los demás admiran.

El ascenso social de este personaje le permite también acceder, aunque involuntariamente, a la política y consiguientemente a la intrahistoria de los preparativos de la Primera Guerra Mundial, por esa vinculación del poder del dinero con la guerra, tan visible en la novela. Como otros protagonistas, sin tener una intención política, se encuentra envuelta en situaciones peligrosas y llega a actuar, sin proponérselo, como auténtica espía después de haber sido advertida de que la persona con quien mantiene relaciones se dedica a la compra de armas. Gracias a la información que recibe del detective Lew siente que debe hacer algo positivo para desenmascarar la doble participación de Clive Crouchmas en el conflicto, ayudando a ingleses y alemanes a la vez para obtener mayores ganancias. Por esa razón accede a documentos oficiales y comprometedores de las dos potencias con lo cual se ve implicada en asuntos muy turbios y también es perseguida por los servicios de seguridad. Con este motivo, la primitiva narración de sus aventuras como chica que abandona su casa familiar de América para triunfar en el espectáculo en Europa, lo que la había llevado a viajar y a conocer diferentes países europeos, se convierte en un determinado momento de la obra en un relato policiaco e incluso de novela negra.

Con su actitud de no plegarse a una vida fácil y no permitir los engaños que puedan resultar lesivos para las personas inocentes, ella pone al descubierto los intereses de las gentes que actúan de manera totalmente hipócrita e interesada y, sobre todo, la

absoluta falta de escrúpulos al utilizar la guerra para realizar grandes negocios. Sin embargo, ella se va salvando de las situaciones comprometedoras y decide investigar en ese negocio lo que le lleva a viajar de nuevo desde Venecia a Londres y desde allí a Constantinopla, lugar peligroso por la situación conflictiva y porque ella tiene su propio plan de desvelar la verdad de un traficante al servicio de las diferentes potencias.

En ese mismo viaje su pareja, Crouchmas, solo tiene la intención de desembarazarse de ella, en este caso vendiéndola como esclava a un harén y haciéndola desaparecer para que no pueda informar al detective. Las pruebas a las que se ve sometida en sus actuaciones son semejantes a las de la otra protagonista femenina, Yashmeen, aunque sus recorridos son diferentes así como sus procedencias y dedicaciones. Dally viaja en el Orient Express sin saber que iba a ser objeto de un secuestro ya que el color rojo de su pelo la había relacionado con las mujeres más apreciadas por el negociante de armas más acaudalado del momento y considerado el maestro del soborno y la corrupción, Boris Zaharov,¹² personaje histórico que se introduce en la narración con la idéntica intencionalidad a la de otros: poner en una misma situación la historia y la ficción y, en este caso, realizar una crítica absolutamente contundente sobre el personaje y la forma de hacer fortuna con la guerra.

Afortunadamente una parada inesperada del tren en Szeged (Hungría) permitió que sus secuestradores no obtuviesen éxito gracias a que en el tren que circulaba en la otra dirección (París) estaba Kit Traverse y se dio cuenta, antes de reconocerla, que se trataba de una “chica Zaharov” en apuros. Cuando ella tuvo su ayuda pudo amenazar a sus potenciales secuestradores húngaros con un revólver utilizado por la policía en la época.¹³ El episodio, que permite unir a los dos personajes en la novela, es utilizado por el narrador para infiltrarse en el relato y comentar cómo esa historia podría ser contada de muy diversas maneras por ella o por él a sus nietos porque la realidad se habría confundido con la ficción por el riesgo que vivieron los dos.

¹² El turco Basil Zaharov (1849-1936) fue uno de los negociantes de armas más importante en la Primera Guerra Mundial. Fue el presidente de la empresa Vickers-Amstrongs, la más fuerte en la construcción de armamento de toda clase (ametralladoras, cañones, artillería antiaérea, buques, etc.). Se cuenta de él que alentó varios conflictos internacionales para vender armas a los diferentes contendientes. En la narración se considera un “magnate internacional de las armas” y “mercader de la muerte,” que sentía predilección por las mujeres pelirrojas hasta el punto de considerar a toda pelirroja “chica Zaharov”.

¹³ Concretamente se cita uno auténtico, el Nagant de 7,62 mmm.

En ese encuentro se produce una situación que les une por un tiempo debido a que ambos, cada uno por una razón distinta, se convierten en prófugos. El encuentro permite la descripción de escenas llenas de sensualidad y erotismo y precipita la decidida vuelta a Venecia, donde antes ella había servido de enlace para el reencuentro de los dos hermanos, Reef y Kit (adonde habían llegado para asesinar a Scarsdale Vibe). Allí también se había enterado de las actividades de la sociedad del T.W.I.T. y de la relación con el Tarot y había conocido al investigador Lew quien, a través de ella, consigue información de las armas alemanas con las que están traficando algunos comerciantes que sirven a intereses dobles (Inglaterra y Alemania). Por ello, volver a Venecia, donde también Kit le había prometido en su despedida encontrarse de nuevo, representa ese ir y venir de los personajes, siempre en actividad sin poder parar, como si la persecución fuese el sino de su existencia y convierte a Venecia en el eje espacial de la esperanza y del miedo.

Si directamente poco más se sabe de las andanzas de este personaje, el narrador utiliza una proyección de espejos, con su capacidad mágica para ver todo lo que está fuera de la imagen del azogue, y le corresponde a Merle, su padre adoptivo, transmitir los movimientos de Dally en su trayectoria final de la novela. Lo hace gracias al *Integroscope*, un artilugio elemental que prelude la información en la Red. Él utiliza una fotografía de cuando ella era niña, tomada en Little Hellkite, junto a la nieve, y decide actualizar todo el recorrido realizado por ella. Contempla los lugares en que había estado desde que abandonó su casa hasta la Guerra y la descubre en París, donde salía de su habitación y se dirigía al metro. Se bajó en una estación, se dirigió a un edificio donde aún permanecía después de la Guerra una antena de un transmisor inalámbrico. Allí, en un pequeño estudio Dally tomaba café, comía un brioche y permanecía sentada junto a un panel de control. De repente, se dirigió a un receptor de radio y se puso a hablar con él. Merle y ella por fin se habían encontrado y habían vuelto a unir sus sentimientos y sus voces gracias a los efectos fotográficos de su padre y a la capacidad de ella para penetrar en los misterios del tiempo y el espacio.

La nieve de la fotografía, como símbolo de la luz, había sido el enlace que al fin los había unido. Allí, en ese lugar, Dally trabajaba con un aparato nuevo, desconocido por la mayoría de las personas, con el que podía establecer comunicación con quien quisiera. En París, gracias a este medio, Merle recibe la última imagen del personaje después de resumir la constante de su vida, resumida en una muerte aparente y una

resurrección, como en sus espectáculos y en su vida agitada. Quienes la reconocían por las calles de París tras el éxito que había tenido como actriz, la saludaban con entusiasmo porque creían que había muerto. Sin embargo, allí estaba ella, recuperando ese mundo de la farándula con un pequeño papel de seductora adolescente en una opereta y feliz porque al volver a su casa podía comunicarse con Kit, con quien se había casado en 1915 y antes de instalarse en París había vivido en Turín. Aunque él estaba de viaje, ella utilizaba para hablar con él y saber cómo estaba, un viejo café, donde al sentarse veía su vida en fragmentos y acercaba cuanto quería del pasado y de los lugares lejanos. De ese modo acercó los últimos capítulos de la vida de Kit, desde Turín, adonde habían llegado como refugiados Yashmeen, Reef y su hija Ljubica, ya de unos cinco años, y de donde ella había huido nuevamente, en este caso porque no estaba de acuerdo con el trabajo de Kit. Al fin se había instalado en París donde su vida continuaba tras haber sobrevivido a todas las pruebas que el destino había puesto ante sí.

El caso de Yashmeenn es aún más destacado en la narración aunque, como el de Dally, representa la superación de todas las pruebas y el triunfo final por el gran esfuerzo y sacrificio de su vida. Asimismo tiene la función de unir personajes y su trayectoria es también absolutamente dinámica. Aunque muy avanzado en el relato el lector conoce sus ascendientes rusos, la primera imagen que se recoge es su presencia en la asociación del Gran Cohen (representación londinense del T.W.I.T.), de influencia neopitagórica, donde ocupa ya un puesto destacado y cuya custodia corresponde a la institución. Son sus compañeros Nigel y Neville quienes hacen su presentación, tras conversar con el detective Lew, en una sesión musical de sirenas y lirras. Antes de aparecer ella sus compañeros, con toda intención, se habían referido a la existencia de mundos laterales, a otras partes de la Creación que rodean a la conocida y a las que consideran se puede acceder por puertas o agujeros abiertos de repente por alguna circunstancia, bien por una explosión, una luz extraña o una operación matemática equivocada.

Lo primero que se destaca de su gran belleza son sus ojos, como en el caso de Dally, aunque en este caso con un matiz oriental propio de su físico exótico y especialmente llamativo. Ella contaba con toda la confianza de la asociación por haber sido recogida de una situación de desamparo familiar, al ser pupila del teniente coronel Halfcourt, de quien se pensaba que estaba en el Asia Interior cumpliendo una misión.

Resulta un polo de atracción para todos los hombres que la conocen, sobre todo con quienes primero se relaciona en Chunxton Crescent (Nigel, Neville, Crouchmas), pero con quien tiene relaciones más íntimas son con Cyprian y Reef, con quien acaba su trayectoria. Cyprian es quien primero se enamora de ella a pesar de su homosexualidad, tras haberle introducido un tío suyo en actividades sodomitas.

Yashmeen es la protagonista principal y por la que el narrador muestra más afecto y a la que dedica más atención. Además de ser una bella y sensual joven, de extraordinaria melena morena, resulta una sobresaliente estudiante de matemáticas, entusiasta de la teoría de Riemann¹⁴ y de su hipótesis de la función zeta, teoría que desde 1859 se había puesto de moda entre los matemáticos por las posibilidades que ofrecía a la especulación con los números. También, y al igual que otros personajes femeninos, se siente atraída por las modas aunque su interés se percibe sobre todo en los “vestidos silenciosos,” creados a partir de una técnica especial para ser utilizados por las mujeres sin ser vistas y así realizar su trabajo de espías. Con ese vestido ella consigue, al poco de estar en Cambridge, ascender verticalmente por encima de la ciudad y ver todo a su alrededor, sin renunciar a la elegancia de las modas de entonces. La crítica del narrador a la obsesión por la moda y las ciencias en el fin de siglo se une perfectamente en esta anécdota de la creación de vestidos silenciosos. La protagonista, sin embargo, siente predilección por los sombreros y tocados, que en algunos casos resultan totalmente extravagantes.

Igualmente, como los demás personajes, su vida es un continuo movimiento y una suma de pruebas constantes. Desde su tierra natal, Rusia, se sabe que fue capturada en una incursión de los enemigos del zar en la frontera y vendida junto con sus padres como esclava. La encontró en un bazar en Waziristán el Mayor Halfcourt, quien se convirtió en su segundo padre. Después la llevó a Cambridge a formarse en matemáticas en la escuela del T.W.I.T., donde estudió la teoría de Riemann, y desde allí pasó a Gotinga a ampliar sus estudios. Al dejar Cambridge se separa de Cyprian y en Gotinga conoce a Kit (quien había ido a estudiar gracias a una beca del magnate Vibe), y gracias a él conocerá a su hermano Reef con quien, pese a las constantes separaciones y aventuras, terminará su vida a su lado, no sin antes pasar por una auténtica peregrinación por diferentes continentes. Con Kit mantiene un romance, a pesar de ser

¹⁴ Hay que recordar que este matemático alemán estableció conjeturas sobre la distribución de los números primos. Con su análisis matemático contribuyó a avanzar los estudios de la geometría diferencial que sirvió para abrir el camino a la teoría de la relatividad.

él vectorista y estar en contra de las teorías de Riemann. Él es quien primero descubre sus capacidades extraordinarias, como la de atravesar paredes, y ambos, tras ese descubrimiento, se hacen inseparables por compartir gustos comunes y estar al margen de las excentricidades de la mayoría de los matemáticos. Sin embargo, la presencia de rusos en la ciudad, que habían huido de la revolución, provoca que se sienta siempre espiada porque realmente no sabe quién es ni qué buscan.

El narrador ofrece importante información de ella a través de lo que cuenta a Kit. Así se descubre que la moneda antigua (de más de ocho siglos) que ella llevaba colgada al cuello era un dirham afgano de la primera época del Imperio Gaznávida, regalo de su protector para que le diera suerte. El emblema que tenía escrito correspondía a la historia del pueblo ruso, siempre entre la agresión y el esfuerzo por continuar en lucha pese a los enemigos y que realmente parece resumir también la vida de ella. Bastante más avanzada la narración, es ella misma quien cuenta a Kit el misterio de su pasado antes de ser secuestrada. Ese misterio responde también al del pueblo ruso que ella conoció cuando era muy pequeña. Esa historia parece haberla marcado como si se tratara de un símbolo anticipador de su propia vida. En Rusia, en un determinado momento, sin que se supiera que hubiese ocurrido ningún desastre, comenzaron a aparecer personas que huían de algo y que no encontraban su destino. Las gentes los consideraban seres del subsuelo, de lugares que antes habían sido sólidos y de repente se desvanecieron sin que pudieran encontrar un camino. No sabían si se trataba de habitantes de un país misterioso pero el hecho es que aquéllo la dejó marcada.

En Gotinga ella sobresale en el mundo estudiantil por sus conocimientos y atractivo físico y son muchos quienes se acercan para estar en su compañía. Unos son místicos, otros teósofos y la mayoría admiradores de la cuarta dimensión. Ella se convierte en centro y sirve de enlace entre diferentes profesores que había conocido en Cambridge (como el viejo Kensington Sid) estableciendo así un puente entre ambas Universidades y los conocimientos de cada una.

Durante su estancia en esa Universidad olvidó la historia del pasado de su pueblo al dedicarse por entero a los estudios de matemáticas y a vivir alegremente siendo el centro de atracción de los jóvenes. Allí su existencia era feliz pero se ve obligada a abandonar Gotinga cuando se siente acosada por todos porque consideran que sabe cómo viajar a la cuarta dimensión y los del T.W.I.T. quieren que vuelva a su centro neopitagórico. Confiesa a Kit cuáles son sus poderes especiales, que desde niña

se le habían mostrado al reflexionar sobre las funciones complejas y le cuenta sus experiencias con el espacio y tiempo así como su capacidad de ser invisible. Kit, que se encuentra rechazado por su protector, Vibe, también se ve obligado a huir de allí, no sin antes enterarse de la existencia de Shambhala y tratar de interpretar su significado.

Su huida les lleva a Asia Interior, aunque formalmente los amigos que les ayudan hacen público que se van a Suiza para no ser perseguidos. Sin embargo, las autoridades que siempre dirigen sus pasos pretenden que no vayan juntos porque el T.W.I.T. había decidido otros planes para ella mientras que a él le llevarían a Shambhala porque las diferentes potencias estaban demasiado interesadas en ese espacio. Por esta causa, Yashmenn se ve envuelta en la verdadera aventura de su existencia y, antes de dirigirse a su destino en Oriente, realiza el mismo viaje por Europa que el realizado por el matemático Riemann.

Viaja a Suiza, al Lago Maggiore, en compañía de Kit, donde la encargaría el T.W.I.T., a través de un enlace, la misión posterior. Allí se encuentran con Reef, quien había llegado acompañando a la frívola Ruperta Chirpingdon, otro personaje femenino, aunque su vida nada tiene que ver con la de las protagonistas de la historia. Desde allí la envían a Viena y después a Budapest en una misión detectivesca, aunque ella sabe que también va a ser utilizada para uno de los experimentos de investigación política del T.W.I.T., tal vez encubierto con el nombre de una misión espiritual. Las constantes despedidas que envuelven la trayectoria de este personaje ponen de manifiesto ese origen errante, el miedo a permanecer en un determinado lugar y, sobre todo, el deseo de hallar algo más profundo que cuanto iba conociendo en su exilio constante, desde la primera visión infantil de los personajes de otro mundo.

Durante un determinado tiempo el narrador da información de Yashmeen a través del inspector espiritual, Lew, que, desde su estancia en Chunxton Crescent, donde no quedaba nadie de los más conocidos, había recibido una postal de ella con sellos de Suiza, donde le informaba que se iba a Budapest. Parecía que todos estaban en Suiza, según la coincidencia de los sellos que le llegaban. Sin embargo, en la narración Yashmeen aparece en Viena donde se encuentra, tras año y medio sin verse, con Cyprian y el lector conoce entonces que está empleada como modista y sombrerera, precisamente por su experiencia en el vestido silencioso y su elegancia (se destaca su preferencia por los colores suaves, como el malva o el blanco) y él le revela que

seguramente la han puesto al servicio de la Ojrana.¹⁵ También se sabe entonces que estuvo también en Budapest varias semanas. Por otro personaje, Ratty, el lector conoce que varias potencias (Rusia, Austria y Alemania) la asedian por sus dotes especiales y por considerar que la empresa llevada a cabo por el Coronel en Asia Interior tiene relación con sus poderes adivinatorios. De nuevo se la relaciona con la ciudad desconocida y misteriosa de Shambhala pero lo cierto es que la persecución ahora resulta bastante más peligrosa. De hecho así lo confiesa en la carta que escribe al Coronel y que va a llevar Kit. Por esa misma carta, es decir, desde otra perspectiva más íntima, la joven confiesa la extraña duplicidad de su vida: la continuación depravada del mundo de esclavitud en el que permaneció durante años, y la espiritual, simbolizada en la luz de Shambhala, dos opuestos que la mantienen en constante agonía interior y que se harán más fuertes cuando establezca relaciones con Reef y Cyprian a un mismo tiempo.

Otra de las visiones sobre ella es la que proporciona el coronel a Kit cuando le lleva la carta. En sus confidencias al joven, su protector confiesa cómo se enamoró de Yashmeen y por ello la llevó a estudiar fuera de Rusia para olvidarse de ella. De este modo el lector asiste a su biografía, desde diversas visiones, llena de elementos dramáticos y, sobre todo, de soledad y abandono. De Viena tiene que escapar rápidamente por el antisemitismo que se había desencadenado y ser considerada ella judía. La situación política había llevado a utilizar el marbete de judío a todas aquellas personas a quienes se quería expulsar de Austria por ser extranjeras. Cyprian le pide entonces que le acompañe a Trieste por el peligro que supone permanecer en Viena y allí comienza su relación con este personaje.

Trieste se convierte en nuevo centro en el que convergen bastantes personajes del T.W.I.T., que habían coincidido allí para realizar una misión política. Mediante sus comentarios se da cuenta de la complicada situación política que se vive en Europa y cómo no se puede fiar de nadie, pues no sabe de qué bando está cada uno ni la misión a que la han designado. Tras la partida de Cyprian, Yashmeen comprueba que debe aprender, como en tantas ocasiones de su vida, a cuidarse sola. Vlado, uno de los que tratan de salvarla, la lleva por la cordillera de Valebit hasta Venecia, lugar que siempre había deseado conocer y del que había oído hablar a Kit y ese personaje la hace

¹⁵ Hay que recordar que este cuerpo de policía secreta del régimen zarista (cuyo objetivo era garantizar la seguridad de la familia del Zar) contaba con agentes secretos en toda Europa con la misión de infiltrarse en los grupos revolucionarios que trataban de derrocar ese régimen.

depositaria, ante el temor de que le maten, de un libro con apariencia de cuaderno escolar, titulado *The Book of the Masked*, lleno de elementos simbólicos en un código muy difícil de descifrar pero que presagiaba un gran secreto muy peligroso.

En Venecia se encuentra un día con Reef, quien había vuelto allí tras fracasar en su intento de matar a Vibe. Se ven en un momento de gran tensión, cuando unos pistoleros entran para matar a Vlado y a ella. Al darse cuenta Reef huye con ella y consigue escapar del nuevo peligro, que se va haciendo cada más serio. Sin embargo, ambos deciden dedicarse por entero al negocio de las apuestas y del juego gracias a que ella, con sus conocimientos matemáticos, acertaba en la mayor parte de las veces. Su vida transcurrió placenteramente en esa situación manteniendo relaciones apasionadas con Reef hasta que un día se encuentran con Cyprian. Su presencia le hizo reflexionar sobre su vida y sus relaciones con mujeres y hombres, a las que nunca había dado importancia y utilizó a Cyprian para realizar las fantasías sexuales más atrevidas. Consideraba que la ortodoxia en las relaciones amorosas era una cuestión del pasado y que ella pertenecía al mundo del futuro y comienza a mantener relaciones de todo tipo con los dos y a contemplar las que mantienen ellos entre sí. Aunque por un tiempo el plan de los tres había sido huir a la Garfagnana¹⁶ y vivir como salvajes, sin leyes ni orden porque se sentían incluso políticamente cercanos al anarquismo, se dirigieron, acompañando a un anarquista con el que se encontraron en sus viajes, a Biarritz. Allí ella comprueba que esperaba un hijo de Reef. El día que lo supo tuvo un sueño premonitorio en el que se le representaba la blancura del lago Baikal como un signo de que lo sobrevolaría y olvidaría su mundo anterior de confusión.

A partir de la noticia del hijo y del sueño, Yashmeen cambia su comportamiento. Vuelven por la Riviera y se encuentran con otros ex T.W.I.T., que les enseñan el mapa de los Balcanes. También encuentran al profesor Sleepcoat, musicólogo investigador de melodías folklóricas antiguas, y Yashmeen se da cuenta de las coincidencias órficas y pitagóricas. En ese momento vuelve a sentir la necesidad de algún tipo de trascendencia y cree haberse equivocado en su pasado al considerar que las matemáticas eran la posibilidad de alcanzarla. Ahora busca esa nueva región, tanto para sus planes políticos de ayudar a fundar un nuevo orden en el mundo como para vivir a su manera los tres.

¹⁶ Lugar de la Toscana famoso por su abundante vegetación por ser una de las regiones de Italia más lluviosa.

El último gran viaje de Yashmeen es con dirección a los Balcanes y para ello recorre toda Europa en compañía de sus amantes. Buscan primero inutilizar el *Interdikt* y en Bulgaria se encuentran con Flaco que les lleva a su granja junto a un campo de rosas. Allí tiene a su hija Ljubica en el momento de la cosecha de rosas y desde allí se dirigen a su último destino de incertidumbres. El canto de un pájaro en lo alto atrajo la atención del bebé que parecía, desde que había nacido, que les enseñaba el camino. Al llegar a un antiguo monasterio Cyprian los abandona porque se da cuenta de que ya no tenía sentido su vida y había encontrado un camino nuevo para su felicidad en aquel lugar. Por su parte, Yashmeen vuelve a sentir la misma iluminación que había tenido cuando se enteró de que iba a ser madre y comienza a reflexionar sobre el sentido de su vida, siempre nómada por su condición de apátrida. Cuando escuchó del prior el relato de la Transfiguración y le habló de la Shekhinat (el aspecto femenino de Dios) ella volvió a recuperar el recuerdo del tarot y el interés de la carta 2, la de la Papisa, que había conocido en el T.W.I.T.. Con ello sintió que Dios era algo más que un nombre.

Desde entonces ella ya no fue la misma. Pensaba más en lo sobrenatural que en lo material y, aunque su viaje se hizo cada vez más peligroso al tener que atravesar los campos enemigos, nunca perdió la esperanza de salir con vida. En Corfú se encuentra con el Mayor que la estaba esperando al recibir noticias suyas y desde allí se dirigen a Turín donde Reef se había enterado que trabajaba su hermano y definitivamente se encuentran con Dally y todos juntos logran formar una nueva vida.

Además de estas dos protagonistas coincidentes en su infancia solitaria, ya que Dally había sido abandonada por su madre, Earlys, que la dejó al cuidado de su padrastro, y Yashmeen ni siquiera recordaba la imagen de sus padres al ser secuestrada y vendida como esclava, pueden destacarse por su originalidad, otros dos personajes femeninos, cuya misión en la novela es también enlazar unos personajes con otros, aunque por diferentes medios. Uno es Ruperta Chirpingdon, mujer de la alta sociedad, para quien la vida consiste en ir de balneario en balneario por Europa (moda de la época entre los ricos) caracterizada por su malicia y frivolidad aunque en un determinado momento se muestra trascendente. Ocurre cuando se manifiesta su capacidad de levitar a través de la música o, lo que es lo mismo, comprende la capacidad de la música para hacerla salir fuera de su cuerpo. Esto le sucede al asistir a un concierto en la Catedral de Gloucester, donde se interpretaba una obra del compositor Ralph Vaughan

Williams,¹⁷ dirigida por él mismo. Esa mujer, que había acudido a la iglesia con intención de burlarse porque despreciaba la música religiosa nada más comenzar la interpretación, en la que se podían escuchar melodías frigias (pues este autor estaba fascinado por la música popular antigua), comenzó a ascender de su asiento hasta quedarse flotando sobre las cabezas del público durante todo el tiempo que duró la música. A partir de entonces dejó de ser la que era, una mujer insoportable y egoísta, para transformarse en un ser en el que el pintor Hunter llegó a verla rodeada de una aura luminosa como a los seres trascendentes.

Sin embargo, a lo largo de la novela se la vuelve a ver disfrutando alegremente de los placeres de la vida, como si ese episodio no tuviera toda la trascendencia que se esperaba. En un determinado momento de la novela, cuando varios personajes se encuentran en Suiza, coincide Ruperta con la espiritista Madame Natalia Eskimov, definida como “bondadosa extática,” otra de las mujeres interesantes de la narración. Sin embargo, Ruperta solo asiste para ver las relaciones existentes entre los que se sitúan alrededor de la mesa donde se dispone la sesión, como si hubiera olvidado esa capacidad que se desarrolló en ella durante un tiempo y tuviera más fuerza en ella lo social y la diversión que lo espiritual.

Otra mujer destacable es Natalia Eskimov. Tiene también un gran atractivo y pertenece a la misma institución neopitagórica del T.W.I.T.. Se la describe con ojos inmensos y expresivos, grandes trenzas y vestidos llamativos pero siempre elegantes. Llevaba en la nuca un tatuaje de El Árbol de la Vida, de la Cábala, lo que constituía, con el ambiente de la mansión en que vivía, decorada al estilo oriental, una estampa extraordinaria. Natalia, como las demás protagonistas femeninas, une a diferentes personajes, en este caso porque van a consultarle informaciones que ella puede obtener de sus sesiones espiritistas. A su consulta acude Crouchmas, para conocer la situación de sus intereses geopolíticos en Asia. También ella advierte al T.W.I.T. que los profesores Renfrew y Werfher son algo más serios de lo que a primera vista pudiera parecer, y en sus sesiones trata de poner en contacto a los hermanos Traverse con su padre, muerto.

¹⁷ Este compositor británico (1872-1958) ha sido considerado una gloria en su país. A él nos referimos en el apartado dedicado a la música. Aquí solo queremos destacar el misticismo de su música en contraste con el agnosticismo del que hacía gala. La anécdota ocurrida en la novela con Ruperta trata de mostrar la fuerza mística de su obra.

Este personaje se vincula también con la protagonista Yashmeen cuando asiste a una reunión en la que se manifiesta la posibilidad de que los habitantes de la cuarta dimensión puedan atravesar las tres dimensiones conocidas. Cuando sucede, el ser humano puede percibir que lo que está viviendo en ese momento ya es conocido por él de una vida anterior. Las dos coinciden en la misma preocupación y sugieren una resolución semejante, aunque una desde la perspectiva de lo sobrenatural y otra desde la ciencia. En el fondo, las dos coinciden en plasmar el tema del Tiempo, fundamental en la novela y en plantear las necesidades de trascendencia.

Aunque hay otros personajes femeninos, como la madre de Dally, Earlys, Lake Traverse, Stray, Mayva, la madre de los hermanos Traverse y otras tantas cuya función es conectar personajes, las importantes para la narración son las dos más destacadas porque en ellos se puede seguir la capacidad de esfuerzo y de superación de un ser humano, en este caso femenino.

3. El ejemplo de *Against the Day*: los personajes como espejos del cosmos

Esta novela puede considerarse un compendio de elementos y personajes que ya estaban diseñados en obras anteriores del narrador. Nos parece que constituye un paradigma de la función y características de los personajes más representativos del autor. Entre estos personajes, muchos son históricos (políticos, regentes, investigadores, científicos, filósofos, actores), otros son elementos de ficción y otros representan la encarnadura humana de ideas, proyectos, obsesiones y, en general, del complejo pensamiento de finales de siglo XIX, en especial la luz, el espacio y el tiempo, las grandes utopías de la época. Pero además, la mayoría de ellos posee dotes adivinatorias y capacidades ultrasensibles, hecho explicable también por la melancolía, característica de la mayoría de ellos. Por tanto, hemos creído conveniente realizar un análisis más detallado de los mismos porque puede ilustrar mejor la trayectoria de composición de los personajes, en cuya creación también están presentes el humor, la ironía e incluso la burla más acerada en algunos casos, a partir de la composición de los mismos nombres. La acción transcurre entre 1893 y la Primera Guerra Mundial y se multiplican los espacios, los viajes, las acciones, los medios de transporte y los personajes. La trayectoria de éstos representa la misma complejidad de otras novelas del autor porque no hay una acción lineal de los mismos sino una serie de historias intercaladas, tramas que se cruzan, personajes que aparecen en un determinado momento relacionados con unos, que después desaparecen y más tarde se encuentran con otros en historias y lugares muy diversos. Las aventuras se entrelazan pero al final, los protagonistas, como si fuesen los eternos héroes de aventuras, de tiempos diferentes, y en busca de una luz oculta o una idea interior, logran recuperar de alguna manera el origen perdido.

La condición del origen minero de la familia Traverse, apegado a la tierra, los antecedentes judíos de los mismos y la nostalgia de haber perdido al padre, el temor por ser perseguidos al pertenecer a grupos anarquistas, condicionan en los hijos (verdaderos protagonistas aunque no los únicos), su cualidad de viajeros errantes que desean encontrar un espacio libre o un eterno retorno en armonía.

Se puede interpretar el viaje dual que ocupa la novela, por aire y por tierra, como un desdoblamiento del viaje o como un espejo del cosmos donde las ideas alternan con la materia, o como el encuentro de dos mundos. El hecho es que los personajes repiten en su individualidad la doble (o múltiple) perspectiva de su complejidad interior (ilusiones, utopías, fantasías, poderes paranormales y al mismo tiempo atracción por la tierra) y todos parecen buscar un Paraíso, materializado en una ciudad, que como la Nueva Jerusalén del Apocalipsis “está bañada en claridad de luz” (11-18), o como el lugar de los bienaventurados del Libro VI de la *Eneida*, “en donde un espacioso éter baña los prados de purpúrea luz” o como el reino situado encima de la tierra que, según Platón (en el Libro X de la *República*) fue revelado en la visión de Er. En el relato esa ciudad de la tradición pagana y cristiana, sin cartografiar e invisible por su misterio, es ahora Shambhala. Representa un ideal que, aunque el individuo considere que está en el exterior, puede encontrarse dentro de uno mismo, pero constituye un buen motivo para realizar el viaje y buscar una morada donde no haya espejos rotos. Asimismo, los viajeros emprenden también viajes a través de las montañas que persiguen la llegada hacia otros mundos y es constante en algunos de ellos su preocupación por los “otros” que manifiestan la amenaza o la extraña presencia de personas de otros mundos. En realidad, se pueden destacar en estos personajes, todas las acciones (incluso vuelos) y manifestaciones que estudió Patch para pasar de un mundo a otro (Patch 1984).

Hay un recorrido doble por los cinco continentes: uno lo realizan por el aire, desde una extraña aeronave, *The Inconvenience*, los cinco “Chums of Chance,” y otra tiene lugar por tierra y cuyos protagonistas son los hijos de Webb Traverse, quien más que un personaje es un símbolo que representa la luz y la tierra como venero de minerales y misterios. Tras la prematura muerte de Webb en la novela, sus hijos se ven abocados al éxodo, tanto por problemas derivados de la ideología anarquista del padre como por la naturaleza errante impresa en el apellido judío de la familia. El recorrido terrestre de hijos siempre está protegido por el que hacen desde el aire los jóvenes con poderes especiales, que coinciden con la familia Traverse en su especial sensibilidad por la luz y en las aptitudes extraordinarias que desarrollan cuando la electricidad y el magnetismo tienen más fuerza. Los personajes más importantes de la novela coinciden en una característica común: son melancólicos y habría que preguntarse, como hizo

Aristóteles o Teofrasto, según algunos¹⁸ en el comienzo de su *Problemata* XXX, 1 “¿Por qué todo ser excepcional es melancólico?” (1996: 77). Si Aristóteles consideraba propio de héroes esta enfermedad, y la achacaba a la bebida o interés por ciertas sustancias naturales, en la novela los viajeros, sometidos a diferentes pruebas, de acuerdo con la característica del héroe moderno, también tienen interés por determinadas sustancias que podrían resumirse en la luz y en todas sus presentaciones (minerales, explosivos, magnetismo, electricidad). Otra coincidencia señalada por el filósofo, como la propensión al amor y al deseo (93), se encuentra en los personajes de la novela, pero también la naturaleza en donde han nacido todos los miembros de la familia Traverse (Telluride, ciudad de la plata, o luz) condiciona esa cualidad.

En los dos viajes el recorrido se inicia en 1893, fecha de la Exposición Universal de Chicago, en un caluroso 4 de julio (época de más calor¹⁹ y propicia, por tanto, para las acciones extraordinarias, de acuerdo con los relatos anteriores de Pynchon) y culmina en París en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial.

3.1. Una mirada desde arriba y hacia el infinito

El recorrido de la aeronave con los “Chums of Chance” sirve para presentar una visión de la tierra desde arriba, desde fuera de la historia y, por tanto, del tiempo:

From their stations the fellows now beheld the island-city of Venice bellow them, looking like some map of itself printed in an ancient sepia, presenting at this daylight distance an impression of ruin and sorrow. (*ATD* 243)

Antes que los viajeros por tierra hagan un recorrido por el mundo los componentes de esta expedición, compuesta por cinco jóvenes, adelantan algunos recorridos después transitados por los hijos de Webb en tierra. Todos los jóvenes de la nave tienen poderes extraordinarios y su recorrido se lleva a cabo por el aire, descendiendo a la tierra únicamente en los momentos de dificultad extrema para

¹⁸ Durante siglos se ha atribuido la obra a Aristóteles aunque hoy día se apunta a Teofrasto como su autor, según Winfried Schleiner, *Melancholy. Genius and Utopia in the Renaissance*. Wiwsbaden: Harrassovitz, 1991: 20.

¹⁹ Hay que recordar que el narrador utiliza en muchas ocasiones el verano y el calor, desde sus primeros relatos, para justificar las acciones que narra. Véase por ejemplo, *The Crying of Lot 49*.

alguien. Parece que la nave puede identificarse con un globo ocular gigantesco, siempre vigilante desde las alturas (26). La obra se inicia con el capítulo titulado “The Light Over the Ranges” comenzando en el momento en que la nave desciende a una pradera de una ciudad blanca en Chicago. Allí se encuentran con otros aviadores, semejantes a ellos, cuya nota común es el deseo de ascender, y más sobre todo cuando descienden las ilusiones políticas. La música y el canto acompañan siempre a estos “Chums of Chance” y solo ellos pueden escuchar y contemplar elementos extraños, sobrenaturales, de luces y sonidos. Desde el primer descenso, el paisaje que se encuentran siempre tiene un resplandor crepuscular, con una luz evanescente (“declining light” (13)), que en la mayoría de las veces está relacionada con la melancolía. Desde ese primer descenso se establecen, mediante diferencias cromáticas y simbólicas, la dualidad entre un mundo sin luces, el de los miserables, y el de la luz, al que tratan de llegar todos. Por otra parte, la bruma simboliza la dificultad para el recuerdo. También desde el principio se destaca que uno de los Chicos, Miles, siente extrañas sensaciones ante la electricidad y cuando más fuerte es él lo ve todo más claro, tanto lo exterior como lo interior. Igualmente se establece, desde las primeras páginas de la novela, una estrecha relación entre los personajes de la nave y los de la tierra.

En su primer descenso, con motivo de la Exposición Universal, “The Chums” conocen a diferentes personajes importantes de la tierra (Merle, Lew, Vanderjuice) que después tendrán una participación muy relevante en el relato viajero y que será el inicio de lo que puede considerarse una tela de araña donde todos los protagonistas, tras distanciarse mucho, vuelven a encontrarse en una constante anagnórisis.

Además, en esta primera relación, ya se muestran unos coincidentes temas de interés en los que van a participar, de manera diferente, los de arriba y los de abajo. La luz, el tiempo, los secretos de la Naturaleza, los límites del Universo, las casualidades como formas de manifestar el misterio universal, la búsqueda de algo ideal y puro como medio de trascender la finitud de la materia, están en el horizonte de “The Chums” y en los cambios y movimientos de los hijos de Traverse y de cuantos personajes se asocian o se enfrentan con ellos a lo largo de su recorrido. Sin embargo, esas ilusiones resultan siempre truncadas tanto por la diferencia entre la esencia y realidad como por el tono irónico del autor, que juega con las diversas dimensiones de los personajes.

Es frecuente que el paisaje, visto muchas veces desde la hora del crepúsculo represente la ambivalencia entre la tierra y el cielo (131). Precisamente en ese momento

se ubican los sucesos más extraños como si respondieran a la incógnita de la Naturaleza. Los personajes, que parece que proyectaran en la Naturaleza su propia intimidad crepuscular o melancólica (“But tonight the town was a melancholy place” (135)), actúan en esos momentos de forma extraordinaria o tienen las visiones más espectaculares.

El primer contacto concreto que se produce en la novela entre los del cielo y los de la tierra se realiza a través de Randolph St. Cosmo, quien busca una agencia de detectives que parece había solicitado los servicios de “The Chums,” con motivo de la Exposición de Chicago para controlar, desde arriba, sobre todo los actos de terrorismo. Para llevar a cabo su misión cuenta con el detective Lew Basnight, que subió a bordo de la nave provisto de un gran telescopio. Cuando este joven detective les dice que nunca en su vida había oído hablar de los “Chums of Chance” ellos se escandalizan porque no comprenden que la historia de sus ficciones, repartidas en abundantes relatos, pudiera ser desconocida por alguien.

De este modo, se introduce en los personajes la dualidad de su esencia, como seres “reales” dentro del relato y como entes de ficción manejados de forma metanarrativa por el novelista. Además, y también desde el principio, queda destacada la ironía al hacer que Lew trabaje para el “Ojo de Pinkerton,” y así establecer un entramado de historia y ficción.²⁰ Por otra parte, a este detective le corresponde una misión histórica: proteger la vida del archiduque austriaco, que se encontraba en la ciudad de manera que sube a la nave y asciende junto con los Chicos del *Inconvenience*, al igual que lo había hecho el profesor Vanderjuice, enemigo de Tesla (auténtica personalidad científica de primera magnitud en la época y una encarnadura literaria que muestra al oponente del gran descubridor).

Por otra parte, la estación del año en que descienden a tierra es la de máxima luz, el verano; el narrador utiliza el tiempo preferente del verano o de la primavera (mientras que el otoño y el invierno pasan rápidamente aunque dejan un sentimiento de melancolía más profundo). El otoño coincide con la época del ensueño fragmentado (“fragmented reverie” (55)), que a menudo anunciaba algún cambio:

²⁰ Se trata de la primera agencia de detectives del mundo, fundada por Allan Pinkerton (1819-84), cuya insignia era un ojo abierto de par en par con el lema *We Never Sleep*.

Later, alter closing day, as autumn deepened over the corrupted prairie, as the ill-famed Hawk, miles aloft, invisible rehearsed its Arctic repertoire of swift descent, merciless assault, rapture of souls—the abandoned structures of the Fair would come to house the jobless and hungry who had always been there, even at the height of the season of miracle just concluded. (55)

Los sueños fragmentarios e interrumpidos se producen antes del alba (de alguna manera coincidiendo con el otoño del día y es muy frecuente que pase rápido el invierno y la primavera y llegue agosto, o se hable del caluroso julio. Es precisamente en la época de más calor (julio, 1899) cuando se produce una exagerada electricidad y ocurren sucesos extraños a causa del magnetismo (128). También tiene lugar un experimento de alto voltaje con la participación de Kit Traverse, el hijo pequeño de Webb (129), quien odiaba las minas, a las que se dedica su familia, y precisamente el día 4 de ese mes se celebraba también la fiesta de la dinamita, entre los mineros mexicanos, en la que participa Webb. Asimismo, tienen lugar explosiones de un volcán, como si todo se hubiese puesto de acuerdo en la Naturaleza para manifestar la fuerza de la luz. “The Chumas” llegan hasta el volcán desde donde tenían que vigilar los experimentos del Dr. Tesla; es decir, Pynchon presenta un escenario en el que el fenómeno de la luz en sus diferentes manifestaciones concurre por aire, tierra y el interior terrestre, lo cual permite que la apertura natural hacia lo extraordinario sea ineludible.

Precisamente es en ese día cuatro del caluroso julio, cuando cielo y tierra parecen fundirse en luz con las explosiones conjuntas:

July Fourth started hot and grew hotter, early light on the peaks descending, occupying, the few clouds bright and shapely and unpromising of rain, nitro beginning to oozeout of dynamite sticks well before the sun had cleared the ridge. (81)

“The Chums of Chance,” tras ascender a los cielos, y después de observar los experimentos sobre el volcán, se encuentran en Java, y en un mercado de mariscos hallan una extraña perla que tiene un gran resplandor que “The Chums of Chance”

interpretan como una forma comunicación con la Jerarquía superior a quien no conocen y cuyas informaciones les pueden llegar por los más diversos medios.

Ellos apuntan a que cada ostra y perla puede llevar incorporado un mensaje con potencial de información secreta (150). La razón de esa posibilidad se debía a que los japoneses, en lugar de utilizar las perlas naturales, habían fabricado unas cultivadas a base de espato de Islandia, que al ser atravesado por la luz adquiría una propiedad extraordinaria, consistente en crear un canal de comunicación óptica cuando se proyectase adecuadamente la luz sobre ella. Curiosamente, y como en tantos aspectos de la narrativa de Pynchon, al simbolismo clásico de la perla (centro místico, alma, sublimación) se le desvía de su contenido para transformarlo, por procedimientos químicos, en un nuevo material con cualidades también extraordinarias.

A los “Chums of Chance” se les ordena que se dirijan a tierras polares pero no por el aire sino a través del interior telúrico, donde tenían que interceptar la goleta *Étienne-Louis Malus* y tratar de convencer a su comandante, Vormance, para que abandonara la expedición iniciada al polo en busca de un meteorito. El *Inconvenience* atraviesa una zona extraña y blanca, que produce efectos raros sobre la navegación. En medio de una bruma glacial, de un brillo azul claro, la aeronave penetra en el interior del planeta y llega a una zona virgen que pueden ver gracias a unos “anteojos nocturnos” (152). No era la primera vez que descendían al interior de la tierra, puesto que se comentaba que sus antecesores, los “Chums of Chance” del 71, ya habían ido por el Etna (33), hecho interesante para el relato si tenemos en cuenta que al final del Renacimiento, el científico Kircher ya estudió diversos volcanes y, entre ellos, el Etna. En dicho espacio se pone en actividad el dispositivo de Nikola Tesla.²¹ Este doctor estudiaba los sucesos extraños surgidos a partir de la luz y gracias a ese dispositivo escuchan ruidos y timbres que les llegan en lugar de palabras. De este modo, parece como si los que estuviesen debajo se comunicasen con música y pidiesen socorro. “The Chums” descienden para ayudarlos y descubren que unos gnomos hostiles atacan con ballestas eléctricas desde torreones y castillos (154). Allí puede distinguir Miles con sus anteojos a una mujer asomada en la torreta alta de una terraza, que identifican (por otros

²¹ Pynchon actualiza la importancia del investigador Nikola Tesla, considerado el moderno Leonardo de Vinci y uno de los más grandes inventores del siglo XIX, esparciendo en esta novela elementos inventados por este científico y sugiriendo lo que posiblemente fue una lucha entre él y Edison (encarnado en la novela posiblemente por el personaje Vanderjuice). Fue famoso por sus avances en lo relativo a la corriente alterna, y llegó a desarrollar un sistema para enviar energía eléctrica sin hilos. Incluso se ha considerado el inventor de la radio aunque Marconi fuese quien se llevara el mérito.

relatos de los Chicos del Azar) con la princesa de Plutonia, la nueva Circe.²² Los “Chums of Chance” recorren el interior de la tierra y salen a través del lado septentrional, por un pequeño círculo de brillo.

En todo el primer capítulo, protagonizado por Los “Chums of Chance,” la preocupación por la luz se traduce en diferentes motivos que asumen los protagonistas como sus máximos intereses: experimentos de electromagnetismo, aparición de un arco azul, luminosidad extraña, búsqueda de sistemas mundiales para producir energías; formas luminosas que surgen repentinamente, deseo de encontrar la forma de ser invisible (tal como se estipulaba en la agencia del Ojo de Pinkerton, 62); aparición de un espacio lleno de luz y música, tormentas de éter, intentos de desviar ese éter, consideración del éter como una cuestión religiosa, sensación de que el vacío está en el éter, incluso se llega a afirmar por algunos científicos de la narración que el éter no existe o que incluso podría identificarse con Dios.

En la novela hay una obsesión de todos los científicos por la luz (81); incluso la importancia de la fotografía en su proceso del negativo y revelado está también relacionado con la luz y ésta, a su vez, relacionada con la alquimia²³ porque la fotografía y la alquimia llegan a lo mismo: redimir la inercia de la luz. También el cine está relacionado con la luz (vemos cómo en esta obra Pynchon reúne todos los temas de interés manifestados en sus obras anteriores). Por otra parte, la luz actúa y condiciona a los personajes. Miles observa extrañas sensaciones, como si tuviera electricidad, y entonces todo lo ve muy claro. También el matemático Kit, hijo de Webb, que había llegado por la luz a la teoría de los vectores, participa en un experimento de alto voltaje. Todo sucede en el mismo verano y en el mismo día 4 de julio en Colorado, donde causaba furor el tema y cuando la luz había llegado a considerarse la luz una religión (129). Se habla también de un experimento que trata del efecto del movimiento de la tierra sobre el éter lumínico. A partir de la luz se establece una unidad entre los dos viajes, a modo de desdoblamiento entre lo espiritual y lo material, o entre dos perspectivas, la ilusión y la búsqueda de nuevos horizontes como elemento propiamente humano.

²² Con el nombre de Plutonia el autor parece rendir un homenaje a la obra del geólogo y primer escritor de ciencia ficción ruso Vladimir Obruchet (1863-1956) *Plutonia*, publicada en 1915. En esa obra unos científicos emprendían una expedición al Ártico y descubrían la entrada hacia otro mundo, muy primitivo, anterior a la existencia humana, cercana a la época de los dinosaurios, dentro de la tierra.

²³ Según el narrador, la química moderna sustituyó a la alquimia a partir del capitalismo (106)

Hay un primer planteamiento de la unidad del cosmos al interpretar que todo está constituido por la luz, a modo de un círculo cerrado que llega de arriba. Cuando el narrador apunta que ya Kepler y otros especularon sobre la posibilidad de una tierra hueca con la existencia de un atajo interplanetario, no solo está marcando la ausencia de fronteras reales en el Universo sino, sobre todo, que la luz actúa (al igual que interpretaron los neoplatónicos de la escuela de Florencia) a modo de esencia divina, “como un vasto organismo en perpetua vibración” y como un “alma” que está en el interior de todo” (Chastel 1996). Hay que recordar que la metafísica de la luz dominó todas las especulaciones de la Edad Media bizantina y occidental y que la escuela florentina sintetizó en la luz todo el pensamiento y la estética. El paralelismo es grande en la concepción del Universo platónico y en el de Pynchon. La diferencia fundamental es que el novelista americano utiliza un lenguaje científico en lugar de estético o teológico para expresar la necesidad de la existencia de una totalidad universal presidida por la luz. De este modo, las metáforas y motivos giran en los dos casos alrededor del ojo, que necesita para ver en profundidad instrumentos concretos (gafas, gemelos, telescopios), en el caso de Pynchon. También, desde la ciencia del profesor Vanderjuice, se afirma que conoció en una conferencia la tesis en la que se había demostrado que la frontera del oeste ya no estaba en los mapas; que había sido absorbida y todo y todos estaban alienados (73).

El capítulo segundo, titulado “Island Spar” muestra el misterio, los pasajes secretos, la importancia de los espejos, del Tarot (recordemos cómo la estructura de *Gravity's Rainbow* sigue la simbología del Tarot de Weissman), como comunicación con los sueños y los caminos de iniciación. El hilo argumental está constituido por la nave que sigue su itinerario y tras salir de su destino anterior los tripulantes pueden observar con los prismáticos las batallas que se libran por conseguir información electromagnética y así conocer y medir la retícula matemática que se creía cubría la tierra. Era la llamada época de la “fiebre del rayo.” El nuevo oro del pasado es ahora la luz y el magnetismo y los buscadores acudían en naves al borde superior de la atmósfera, en una frontera aún sin identificar, y donde todo era aurora boreal, latidos de color inmenso donde la luz era constante (122).

La tripulación descubre centellas gracias a los prismáticos, que corresponden a otras naves y entre ellas reconocen a una rusa que, con destellos rojizos, era la encargada de acabar con edificios de la tierra, que derruía lanzando piedras. La nave les

advierde que si se dirigen al sur deben saber que ha sido declarada zona de emergencia (163). En el *Inconvenience* sienten como si hubiese un tripulante más (164), pero al llegar a un asentamiento bajan “The Chums of Chance” a la tierra de Ébano azul. Entre otras naves, la goleta Etienne busca espato de Islandia y lleva el nombre del ingeniero francés del ejército napoleónico que descubrió la luz polarizada a través de un trozo de espato de Islandia. Esa nave contenía una cualidad extraña, derivada de la presencia de la música en ella.

Se producen fenómenos extraños como que las paredes del hielo verde que contemplan en la ciudad empiezan a deslizarse y el *Étienne-Louis Malus* desciende al otro extremo de la ciudad, a un lugar donde sobreviven relatos del primer milenio, cuando todavía no sabían ni esperaban nada de la llegada de Cristo y aún se creía en leyendas sobre el origen de la tierra:

For in the ancient Northsmen’s language, “Gap” meant not only this particular chasm, the ice-chaos from which arose, through the giant Ymir, the Earth and everything in it, but also wide-open human mouth, mortal, crying, screaming, calling out, calling back. (ATD 128)

Según la obra de Adam de Bremon en la *Historia Hammaburgensis Ecclesiae* (ATD 128), en el interior de la tierra se hallaba la interpretación del tiempo. Hay una verdadera obsesión por este tema y por considerar el pasado y presente como un eslabón de la cadena para cuyo estudio se debe buscar el interior mítico.

Si en el primer capítulo la obsesión era la luz, en este se abre paso el mito y el tiempo, que está metaforizado en la obra de un pintor, Hunter Penhallow, nieto de Constance quien llegó en una de las primeras expediciones. Este pintor, en cuya primera época pintaba el lugar rodeado de bruma, después, seducido también por la ciencia pintaría su cuadro “Venice of the Arctic” (136), estableciendo un paralelismo entre los dos espacios. También hay otra metáfora muy diferente, construida a partir de la economía y el poder como elementos que tratan de colonizar el cielo y con él el tiempo y la ciudad celestial (Dios). Otra metáfora para conseguir ese mismo propósito procede de los caminos de la ciencia, de los experimentos hamiltonianos, con las fórmulas matemáticas, la teoría de los cuaterniones y el éter lumínico. Se intuye la existencia de “Algo” que no quiere ser conocido por el tiempo y se refiere a la importancia de libros

sobre el espato de Islandia y sobre los textos bíblicos, que se piensa que deberían leerse de otro modo para encontrar la verdad auténtica de lo que dicen. Otro camino de esa búsqueda se concreta en el cristal mágico de ese espato, que ofrecería, sin duda, el duplicado de la creación, permitiendo distinguir la realidad de lo visible:

You'll find Iceland spar everywhere in the world, often in the neighborhood of zinc, or silver, some of it perfectly good for optical instruments. But up here it's of the essence, found in other company but its own. It's the genuine article, and the sub-structure of reality. The doubling of the Creation, each image clear and believable. (133)

El paisaje de este nuevo espacio produce miedo, el hielo lo cubre todo y el color predominante es el verde: “Out on the promontory grew some even-textured foliage, in this light a blazing, virtually shadowless green, and breaking down at the base of the headland was the sea-green sea, the ice-green, glass-green sea” (134). Se habla de la melancolía del norte (magyakan). La noche y el invierno es constante (135) y “The Chums” contemplan una Figura de hielo con formas de mujer recostada, que lo inunda todo, que les atrae, pero no pueden alcanzarla para salvarla y poco a poco se deshela, al tiempo que escuchan gemidos (141) que auguran algo malo: los perros enloquecen y todos cuantos los escuchan se espantan coincidiendo con las llamaradas naranjas de la luz de la Aurora: “We labored in the polar darkness, our faces beaten at by the terrible orange flame-light of the Aurora” (142).

La ciudad queda desierta y el pintor contempla cómo se destruye. El verso de Dante sobre una puerta “I AM IN THE WAY INTO THE DOLEFUL CITY-DANTE” (154) explica, en medio de una visión crepuscular, el fin de la urbe y la necesidad de utilizar caminos subterráneos con espacios de energía (155).

Muy interesantes son la arquitectura del hotel Borealis, en forma de torreón abierto con balcones semicirculares, tejado cónico y rematado por una veleta (129) que, aunque los personajes no lo digan, reproduce una fortaleza medieval. Cualquier motivo puede servir para expresar la ausencia de barreras en la naturaleza. Tras fracasar en el intento de salvar la Figura femenina de hielo, el *Inconvenience* deja los restos árticos y se dirige al sur tratando de llegar allí antes que el Malus porque la nave científica de Vormance parece que llevaba un meteorito que, sin saberlo, ocultaba una conciencia:

“But who could have foreseen that the far-fallen object would prove to harbor not merely a consciousness but an ancient purpose as well, and a plan for carrying out?” (149).

Los cinco “Chums of Chance,” en cuyo recorrido se les suman otros, a modo de racimos multiplicativos que se reúnen, se dispersan y vuelven a encontrarse en las sucesivas aventuras, como en una moderna novela bizantina, tienen unas determinadas cualidades y, gracias al esfuerzo de todos, consiguen realizar el viaje a través del mundo.

Miles Blundell, el más activo y curioso, es capaz de detectar el bien y el mal con solo aplicar sus conductos visuales; puede anticipar visiones proféticas como, por ejemplo, cuando se encuentran en San Marcos en Venecia y contempla el Campanile desde su visión invertida. En relación con el Tiempo tiene una gran sensibilidad. Gracias a su facultad de realizar excursiones extratemporales puede informar de lo que ocurrirá en el futuro. Además se siente abocado a realizar un proyecto espiritual en medio de su trabajo concreto y lo intuye mediante la prefiguración de la ciudad santa, separada de la tierra por un débil franja de tiempo (687).

Lindsay, también de extraordinarios poderes sensitivos, puede entablar comunicación con una perla muy blanca; oír, desde la nave rumores de lo que se dice en la tierra acerca de un rincón turco que permitía una vía de fuga hacia Asia; puede también escuchar voces en el desierto que le llaman (543); reconocer por el olor de los álamos el Éufrates. Es un personaje solitario que, como tantos en la narración, disfruta de la soledad.

Randolph St. Cosmo, no puede ser, por su nombre, más que el vigía de la nave que avisa de todo cuanto sucede a su alrededor y que parece aquejado, como la mayoría de los personajes, de melancolía, estado que muestra sobre todo cuando se les envía a la misión en Bruselas y desembarcan en Ostende, lugar simbólico donde se concentra el mal y la muerte y que, de alguna manera el personaje percibe precisamente por su acentuada melancolía que le permite tener una mayor sensibilidad.

El Dr. Chick Counterfly es el informador de posibles intrusos en la nave, puesto fundamental porque “los otros,” con formas aparentemente iguales a ellos, pero sin su heroísmo y valores, pueden acabar con su misión. Tiene un aparato para detectar los rayos y los tornados que desprende un gran resplandor.

Asimismo, participa en esa expedición el perro Pugnax,²⁴ cuya ayuda es inestimable para reconocer a los intrusos que después, en un determinado momento, contará con la ayuda de otra perra, Ksenija, que será la guardiana de la hija de Yashmeen, un personaje que viaja por la tierra.

La misión de estos jóvenes consiste en mostrar la dualidad de los actos cometidos por los hombres y afirmar la parte positiva del ser humano, para lo cual su principal objetivo es tratar de impedir que “los otros,” es decir, los que siempre buscan tensiones y males, bien estén en tierra o se oculten en otras naves con aspecto semejante a la suya, penetren en su interior y contagien sus defectos. Como vigilantes del cielo, semejantes a los ángeles o a las almas, se enfrentan con los peligros que atenazan a los hijos de Webb y dan a conocer el misterio del pasado en el presente, la continuidad de los enigmas, las coincidencias entre lugares muy lejanos y tiempos y presentes, como la oscilación del Campanile de Venecia y su descomposición en trozos de cuatro ladrillos, lo que en japonés significa muerte. Saben muy bien que otros Chicos, aventureros idealistas como ellos, les precedieron (como los protagonistas ficticios de libros de aventuras con su mismo nombre) y actúan como caballeros del cielo, dentro de una tradición de ficción que participa con igual rango de realidad, y por ello reconocen la existencia de expediciones anteriores a la suya desde tiempos remotos.

A diferencia de los caballeros idealistas (como el propio Don Quijote), ellos no deciden libremente realizar su misión sino que son seleccionados por alguien desconocido para ellos para llevar a cabo las misiones audaces que se les encomienda, tanto en aire como en tierra a donde bajan en diferentes momentos.

En varias ocasiones, no solo descienden a la tierra, sino incluso penetran en su interior y buscan caminos ocultos. Tienen, por tanto, una parte de realidad, al ponerse en contacto con la tierra, y otra de ficción e idealidad, en cuanto que persiguen un sueño y buscan realizarlo en la tierra. Además su protección es mayor cuando se trata de ayudar a los seres más frágiles como las mujeres y los niños.

La aventura de los tripulantes del *Inconvenience* por el cielo comienza en Chicago en 1893, donde sobrevuelan la exposición Universal; después se dirigen a Italia (Murano, Venecia) y allí se entusiasman al conocer el misterio de la ciudad sumergida,

²⁴ Con la habitual ironía del autor, presenta a este perro como lector de de la obra de Henry James, *The Princess Casamassima*.

entre la laguna veneciana y el Adriático, denominada en la Antigüedad Tierra Perdida, y por la Isla de los Espejos (dos elementos de gran simbolismo en la novela). Bajan de la nave y el cristal de Murano les sirve de pretexto para relatar historias que conectan la Edad Media con el presente. Lo más interesante y enigmático que conocen es el antiguo comercio entre Venecia y Oriente y la posibilidad de que el actual Dogo de Venecia, Domenico Sficiuno, de la estirpe de los Sficiuno, pudiera llevarlos hasta la ciudad secreta y misteriosa de Shambhala, por el antiguo camino de la ruta de la seda. Allí se enteran por el profesor Svegli, de la Universidad de Pisa, que también hay dos visiones de Asia, la espiritual, intemporal, eterna, y la material, objeto de lucha política entonces entre las nuevas potencias:

Now, as in Sficiuno's time, there are two distinct versions of "Asia" out there, one an object of political struggle among the Powers of the Earth—the other a timeless faith by whose terms all such earthly struggle is illusion. (294)

Junto a los tripulantes de otra nave rusa, comprueban que los autores de la caída del Campanile habían sido “los otros,” los seres invisibles situados fuera de la geografía conocida. También comprenden “The Chums of Chance” que, de acuerdo con lo que ven desde el cielo, el Ferrocarril transiberiano podría convertirse en la segunda ruta de la seda, puesto que abriría caminos hacia el Asia interior. Sin embargo, esta visión idealizada del valor del ferrocarril como nexo de unión entre los pueblos se destruye cuando los protagonistas ven de cerca y conocen su verdadera finalidad bélica, hecho que destaca de nuevo la preocupación de Pynchon por todo lo relacionado con el mundo de la tecnología.

Asimismo, y por el citado profesor Svegli, aprenden a leer de otra manera, antes desconocida para ellos, el mapa de la ruta de la seda, lectura que llevan a cabo a partir de unos espejos especiales denominados paramorfoscopios, capaces de descubrir mundos situados a un lado del único mundo que se creía existía. El profesor les enseña cómo esos artilugios, de moda en el siglo XVII entre los trabajadores de la Isla de los Espejos, terminaron por volver locos a muchos de ellos al ver una realidad muy distinta a la que veían los demás. Además de esos aparatos, el profesor les muestra la importancia de la calcita o espato de Islandia, un fantasmagórico mineral conocido en Europa también desde el siglo XVII, de propiedades birrefringentes, que permitía hacer

visible lo invisible y revelar los sueños como si se tratara de una fotografía. Asimismo, antes habían conocido también como este mineral lo utilizaban los japoneses para las perlas cultivadas logrando, además de artículos de joyería, un medio nuevo de emitir mensajes sin necesidad de cables y por tanto muy útil para transmitir información secreta.

Tras pasear por los cielos de Europa y detenerse en Italia, la expedición aérea se dirige a Nueva York y en unos días de descanso, sin órdenes de los superiores (a quienes no conocían pero se comunicaban con ellos a través de diferentes medios), se instalan en Central Park. Un niño les habla de la máquina del tiempo como una broma, pero ellos se preocupan por si el niño fuera un nexo de comunicación con sus superiores. Reconocen por el olor a ozono una central eléctrica y observan una cita de Dante impresa en un torreón tras el que se acumulan basuras y llegan, entre la niebla, a unas caballerizas transformadas en laboratorio, dirigido por el Doctor Zoot.

En ese laboratorio conocen la Máquina del tiempo y se les propone un viaje de ida y vuelta al futuro. En medio de una luz extraordinaria comienzan a ver jinetes espectrales, a escuchar gritos de dolor y ondas expansivas que alcanzaban las estrellas y todo un espectáculo apocalíptico que, aunque enseguida termina, les deja muy entristecidos y atemorizados por la visión del futuro. El Doctor les informa también de que en la Universidad de Candlebrow, una vez al año se reunían para realizar viajes en el tiempo (*ATD 509*) y fue allí donde compró al profesor Meatman el artilugio que ellos han utilizado para ese viaje.

El grupo de “The Chums of Chance,” muy preocupados por la idea del Tiempo, se dirige entonces a Candlebrow en busca de cuanta información pudieran obtener sobre la intemporalidad. Gracias a la novela de H. G. Wells, *The Time Machine*, publicada en 1895, los experimentos se habían desarrollado con gran entusiasmo. Conocen en Candlebrow al profesor Vanderjuice y observan que en las basuras había muchas máquinas rotas a través de las que escuchan los nombres de las grandes personalidades de la ciencia de fin de siglo, como Einstein, Wells, Spengler, etc. También descubren el viejo Campanario de Estearina, aunque les asusta pensar en su gran relación con el Campanile de Venecia así como la coincidencia de los mismos fenómenos en lugares muy distantes. Al hablar con nuevos personajes se dan cuenta de que quienes han manejado la máquina del tiempo y han visto el futuro tratan de romper su inocencia y penetrar en su nave. Aquí se revela mejor que en otros lugares de la obra la personalidad

del grupo de jóvenes y sus cualidades. Se reafirman en la necesidad de permanecer alerta para que ningún intruso pueda invadir su nave y utilizan la música como medio para superar los momentos de angustia (*ATD* 531-32).

En la nave llevan un dispositivo, el de Tesla, por el que conocen la llegada de un nuevo comunicado: deben dirigirse a Bujara desde donde les darían nuevas indicaciones. Atrás habían dejado el problema del Tiempo, pero recuerdan que en Nueva York habían oído hablar de un rincón turco por el que se aseguraba una vía de conexión con Asia. Lindsay Noseworth, el Chico más solitario del grupo, en sus reflexiones sobre la luz y las estrellas llega a sospechar si no habría sido la luz un factor determinante de la historia. Su acentuada sensibilidad, que le permite captar cualquier sensación, también le postra en un hospital durante un tiempo, y le aleja del viaje del *Inconvenience* pero pronto se recupera y vuelve a la nave para alertar a sus compañeros de los lugares por donde van pasando gracias a las sensaciones que registra.

Llegan al desierto de Asia interior y viajan en una nueva nave especial, *Saksaul*, que atraviesa el interior de las dunas en busca de la ciudad sagrada, Shambhala, siguiendo el itinerario de Sfiniuno. En ese viaje por el interior de la tierra descubren cadenas montañosas, las conocidas como las Profundas Blavatsky y encuentran a su paso profundas cavernas. El movimiento de la nave produce extrañas melodías transmundanas y, gracias a los espejos paramorfoscopios que llevan, de los pocos que se habían conservado en el mundo, observan que, al colocarlos sobre el mapa donde estaba señalado el Itinerario y situar encima una lámina de espato de Islandia, pueden ver la realidad oculta y descubren, durante unos instantes, un pico montañoso de un blanco cegador que parecía iluminado desde dentro y cuya luz se derramaba hacia fuera. Pueden observar igualmente restos de arte oriental, greco-budista e italo-islámico (cúpulas, minaretes, balaustradas), y deciden hacer escala en un puerto, Nuovo Rialto, sumergido desde hacía muchísimo tiempo, y situado al lado de una ciudad que, por su color marrón rojizo, hacía pensar en sangre derramada. Allí escuchan una conversación de unos buscadores de petróleo y comienzan a dudar acerca de su misión, sin saber si obedecen órdenes para alcanzar un fin económico como el petróleo o verdaderamente su misión consiste en encontrar la tierra sagrada de Shambhala. Una anécdota en torno a una cita del Gn (14,10), “El valle de Sidim estaba lleno de pozos de asfalto,” les sirve para confundirse aún más (554) sobre su auténtica misión aunque siguen avanzando en su viaje. Cuando vuelven a la nave encuentran que les han robado todo. Vuelven a

elevarse y Miles les informa, después de uno de sus viajes extemporales, que allí se daría una gran batalla. Por otra parte, vuelve a oírse el nombre de Shambhala entre policías y antianarquistas como un símbolo del que nadie sabe su verdadero significado aunque cada vez parece encubrir más un interés económico que designar una auténtica ciudad sagrada.

Un nuevo destino les lleva a Bruselas, donde los “Chums of Chance” tienen que participar en una misa en memoria del general Boulanger, por el aniversario de su suicidio cuando todavía seguía vivo el boulangierismo, como podía observarse en los sellos que aún se utilizaban allí. ²⁵Esta estancia les resultó tan extraordinariamente triste que pidieron desembarcar en Ostende. Allí se enteran de las conferencias sobre cuaternionistas en el exilio. Muchos de los participantes en la Convención no conocían el sistema de Tesla, que “The Chums of Chance” manejaban, aunque sí las transmisiones magnéticas. Por ello Randolph se queja del desconocimiento de su labor por los demás y aflora de nuevo en él el sentimiento de melancolía, al tiempo que considera que cada vez se van volviendo más invisibles. A pesar de sus prevenciones fue reconocida la nave por el grupo de De Decker, que mantenía una antigua estación de vigilancia electromagnética por la que el nuevo grupo llegó a creer que lo desconocido por ellos era un arma de la que muchos hablaban, sin saber a ciencia cierta de qué se trataba. Tras volver a la nave y seguir su ruta atisban a lo lejos una masa blanca, como nube o buque de guerra, pero no saben de qué se trata. Piensan, incluso, que tal masa puede ser un reflejo de los problemas internos que sufren, cada vez con más frecuencia, en la nave. Se dan cuenta de que Pugnax está diferente y silencioso y parece mantener una comunicación especial con Miles quien desde hacía tiempo se había visto involucrado en un proyecto espiritual, la prefiguración de la ciudad santa, separada por un débil franja de tiempo y que se extendía por cualquier sitio donde mirara. Era como si presagiase la llegada de algo inconmensurable aunque nadie más que él se daba cuenta del posible acontecimiento.

Parecía que algo maligno les había llevado a Bélgica y allí descienden a tierra, donde Miles logra ver, en medio de la oscuridad del crepúsculo, una luz extraña que parecía surgir de la curvatura de la tierra, una especie de ciudad oculta, pero no sagrada, como la buscada Shambhala sino mancillada por las tempestades, la locura y la profecía

²⁵ Pynchon recuerda aquí a este general francés, enemigo de Alemania, que se suicidó en Bruselas ante la tumba de su amada el 30 de septiembre de 1891. De este modo anticipa el conflicto entre los dos países de la Primera Guerra Mundial.

del mal. Distinguen desde la nave a uno de los intrusos que antes habían entrado; se trataba de Thorn, que se hallaba en Candlebow y tocaba el ukelele. Miles, también gran especialista en ukelele, desciende de la nave y Chick teme por él. Thorn le pide que le diga qué va a pasar pues él tiene poderes extraños y “todos” saben que él lo conoce, y le reprocha, además, que se crea inmortal junto a sus compañeros de la nave. Le recuerda que tienen una base permanente en Candlebrow para las investigaciones sobre el tiempo y gracias a esas investigaciones conoce que el mundo morirá y Flandes será la fosa común de la historia, mientras que ellos, por estar en las alturas, estarán ajenos a lo que ocurra. Tenemos aquí, de nuevo, una visión apocalíptica característica de Pynchon. También afirma que todas las investigaciones sobre el Tiempo derivan nada más que del miedo humano a la muerte y que lo que se prepara en el mundo no tendrá nada que ver con las pinturas macabras de El Bosco ni de Brueghel.

Al bajar a tierra Miles había observado que el campo tenía la misma oscuridad que había vislumbrado la noche anterior y se queja, ya de vuelta con Chick, de que la visión de Thorn responde a un conocimiento del Tiempo y que ellos, poseídos de una fe suprema en la Ciencia y el Progreso se sienten confiados pero que ha llegado el momento de reconocer que ciertamente todo su altruismo e idealismo no es cierto. Resulta una falsedad y han sido engañados con promesas de ilusiones que no existen. Afirma que ya lo sabía desde hacía tiempo pero no lo había dicho a los compañeros por temor a desengañarlos, ya que los consideraba infantiles y llenos de ilusión en las aventuras.

Mientras “The Chums of Chance” estaban en Ostende, allí también se encontraban traficantes de armas, entre quienes destacaba Piet Woevre, antijudío, que precisamente adquirió un arma muy pequeña pero con la energía capaz de aniquilar el mundo entero. Después del Evento de Tunguska, ocurrido el 30 de junio de 1908, la nave del *Inconvenience* descendió en el momento de la puesta de sol. Nadie había podido dormir esa noche y vieron que la ciudad a la que habían llegado el día anterior en modo alguno era la misma. Ahora sus calles eran visibles y las fuentes manaban por todas partes. Miles gritó totalmente entusiasmado porque creían que habían llegado a Shambhala. Durante siglos, la ciudad sagrada había permanecido invisible, envuelta en la luz de cada día, pero con el Suceso de Tunguska se había devuelto su carácter visible, perdiendo así su protección, al igual que les había ocurrido a ellos que, antes del Suceso eran invisibles y después quedaron desprotegidos al convertirse en seres visibles.

Sobrevolaron la taiga siberiana y al contemplar el resultado del Suceso culparon a los intrusos de tal destrucción. A través del dispositivo de Tesla, el profesor Vanderjuice se comunicó con ellos para informarles del caos general culpando a Tesla de lo que había ocurrido por haber cometido un error en los cálculos que había afectado a la ley de la gravedad. Los jóvenes se dan cuenta entonces de la estrecha relación entre la ciencia y el capitalismo y constatan definitivamente la inexistencia de seres inocentes.

Confiesan a otros compañeros de una nave rusa que ya no trabajan para el gobierno americano, sino que lo hacen por su cuenta. Asimismo comprueban que la Tierra, tal como antes la conocían, se había transformado totalmente. Las industrias, los humos y la suciedad habían ocupado el lugar de los bosques. Además las naves que iban por el cielo estaban vacías, y con todo esto, sentían que había llegado el Apocalipsis, o que era una guerra de la que no sabían si había tenido lugar en el presente o procedía del futuro en una visión anticipativa.

De nuevo encontramos una coincidencia entre Eliot y Pynchon en cuanto al interés mostrado por la Biblia. Como señaló María Teresa Gibert respecto a ese poeta, “La Biblia constituye una de las fuentes de inspiración más importantes en la poesía de T.S. Eliot” (Gibert 1983, I: 186). En el caso del novelista norteamericano, cita en varias ocasiones el Apocalipsis pero, sobre todo, utiliza su contenido en diferentes obras, aunque de manera muy distinta, especialmente en el final de *The Crying of Lot 49*, donde utiliza la misma imagen visual de la visión de san Juan al abrirse el sexto sello del libro, que coincide también con la de Eliot en “The Dry Salvages,” como demostró la profesora Gibert (I: 262). Sin embargo, Pynchon se decanta también por el Antiguo Testamento, sobre todo por el Apocalipsis precisamente por las imágenes visuales que contiene. En *Against the Day*, el tema de la Nueva Jerusalén (Ap, 21) le sirve de motivo simbólico que identifica con la ciudad resplandeciente de Shambhala, aunque no se cite la fuente bíblica y al referirse al Suceso de Tunguska, menciona la estrella “Ajenjo,” una estrella grande que cae ardiendo como una antorcha (Ap, 8,11), y que se identifica con el enorme y prolongado resplandor ocasionado por el Suceso.

“The Chums of Chance” vuelven a aparecer en el relato seis años después, en uno de los veranos más calurosos que había conocido Europa y lo hacen ya desde una nave bastante más grande pero con un sistema de trabajo muy diferente al anterior.²⁶ Aunque vivían todos juntos en la nave, ya cada uno llevaba su propio negocio. En una

²⁶ La Primera Guerra Mundial comenzó el 28 de julio de 1914.

ocasión la nave se dirige a Europa después de ser informada de la existencia de unas corrientes de aire sobre África, de extraordinaria virulencia. Penetrando en la tormenta de arena, y gracias a que todavía conservaban el equipo técnico con el que habían llegado al Asia interior, pudieron no chocar con una cordillera y, tras repasar los mapas, conviniendo todos en que habían llegado a la Contra-Tierra o Tierra pitagórica postulada por Filolao de Tarento,²⁷ según explicó Chick, quien conocía la teoría del discípulo de Pitágoras:

After a comprehensive review that extended through the night, the two-lad Navigational Committee determined that the ship had most likely come upon the Pythagorean or Counter-Earth once postulated by Philolaus of Tarentum in order to make the number of celestial bodies add up to ten, which was Pythagorean number. (*ATD* 1021)

Los Chicos se sienten de nuevo como en los tiempos en que participaron en la banda musical de Gaston pero totalmente perdidos, como si ya no pudiesen leer los mapas y con el consiguiente miedo de no poder regresar. Sus intereses, desde 1914, ya no estaban en las aventuras. Desde esa fecha se habían instalado en el capitalismo y su medio de vida era bien distinto al de antes del Suceso. Ahora disfrutaban de una gran fortuna con el dinero procedente de alquileres, negocios, préstamos o inversiones. Para ellos, y para sus ilusiones, la fecha de 1914 representaba el final de una época y el desmoronamiento de las ideas nobles que habían dado lugar a sus aventuras de los “Chums of Chance.” Sin embargo, desde esa nueva posición, y aunque ya sumergidos en la nueva realidad económica, sentían que algo en la superficie había ocurrido porque los caminos se les iban cerrando. En esas circunstancias, Miles se sumía más en su constante silencio y en la melancolía pensando incluso si no sería lo que había ocurrido un espejo de su propia muerte. Cuando meses después llegaron a Flandes,²⁸ Miles recordó perfectamente lo que había profetizado Thorn sobre esa ciudad (que sería la

²⁷ Discípulo de Pitágoras, pensaba también que la tierra era esférica y, a diferencia de sus contemporáneos, consideraba que en el Universo había un fuego central alrededor del cual la tierra se movía. También creía en la Anti-Tierra o Contra-Tierra, antítesis de nuestro planeta, que también se movía alrededor de ese fuego central y a la misma velocidad que la tierra por lo que no era posible verla por permanecer al otro lado del sol.

²⁸ Flandes, como el conjunto de Bélgica, fue escenario de la pérdida de muchas vidas humanas en el frente occidental, en particular en las tres batallas de Ypres.

tumba de Europa). En Flandes se encontraron con la nave rusa que siempre había estado cerca de ellos y comprobaron que, en lugar de lanzar elementos destructivos como habían hecho en el pasado se dedicaban ahora a lanzar comida por Europa y Asia interior para paliar la situación horrible de hambre y enfermedades que habían asolado al mundo. Se enteran, además, de que su centro de operaciones se ha trasladado ahora a Suiza, al interior de una montaña hueca llena de contrabandistas.

Finalmente, vuelven a la tierra en medio de la guerra y llegan a Ginebra en 1916 para ayudar a repartir víveres. Realizan otro viaje a los Balcanes para liberar prisioneros y de vuelta a Ginebra, una mañana se extrañan del gran silencio, de la alegre vida que transmiten los cantos de los pájaros y del estruendoso tañido de las campanas, sonido que cada vez se extiende con más fuerza por todas partes y que presagian una armonía desconocida. Se trataba del armisticio por el que se había terminado la Guerra en Europa. Como apuntó Randolph, ese día era la festividad de San Martín.²⁹

Acabadas las hostilidades, “The Chums of Chance” vuelven a su nuevo trabajo y ven desde entonces multiplicados sus contratos. Un día encontraron una carta en la que les anunciaban la posibilidad de trabajar en California, la tierra que se había convertido en un auténtico mito para ellos. Cuando cruzaron las montañas Rocosas, para dirigirse a su destino, unas corrientes de aire incontroladas y desconocidas les pusieron una situación de gran peligro. Entonces fueron rescatados por la Fraternidad de Eteronautas “Sodality of Aetheronauts” (1030), una formación de cinco chicas voladoras, vestidas como novicias pero en tonos crepusculares. Aparecieron girando en torno a la nave, con alas metálicas rítmicas:

their metallic wings earnestly rhythmic, buffeting, some passing close enough for the boys to count the bolts on gear-housings, hear the rotary whining of nitronaphtol auxiliary powe-units, grow rigidly attentive to glimpses of bared athletic girl flesh. Not that these wings, with their thousands of perfectly machined elliptical “feathers,” [...] could ever have been mistaken for angel’s wings. (ATD 1030)

²⁹ Efectivamente, el final de la Guerra fue el 11 de noviembre de 1918, día en que se celebra la festividad de San Martín.

Podría decirse que era algo así como un complejo de mujer desnuda, sensual y máquina, que llevaba en la frente una lámpara eléctrica para ver su panel de control, y entre coqueterías y teorías del éter, atraieron a los cinco “Chums of Chance.” Heartsease, Primula, Glee, Blaze y Viridian se emparejaron con los cinco Chicos y, triunfando sobre la noche, impusieron su luz propia a cuanto estaba debajo de ellos, en la tierra. Sin embargo, la pregunta que se hacían los “Chums of Chance” era si esa luz procedía del elemento positivo (la visión de Cristo, según Lucas) o del Apocalipsis, o, en otros términos, de la diosa el amor, Venus, o del portador maléfico de la luz, Lucifer. No supieron responder, pero se dejaron llevar de su instinto. La duda se corresponde con la dualidad dramática en que vivieron los “Chums” en su pasado y en su presente, sin saber todavía si sus misiones altruistas encargadas se correspondían con las ilusiones humanas o, bajo esa apariencia, quienes los dirigían habían encontrado el modo de engañar a estos seres con una idea filantrópica para obtener rentabilidades políticas y comerciales.

Aunque averiguaron que la carta del contrato no existía en realidad, lo importante es que regresaron a América. Descendieron en Hollywood y Chick se encontró con su padre, Counterfly; después, en Santa Mónica llegó al laboratorio de Merle Rideout donde las fotografías no solo dejaban ver la profundidad de cuanto rodeaba la imagen, imperceptible a simple vista, sino que todos los elementos fotografiados cobraban vida, en un entusiasta elogio del cine, considerado la verdadera magia del siglo. A su vuelta a la nave, Chick encontró el *Inconvenience* envuelto en un resplandor extraordinario como si se anunciara algo positivo, que en este caso consistía en una nueva vida para todos.

Finalmente, los Chicos aparecen sobre el cielo de París para celebrar la Convención de las aeronaves, bajo el lema “presentes pero invisibles,” y deseosos de trascender nuevamente la tercera dimensión, pero ya sin entusiasmo por la trascendencia y sí por la economía y lo material. Las Chicas se encuentran embarazadas y la nave, que antes era un espacio reducido, se llega a ampliar hasta convertirse en una ciudad, semejante al arca de Noé. Como dice el narrador, lo que antes fue un vehículo para el peregrinaje celeste, se ha transformado en su propio destino, un lugar donde cualquier deseo puede ser expresado aunque no siempre realizado y, aunque vuelan hacia la gracia, ésta no aparece conseguida.

El recorrido del *Inconvenience*, que abre y cierra el libro a modo de estructura cerrada, como la consideración del Universo en la teoría pitagórica, representa la relación del misterio de lo sobrenatural (luz) con la tierra y la posibilidad de una existencia ideal, diferente a la materialista, interesada y bélica de la tierra, pero con la negatividad de saber que la contaminación material y técnica puede alcanzar incluso a cuanto está más alejado, física y espiritualmente de ella. Por eso, “The Chums” desde el cielo sufren las mismas enfermedades que los humanos (soledad, melancolía, preocupación por el tiempo y el espacio, angustia ante la muerte, ilusión en la ciencia y en la técnica como medio para superar el drama de la mortalidad) y aunque traten de aislarse de la Tierra solo la idea de ser lo que hubiesen deseado permanece como ideal de su destino.

El hecho de que la tripulación esté constituida por cinco miembros no es casualidad. El número cinco representa en la mitología griega el quinto elemento o éter, personificación del cielo superior, el aire puro que respiraban los dioses en contraposición al oscuro respirado por los mortales. Asimismo expresa el vínculo entre el mundo celeste y el terrestre y la unión entre lo corpóreo y lo divino. Con esta posible interpretación, la nueva alquimia constituida por los descubrimientos técnicos y científicos de finales del siglo XIX y principios del XX, viene a ser la posible explicación de la necesidad de mantener un elemento moral y una ilusión trascendente a pesar de que el interés, la falta de escrúpulos y la misma muerte y destrucción alcance a todo. Aunque la nueva ciudad construida por estos “Chums of Chance” y las nuevas mujeres, sensuales pero máquinas, mitad carne y mitad técnica, estén aisladas y distantes de la tierra, implica, frente al caos y la destrucción de la Primera Guerra Mundial, una esperanza para el individuo, si no en los términos conocidos antes, sí en las nuevas maneras de existencia humana, donde algo del ser humano todavía permanece, aunque su mayor parte haya quedado trasmutado en máquina.

3.2. El éxodo de los protagonistas por los continentes: un espejo del cielo

Si el viaje de los cinco por el cielo representa el paso de la virtud al interés, de la ilusión al desengaño, el otro viaje que realizan por tierra los tres hijos del minero sindicalista

Webb Traverse deja ver, como en un espejo del viaje celeste, el paso de lo uno a lo diverso, de la ilusión a la decepción, aunque, como en el de los personajes del *Inconvenience*, se muestra al fin, a pesar de la muerte y la destrucción, como un reducto, aunque mínimo, para mantener la ilusión en el futuro.

Si la vida de Webb, el padre de los protagonistas, solo tenía sentido en cuanto aspiraba a establecer una justicia social desde el entorno de la mina, es decir, desde lo más oscuro de la tierra, su muerte le convierte en un auténtico mito, en “that legendary Phantom Dynamiter of the San Juans” (470) al que no le herían las balas y que, incluso muerto, parece que seguía actuando como dinamitero en Telluride, “ciudad de la plata,” Colorado (ciudad fundada en 1873), para acabar con las injusticias de los mineros ante los abusos de los dueños de esas minas. Es asesinado vilmente por un joven, Sloat, a quien consideraba como un hijo, contratado por la empresa de la poderosa familia Vibe, dueños de la mina donde trabajaba. Lo más triste es que Webb había confiado en él y su compañero Deuce y ellos son quienes le delatan y le matan no sin antes amenazarle, hacerle daño y llevarle a un pueblo, Jeshimon, famoso por tener la industria de la muerte, como emblema de su final.

Durante los años que vivió, su mayor mérito, o al menos el mayor orgullo que sentía de sí mismo, siempre exhibido ante sus hijos, era el deseo de establecer la justicia social en el trabajo, para lo cual se había comprometido como sindicalista. Sin embargo, por testimonios de otros personajes y de sus propios hijos, se sabe que también buscaba un material diferente, pleno de luz, que bien pudiera haber sido el espato de Islandia.

Mientras él es asesinado, sus hijos, Frank (estudioso) y Reef (jugador), se dirigen a Nevada donde parece que atraviesan otro mundo, como en un sueño, aunque estén bien despiertos. Se trata de llanuras de sal bajo la lluvia, sin horizontes pero donde todo es blancura:

Well, it was sure another world they were riding through, a waking dream. Saltflats in the rain, no horizon, mountains and their mirage-reflections like skulls of animals from other times, washed in a white shimmer...sometimes you could see all the way to a planetary horizon warped into an arc. Eastbound storms were likely to carry snow with some thunder and lightning thrown in, and the valley fog was the same color as the snow. (ATD 200)

Allí consiguen encontrar unos momentos de armonía, los escasos que habrá en sus vidas: hallan a Stray, embarazada de Reef, que vive con otra amiga, Sage. Se presenta el novio de ésta, Cooper, quien canta y toca la guitarra, y a quien se describe como:

blond, shy, scaled about seven-eighths the size you'd expect, pleasant-faced enough except for something about his upper lip, which tucked over his teeth in a protective way, as if there was deep injury of some kind in his past, long enough ago at least for this defense to have worked in and set. Wouldn't come in the house, just sat out there astride his machine, a black and gold V-twin with rubber tires and a brass headlamp, beaming his own blue-heaven luminaries at those who passed—with whom, despite the lip held so neutral, this tended to register as a smile. (*ATD* 202)

Y sin embargo, cuando suena el teléfono (que aquí funciona como “alarma precognitiva,” propia de las narraciones del autor): “This was part of the strangeness of telephones in those early days, before the traffic became quite such a routine affair. As if oversized to include all sorts of extra features like precognitive alarms” (206).

Enseguida el paisaje cambia, y rayos y tormentas proyectan la angustia y el dolor de los hijos. Van a la estación más cercana a Jeshimon (Mortalidad), y se encuentran con la ciudad de Utah profunda: una región roja, con el suelo del desierto poblado por pilares de piedra, a los que los vientos implacables (“posdivinidades”) no habían afectado en su verticalidad:

The country was so red that the sagebrush appeared to float above it as in stereopticon view, almost colorless, pale as cloud, luminous day and night. Out as far as Reef could see, the desert flood was populated by pillars of rock, worn over centuries by the unrelenting winds to a kind of post-godhead, as if once long ago having possessed limbs that they could move, heads they could tilt and swivel to watch you ride past, faces so sensitive they reacted to each change of weather, each act of predation around them, however small, these once-watchful beings, now part face, part gesture, standing refined at last to simple vertical attendance. (*ATD* 209)

Como en una visión apocalíptica, observan a lo largo del camino multitud de postes, primero de madera y después de ladrillo (los construidos desde 1893) donde colgaban a los ahorcados de un gancho. Curiosamente, algunos visitantes compararon estas horcas con las “Torres del silencio” de Persia.³⁰ La pintura de Jeshimon resulta algo infernal, con un ambiente de iniquidad sin límites, con sexo al aire libre, arnofilia, disparos; en definitiva, el “Lourdes of the licentious” (211) y con el sheriff caracterizado con atributos diabólicos. La ciudad se muestra bajo la protección del dios alado y el alguacil y los ayudantes van en caballos negros; la estrella de su cargo tiene las puntas boca arriba formando los cuernos del diablo, “ese viejo caballero” o Demonio y el gobernador nunca se quita el sombrero para que no se le vean los cuernos. Todo resulta diabólico, como en una pintura horrible.

Reef llega a tiempo para bajar a su padre de la torre donde le habían subido; un niño le da un garfio para ascender antes de que los buitres terminen con él y huye con su cuerpo perseguido por el alguacil. Se dirige a Telluride por un camino de ruinas, que parece embrujado, pero la muerte del padre le infunde ánimos. Habla con el cadáver del padre mucho más que lo había hecho en vida, y siente una extraña presencia en su interior que le impulsa a realizar explosiones de dinamita.

Además, en una nueva identificación de ficción y realidad Reef, que siempre llevaba un libro que incluso se lo leía a su padre, muerto, titulado “The Chums of Chance at the End of the Earth,” y que le había acompañado durante el tiempo que estuvo en prisión por haber abierto una sala de juegos sin permiso), buscaba en los cielos la aeronave de “The Chums,” como si tratara de encontrar en ellos una especie de justicia extrahumana. Curiosamente, la portada de la novela representaba a un joven atlético colgado de un cable de la aeronave, que recordaba al intrépido Lindsay de la aeronave. Lo más raro aún era que la lectura la realizaba, por las noches y sin luz, y entonces sentía que llevaba una existencia doble, la que habitaba cerca del Polo Norte y la correspondiente a su vida en Austria, la patria del emperador.

Al llegar cargado con su padre al cementerio de mineros se encuentra Reef con los escasos familiares de Webb; con su madre, Mayva; su hermana, Lake, que había vuelto de Silvertone, y su hermano Frank, que había llegado de Golden. La madre

³⁰ Esas Torres o dokhmas constituían el lugar de los rituales funerarios que consistían en colgar a los muertos de unos ganchos exponiendo sus cuerpos al sol, al viento y a las aves carroñeras

mantiene una rara tranquilidad, impropia de las mujeres mexicanas que siempre exteriorizaban exageradamente su dolor. Mayva muestra un silencio extraño y una rara contención propia de la honda tristeza que sentía. Esa tristeza difícilmente podía tener otro nombre que el de melancolía, aunque no lo confirme el narrador. Por su parte, su hermana Lake se muestra ya como va a ser durante el resto de la novela: ligera y absolutamente inexpresiva, como si fuera una máscara de mármol. Es entonces cuando Reef y Frank deciden vengar la muerte de su padre y no comprometer en esa venganza a su hermano pequeño, Kit, y su hermana. De sus tres hijos solo Reef compartía los intereses de su padre y había manifestado muy pronto su deseo de trabajar con él, incluso en aquello que intuía como actividad peligrosa aunque fuera para ayudar a los demás.

Tras ese marco inicial de muerte y terror que señala el final de Webb, comienza la verdadera diáspora de sus hijos, aunque siempre está presente en ellos su imagen, bien sea en visiones y sueños, o bien a través de recuerdos familiares. Sin embargo, su recuerdo siempre es activo porque todos los hijos heredan cualidades especiales, supranormales, por haber nacido y vivido en ese ambiente presidido por la luz, en Telluride (“telurio”: donde está la plata) donde su padre era minero. La ciudad natal se define como urbe de dos caras y la primera ciudad de EEUU que tuvo alumbrado, en el que trabajó Kit, el hijo pequeño de Webb. La mina, la dinamita, las explosiones y la misma ciudad condicionan esos poderes extraordinarios de la familia, aunque cada uno desarrolla sus facultades de forma diferente, de acuerdo con la profesión elegida y el lugar donde la desarrollan. Por supuesto, como se afirma en la novela, el apellido es de origen judío, lo que justifica más todavía el éxodo de los hijos por el mundo a modo del legendario judío errante, cuya obra de Sue se cita en la novela (125). Sin embargo, no se hace precisa la cita concreta de una obra como ésta para justificar que el mito del judío esté presente en la encarnadura de cada personaje.

La anécdota del apellido judío traspasa el sentido concreto para significar en la novela una metáfora del individuo en busca de la heroicidad y para mostrar la fatalidad de su destino. Por ello, y del mismo modo que se considera la tristeza como una característica de la raza judía, se puede entender la tristeza humana como una condición de la existencia del hombre. El mismo miedo a mostrarse en sociedad que tiene el judío ha de entenderse como el temor del propio hombre a mostrarse como es ante los demás para evitar sufrir daño en una sociedad conflictiva. Más bien puede considerarse su

miedo como el propio de Occidente en la confluencia del fin de siglo XIX. En el fondo representa la insignificancia del hombre de acuerdo con el mito de la Modernidad y su tragedia. Un hombre siempre perseguido, dependiente de unas estructuras y abandonado en un mundo donde todos los principios, que un día fueron absolutos, se han desmoronado dejándole en los límites de la marginalidad. Si los judíos no pueden desprenderse del estigma de su crimen contra Dios, el mito de ser judío tampoco parece poder desprenderse del estigma del ser humano en cuanto ser lanzado al mundo, fuera de su paraíso. Esta situación les afecta a todos los hermanos y no solo a ellos, sino también a aquéllos con quienes se relacionan.

Los asesinos de Webb son Deuce (chivato de empresa que aparenta querer a Webb y quien es el autor físico del asesinato) y su compañero de profesión Sloat. Deuce se casa con Lake, la hija de su víctima, que antes había servido de prostituta a los dos amigos y que incluso al final de la novela sigue ejerciendo la misma profesión. Su función en el relato consiste en manifestar los instintos sexuales más bajos y la insensibilidad afectiva o el dejarse llevar por las casualidades de la vida. A pesar de que ella conoce el crimen de su marido, no parece importarle. Sin embargo, él vive atemorizado pensando que en cualquier momento puede aparecerse Webb; unas veces se despierta y ve en la cama los restos de escoria procedente de la extracción de la plata, con una luz muy intensa que le ciega, y otras le ve como si fuera un fantasma. Vive en Cripple y su misión es permanecer siempre alerta al telégrafo porque están esperando una profecía que se cernía sobre los metodistas. Cuando se entera de que han matado a su compañero Sloat, su miedo se acrecienta hasta que él mismo al fin es también asesinado. Ambos personajes representan la bajeza humana, la cobardía y el interés personal y material por encima de todo lo demás. Asimismo, y como se desvela al final de la narración, la policía consigue descubrir la autoría de otro asesinato, el de una amiga. Además de la hija, Lake, Webb tiene tres hijos varones más, aunque Lake no comparte ni afectos ni intereses familiares. Son los chicos los verdaderos protagonistas de la obra en el viaje por tierra.

3.3. La búsqueda de un pasado mítico

Frank Traverse es el intelectual, siempre obsesionado por las minas y el más razonable de la familia, pero también el más melancólico y silencioso. Estudia en la escuela de

minas gracias al dinero que gana su hermano Reef, con los juegos de azar y parece que va buscando siempre algo aunque no sabe concretar de qué se trata, pero su ideal no coincide con la mayoría de las personas ni con sus intereses. En este sentido, responde al mito del judío que lleva en sí mismo el deseo de distinción, pero también puede explicarse esa melancolía por su relación con la tierra (la familia Traverse es minera) y lo mexicano. Como estudió Bartra (1987), la melancolía constituye un formante primordial de la psicología mexicana por estar relacionado con la tierra y el otoño, lo cual entronca con la cultura occidental a la vez que intensifica sus condiciones propias, entre las que destaca la especial consideración del tiempo.

Frank estudia ingeniería de minas pero se entera de que los poderosos Vibe, que controlaban toda la industria de la minería, habían sido quienes ordenaron la muerte de su padre, por lo que se le complica continuar la carrera en Estados Unidos. Se traslada a Denver (ciudad de Colorado fundada en 1858 en la época de la fiebre del oro) a estudiar y aunque en principio estaba más interesado por el oro y la plata, después se preocupa por otros minerales como el zinc, entonces mejor pagado que la plata. Allí conoce a la antropóloga Wren Provenance, que había ido a Denver para investigar la escoria y residuos de los minerales y su efecto sobre la ciudad. Con ella el narrador introduce un complicado entramado acerca de los posibles antecedentes del pueblo mexicano y del mítico Aztlán, temas de gran interés para la arqueóloga cuando concluyó los estudios en la Universidad de Cambridge y, aunque le confiesa a Frank que los restos descubiertos le hacían pensar en un pueblo cruel y horrible, parece que ese pueblo se había instalado sobre otro anterior, asentado feliz y prósperamente desde el siglo XIII y que, por algún fenómeno desconocido, imprevisto y rápido, tuvo que escapar por los acantilados y dispersarse. Le preocupaba, sin embargo, que los restos y grabados recogidos confirmaran la existencia de seres extraños, con cuerpos humanos pero con alas y cabezas de serpiente o de lagartos y encima de cuyas cabezas aparecían inscripciones enigmáticas. Con este personaje se abre en el relato el interés por el pasado remoto donde se forjan los mitos y los símbolos de una cultura desaparecida pero que, por alguna razón, se siente que todavía perdura.

Allí Frank se despide de la antropóloga, que ha introducido un misterio más en su vida, el de la relación entre pasado y presente y la evolución de los seres en la tierra, y vuelve a Telluride, angustiado por presentimientos de violencia, derivados de su dedicación a la minería y por ser una ciudad llena de trampas y de dos caras; una

correspondiente a las consecuencias de la mina, y otra, derivada del dinero que recibía; es decir, del pasado y del presente. Sufre una visión acerca de una nube negra que le persigue y que interpreta como una presencia negativa siempre constante en su vida, pero que trata de guardársela para sí y no comunicarla a nadie, pues reconoce que se trata de esa venganza que prometió a su madre cuando enterraron al padre.

Para evitar complicaciones en Telluride, adonde llega en medio de un ambiente inhóspito, hace saber que ya no se interesa por los metales nobles sino por el zinc. Conoce a bastantes tipos extraños, con indumentarias y actitudes extravagantes y, entre ellos destaca Merle Rideout, un científico, alquimista, fundidor y amalgador de la mina de Little Helkite, y considerado un loco por estar aspirando constantemente los humos de la fundición. Todo el ambiente que rodea la mina parece hechizado. Las visiones extraordinarias se multiplican en el paisaje, sobre todo cuando estalla el magnesio, y las ilusiones ópticas se confunden con la realidad. Una muy repetida era la visión de un paisaje barrido por una bruma irreductible:

The longer he stayed in this town, the less he was finding out. The longer he stayed in his town, the less he was finding out. The point of diminishing returns was fast approaching. Yet now, as the trail ascended, as snowlines drew nearer and the wind became sovereign, he found himself waiting for some split-second flare out there at the edges of what he could see, a white horse against the sky, a black rush of hair streaming unruly as the smoke that marbles the flames of Perdition. (*ATD* 297)

Merle le confiesa que es el vivo retrato de su padre, al que trató con asiduidad y consideraba un caballero, gran jugador de cartas y conocedor de todos los secretos de la mina que, además había salvado la vida de su hija en dos ocasiones. Merle trabaja con su hija Dally, también dinamitera y, consecuentemente, con poderes extraordinarios. Frank se asombra de las aptitudes de Merle y no sabe qué pensar cuando le enseña unas hojas de gelatina aplicadas a una fotografía donde estaban grabadas las imágenes de los asesinos de su padre que aparecen con unos ojos fantasmales.

Enseguida se siente perseguido por pertenecer a la familia Traverse y tiene que huir. Dally le ayuda a escapar por un túnel de la mina pero, por error, vuelve a Telluride y, después se dirige a San Miguel donde ve destellos de luz que parecen manifestar un

estado de inocencia como el que internamente siente. Merle le anima a ir a Nueva York a encontrarse con un tal Stephen Emmens, un extraño investigador y alquimista, considerado loco pero capaz de transformar la plata en oro gracias al fenómeno de la doble refracción producido por la luz. Al referirse a este proceso de transmutación Merle le enseña un trozo de espató de Islandia donde se reflejan las imágenes dobles, algo totalmente desconocido para Frank. Le confiesa que la potente luz de ese mineral es capaz de transmutar todo; parece que se encuentra en los veneros de la plata en las minas cercanas a Méjico y por fin comprende que precisamente aquello era lo que siempre había buscado su padre y nunca había confesado. De este modo la luz, aunque sea como extracción del interior de la tierra, constituye el ideal íntimo de Webb, más importante que su condición de socialista en apoyo de la justicia minera.

Por su parte, Dally le informa de su deseo de ir también a Nueva York y él le da la dirección de la Universidad de Yale donde estudia su hermano Kit, quien destaca por su mente científica y voluntad sin límites, capaz de conseguir cualquier objetivo que se proponga. Antes de irse de las minas se acerca a la tumba de su padre, en el cementerio de Telluride, y tiene una visión simbólica al contemplar una explosión. Siente que su padre quiere advertirle de la necesidad de castigar a los culpables por su muerte. En ese ambiente, Frank muestra más profundamente los síntomas de la melancolía a la que era muy propenso. Se va después a Méjico con una banda musical de carácter militar (la banda de Gastón) como fagotista, con el nombre de Pancho, pero antes de partir vuelve al cementerio donde está su padre y le confiesa las características suyas y de sus hermanos. Considera que se han especializado, y Reef es puro nervio, Kit una mente totalmente científica y él se siente como un verdadero amalgador en su empeño y constancia por lograr algo, que en ese caso es descubrir a los asesinos de su padre. A pesar de decirle a Dally que quisiera ir con ella a Denver, se queda allí pero le da las señas de su hermano Kit, que iba a Yale (en New Haven) a estudiar, advirtiéndole que siempre podría ayudarla. Frank se dirige a Méjico con su banda de música y allí conoce a un rico ingeniero de minas, Ewball Owest, del que aprende nuevos métodos para extraer la plata y le habla de la importancia del espató de Islandia³¹ (a través del que puede verse la imagen de un hombre y su fantasma) y de las minas de Guanajuato, en donde comienza a trabajar. Mientras permanece aquí tiene siempre la misma pesadilla con Deuce, el asesino de su padre (que se le presentaba en un callejón estrecho, en

³¹ Yes and how could something weak and weightless as light make solid metals transmute?" (306).

medio de una casa en ruinas) hasta el punto de hacerle pensar que tenía otro doble suyo que estaba muy lejos. En sus sueños premonitorios le llegan avisos de que no vaya a la ciudad. Sin embargo, cuando llega reconoce sus calles como si hubiera estado allí antes. Junto con Ewball escucha la canción prohibida, “La cucaracha,” referida al general Huerta (375-6) y teme ser arrestado. Frank tiene nuevos sueños donde se le advierte que no suba al tren, y al mismo tiempo, al pasar por una calle que le resulta conocida, como si hubiera estado antes allí, siente que el asesino Deuce estaba cerca.

Un día de Viernes Santo, en que estaba prohibido trabajar y hablar, y los paseos por las calles solitarias permitían la posibilidad de tener revelaciones por el gran silencio que había. En ese escenario, unos hombres les detienen por hablar, aunque posteriormente un policía les asegura que la detención había ocurrido debido a algo que uno de ellos hizo en “el otro lado,” por creer que Frank era Kieselguhr Kid, el mayor dinamitero y el más buscado. De este modo, van a la cárcel, situada cerca del cementerio, donde conocen a un americano, experimentado en túneles que les ayuda a escapar, no sin antes pronosticarles el fin del mundo (de nuevo tenemos el anuncio de la llegada del apocalipsis). Posteriormente, huyen por un pasadizo y logran llegar hasta el tren, aunque son asaltados por unos hombres que necesitan a alguien que tenga conocimientos de minas.

Frank, como siempre que tiene problemas, queda sumido en el silencio y un loro le increpa a que piense en el espato y en la refracción: “Think! Double refraction!” (387) y, cuando ya creía haber perdido su vida, le salvan tres indios, y uno de ellos, el Espinero, llamado así por su gran habilidad para buscar agua viendo las espinas del cactus, le lleva a una mina abandonada, y en su fondo contemplan un trozo grande y único de espato de Islandia. Comprueba que en el lugar donde hay espato siempre se origina una gran luminosidad que le permite no solo ver sino hacerlo más allá de la realidad, lo cual potencia sus poderes innatos. El Espinero le da a probar “hikuli” o “cactus globo” que le produce el efecto de volar, de salirse del cuerpo y en ese estado llega a una cueva donde mana eternamente agua, para volver, entre diferentes remolinos de colores (magenta, turquesa, violeta), al lugar donde estaba, no sin haber aprendido los secretos del agua en el desierto. Las montañas de la zona, de colores rojizos, le sugieren otros mundos.

Tras separarse del Espinero, que le regala un collar de semillas transparentes (lágrimas de Job), de poderes extraños, Frank llega a un pueblo donde encuentra a Sloat,

uno de los asesinos de su padre y sabe, gracias a sus poderes innatos, que le surgen en las circunstancias de mayores silencios, que Deuce ya había huido de allí. Después tiene que vivir disfrazado durante un año, pero un día su hermano Reef le va a buscar para convencerle de que siga en el negocio de la dinamita que había emprendido su padre y así vuelve al Oeste de Texas, a Nohecita, aunque a su regreso ya nada resulta igual que antes. El primer síntoma negativo que sufre es no poder dormir nunca y sumar nuevas pesadillas cada noche. Llega a pensar que ha perdido su identidad y él ya no es él mismo sino su propio fantasma, porque no entiende a quienes le hablan ni reconoce la ciudad, donde ya los coches y las motos ocupan el lugar de los caballos. Pocos quieren hablarle aunque le reconocen muchos. Trataba de buscar a Reef y a Stray, y a cuantos amigos había dejado al irse, pero no encontró a nadie aunque Stray y el bebé estaban siempre como visiones presentes y constantes a su lado.

Se entera por un conocido que su hermano Reef había estado allí un año antes y había abandonado a su mujer y al niño que frecuentaban ahora un rancho en Fickle Creek, en las afueras de Nuevo Méjico. Se fue allí y permaneció en un hotel (Noctámbulo) donde nadie dormía. Conoció tipos extraños, como Zoltan, a quien le asustaban los espejos. En una cantina descubrió a Stray, que acababa de tener relaciones con uno de tantos motoristas que pasaban por allí. Regresa a Denver, donde deja pasar el tiempo, hasta que un día se encuentra con el reverendo Moss Gatlin que conducía un extraño tranvía sin caballos y llevaba la inscripción “ANARCHIST HEAVEN” (465) en lugar del cartel de destino del transporte y trataba de ayudar a cuantos veía desvalidos. Es la persona que le dice cómo murió su padre y el sufrimiento que le infligieron.

Tras dirigirse a Cripple Creek (Colorado) Frank encuentra la ciudad devastada y silenciosa. En el hotel en que se aloja oye gritos y descubre a un niño que le pone en relación con su madre Mayva, a la que no veía desde hacía tiempo. Se encuentra con ella y tiene noticias de sus hermanos: sabe que Kit está en Alemania, Reef en Europa y Lake se había ido con uno de los asesinos de su padre. Es entonces cuando madre e hijo, sin decirlo, no tienen ninguna duda de que Webb había sido el verdadero fantasma dinamitero de San Juan y que todas las excusas y juergas con los amigos de las que hablaba eran falsas, era una pantalla para que ninguno de la familia supiera a qué se dedicaba y así protegerlos. Su madre también le confiesa que le hubiera gustado abandonar a su marido y huir con las gentes del circo.

Frank se va en tren a Tampico, Méjico, cerca de la frontera con EEUU, y allí se encuentra de nuevo con Ewball Owest, cuyo interés por las minas ya había desaparecido y se dedicaba ahora al tráfico de armas que llegaban desde Alemania. Curiosamente, este personaje se siente también como Frank y, como él, le parece estar condenado a toparse con viejos conocidos “del otro lado” y de tiempos pasados. Allí coincide también con un alemán, Günther von Quassel, por quien se entera de que su hermano Kit había sido obligado por los Vibe a abandonar Gotinga, donde estudiaba. Él también había jurado que cuando saliera de Méjico se iría a Norteamérica porque ese territorio, antes controlado por Reef, estaba invadido por pistoleros, y el ambiente era bélico, con los gringos dispuestos a levantarse y con la desconfianza de todos. Allí se encuentra también con Wolfe Tone, conocido de Reef, y con su cuñada, Stray que se ocupaba ahora de controlar las armas que llegaban al Paso (Texas) para ayudar a los mexicanos. Parece que Ewball estaba totalmente integrado en la causa mexicana, al lado de Stray y ayudaba a todos los que podía.

Frank siempre tiene un sueño recurrente sobre Webb que parece premonitorio, donde ve a su padre al otro lado de una puerta cerrada, que conecta con la Naturaleza, en una tarde crepuscular. Frank quiere ir con él pero su padre no le deja. En el sueño nunca aparece su hermana Lake (como si no la aceptase como familia) y sí sus hermanos Reef y Kit. Se despide de Stray y se traslada a un lugar que parece más seguro, Chihuahua, pues en las demás ciudades mexicanas todo parece ser guerra y muerte. En ese ambiente hostil siempre tiene el mismo sueño recurrente, ahora diferente a los anteriores: va corriendo como persiguiendo una luz inmensa pero de repente termina el sueño y vuelve a encontrarse en la iglesia en la que estaba antes de tener ese sueño. Sin embargo, alguien conocido, el chamán indio Espinero, que en el pasado le había enseñado a volar, le dice que no ha tenido un sueño, que él ha visto cómo le traían. A través del chamán se da cuenta de que su sueño no era tal, como creía, sino que se trataba de la misma realidad (de nuevo, tenemos aquí otro ejemplo de la fina línea que separa la realidad de las ilusiones y los sueños), y la luz que perseguía en el sueño representaba su propio pueblo. El Espinero le hace ver que estaba herido, como

consecuencia de haber participado en la batalla de Casas Grandes, aunque él no parecía ser consciente de las heridas.³²

Una vez más vuelve a encontrarse con Estrella, Stray, que se dedicaba ahora a intercambiar prisioneros y uno de los canjeados era el propio Ewball. Entre quienes ayudaban a curar a los heridos ve también a la antropóloga Wren Provenance, a la que había conocido cuando investigaba en los yacimientos arqueológicos donde ocurrió la batalla de Casas Grandes y que se había quedado allí a ayudar a los heridos mientras los militares habían huido. En ese entorno de desolación, Frank vuelve a manifestar su profundo sentimiento de melancolía. Se encuentra una vez más con el Espinero, quien se refiere a unos Manuscritos sagrados que contienen el cuento del *Viaje desde Aztlán* (sobre el mito de los antiguos fundadores de Méjico) que Frank lee con tal entusiasmo que llega a identificarse con los protagonistas ficticios y siente la misma febril actividad que ellos. En el momento más interesante de la narración el Espinero le toca un hombro y le devuelve a la realidad, de la que se desvanece milagrosamente el brujo, dejando entre las manos de Frank el periódico del día con las noticias de la guerra, esfumándose de sus manos el cuento.

Cuando reaparece el chamán, lo hace con un bastón de roble de propiedades mágicas que regala a Frank. Después el joven acompaña a la antropóloga al yacimiento arqueológico, y al verlo Frank lo reconoce como el espacio en ruinas donde se ubicaba uno de sus sueños persistente. El lugar se le antoja como el símbolo de toda la historia de la migración y el exilio del continente. Durante un tiempo permanece trabajando allí y dialogando con El Espinero quien le pronostica más dificultades en su vida. Frank, convaleciente, se queda en Chihuahua pese a los avisos del Departamento americano que instaba a los gringos a abandonar el territorio por los peligros de la guerra civil, a cuyo bando de Madero se había incorporado el joven, pero él decide no abandonar el lugar. Por la región de Chihuahua, donde se mueve desde entonces Frank, famosa por los meteoritos, observa piedras extrañas que le recuerdan el espato de Islandia, conocido por él gracias a Espinero.³³ Una de ellas, muy rara, negra y picada, le llama su atención

³² El narrador recoge el episodio histórico de la batalla de Casas Grandes, ocurrida el 6 de marzo de 1911. El tiempo en la novela va avanzando no solo por las referencias a las estaciones del año que transcurren sino por los acontecimientos históricos “reales” que se van introduciendo.

³³ La zona que transita el personal, denominada “Zona del silencio” constituye un enclave enigmático, tanto por los meteoritos que cayeron como por la imposibilidad de utilizar elementos magnéticos o frecuencias.

y la recoge. Su extrañeza es mayor cuando observa que al tocarla la piedra le habla al tocarla y le pregunta qué hace allí, como si debiera estar en otro lado.

Tras perder el bando que defendía, pese a ayudar con todos sus conocimientos sobre explosivos, Frank huye a la capital. Allí se encuentra, una vez más, con Günther von Quassel, a quien no veía desde su estancia en Tampico. Estaba esperando para poder ir a la finca de sus padres, donde regentaba el cafetal de su propiedad. Le ofrece trabajo a Frank en su finca y mientras su amigo recoge los pasajes tiene una nueva experiencia visionaria: encuentra un telescopio orientado a una elevada escultura de granito, conocida como “El Ángel” y cuyo rostro le parece familiar. Además, la estatua parecía que le hablaba en español aunque solo pudo distinguir las palabras “máquina loca,” “muerte” y “tú.” Cuando vuelve a enfocar ya no ve a nadie, y la visión desaparece sin que nadie más que él hubiese observado nada.

Una semana después, ya en el cafetal, consigue que todas las máquinas que antes estaban estropeadas vuelvan a funcionar con solo hablarlas. Su nueva vida transcurre ahora entre el cafetal y la cantina. Allí conoce a una joven, Melpomene,³⁴ que le habla de los *cucuji* o escarabajos luminosos gigantes que pendían de los árboles, al modo, podríamos decir, de las manzanas del Jardín de las Hespérides que, como estudió Patch (1983: 25-26), representaban la fruta de otro mundo. Aquí esas frutas que daban una luz amarilla y verdosa que hacía innecesario iluminar las calles de Chiapas, podía simbolizar el descubrimiento de una nueva era donde la Naturaleza ofreciera al hombre todo cuanto necesita sin esfuerzo. Su amigo Günther compara ese “tejido vivo” que forman la sucesión de escarabajos al tejido vivo católico y relaciona el valor de la luz entre los indios de Chiapas con la Eucaristía entre los cristianos. También aprende allí que los indios solo con elementos naturales se comunican desde grandes distancias. Un día, sentado bajo la higuera de Melpomene, tiene un sueño en el que se le advierte que debe llevar a cabo una misión para salvar a su pueblo. Ha de pasar bajo un arco de piedra sobre la que está una escultura triunfal, una figura siniestra realizada con elementos curvos, de gran cabellera y alas; por debajo, la ciudad se dividía entre dos partes muy distintas: una, totalmente horrible, oscura, imagen de la muerte, y otra, plena de luz, imagen de la vida, y él se adentraba en la de la muerte. Cuando despierta se

³⁴ El nombre, como puede verse, corresponde a una de las musas del teatro (“La melodiosa”), hija de Zeus y Mnemósine. La trasposición de un mito a nombre de persona común, muy frecuente en el narrador, se basa en la extrema luz con que se representa la figura mítica y los elementos mágicos que recogen esos escarabajos que le enseña la joven.

entera del ataque sufrido por la ciudad cuyo sueño había sido una premonición de lo que fueron los comienzos de la “Decena trágica” (iniciada realmente en 1913 en Méjico).

Tras abandonar el conflictivo lugar se dirige de nuevo a Denver (Colorado) y allí encuentra al médico que pretendió a su hermana Lake antes de que se uniera a Deuce. Su sorpresa es grande cuando conoce que la antropóloga Wren va a ser su mujer, a quien había vuelto a ver cuando estaba en el hospital y todavía es mayor su sorpresa cuando sabe que es amiga de su cuñada Stray y que ambas participan en un misterioso proyecto en la cuenca minera, donde también está involucrado Ewball, para cuya familia trabaja su madre, Meyva. Frank ayuda a la causa de los mineros explotados y trata de asesinar a Vibe, que controlaba el movimiento sindical, pero se les adelanta Foley, que durante años había sido su amigo y representante, que es al fin quien termina con quien había ordenado asesinar al padre de Frank.

Cuando Frank llega a Trinidad encuentra a Stray, que le parece la imagen de la *Piedad* de Miguel Ángel (1011), ayudando a las gentes del campamento, junto a su hijo Jesse, todavía un niño de diez años, pero que cuidaba de su madre como una persona mayor, y al Reverendo Moss Gotlin. Ve el peligro y la dificultad de salir vivo de allí y de pronto, en otro sueño, siente que una mano amiga se apoya en su hombro. Parece que se trata de su padre, Webb, quien le avisa otra vez y definitivamente interpreta como que debe enviar al niño y a su madre fuera de peligro, no sin antes haberle declarado sus sentimientos hacia ella y manifestar su esperanza de encontrarse tras la guerra.

Tras sobrevivir a las circunstancias mejicanas, un día se encuentran Frank, Stray y Jesse con Reef, Yashmeen y Ljubica en Montana y desde entonces consiguen vivir todos juntos, con los nuevos hijos de los respectivos matrimonios. Todos sus viajes, aventuras, sinsabores, quedan al fin recompensados por ese encuentro con la familia, como un reencuentro con el centro de su vida dentro del laberinto de su existencia. Más que los demás personajes, Frank representa la capacidad para transmitir la fuerza telúrica que se impone en el individuo de acuerdo con sus orígenes y que permite construir la historia y la conciencia donde todo (sueño, ficción, imaginación, creencias, deseos) forma parte de la dramática condición itinerante del hombre en busca de sus orígenes.

Brian McHale apunta la similitud entre los hermanos Traverse y los personajes históricos conocidos como Frank y Jesse James, pertenecientes a una banda de forajidos estadounidenses durante el periodo próximo a la Guerra Civil, cuya audacia les

convirtió en personajes tan famosos que el gobierno norteamericano contrató a la agencia de detectives Pinkerton (al igual que en la novela) para capturarlos. Señala McHale:

This, of course, is exactly the situation of the Traverse boys in Pynchon's Wild West narrative. The Traverses, like the James Boys of the dime novels, are good-guy outlaws bent on justifiable revenge; the middle brother, Frank, even shares a first name with one of the James brothers. (20)

3.4. El aventurero errante

Reef Traverse es, de los hermanos, el gran jugador de cartas (cualidad heredada de su padre) que gracias a sus extraordinarios poderes cognitivos siempre gana. Con el dinero paga los estudios de su hermano Frank. Parece que es el más inquieto de la familia; en principio, vive en el Oeste, con su mujer, Stray Briggs, y su bebé, Jesse, en una zona de mucha electricidad, lo que potencia sus innatas cualidades adivinatorias y se dedica, aparentemente, a transportar camellos con un socio, Archie, aunque en realidad sigue en el negocio de la dinamita, como había hecho su padre, y cuyo asesinato se convierte en una obsesión de la que busca vengarse. Más que los otros hermanos, éste vive errante, durmiendo, muchas veces al raso, y aprovechando las oportunidades del juego para obtener beneficios. En general, como apunta Amy J. Elias, aunque la familia Traverse representa el poder patriarcal característico de occidente, siendo precisamente Reef el más destacado como símbolo de masculinidad, el texto poco a poco demostrará cómo la ley patriarcal es completamente inestable (43).

Un día, tras contemplar el elevado número de muertes en San Juan por los problemas mineros, Reef decide ir a Denver a buscar a su hermano Frank para que participe en favor de los trabajadores gracias a sus conocimientos sobre la dinamita, pero en el camino escucha una explosión, y reconoce la pólvora utilizada por la Guardia Nacional que le persigue. Consigue escaparse, pero tiene que volver a su casa y disfrazarse de un personaje neurasténico de la costa Oeste, Thrapston Cheesly III. Al llegar a Denver se hace pasar por petimetre ("to dress like a dude" 367); recibe clases de

baile y conoce a una inglesa excéntrica, Ruperta Chirpingdon-Groin con quien vive diversas aventuras sexuales. Conoce también a Wolfe Tone O’Rooney, que estaba impresionado por la lucha de dinamiteros de Colorado, y se va a Méjico con él a participar en la causa minera aunque, aparentemente se dedica al negocio de ventas de “herramientas agrícolas.” Con pasaporte falso y con el nuevo nombre de Eusebio Gómez, se instala en la frontera mexicana. También conoce a Flaco, a quien le atrae, como a él, la química, y le informa de la extensión del anarquismo así como de las represalias contra los anarquistas de Montjuich, en España. Por este mismo personaje conoce que el anarquismo se ha convertido en una auténtica religión contraria al Estado, y que para luchar contra él la mejor arma es la Química. Tras el asesinato de Mackinley (el 6 de septiembre de 1901 por el anarquista Czolgosz), se produce el éxodo de los anarquistas por el grave peligro en que vivían. Por ello, Flaco convence a Reef para ir a Génova y trazar allí nuevos túneles en las minas y comenzar de nuevo la lucha desde ese país. Wolfe se dirigió a Méjico, donde coincidió con Frank y le puso al día sobre la vida de Reef.

Reef, junto con Flaco, consigue llegar a los Alpes austríacos (812) en un momento de conflicto entre Austria e Italia. En esa zona entre 1901 y 1906 se perforaron cuarenta y siete túneles a través de las montañas para construir la nueva Karawankenbahn (línea de ferrocarriles), lo que significaba una buena oportunidad para los dinamiteros porque desde el proyecto del Simplon, en 1898, estaba en marcha el túnel más largo de Europa, entre Italia y Suiza, (inaugurado en 1906) y en él que colaboró Reef. Por un albanés, compañero del trabajo (los trabajadores del ferrocarril eran, en su mayor parte, anarquistas y estudiantes de química) conoce el código de honor de su nación, lo que hace reflexionar a Reef sobre la falta de un código semejante en América, aunque los americanos se refirieran al del Oeste como su símbolo. También aprendió allí algunas supersticiones de las gentes de las montañas, y entre las más sugestivas para él una era la fe que tenían en que el túnel debía ser un lugar tan neutral y fuera de la realidad que ni siquiera el Tiempo podía incidir sobre su historia. El túnel que construían servía también para que la gente que sentía pasión por la moda de los balnearios fuese recorriendo todos los que se habían instalado en Europa y que gracias al ferrocarril atravesaban el continente.

Entre esos excursionistas, un día Reef volvió a encontrarse con Ruperta Chirpindin-Groin, a quien había conocido en Nueva Orleans. Ella es quien le informa de

las actividades de Vibe. Por ella sabe que está en Europa y se dirige a Venecia para comprar arte renacentista. Al conocer la noticia Reef abandona su trabajo en los túneles y se va en uno de los trenes que los recorren hacia Italia, pero antes de irse siente que el túnel está hechizado, pues según le habían contado, allí se refugiaban los espíritus de la montaña. Primero consigue que una sombra mágica le ayude a matar a una serpiente que pronunciaba su nombre, y después escucha una voz que le advierte que se cuide, que tiene mujer y un hijo, aunque esa voz no le exime de vengar a su padre matando a quien ordenó su muerte, el plutócrata Scarsdale Vibe. También le dice esa misma voz del túnel que el arte que compra procede del sudor de los obreros.

Casi en el momento de abandonar los Alpes Reef se encuentra con su hermano Kit, el pequeño de la familia, a quien no veía desde que se fue de San Juan, quien le presenta a Yashmeen, que le acompaña. Kit y ella habían ido a Gotinga para realizar el mismo viaje que había hecho Riemann, cuarenta años antes. Al encontrarse en el tren, Reef define a su hermano Kit como el más “inquieto” y “salvaje” de la familia, aunque ella cree que, por el contrario, es el más religioso de los hermanos, preocupado por lo invisible y por los vectores, pues entre ambos elementos siempre había encontrado ella una relación. Por su parte, Natalia Eskimov, una espiritista, comprensiva ante la melancolía de los hermanos, generada en gran parte por la ausencia de su padre, logra comunicar con el muerto que confiesa haberse equivocado al abandonar a sus hijos en favor de una causa social, pero les sigue animando a vengar su muerte.

Reef trata de llegar a Venecia para encontrar a Vibe, que estaba en la ciudad, muy interesado en obras de arte, sobre todo de la escuela de Squarcione³⁵ pues trataba de adquirir ante todo un Mantegna. Los dos hermanos pasan una temporada en Venecia, siguiendo a Vibe para asesinarlo pero, al vigilarle, observan que hay otros muchos anarquistas también dispuestos a matarle, y aunque varios lo intentan al fin se frustra su asesinato. Mientras él se queda en Venecia con su hermano, Ruperta se ha marchado a Marienbad, siguiendo la ruta de los balnearios y él permanece en la ciudad italiana hasta que considera imposible cumplir su misión. Durante su estancia en la ciudad italiana conoce al pintor Hunter, entusiasmado en esos momentos con la luz veneciana. Allí se separa de Kit, que se encuentra aquejado de una profunda melancolía, entre otras causas

³⁵ Un poderoso comerciante italiano del Renacimiento y maestro de Mantegna. El nombre de este personaje ya lo había utilizado Pynchon también en “Low-Lands.”

por sentir cada vez más necesidad de librarse del peso de la venganza debida a su padre, y Reef vuelve a la ruta de balnearios dedicándose al juego.

El 30 de junio de 1908 escucha una imponente explosión. Se trataba de El Suceso, que en la novela no se concreta pero por todos los datos facilitados no hay duda de que se refiere a la enorme explosión de Tunguska, en Siberia, que alcanzó proporciones extraordinarias y que las investigaciones aún no han llegado a un acuerdo sobre si se debió a un meteorito o a otras causas. (Puede recordarse que Julio Verne había publicado siete años antes la novela *La Chasse au météore*). Tras amasar una modesta fortuna en el juego Reef se dirige a Niza y se encuentra de nuevo con su compañero de minas, Flaco, quien le da noticias de su hermano Frank (que ya se le conoce en Méjico con el nombre de Pancho). Así se entera de su vuelta a Tampico para ayudar a la revolución mexicana y le anima a ir con su hermano y con él a Méjico. En la plaza Garibaldi de Niza estalla una bomba que deja bastantes muertos y heridos a los dos jóvenes. En esa situación, como en otras en las que se encontraba en peligro, Reef sueña con la ayuda de Kit, y siente su presencia mientras le operan, lo que le daba tranquilidad en medio del ambiente sombrío del país y del fuerte dolor de sus heridas.

Reef vuelve a Venecia antes de lo previsto, desesperado al ver los destrozos humanos de la bomba en Niza, pero sigue sin encontrar a Vibe ni a Dally, con quien se había visto en el viaje anterior. En cambio encuentra a Yashmeen y la lleva con él a su casa para protegerla cuando es perseguida por unos pistoleros, y evita así que la hagan volver a Trieste. Entre esos pistoleros parece que estaba un inglés, Theign, que mostraba un interés extraño por los austriacos. De nuevo en la ciudad artística se siente sugestionado, también como el pintor, por la luz veneciana aunque se da cuenta de que tras la caída del Campanile todo resulta extraño en la ciudad. Parecía que se estaba repitiendo un fenómeno paralelo al que se produjo cuando un ángel visitó a San Marcos en la noche turbulenta captada por Tintoretto.

Muy cerca del Arsenal, espacio recogido por Tintoretto, parecía que existiese también un gran misterio en torno a Castello, cuyo muro de ladrillo alto y de color claro, no parecía sino albergar algo que nadie conocía y que en los mapas no se registraba, porque éstos, sobre todo los antiguos, solo informaban del conjunto. De ahí que la gente pensara en los mapas como si fueran visiones de profetas pero Vlado quiso enterarse, al ser llevado allí por sus captores, de cuál era el misterio que encerraba su muro. No tardó en percibir algo cuando reconoció a Theign entre quienes le

interrogaban y que quería saber quién era la joven que le acompañaba. Vlado no delató en ningún momento a Yashmeen y ella se enteró por las noticias de un tiroteo y de la captura de su compañero anarquista.

Yashmeen y él se dedican a jugar a la ruleta, ganando siempre gracias a los cálculos matemáticos de ella y a los poderes especiales de él. Un día ella recuerda un cuaderno que Vlado le había entregado antes de que los pistoleros le capturasen. Se trataba del *The Book of the Masked* (875), con imágenes, bocetos y signos aparentemente indescifrables sobre el más allá pero que ella podía leer gracias a las enseñanzas matemáticas de Kit en Gotinga.

Por su parte, cuando Cyprian vuelve a Venecia para buscar a Yashmeen, la encuentra con Reef y ésta le entrega después *The Book of the Masked*. Viven los tres juntos durante un tiempo en la ciudad italiana, manteniendo relaciones homo y heterosexuales entre ellos, pero la insatisfacción de cada uno, el ambiente pesimista y el terror impuesto contra el anarquismo le devuelve las pesadillas a Reef con su padre quien parece querer transmitirle un nuevo mensaje mediante un sueño en el que muchos mineros circulan a oscuras por una ciudad de calles estrechas y entre ellos, Webb transporta una luz que su hijo interpreta como el símbolo positivo de su propia causa por la que murió.

El plan de los tres jóvenes había sido huir a Garfagnana (en la Toscana) y vivir en sus bosques, alejados de las tensiones políticas. Se veían a sí mismos felices allí, cada uno con su indumentaria característica que delataba su carácter: Reef, de riguroso negro, delgado y siempre en alerta. Cyprius, con traje claro y sombrero extravagante, y Yashmeen, entre los dos, con un elegante vestido de gasa de color lila, su color preferido. Un día, en Monte Carlo, Reef se encuentra con su colega anarquista de Nueva Orleans, Wolfe Tone O’Rooney que se dirigía a Barcelona para ayudar a los anarquistas y los tres le acompañan hasta la frontera con España. En Biarritz, Yashmeen se emociona al escuchar los sonidos de un acordeón y es entonces cuando conoce que va a tener un hijo de Reef. Esa noche Yashmeen sueña que un cazador, por fin, había llegado para llevarla a ella fuera de la tierra, a la esfera de Riemann, que ella había confundido con todo lo existente y desde allí, en lo más alto, podía contemplar todo el continente euroasiático como algo muy pequeño.

Los tres compañeros pasan unas semanas entre Biarritz y Pau, alternando la información de anarquistas con distracciones y juegos en los casinos. En esas ciudades

había gentes de todas las naciones y a Reef le recordaba el ambiente de los campamentos mineros de su infancia. Además les informan de que, oculta bajo los Pirineos, había una ruta para entrar y salir de España. Allí se encuentran también con otros personajes que antes habían pasado por sus vidas y que les cuentan las nuevas formas de destruir gobiernos, sin necesidad de participar en estructuras organizadas, y algunas aparentemente místicas, como la del T.W.I.T., a la que por un tiempo había pertenecido Yashmeen.

Les hablan de un mapa, que aparentemente correspondía al Congo belga pero realmente era de los Balcanes, aunque se les hacía difícil concretar el lugar por las formas bidimensionales con que estaba trazado. Lo más llamativo de ese extraño mapa era que en lugar de topónimos contenía mensajes breves y las indicaciones estaban señalizadas en distintos tonos de color violeta, a excepción del trazado de unas líneas negras que para unos representaban informaciones sobre minas y para otros conductos de gas venenoso. Tras estudiar el mapa pudieron concluir que revelaba un posible enfrentamiento de unos estados contra otros, como símbolo anticipativo de una guerra mundial en Europa. Representaba un gran peligro en sí mismo, por la guerra, y sobre todo, por la posibilidad de acabar con el anarquismo ya que si ocurriera una guerra de esas dimensiones, el anarquismo perdería definitivamente su interés en la sociedad.

Ante el temor de lo que pudiera ocurrir, deciden iniciar una nueva aventura para desmontar los caminos negros (*Interdikt*) del mapa de los Balcanes. De este modo, los tres emprenden una nueva misión aunque Cyprian, que había estado antes en Bosnia, había jurado que nunca volvería a la península balcánica. Antes de iniciar el viaje hacia su nuevo destino, conocen a un pianista y musicólogo, Sleepcoat, estudioso de las músicas lidias, quien les enseña una melodía a la que faltaba una nota musical.

Con el ejemplo de esa melodía les explica que en el pasado, entre los pueblos lidios, no se podía emitir esa nota por corresponder a una liturgia y estar prohibida para el pueblo. Su interés por la investigación musical les facilita a ellos el camino para cumplir su misión política. El proyecto de los tres viajeros consistía en introducirse en la Tracia junto con el investigador, estudioso de los cantos populares de aquella zona, y del nuevo culto neopitagórico que se estaba iniciando allí y cuya relación con una melodía atribuida a Pitágoras se consideraba muy estrecha. Gracias al interés musicológico ellos no podían parecer sospechosos. Si no hubieran tenido esa excusa introducirse en ese país hubiera resultado muy peligroso pero como, desde 1900, la

búsqueda de material musical popular se había generalizado en todas las naciones y había sido utilizado por grandes músicos (Bela Bartók, Kodály, Canteloube, Vaughan Williams, Eugénie Lineff, Hjalmar Thuren), nadie podría desconfiar. De este modo, todos se reúnen en Belgrado con el profesor Sleepcoat. Al ver la capital, Sofía, encuentran que ha perdido su identidad y lo que era antes propio y característico ya había desaparecido; sus antiguas formas singulares se habían transformado en otras semejantes a las de otras ciudades europeas.

Un día, ya en su nuevo destino, en el silencio de la noche el profesor consigue escuchar una melodía frígida, totalmente desconocida para él, que entonaban una chica y un chico, muy distantes entre sí, como si estuviesen en valles diferentes. Le pareció que tenía extraordinaria semejanza con lo que debió haber cantado Orfeo a Eurídice. Mientras el profesor se refiere al mito, los demás planean la forma de detener la línea *Interdikt*. Sin embargo les resulta difícil que alguien del lugar les informe de la ubicación de los trazos negros visibles del mapa. Tienen la suerte de encontrarse con Flaco, antiguo amigo de Cyprian, quien les ofrece su granja para alojarse. Al hablar con él comprueban que por la zona hay muchos alemanes con máquinas y el profesor les enseña diferentes aparatos inalámbricos y una extraña torre militar. Se quedan solos los tres allí, en aras de su deber, cuando ya no había nadie que pensase en ese ideal y el profesor, cuando comprueba que no encuentra más que silencios como metáfora de algo negativo que se presagia, se vuelve a su tierra sin poder aportar nada a sus estudios.

En ese ambiente Yashmeen siempre muestra su deseo de trascendencia, bien por la teoría de Riemann, la cuarta dimensión, o por sueños, pero necesitaba una vía de escape para superar los límites de la realidad y encontrar algo así como la unicidad planetaria. La hija de Yashmeen y Reef nació durante la cosecha de la rosa, en mayo, y la llamaron Ljubica, que, aunque el narrador no lo diga, en serbio significa violeta, lo cual simboliza el color preferido de ella, su relación nostálgica con los atardeceres y, sobre todo, la representación del color de la alquimia y de las doctrinas herméticas.³⁶

A partir de entonces Cyprian se sintió cada vez menos atraído por las relaciones con ella y más fascinado por todo lo espiritual (iglesias, paisajes, nocturnos). Incluso sentía que la niña ya le había cuidado a él en otra vida y de ese modo su nacimiento

³⁶ Incluso se ha interpretado este color como el símbolo del intercambio entre lo material y lo celeste y, por tanto, de la transfusión espiritual (Jean Chevalier, 1074, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 7ª, 2003), lo cual coincidiría con el sentimiento de Cyprian cuando nace la niña. Asimismo parece representar el arcano XIV del Tarot.

restauraba el equilibrio de la Naturaleza. De alguna manera, la trayectoria de Cyprian representa al héroe judío, confundido en la vida y ansioso por descifrar el enigma de su existencia. Si sus relaciones sexuales hasta entonces habían representado su revelación como ser mortal, el nacimiento de la niña (que para él también representa su propia hija) le descubre un conocimiento y anhelo divino. Mientras ella cuidaba de la niña, los dos jóvenes se pasaron todo el verano buscando bombas y, gracias a Flaco, descubrieron una torre, antes inexistente, que les pareció el aparato de Tesla, con su sistema inalámbrico de transmisiones.

Tras diferentes investigaciones, finalmente dan con el buscado *Interdikt*, que se comporta como un ser vivo aunque, pese a sus esfuerzos, no pueden desinstalarlo. Sin embargo lo que sí encuentran, al penetrar en la torre por los túneles oscuros, son bombonas de “Fosgeno,” un producto nacido de la luz, el verdadero agente destructivo por su capacidad para producir desconcierto y miedo. De ese modo se confirma una vez más la importancia de la luz, ahora ya no como vida sino como muerte, pues la posible explosión de este elemento causaría la desolación en toda Europa. Además allí ven que cada vez aparecen más pistoleros de diferentes nacionalidades, entre los que vuelven a reconocer a Theign, y comprueban que el lugar se ha convertido en un espacio de operaciones bélicas en donde intervienen diferentes potencias. Cyprian se siente obsesionado por el posible estallido del Fosgeno mientras Reef, más activo, busca la forma de detenerlo, pero al no conseguirlo deciden no contar a Yashmeen lo que han visto y proseguir su camino como si allí no tuvieran ya nada que hacer.

Reanudan su viaje con la intención de llegar a Varna, en la costa búlgara del Mar Negro y al pasar una zona rocosa, denominada el Anillo, la niña comienza a agitarse, a patear y a hablar en el idioma del lugar como si algún resorte escondido se hubiese puesto a funcionar en su diminuto cuerpo. Más adelante, en las alturas de los montes Balcanes, oyen por primera vez el canto de un pájaro al que la niña seguía con la mirada. Descubren el pájaro posado en unas ruinas y al acercarse escuchan voces corales. Cuanto más se aproximan el camino se hace más luminoso y al final del mismo aparece un monje a la entrada de un convento. El convento pertenecía a una secta que descendía de antiguos disidentes bogomilos que, según afirma Pynchon, en 1650 no abrazaron la Iglesia de Roma y pasaron a la clandestinidad (ATD 956). A su fe particular se unieron después elementos nocturnos del dios Orfeo, del neopitagorismo y del orfismo.

Encuentran a Cyprius arrodillado en la capilla ante una estatua del dios Zalmoxis, considerado un esclavo del propio Pitágoras, según Herodoto, y mirando fijamente la luz de la imagen. Parecía que incluso había penetrado en los secretos ocultos de esa luz. Yashmeen le confesó que ella también tuvo una revelación en otra iglesia y supo por ella que tendría una hija y cómo sería ésta. Solo ella comprendió lo que le ocurría a Cyprius: había encontrado un nuevo camino más elevado y anterior a su reencarnación y se quedó en el convento. Tras una vida de inseguridad con su sexo, de actividad muy variada, había comprendido al fin que era un apátrida y estaba cansado de vagar. El silencio del convento le ofrecía la posibilidad de conocer el origen de la luz y el monje le recordó que en San Lucas se relataba la Transfiguración como la revelación de la luz desde las sombras y le habló también de su presencia en el Antiguo Testamento. A su vez, el monje le preguntó a Yashmeen si conocía la idea de la Shekhinak, “la que mora.”³⁷

Yashmeen había tenido información durante su participación en el T.W.I.T. y aún de forma más concreta durante en su estancia en Chunxton Crescent, donde se daba mucha importancia a la carta II de los Arcanos del Tarot, la Papisa. El monje explicó el significado de esta figura por la necesidad que tiene Dios, como ser invisible, de ser reconocido por la luz que ostenta ella. Asimismo le explicó la cercanía del sueño y de la muerte y el valor de la autosemejanza en el Universo como una propiedad consustancial al mismo, lo que justificaría el concepto pitagórico del proceso de vida y muerte como forma de pasar de lo “limitado” a lo “ilimitado” con la consiguiente no extinción del ser.

Cyprian se quedó finalmente en el convento, que se llenó de luz, como en una nueva transfiguración, y al despedirlos les advirtió, angustiado, que evitasen pasar por Albania. Sin embargo, ante los acontecimientos bélicos, cada vez más cercanos a ellos, huyen por donde pueden. Los caminos que van encontrando libres se llenan de una luz tan extraordinaria que Reef cree que alguien había accionado el *Interdikt*. Atraviesan Macedonia y se instalan en un campo de granados, entre fuegos enemigos y después, en el invierno, se incorporan a campamentos de nómadas, hasta que llegan a Albania, todavía aparentemente tranquila. Desde allí envían postales a todos sus familiares convencidos de que nunca saldrían de ese lugar ni volverían a verlos. Ocupan una

³⁷ Representaba los atributos femeninos de la presencia de Dios de acuerdo con la lectura el Talmud. La tradición de Shekhinak como Esposa de Shabat llega hasta nuestros días.

granja desierta en Albania y un día pueden contemplar otro prodigio de su bebé. Primero Ljubica se ríe al escuchar la explosión de una bomba, como si le alegrase su sonido, y después, y una de las veces que estaba sola en la granja, la encuentran sus padres hablando tranquilamente con una perra feroz que, solo años después, se enterarían de que se trataba de Ksenija, la pareja de Pugnax, que había estado vigilando, invisible, el avance de la familia en la Península Balcánica, desde el *Inconvenience*.

Los padres, que se habían impuesto la misión de protegerla desde su nacimiento, siempre recordarían haber sentido la presencia de una fuerza que les acompañaba en todo momento. Dejaron atrás diversas ciudades albanesas y se dirigieron al mar Adriático, a Yanina, junto con los soldados que sobrevivieron a la guerra. En la bahía encontraron un pesquero que aceptó llevarlos a Corfú y allí pasaron el resto del invierno. Los Compasivos dieron muestras de establecer de nuevo contacto con Yashmeen y llegaron a pensar que la auténtica misión que les había llevado a los Balcanes no era tanto acabar con la línea *Interdikt* como que Cyprian se convirtiera en la “bride of Night” (973) y que naciera la niña en la época de las rosas y que ambos la llevaran sana hasta Corfú. Parecía que la misión política era una metáfora y lo que les había ocurrido la realidad. Su deseo era quedarse en aquellas tierras y descansar pues aunque pasasen mucho tiempo instalados en un lugar sentían que siempre estaban en movimiento, como si algo invisible les llevara de un sitio a otro aunque solo de vez en cuando se encontrasen con gentes visibles. Al llegar a Corfú los recibió su padre, que los esperaba desde que había recibido una postal suya desde Albania en la que había escrito “We hope to reach the Adriatic” (973). Para él, militar del ejército ruso, aquella carta había resultado la misiva más importante que le pudieron transmitir sus compañeros de armas. Allí les presentó a la que ya era su mujer, la japonesa Umeki, a quien Kit había conocido en Constantinopla, a donde había ido en cierta misteriosa misión, y quien le presentó al padre de Yashmeen. Entonces su padre confiesa a su hija que Shambhala fue para él más que un objetivo, una ausencia, y no el descubrimiento de un lugar sino el acto de abandonar el lugar sin futuro donde se encontraba.

Los tres deciden al fin volver a Estados Unidos y lo hacen en un submarino de la Armada alemana haciéndose pasar por emigrantes italianos, no sin grandes tensiones para no ser descubierta su verdadera nacionalidad. Se dirigieron al Oeste, siguiendo su fe en el vectorismo que le impulsaba a ir allí, donde trataban de encontrar una ciudad a la que no hubiera llegado todavía la red capitalista cristiana. Un día de una gran nevada

se encontraron en la estación de tren de Montana con Frank, Stray y Jesse y se fueron todos juntos, convirtiendo su vida y relaciones en una unidad y durante un tiempo vivieron en una casa en el bosque, cerca de Alaska.

El reencuentro de los dos hermanos, Reef y Frank, que habían ayudado a dar una sepultura digna al padre, y quienes más conversaciones habían tenido con él, tanto en vida como tras su muerte, representa una forma de recuperar el pasado y mantener vivo el espíritu de Webb a través de su descendencia. Al final vuelven a la misma tierra de donde salieron, como si hubiesen encontrado el paraíso particular del que un día fueron expulsados. Su vuelta además representa la superación de la unidad, de la soledad y del aislamiento, aunque la niña de Yashmeen parece simbolizar la encarnación del pasado en el presente y el espíritu de Webb.

3. 5. Una visión intelectual del mundo como objetivo

Kit Traverse es el más pequeño de los hermanos y el universitario más entusiasta de la luz y de las matemáticas. No le gustaba en absoluto el mundo de la minas y desde muy joven leía libros especializados (Maxwell, Heaviside) sobre el fenómeno de la luz, muy de moda en Colorado en esos años. Estaba de acuerdo con el pensamiento de quienes consideraban la luz como la nueva religión de la época. La llegada del eminente profesor Tesla conmocionó a cuantos se interesaban por ella y él mismo colaboró con el afamado científico en experimentos de alto voltaje. Kit no solo admiraba la teoría de la luz sino su experimentación; trabajó con Tesla en Colorado y fue uno de los más diligentes en conseguir el alumbrado para la ciudad de Telluride. Con Tesla llegó Foley, delegado de los Vibe, que eligió a Kit para estudiar en Yale con una beca patrocinada por el magnate de las minas, el peor enemigo de su padre, al que perseguía por su condición de sindicalista. Aunque el padre se opuso tajantemente a que su hijo aceptara la beca, no quiso informarle de cuanto ocurría por lo que Kit se ratificó en su intención de acudir a la prestigiosa Universidad.

Cuando se traslada a Yale para estudiar matemáticas conoce a Vibe y comenta con él cómo en Harvard se estudia la teoría de los cuaterniones y en Yale el análisis vectorial. Le enumera a Vibe los temas de su mayor interés (Tesla y su proyecto de energía gratuita y el vectorismo). En Yale intima con uno de los hijos de Vibe, Fax, compañero de residencia, aunque conoce también al resto de los hijos y a su mujer. Entre las conversaciones que mantiene con los compañeros aprende que la geografía es un misterio espiritual y físico y que difícilmente se pueden explicar las coincidencias de unos lugares con otros que entre sí no tienen ninguna relación. También los relatos que escucha sobre África le abren su mente a fenómenos extraordinarios desconocidos para él. En uno de esos relatos, Fleetwod, uno de los hijos de Vibe entusiasta de África, cita a un agente sionista que recorría el mundo examinando las posibilidades de establecer una patria judía y, a partir del tema, se preguntan si el antisemitismo no surge del miedo de las gentes acomodadas hacia aquellos que siempre están en marcha, pues ellos ni participan de la propiedad ni tienen un Estado. El propio Fleet se va a África de nuevo, tratando de encontrar en este caso, una gran fortuna en piedras preciosas que se las

arrebatada a los que él, según el Karma, llama Cafres, como elementos contrarios a los judíos. El narrador introduce con este episodio del hijo de Vibe el interés por lo judío en oposición al materialismo y la falta de escrúpulos de quienes solo buscan acarrearse riqueza. Asimismo, este personaje le abre el misterio de la existencia de una posible puerta abierta para traspasar de unos mundos a otros.

Kit no encuentra en Yale la trascendencia esperada en el estudio y sin embargo sí había visto el ambiente desagradable del mundo universitario sobre todo tras la muerte de su profesor, el matemático Gibbs. Trataba de buscar en los números un mundo de trascendencia, una especie de Cábala o conocimiento no verbalizado que creía podía transmitirse de mente a mente. Ese conocimiento tenía que ver con las ondas invisibles, latentes en las ecuaciones de Campo de Maxwell años antes de que Hertz las descubriera. Sueña que a su padre le obsesionaba la idea de buscar el origen del éter, aunque en Yale lo que se estudiaba era el vectorismo. Estando en Yale se enteró, por una carta que le entrega el profesor Vanderjuice, de la muerte de su padre. La carta la había escrito su hermana Like aunque le llegó mucho tiempo después de ocurrir el asesinato, porque los Vibe la habían retenido.

Un día, al contemplar la bruma de Long Island, observa una presencia geométrica que cada vez se va haciendo más grande y se parece, por la luz y los destellos, a Colorado en la fiesta del 4 de julio de 1899, y habla con su profesor Vanderjuice del asunto ya que en esa misma fecha, en Colorado, fue contratado por los Vibe para estudiar. El profesor atribuye esos fenómenos anormales que observan a los experimentos del doctor Tesla, quien había sido su antiguo profesor, financiado por Vibe también, pero al que Vanderjuice tenía que sabotear ahora por mandato del mismo Vibe.³⁸

Kit observa cómo el profesor Vanderjuice considera que la visión de un objeto alado resplandeciente representa su propia alma, perdida desde 1893.³⁹ Tras ese episodio, que representa la humillación de los científicos que tienen que someterse a sus mecenas capitalistas, el profesor le informa de un artículo científico acerca de la tesis de los cuaterniones y de la teoría espectral desarrollada por el profesor Hilbert, en Gotinga para lo cual se necesitaba encontrar la relación de un continuo entre espacio y tiempo.

³⁸ Parece que el narrador apunta en este enfrentamiento al que tuvo lugar entre Edison y Tesla y, bajo Vibe, se podía encontrar la sombra del rico empresario George Westinghouse, quien había favorecido a Tesla en la Feria Internacional de Chicago de 1893 con el mayor invento de moda: la electricidad.

³⁹ Es precisamente la fecha de la Feria de Chicago en la que triunfó Tesla con la electricidad.

Con su compañero Fax (el hijo de Vibe) se acerca para hablar con el profesor Tesla quien les dice que nació en Granitza, en la cordillera Velebit, considerada la ciudad de las visiones y una región sin cartografiar, además de un artificio de la política austrohúngara y no propiamente un país. Kit confiesa que él, como originario de San Juan, también sabe lo que es una ciudad de visiones, aunque en su caso esas visiones se explicaban por la altura. Sin embargo, Tesla le informa de que en su país natal hay una tierra sin cartografiar, con ríos que aparecen y desaparecen, que podría explicar la posibilidad de una forma de acceder a lo Invisible desde la geografía. Les habla también de auténticas revelaciones científicas en sus frecuentes teofanías y de la posibilidad de extender estas cualidades a diferentes ciencias. Lo importante es que Kit aprende algo desconocido: que bajo la tierra se extendían regiones enteras sin cartografiar y que podrían enlazarse unos lugares con otros.

Consigue, junto a Fax, una beca para Alemania y se va, desde Yale, a Gotinga. En el barco en que viaja, el *Stupendica*, encuentra a Dally, la hija de Merle Rideout. Dally le reconoce por haberle visto antes en la residencia de los Vibe y le pregunta si tiene un hermano que se llama Frank. Por ella, que se convierte en enlace entre los hermanos aunque desarrolla su camino propio, Kit sabe de su familia, con lo que se agrava su sentimiento de dolor al haber conocido que su padre había muerto por culpa de quien le había becado para estudiar.

Se muestra solitario y silencioso, pensando en su padre, Webb, y en su tierra, con sus llanuras y praderas. Junto con su compañero Root descubre que el barco, aparentemente un trasatlántico de pasajeros, resulta que guarda en su interior un barco de guerra, *Emperor Maximilian*, un acorazado lleno de alemanes que se dirige a Marruecos; él desembarca allí en secreto, en Mogador, mientras que Dally y Root siguen en el trasatlántico que se dirige a Gibraltar; Dally ve en sueños a Kit tratando de hacer un viaje imposible.

Tras deambular por la ciudad, Kit consigue embarcarse en el *Fomalhaut* como pescador. En medio de la neblina recuerda cómo se había enzarzado en una discusión sobre el problema de los dos “*Stupendica*” con Moisés, un místico un judío que residía allí y le confiesa que no era un ejemplo tan raro puesto que Jonás también estuvo sujeto a dualidades, y precisamente queriendo ir a Tarsis, llegó a Agadir.

Finalmente llega a Ostende, lugar que estaba lleno de matemáticos, que asistían a para celebrar la primera Convención mundial. Allí hay también filósofos y científicos

del electromagnetismo, cuaterniones, etc, y puede escuchar en un café una discusión entre estudiosos de los cuaterniones, teoría que entonces se consideraba una religión. Allí encuentra, entre los cuaternionistas, a una joven japonesa, Umeki, cuyos trabajos científicos sobre el tema eran considerados muy importantes. Allí también, en el Salón donde se celebraba la Convención, unos asistentes se consideran los judíos de las matemáticas, siempre vagando en su diáspora, unos con destino al pasado, otros al futuro, e incluso algunos capaces de emprender, desde ángulos desconocidos de la línea del Tiempo, viajes que nadie podía predecir. Se sentían diferentes a los vectoristas, considerados por entonces fracasados. Vuelve a encontrarse con Root quien, gracias a sus conocimientos sobre cálculos cuaternionistas, había obtenido grandes ganancias en la ruleta, junto con una mujer, Pleiade, quien a su vez entabla conversaciones con un agente extraño Woevre, que vigilaba a los matemáticos por si hubiera algún infiltrado político. Se habla en esas reuniones de la influencia de esa teoría en diferentes continentes, desde la India, África y Europa. Asimismo, el tal Woevre conocía muy de cerca las estructuras políticas de Europa y lo que denominaba la farsa del poder europeo aunque temía la posibilidad de que construyesen un arma cuaternionista de extraordinaria capacidad destructiva. Los encargados del Casino se dan cuenta de la gran facultad de los jugadores y comprenden que funcionan con una magia más antigua y potente que la suya.

Kit acompaña a esa mujer extraña, Pléiade, de ojos color ámbar, que jugaba en el hotel a la ruleta y ve cómo se desvanece misteriosamente mientras una bata suya permanece eréctil. La segunda vez que la ve, va vestida toda de color lila, crepuscular. Él parece asustarse al verla, y ella insiste en que le enseñe la teoría de los cuaterniones. El lector sabe, por otro lado, que ella había tenido una cita previa con el antijudío, Woevre. Sin conocer la conversación que tienen entre ellos, la narración se orienta hacia la ironía total al presentar la historia de la mayonesa y visitar una importante fábrica donde Kit es inundado por el producto. Por otra parte, allí llegan “The Chums of Chance” en el *Inconvenience*, y se enteran de las conferencias sobre cuaterniones y hacen su aparición concretamente en Ostende.

Kit se queda en Ostende sin saber por qué no va a Alemania como tenía proyectado, y se relaciona con la japonesa Umeki, interesada en las matemáticas. Descubre de nuevo a Pleiade y a Woervre, y aun sospechando que ocultan algo, no piensa que tengan relación alguna con la venta de armas, sobre todo con una pequeña y

muy peligrosa de la que se hablaba en todos los ambientes. A su vez es perseguido por Root y Woevre. Umeki considera que el arma tan pequeña, pero de energía enorme, es la que ha llevado la destrucción a su país. De nuevo, la japonesa, pone en relación el arma con el número 4 de los cuaterniones que simboliza la muerte.

Kit huye a través de un canal y, en lugar de llegar a Brujas se encuentra en una ciudad fantasmagórica, del siglo XV, donde solo se oía el tañido de campanas que producían un sonido melancólico. Se trataba de una antigua ciudad que en el pasado había tenido un puerto muy floreciente, accesible desde todos los rincones de la tierra pero desde 1400, en que se habían obstruido los canales con los sedimentos, todo se había quedado como un lugar silenciosos y espectral. Allí se encuentra de nuevo con Woevre, quien le dispara sin que sepa la causa y al huir encuentra el arma que parece era la buscada por todos pero, sin saberlo, se la lleva y la enseña a Umeki quien le muestra de qué está compuesta: de calcita y espejos que forman una birrefracción.

Además tiene un sueño en el que se le revela un itinerario oscuro, algo así como la guía del peregrino corrupto, y una posibilidad de diferentes caminos que pueden llevar al espacio oculto. Umeki entonces se refiere a la ópera de Puccini, en la que el americano traiciona a la japonesa Butterfly, para expresarle su futuro con él. Efectivamente, la deja allí y se va a la estación de Ostende para coger el Oriente-exprés, transiberiano hacia Gotinga. Por vez primera se había dado cuenta de la estrecha relación entre ese tren y Ostende como enclave de algo extraño que podía suceder en el mundo.

En Gotinga conoce a Yashmeen Halfcourt, una joven rusa de extraordinaria belleza que quería demostrar la teoría de Riemann, aunque él se declara vectorista y critica que en América haya solo cuaternionistas. Por ella conoce la Sociedad del T.W.I.T. de Londres y el culto neopitagórico, el misticismo y el simbolismo del número 4. Asimismo se refieren a la importancia de las tesis místicas sobre la cuarta dimensión. Al aparecer unos amigos, ella escapa atravesando un muro que tenía apariencia de puerta y puede comprobar cómo Gotinga se había convertido en centro de las matemáticas. En la ciudad observan la presencia de muchos rusos y una creciente confusión entre política, religión y matemáticas donde se muestran las mayores excentricidades teóricas hasta el punto de considerar la crisis política de Europa como proyección de la crisis de las matemáticas.

Yashmeen confiesa que sus padres eran rusos, que fueron capturados y vendidos como esclavos, y que a ella la encontró el mayor Halfcourt, quien la cuidó como un verdadero padre. Los dos creen que los rusos los espían y además él se siente espionado por Vibe. Al encontrar a Yashmen leyendo libros de Riemann, de 1854, y recordar que atravesó una pared, se entera de que sabe cómo viajar a la cuarta dimensión. Gracias a la joven, Kit va conociendo a muchos otros jóvenes obsesionados por la cuarta dimensión, que sería algo así como la espiritual. Él se siente atraído también por la mecánica aplicada y por la aerodinámica pero un día se entera por su banco de que ya le han retirado el crédito, lo que significaba que había perdido el favor de los Vibe.

Por su parte, la organización del T.W.I.T. quiere que Yashmeen se vaya de Gotinga y se entera de que Madame Eskimov conoce el sentido de la tercera y cuarta dimensión. También le cuenta la joven cómo desde muy niña tenía poderes especiales para atravesar muros, como si se tratara de un anticipo de esa cuarta dimensión. Kit le pide ayuda para desaparecer y evitar así a los Vibe; piensa que se ha convertido en una amenaza para la organización. Yashmeen, por su parte, muestra el sufrimiento que siente por su padre, quien desde la revolución rusa se debía encontrar en una posición muy precaria en dicha organización. Anima a Kit a liberarse de los Vibe y a ingresar en el T.W.I.T. Se encuentran con Foley quien, gracias a una bala que se había alojado en su cabeza podía recibir las ondas electromagnéticas de distinto tipo y por eso podía oír muchas cosas. Por él se entera de que Vibe extrae los minerales de Colorado, su patria, y de que le persiguen porque no haber confesado todo lo que sabía.

Tras un fin de semana y unos incidentes, donde Foley dispara, y a él le llevan a un hospital, tiene una nueva extraña experiencia. Le ponen una inyección y se aparece el Dr. Willi Dingkopf, quien le pregunta sobre voces de otra dimensión y sobre el posible origen judío de su apellido, Traverse. Gracias a este doctor conoce que muchos judíos de todo el mundo se dirigen a América y se hace un elogio de las grandes personalidades judías (Max, Freud). Lo que aparenta ser un hospital parece un sanatorio mental en donde los internos esperaban que llegase un dirigible y se los llevase. Un paciente que quiere hablar con él se refiere a la fenomenología como medio para volver a la cordura pero el enfermo, que se consideraba un pastel, se muestra ante Kit como una masa de pasta recién horneada aunque le asegura que le envía Yashmeen.

Gracias a su intercesión (que a su vez procede del T.W.I.T.) le dejan libre y ella le pregunta si conoce Shambhala; él responde que un par de veces ha oído hablar de esa

ciudad. Según Yashmeen se trata de una antigua metrópolis de lo espiritual habitada, según unos, por vivos y, según otros, vacía, enterrada en algún lugar bajo las arenas del desierto de Asia Interior pero, según otros testimonios, Shambhala solo resultaría una idea que cada una de las personas lleva dentro de sí como un ideal. Parece que las potencias estaban gastando mucho dinero en descubrir el punto donde se encontraba dicha ciudad y ella cree que su padre estaba involucrado en ello. La joven le conduce hasta un coordinador de viajes del T.W.I.T., Lionel Swome, y la Sociedad les traza un plan: aparentar que los dos se dirigen a Suiza aunque él irá a Asia Interior.

Un empleado del T.W.I.T. le enseña a Kit en un mapa el lugar donde está el padre de Yashmeen, Kashgar, rogándole que vaya a ponerse en contacto con él, y sobre todo que se interese por lo que ocurre en Shambhala, la ciudad celestial. Antes de partir se dirige, junto con Yashmeen y Günther, al Museo Monstrositäten, una especie de museo de matemáticas, de color negro en su exterior, donde encuentran una sala dedicada a los cuaterniones. Puede ver incluso, por experiencias extrañas, la antigua Crotona, en la Magna Grecia y oyen comentar que bajo sus muros existen pasillos por los que se llega a otros tiempos. Ella confiesa que Hamilton era su inspiración y, finalmente, Gunther se despide allí de ellos para dirigirse a la plantación de sus padres en Méjico, sintiendo mucho el abandono obligado de las matemáticas. Asimismo, al contemplar la sepultura de Riemann en el museo se dan cuenta de que han realizado el mismo viaje que hizo el profesor cuarenta años antes.

Desde otra perspectiva, cuando Gunther llega a Méjico, donde le conocían como “El Atildado” (637) por su aspecto, se encuentra con Frank en el tren y al entablar conversación e intercambiar tarjetas, reconoce al hermano de Kit y así le informa de su situación y proyectos.

Por su parte, Yashmeen había acordado volver a ponerse en contacto con gentes del T.W.I.T. en la orilla suiza del Lago Maggiore. Al despedirse recuerda que en Rusia había hombres que vivían al margen de la sociedad, que en un momento determinado habían abandonado y solo buscaban un más allá y a Dios por lo que resultaban muy peligrosos para las autoridades; piensa que a ella le ocurrirá lo mismo en Europa. Kit acompaña a Yashmeen a los Alpes y se encuentra allí con Reef, apenas reconocible, que había estado construyendo el gran ferrocarril europeo. Ambos contienen la emoción para no delatarse y ella cuenta cómo todo iba bien hasta que vio a Foley en Gotinga. Kit quiere comunicarse con su padre, a través de la médium Eskimov en sus sesiones de

espiritismo y piensa matar a Vibe por haber asesinado a su padre. Siente entonces que le ha traicionado al aceptar la ayuda de Vibe. Tiene un sueño donde aparece él, de niño de unos seis años, junto con toda su familia en una fiesta campestre y puede ver a su padre solo en la mesa de un merendero con una baraja de cartas. Parece que todas están marcadas con números o más bien son números, algunos reales y otros imaginarios y que Webb los va disponiendo en una matriz de cinco por cinco hasta que él se acerca a su padre, inquieto por verle tan solo. Al recordar que siempre se había preocupado, por él, y verle tan solo en la distancia, vuelve a sentir que ha traicionado a su padre por haber aceptado la beca de Vibe. Además, le resultaba inútil la traición porque en Yale se había desengañado del vectorismo como medio de atisbar la trascendencia y también Gotinga que, lejos de ser otro paso adelante en su viaje hacia una condición más pura, se había convertido en un lugar absolutamente material y sin ningún aliciente espiritual. Tras estos pensamientos vuelve a tener otro sueño. Ahora se trata de una bala perdida que viajaba durante mucho tiempo y de vez en cuando topaba con algo y rebotaba en un ángulo diferente aunque seguía su camino como si fuese consciente de su destino. Éste sueño puede interpretarse como la expresión matemática de la quinta dimensión.

Kit le advierte a Yashmeen su decisión de ir a Venecia para vengarse del asesino de su padre, que se encontraba allí y ella, por su parte, dice que irá primero a Viena y luego a Budapest para realizar investigaciones Psíquicas del T.W.I.T. (la nueva moda de experimentación cerebral). Antes de despedirse le da ella una dirección de su amiga Noellyn y un sobre para su padre. Al fin ella se va en un barco con destino a Viena obedeciendo al T.W.I.T. y él, junto con Reef, se va a Venecia para matar a Vibe, que había ido a comprar arte antiguo (entre otros, de Mantegna y de Marco Zoppo), así como de toda clase de tapices y objetos de lujo. Desde que Kit se enteró de que él fue quien mandó asesinar a su padre se convirtió en una obsesión acabar con su vida. Vibe, mientras tanto, estaba acompañado por Foley y Kit no le encuentra en ningún lugar de Venecia. En esa ciudad italiana es donde vuelve a ver al pintor Hunter Penhallow con Dally Rideout y a Reef, acompañado de Ruperta, con quien habla a escondidas sin que ninguno de los demás pudiera saber por qué llevaban sus conversaciones con tanto sigilo. Coincidió también, muy extrañamente, la presencia del raro Theign, que acudía con mucha frecuencia al palacio de la princesa Spongiatosta, y parece que podría tratarse de un enlace con alguna misión política.

Kit, desde Venecia, seguía soñando con volver a América o a Gotinga tras cumplir la venganza por su padre. Sin embargo había visto que esa ciudad tenía una gran relación con Asia interior adonde también se proponía ir después. Allí permanece un tiempo con su hermano Reef y la compañía de Dally quien le dice que también hay muchos anarquistas que quieren acabar con Vibe para que no se lleve el arte de Italia. Ella le presenta a un pintor anarquista, Tancredi, pero enseguida aparece asesinado por Vibe quien también descubre a Kit. El hermano pequeño de los Traverse siente que el ambiente en Venecia es de terror y sus sueños se encaminan desde entonces a volver a América y a quitarse la pesadilla recurrente del asesinato de su padre. Dally le advierte que si es perseguido el único lugar donde refugiarse sería el Asia interior, la ciudad invisible situada en los confines del mundo. Dally es la única que va a despedirle (él considera que lo hace porque no le afecta la melancolía propia de las partidas).

Por otra parte, y antes de que Kit llegue al encuentro con el padre de Yashmeen, ella le ha escrito hablándole de sus planes obligados por el T.W.I.T. y le habla de Shambhala, lugar al que se ha ido el padre del último descendiente de Rinpungpa (descendiente del erudito tibetano del siglo XVI) y donde cree que ella vive con su padre en la doble vida que siente llevar. Le presenta en la carta a Kit que la califica de mensajero quien, como ella, que viaja a merced de unas Fuerzas de las que apenas tiene conocimiento.

Kit viaja en un vapor a Trieste y, desde allí a diferentes lugares hasta llegar a Bakú (lugar horrible y negro por el petróleo) y cruza el mar Caspio y pasa por el desierto; no se detiene en Bujara porque los moros creían que el ferrocarril era instrumento de Satán aunque consideraba su enorme importancia en la revolución de 1905; uno de ellos le dice, en el tren que va a Samarkanda, que es muy peligroso viajar allí. A su camino pasan a través de Osh, por el oasis de Kashgar, un lugar totalmente verde como un gran jardín, y llegan cerca de Taklamakán. Allí estaba Auberon Halfcourt, padre de Yashmeen.

En Kashg se abría la ruta de la seda y se bifurcaba el camino en dos ejes (norte y sur) para evitar el desierto de Taklamakán (lugar donde quien entra no sale). Kit habla con el padre de Yashmeen quien le cuenta su vida. Desde entonces parece que todo lo que ve tiene un sentido dual (mundos paralelos) lo mismo que su presente y sus recuerdos. Allí Kit tiene la misión de establecer relaciones con los tunguses; conoce a un profeta, Doosra, que había pronosticado la llegada de un arco de luz, y le ayuda a

entrar por un lugar no cartografiado; se da cuenta que el caballo de Doosra podía volar y que a él no le repercutía la gravedad. Le dice que le dará un criado para que vaya a ver a su maestro y con él aprenderá todo lo relativo a este mundo y al otro.

Por su parte, Halfcourt se presenta en una tienda de libros en Bujara como si estuviese medio loco, buscando una carta en forma de poema escrito por un príncipe erudito tibetano a su padre, muerto y renacido en Shambhala. El librero le enseña el *Rigpa Dzinpai Phonya* o “Mensajero portador de conocimiento,” de Rimpung Ngawang Jigdag, de 1557, donde aparecían las instrucciones para viajar a Shambhala. El librero le dice que debe buscar la ciudad al norte del Taklamakán.

El nuevo viaje que inicia Kit representa un auténtico ejercicio de consciencia. Primero llega al lago Baikal, espacio lleno de luz, pero se da cuenta que tiene que atravesar el Arco y la ciudad de Piedra, lugares inaccesibles. Cuando atravesó la puerta en un atardecer, Kit se sintió ensordecido y cegado por un enorme ruido y una luz extraordinaria que había irrumpido desde la bruma que rodeaba a ese espacio y pudo ver una pendiente que descendía hasta la ciudad, una ciudad llena de destellos amarillos y naranjas, que había que cruzar para llegar a la ruta de la seda. Ese momento se convirtió en un nuevo sueño obsesivo, donde parecía anunciársele que estaba liberado. Parece que se trata del antiguo Turfán. Después llega a Siberia y a Irkuts (el llamado París de la Siberia), donde ve una fábrica de acuñación de moneda antigua, y le advierten que Tunguska es un lugar donde hay muchos pistoleros y gentes de diversas nacionalidades, todas al mando de un chamán, Magyakán, al que debe buscar. Con este propósito se habla del chamanismo, y Kit deduce que el zar podría ser el rey de Shambhala y Victoria la reina de ese país. Al oír una tremenda explosión cuando cruza la puerta del profeta, en Vanavara, Kit recuerda que en Ostende había entregado a Umeki un arma pequeña, cuaterniona, pero muy potente y que a Woevre le había parecido que podía servir para llevar a cabo una gran destrucción. Era el día del Suceso y Kit pudo observar sus consecuencias desde la misma taiga. Su acompañante le dice que es posible que esa explosión hubiera acabado con Shambhala. Allí observa un rebaño de renos y uno muy blanco parece conocer a Kit. Su nombre es Sagan (blanco, en mongol), y va montado sobre él hasta la frontera mongola, que parece el corazón de la tierra; después el reno se vuelve. Allí tiene una visión extraña: escucha el sonido de una flauta y que otra le corresponde aunque solo hay una persona. Se entera de que es un fenómeno propio de los chamanes, consistente en estar en dos lugares a la vez.

Un día Kit escucha sonidos en la taiga y descubre gentes de diversas nacionalidades trabajando allí. Puede comprobar que era la vía férrea que enlazaba el Transiberiano con el Taklamakán. Entre esas gentes se tropieza con Fleetwod, el hijo de Vibe, y por él se entera de que desde que estuvo en Italia Vibe se había vuelto loco, había repudiado a todos sus hijos, y había donado toda su fortuna a una sociedad cristiana. Fleet confiesa que también buscaba una vía de ferrocarril oculta, de la que solo conocía su existencia por rumores, pero que conectaba la famosa y legendaria “Tuvá-a-Taklamakán” tras la que deseaba acercarse a Shambhala, ambas ejemplos de ciudades sin cartografiar. Kit le confirma que Shambhala es Tannu Tuvá o al menos eso era lo que decía un hombre que había enloquecido, convencido de la identidad de las ciudades. Por su parte Fleet admite que es capaz de sentir multitud de ciudades sin cartografiar, ocultas, donde todavía existen secretos pero donde hay vida de acuerdo con la energía que consumen. Kit vio que Fleet buscaba en ese encuentro la redención de su vida y deseaba que Kit se la quitara para acabar con el peso de su arrepentimiento, pero no fue así y el joven Traverse se marchó como si se evaporara.

A su vez, y mientras Kit iba viajando, Dally seguía en Venecia esperándole. Una noche, extrañamente, no oscureció, y mientras los pintores no dejaban su trabajo para captar esa luz excepcional, parecía que algo extraordinario había sucedido ¿Un nuevo Krakatoa? ¿El anuncio de un cambio profundo en la Creación? Lo cierto es que se había alterado totalmente el orden natural y nadie conocía la razón. Dally, que estaba con la Princesa, se sentía amenazada por una desgraciada vida futura en soledad. Después, junto con el pintor Hunter y la Princesa, Dally se traslada a Londres, donde la presentan a un escultor, Arturo Naunt, que buscaba una mujer que le sirviera de modelo para realizar un ángel (ángel de la muerte) de cementerio. Ruperta, tratando de burlarse de Hunter, asiste a un concierto religioso, pero al escuchar la música comienza a levitar y pide perdón al pintor y a Dios por su escandalosa vida.

Dally se encuentra con Lew, quien le interroga sobre Clive Crouchmas, que parece un espía doble, y al sentir que ella le ha podido traicionar, Clive decide asesinarla, pero después la lleva al tren Orient Express para venderla como esclava en Turquía. Justamente cuando ella está en el tren, en la estación de Szeged, en Hungría, Kit se encuentra viajando en otro tren en dirección contraria, hacia París. Reconoce a Dally y al ver que tiene problemas se enfrenta con sus captores, haciéndoles ver que se trata de su esposa Euphorbia con quien iba a pasar su luna de miel en Constantinopla,

lugar de donde venía Kit huyendo, tras haber trabajado durante un tiempo como camarero. Había llegado desde las Tierras Altas de Kazaj, pasando por la Anatolia y habiendo casi tocado la ciudad invisible, llena de atracción para él y de respeto hacia su historia, y al fin había conseguido entrar en el Bósforo hasta conseguir atracar en Eminönü (Turquía), una ciudad fronteriza entre los dos continentes donde no faltaban en esos momentos pistoleros de diversos bandos. El café donde Kit había trabajado como camarero se había convertido en centro de operaciones políticas. Un día reconoció a Viktor Mulciber, al que había visto por última vez en Ostende, que le facilitó un posible trabajo en Italia como ingeniero, profesión muy cotizada entonces. Sin embargo, por un incidente, en el que Kit trató de salvar la vida de un desconocido, le expulsan del país por considerarle a él también enemigo de los políticos y perteneciente al mismo bando que el desconocido a quien ayudó. Confesó a Dally que se dirigía a Venecia para buscarla, como la había prometido, y ambos, antes de partir, se quedaron en un hotel, vieron una opereta y después huyeron en un vapor por el río hasta Budapest y desde allí a Venecia.

Antes de que el narrador vuelva a presentar a Kit y a Dally, Merle, su padre, estaba tratando de experimentar con el Integroscope pero ya había avanzado en sus progresos y no solo podía ver el pasado a través de una fotografía sino acceder al presente de Dally. Logra verla en París y hablar con ella a través de su artefacto. Así puede observar que en París es reconocida por la gente como la Jarretièrre, su nombre antiguo como bailarina. Al poco aparece Kit y después de esta vista se casan en París en 1915 donde Kit trabajaba en el diseño de un bombardero. Sin embargo, él tiene que realizar otros muchos viajes a Ucrania en una misión desconocida para ella mientras Dally, sentada en un café, trata de recuperar, como los místicos orientales, a las personas que deseaba, como si su vida fuese pasando en imágenes que cobraran vida desde ese lugar. Al fin la pareja se traslada a Turín y Kit es contratado en la empresa aeronáutica de la que la había informado Viktor en Constantinopla. El lugar le parece tan cerrado como Denver y se dedica a su trabajo en compañía de Renzo quien, entre otras experiencias de vuelo, lanza su avión sobre los huelguistas de Turín, después de haberle captado para llevar a cabo unos experimentos sobre el vuelo. Sin embargo, Kit se da cuenta de que en realidad su compañero tenía unos intereses políticos ocultos en las misiones aeronáuticas.

Un día unos niños llaman su atención desde la calle. Abajo estaba una bella mujer con una niña de unos cinco años, junto a Reef, quien se había enterado de dónde estaba Kit por un aviador, y habían llegado hasta allí como refugiados. Se quedaron todos juntos hasta que en una discusión Dally dejó una nota comunicándole a Kit que se iba a París y allí se casó con otro. Kit fue después a la ciudad francesa y allí se encontró con su antiguo profesor Vanderjuice quien le confesó que “The Chums of Chance” le salvaron en varias ocasiones y, de pronto, el profesor desapareció tras anunciar que sentía la presencia de nuevo de “The Chums.” Kit no sabía a dónde ir y subía y bajaba de trenes con direcciones distintas. Parecía haber perdido el sentido de la orientación y dudaba incluso acerca de si se encontraba en la ciudad mística o en el Danubio. Tras una aparentemente experiencia mística, se encuentra en la habitación de un hotel con un compañero y descubre una serie de sellos de correos de Shambhala, que se habían emitido en series completas desde 1878. Parece que de repente se había trasladado a Lwów (Ucrania) y él mismo era quien había enviado esos sellos. El hombre que le había hablado en el hotel le invita a cenar con una joven, que resulta ser la señorita Rideout, a la que esperaba, y gracias a un vector invisible los dos vuelven juntos a París terminando así el agotador viaje del hermano que con más dificultades realizó su recorrido (*ATD 1334*).

3.6. El viajero de la luz entre dos mundos

Lew Basnight es el detective de una organización, también con poderes especiales, que actúa, primero en Chicago, donde conoce a los “Chums of Chance,” y después en el ambiente inglés, donde va a conocer a otros personajes muy relacionados con la familia Traverse. Precisamente por ese don natural es seleccionado por el poderoso Vibe, de la Sociedad secreta del Cohen, para investigar en Inglaterra (en Londres y Cambridge).⁴⁰

Para entender el significado y la función de este personaje es necesario recrear el ambiente inglés donde va a investigar así como la presentación que hacen de él sus compañeros. En ese espacio inglés todo parece regulado con arreglo a unos principios relacionados con el neopitagorismo, la importancia de los números, los juegos de azar, las cartas del Tarot, el Tetractys y, sobre todo, la gran importancia del elemento judío, en el que se insiste a través de este detective. El narrador alterna sus conocimientos

⁴⁰ En el Talmud, Cohen Gadol significa Sumo Sacerdote.

clásicos con la ironía, e incluso la sátira más acerada, tanto para describir el mundo universitario como las investigaciones científicas en torno a la numerología, cartas, etc.

En ese ambiente inglés todo está regulado por la Sociedad del T.W.I.T. (“True Worshippers of the Ineffable Tetractys”) con sede en Londres y regida por el Cohen, personaje ataviado con túnicas místicas adornadas con símbolos astrológicos y alquímicos. Se define como una sociedad teosófica que buscaba el secreto neopitagórico de los números. El lugar donde se reúnen resulta aparentemente arcádico: hay un santuario dentro de un parque donde pueden escucharse melodías de un dúo de lira y siringa; pasean seres reencarnados en diferentes animales, y otras gentes se muestran tumbadas en la hierba en actitudes totalmente relajadas o en posiciones contorsionistas. En ese lugar se reúnen astrólogos, alquimistas y matemáticos. Dos viejos estudiantes, Neville y Nigel, presentan a Lew como ser extraordinario y apto para esa Sociedad por haberlo visto emerger de una explosión. Aquí se habla de mundos laterales, de otras partes de la Creación con puertas que podrían abrirse con una explosión. El gran Cohen, que preside las reuniones, pregunta a Lew si ha tenido ayuda de agentes angélicos para salir sano de esas explosiones, pero Lew responde que más bien la ayuda ha sido de los terroristas anarquistas, amigos del diablo. Por medio de este personaje el lector se entera de que los mineros y Webb estaban realizando en secreto una labor de gran interés consistente en romper la tierra para buscar nuevos caminos de comunicación con otros mundos alternativos, razón por la que Lew había sido seleccionado para la Sociedad.

Según otros los componentes del T.W.I.T., en torno al que hay un gran misterio, quienes lo forman son chamanes. Lo importante es que existen diversos grados de preparación o escala mística. Al aparecer la bellísima Yashmeen, entusiasta estudiante de matemáticas a la que también había captado la Sociedad del T.W.I.T., le explican la concepción del “detective psíquico.” Unos versos (“saber, osar, querer, guardar silencio”) representarían ese “estado avanzado” de la Sociedad. El Cohen relata la historia de la joven, la misión de su padre en Asia Interior, y la adopción por el T.W.I.T, para ser educada en la cultura inglesa.

El Tarot también parece tener una gran relación con los investigadores de la Sociedad que, como sus cartas, están constituidos por veintidós miembros, número con el que se forma la denominada “Icosaedíada.” Todas las cartas parecen contener para ellos no solo un número o símbolo, sino una realidad a la que hacen referencia constantemente. Además, en el grupo se intercambian preguntas acerca de la posibilidad

de que no hubiera existido el pecado original ni el jardín del Edén y que incluso la serpiente hubiera sido no un elemento simbólico sino una realidad que hubiera llegado por detrás del cielo, de acuerdo con las ideas de espacios ocultos comunicados. La hipótesis sirve para expresar la preocupación por los “otros,” que podrían haber sido quienes verdaderamente hubieran acabado con la inocencia del ser humano.

Lew observa tantos acontecimientos extraños que le resulta difícil no pensar que se estén burlando de él y no quiere saber nada de nadie y solo logra tener confianza con Yashmeen. Ella es quien le informa sobre los códigos peculiares de la lengua inglesa y la falta de claridad en el vocabulario inglés. Conoce allí también la existencia de dos profesores rivales, uno de la Universidad de Cambridge (Renfrew) y otro de Gotinga (Werfner), muy influyentes y conocedores del mundo oriental. Curiosamente, los nombres parecen idénticos aunque resultan opuestos, como si se proyectaran en un espejo, y que después en la novela solamente uno será capaz de tener la cualidad de la bilocación. Todo este mundo espiritual se justifica porque desde 1878 se había extendido un gran interés por el mundo oriental.

En esas reuniones se presentan también sesiones de espiritismo que se graban en el auxelófono Parsons, gracias a la espiritista Natalia Eskimov, persona versada en la Cábala que llevaba tatuados en hebreo los nombres del Sefirot.⁴¹ Entre los diferentes ensayos de esta médium consiguió comunicar con Webb Traverse y establecer contactos con Asia Menor, lo que les dio a conocer la existencia de unas vías férreas fantasmales y, en un momento concreto, pudieron escuchar en esa comunicación el estallido de una explosión que parecía provenir del ferrocarril.

A partir del interés por Asia se apunta también en este ambiente la posibilidad de establecer un atajo mediante un tren que llegase desde Alemania y el imperio otomano hasta la India (290-91). Por otra parte, se habla el paso del Tiempo, de los sellos como motivo para expresar el tiempo, y de la obsesión que tuvo la época victoriana por tal tema. Asimismo entre estos integrantes de la Sociedad se considera el Tarot como un elemento serio, sobre todo por el valor de ciertas cartas y de su significado, como la del Loco o (Imprudente, según Eliphas Lévi) que se interpreta como un pasado que se había encarnado en el presente en Madame Eskimov.⁴²

⁴¹ Según la Cábala, las Sefirot o numeraciones, en hebreo, son las diez emanaciones de Dios a través de las cuales se creó el mundo.

⁴² Este pensador representa el conjunto de movimientos espirituales del fin de siglo XIX, como el esoterismo, la Cábala, magia, ocultismo y rosacruces.

Durante el otoño, Lew, que siempre iba vestido de negro, había empezado a descubrir que la oscuridad tenía una estructura oculta, que estaba allí desde siempre y que lo que él buscaba era una fuente de ciclomita, fuente, a su vez, de máxima luz. Parece que en ese ambiente inglés todo giraba en torno a la luz y a las explosiones y parecía que todos los objetos tenían doble sentido. Sus amigos, Nigel y Neville, estudiantes que utilizaban su dinero para drogas y experimentos, le mostraron incluso una botella con preparado especial y le mostraron los resultados químicos; un día, en una excéntrica vivienda, uno de los profesores, Bottle, les enseña a provocar explosiones en miniatura y pueden comprobar que las pelotas de críquet llevan bombas camufladas, muy brillantes. Lejos de ser objetos de juego, se trataba de “granadas con gas venenoso” o fosgeno. El narrador, con la gran ironía que le caracteriza, utiliza todos los elementos de la cultura británica para transmutarlos en formas trascendentes de luz aunque sea procedente de fuerzas explosivas.

Después de los primeros encuentros con la Sociedad inglesa del T.W.I.T. deciden que Lew vaya a Cambridge con el Cohen para conocer al profesor Renfrew. El Cohen y Clive Crouchmas, otro socio del T.W.I.T., se saludan con un gesto propio de los hebreos. Se habla de la importancia de la iluminación, fenómeno que lo preside todo. Llegan a Cambridge y se encuentran en el pub Laplaciano con otros matemáticos que se reunían con el profesor Renfrew. A modo de símbolo universal, en la vivienda del profesor colgaba un globo terrestre muy brillante y, tras atender a sus indicaciones, se fijan en el Polo Norte ya que se piensa que si se controla Asia Menor se controla todo el planeta. Al mismo tiempo consideran que Sudamérica no tiene ningún interés porque apenas ofrece posibilidades de futuro económico.

Lo primero que Lew aprende de este profesor es el enorme interés que tiene la geografía y, en consecuencia, la gran importancia de los trazados de las líneas férreas como elementos de selección para la comunicación de determinados países, dejando fuera otros, los de menor interés para la economía y la historia, como Sudamérica. Una mañana Lew entra en el restaurante de la Universidad de Chunxton Crescent y se encuentra con el policía Vance Aychromé, que parecía haber recibido una sugerencia de Soctland Yard para que abandonase la investigación sobre el Caballero de las Bombas. Lew entonces saca una baraja del Tarot y le sale el Ahorcado, como emblema de que algo ha ocurrido. Asimismo sabe que el policía era discípulo de Lombroso por lo que, a través de él, busca por las fisionomías a los asesinos internacionales. Ese inspector

vigilaba el país porque había muchos alemanes en Inglaterra que resultaban sospechosos de algún proyecto negativo. Asimismo le habla de un marchante de antigüedades, Replevin, y de su tienda en Kensington, desde donde parece que se ha establecido, al menos en apariencia, un tráfico de antigüedades con Asia Menor. Sin embargo al fin conoce que el tal Replevin no era un marchante de arte, sino que se dedicaba a comunicarse a través de las vías del gas. Para desenmascararlo le pide a Lew que trate de descifrar los códigos que utiliza, misión en la que participa. Luego se presenta ante el Gran Cohen quien le dice que sienten inmiscuirle en el problema de Shambhala, pero ante las hostilidades, no tienen más remedio que involucrarle porque parece que Replevin se ha hecho con un mapa de Shambhala y se dirige a Stuffed Edge, en cuya residencia, Elfock Villa, todo olía a gas. Allí va Lew y en la cocina encuentra colgado del techo (como consecuencia del estado alucinatorio por inhalar el gas) a Replevin. Entonces le habla de los tesoros de Bujara y ve allí extraños pergaminos con símbolos. Considera que alguno podría corresponder a Shambhala. También se habla del gas, de la relación de la India con el Éter (diosa *Akasha*, en sánscrito) y de su estrecha relación con el *Atman*, que todo lo impregna. Tras un juego de palabras le llegan a explicar que la relación, incluso fónica, con el Caos permite identificar el Gas, portador de la luz y sonido, con el Caos moderno.

Lew vuelve a aparecer después en la novela en Londres como espectador de un musical sobre el tema de Jack el destripador, invitado por Neville y Nigel. Observa por unos prismáticos a Renfrew, que era el copropietario de la carta XV del Tarot, que había llegado de Cambridge y estaba allí, acompañado del Capitán Trabant, quien velaba por la vida del príncipe heredero, al que parecen asediar gentes de altas esferas. Conoce también al Dr. Werfer cuyo parecido con Renfrew le resulta exagerado por lo que informa al Cohen de esa presencia. Al fin se da cuenta de que ambos profesores resultan ser una única persona con poderes paranormales (bilocación) y así puede explicarse que esté en dos Universidades a un mismo tiempo. Parece que en la Sociedad del T.W.I.T., todos conocían esta facultad del profesor y nadie se lo había querido decir. También se establecen conversaciones acerca del asesinato del archiduque de Austria y de las relaciones diplomáticas entre Inglaterra y Alemania.

Un profesor le habla del fenómeno de la bilocación y busca en los libros la presencia de esta cualidad entre algunos chamanes del norte de África, aunque dicha práctica había empezado a conocerse en la Antigua Grecia, alrededor del siglo VII antes

de Cristo, y se había convertido en un elemento más de las creencias órficas y, poco después, de las pitagóricas. No se trataba de un viaje exterior sino de un viaje interior que el chamán emprendía, a modo de un sueño. Parece que el profesor Renfrew/Wefner tiene un serio problema de contradicción y todo lo ve bajo ese prisma disyuntivo y lo proyecta al exterior. También le dice el mismo profesor que no hay nadie mejor que un geógrafo para ocupar el número XV del Tarot, el Diablo, y llevar a las personas a tierras ocultas, a Shambhala, para encontrar el renacimiento de la tierra pura. De nuevo, el Cohen le insiste sobre la importancia de la luz y afirma que el ser humano solo es luz pero que al reencarnarse perdió esa esencia y su capacidad de desplazarse a la velocidad de la luz, como antes lo hacía, puesto que el alma se quedó como un recuerdo que se conserva de cuando el ser humano se desplazaba a esa velocidad. Asimismo le confiesa que su Sociedad tiene por objeto estudiar todas las formas lumínicas para recuperar esa luz primordial perdida (856).

Lew vuelve a Cambridge y se pregunta si acaso él no sufría el efecto de bilocación. Siente que vivir en el mundo solo es una penitencia, necesaria para obtener una posible reencarnación. Se siente como si estuviera en el exilio y anhelante de Chicago. Encuentra a Renfrew desesperado y le enseña un mapa de los Balcanes para indicarle que la clave son las líneas férreas, el denominado *Interdikt* en donde parece que hay un Caballero de las Bombas capaz de poner un gas venenoso en él. Además tiene una visión que le resulta familiar pero que enseguida se desvanece; sin embargo le parece que ese caballero podría ser un ángel (enviado) no precisamente para hacer el bien. De repente, cuando un día observa que no hay nadie en Chunxton Crescent y en los pasillos y habitaciones solo parecían pasear los espíritus repitiendo las palabras de los vivos siente que algo muy raro está pasando y que todos le conocen menos él, y por eso han huido sin decirle nada.

Un día, tras contemplar una fotografía de Yashmeen, se percata de la existencia de una postal cuya remitida una semana antes y donde le anunciaba que abandonaba Suiza y se iba a Budapest. Sin embargo puede observar también que muchas otras cartas de Chunxton Crescent llevaban los mismos sellos rojos, como si todos los que habían abandonado ese lugar se hubieran ido a Suiza (862). Ante estas situaciones incomprensibles Lew pide la baja en el T.W.I.T. y se siente liberado por no tener que dedicarse a buscar enigmas o perseguir cartas del Tarot.

Después de desaparecer durante bastantes páginas del relato, un día Dally encuentra a Lew en una fiesta de una lujosa mansión de Oxford y él confesó su relación con el Tarot y su finalización del contrato con el T.W.I.T., muchos de cuyos miembros estaban por allí. Ella le pide que le eche las cartas y le sale la Estrella, el número XVII, y él le cuenta que justamente era un enigma de los que buscaba. Lew pregunta a su vez si tiene relación con Clive Croumachs porque una organización (y no la del T.W.I.T.) buscaba a su hermano por haber establecido relaciones con alemanes. Ella confiesa su relación con él después de asegurarla que a Clive no le va a ocurrir nada mientras que ella, solo por esa información, recibiría una gran recompensada. Dally registró las pertenencias de Clive y pudo ver los apuntes con grandes contratos de túneles para transportar tropas, concesiones de ferrocarriles para los Balcanes y cartas de personas muy influyentes de las que ella desconocía todo. Cuando salía de inspeccionar su habitación se encontró con Crumachas y los detectives que habían seguido todos sus movimientos. Por esa razón Clive la quiso llevar a Constantinopla y venderla como esclava después de haber pensado acabar con ella.

Posteriormente Lew vuelve a aparecer en California, con Merle, quien había solicitado sus servicios. Antes de decirle de qué se trataba su trabajo Merle le habla acerca del poder de sus extrañas fotografías. Como el detective trataba de encontrar el paradero de una muchacha desaparecida, Jardine Maraca, el padre de Dally hace un experimento de los suyos con el que consigue ver, más allá de la foto visible, a la joven instalada en otro lugar, sin problemas. Proponen como nuevo experimento a través de la foto de un asesinato el proceso que lo desencadenó y a sus autores. Lew comprende al fin la importancia del proceso de bilocación y cómo él mismo se había encontrado muchas veces en Inglaterra entrando y saliendo por diversas bifurcaciones de su trayecto. Después Merle comunica su proyecto: desea saber qué está ocurriendo a su alrededor ya que reciben llamadas de teléfono y no hay nadie al otro lado del hilo; reciben advertencias sin que se sepa quién las pronuncia al tiempo que pueden ver muchos coches extraños en las calles.

En una nueva misión como detective, Lew vuelve a recuperar a los personajes Lake y Deuce. Ocurre cuando se dirige a una dirección para preguntar por una muchacha asesinada, Encarnación, y encuentra a la señora de Deuce Kindred dedicada a la prostitución con cualquiera que entra en su casa. Tenía una extraña neblina en la cara y le habla de sus amigas, entre las que estaba la muerta. Pronto se presenta en casa su

marido, que resulta ser Deuce, quien al quedarse solo tras hablar con Lew y negar que conociese a la joven por la que preguntaba, sueña con una mujer muerta a su lado, ensangrentada (1304) como recuerdo de su crimen.

Dos días después Lew se presenta en una mansión de Carefree Court y encuentra una fiesta disparatada en el centro de la cual estaba en un jardín un hombre mayor, de extraordinario parecido con la carta del Tarot del Ermitaño, aunque en realidad era el padre de Jardine Maraca. Lew comenzó a sentir de nuevo la sensación de estar en dos lugares a la vez y allí se entera de que Deuce había sido el asesino de Encarnación, la amiga de Jardine. Posteriormente Lew vuelve con Merle llevando una fotografía de Troth, su exmujer, a la que nunca pudo olvidar, y se la entregó a Merle para que le dijera cómo, dónde y con quién está. Merle propone regresar al pasado, a 1890, cuando la conoció. Para devolver la imagen de la mujer desde el pasado al presente Merle le informa de que en sus comienzos como alquimista un químico le enseñó cómo conseguir que la plata creciera como un árbol, puesto que la plata es algo vivo, y gracias a ello puede presentarle, como si fuera inmortal, pero en un recorrido temporal, toda la trayectoria de Troth.

Con esa imagen de felicidad recuperada gracias a la alquimia termina la función de este personaje, cuya misión en la obra consiste en relacionar a los protagonistas que viajan por el cielo y los que lo hacen por la tierra, mostrando como en un espejo las infinitas relaciones entre la Naturaleza y las personas. Su condición de detective (con la carga irónica que representa) le permite ir descubriendo el panorama de los más destacados movimientos ideológicos espirituales y mágicos que se abren con la segunda Modernidad, a finales del siglo XIX, y que algunos, como el neopitagorismo, recuperan la primera Modernidad renacentista. El fenómeno de la bilocación, la luz, la alquimia y cuanto representa el T.W.I.T., en la novela se exponen gracias a Lew.

3.7. La trayectoria de otros personajes

Aunque los protagonistas de la novela son verdaderamente los anteriores y no tanto por ellos mismos sino por las relaciones que establecen entre unos y otros y con los demás, es preciso destacar algunas características propias de cada uno. Por ejemplo, Lake, la hija de Webb, que trabaja como prostituta y camarera y se enamora de Deuce, sabiendo que ha sido el asesino de su padre, parece representar solo el instinto más elemental

aunque en un diario va anotando, tras casarse con Deuce, sus sensaciones, su soledad y miedos profundos que parece olvidar gracias al tipo de vida que lleva.

Mayva, la esposa de Webb, no parece haber sido feliz nunca y guarda siempre una honda tristeza por no haber sido capaz de ser libre y abandonar su familia por una vida nómada como las de los integrantes del circo. Nunca deja traslucir sus sentimientos de pena, aunque parece que la tristeza y el silencio están en su alma. Stray, la mujer de Reef, vivía con su bebé, Jesse, cerca de El Paso, y durante mucho tiempo estuvo esperando a que volviera, sin conseguirlo. En su lugar, Frank, que la veía como una Virgen sufriente, los acepta como su auténtica familia. Representa la generosidad y el esfuerzo.

Ewball Oust, ingeniero de minas y hombre muy rico, extrañamente se comporta como anarquista rural y después aparece involucrado en la causa mejicana. Es uno de los personajes con poderes extraños que parece estar condenado a toparse con viejos conocidos “del otro lado.” Günther es el compañero de Yashmeen y de Kit en Gotinga que debe abandonar sus estudios para dirigir la plantación de café del padre en México, ya que el Kaiser busca allí todas las oportunidades de hacer daño a EEUU, y es también un personaje melancólico. Ruperta Chirpin resulta una excéntrica viajera inglesa que al final llega exiliada a Biarritz, acompañada de un escultor de tumbas. Toda su frivolidad se desvanece cuando en una catedral (la de Gloucester) escucha una melodía que la hace levitar. Su cambio marca la transformación de la pintura de su amigo, Hunter, que desde entonces se hace rara, con elementos deslumbrantes, al estilo de Turner.

La trayectoria en solitario de Dally resulta de gran interés, además de la parte relacionada con los hijos de Webb, se trata de la hija de Merle, dinamitera y alquimista también como su padre. Viaja en solitario a Nueva York desde San Miguel, donde vivía con su padre, trabajador en la mina de Little Helkatee. Cuando se va, su padre busca entre los objetos de su infancia y encuentra la muñeca preferida de su niñez, cuyo recuerdo le deja un estado de profunda melancolía hasta el punto de trasladarse a Colorado para seguir escudriñando por todos los lugares en los que había pasado la infancia su hija. En Nueva York trabaja en la industria de simulación de trata de blancas y lleva una vida oculta con sus propios códigos. Se hace famosa actuando en espectáculos y un día los Vibe la captan para el teatro y trabaja en una obra de Sakhespeare, *Julio César*, en el papel de Calpurnia. Frecuenta fiestas y conoce tiendas de ropa de marca, en bajos fondos, a precios muy reducidos. En una de esas tiendas cree

ver a una mujer, muy conocida para ella aunque no sabe quién es, pero al comprar un vestido de color lila (curiosamente también el color preferido de Yashmeen y el nombre que le pone a su hija), le recuerda el olor de su madre en el pasado, tras una experiencia de eclipse del tiempo, y de nuevo logra revivir la imagen de un mago que llegó a su casa entonces y que vuelve a ver ahora. Se trata del hombre por el que su madre, Erllys, abandonó a Merle (que no era su padre biológico pero la cuidó como tal, sobre todo tras ser abandonada por su madre) y que pertenecía a la familia de magos, los Zombini. Por fin un día aparecen juntas en un barco, ella y su madre, Erllys, y se cuentan mutuamente su vida. La madre confiesa su loca pasión por Luca Zombini.

A partir de este viaje, Dally se relaciona con Kit Traverse quien, junto a Root Tubsmith, se dirigía desde Yale a Gotinga para estudiar matemáticas. Al hablarse reconoce que había sido en la residencia de los Vibe donde estaba con una amiga, Katie, vestida de rojo. Ella le pregunta si en Yale había otro alumno apellidado Traverse o si tenía un hermano en Colorado. Kit se entera también por ella de la vida de su hermano Frank. Este personaje sirve de centro de relaciones con Kit, sus hermanos, su madre desaparecida por mucho tiempo y la nueva familia de su madre, los Zombini, magos y dedicados a los espejos. Llega a Venecia y tras ver la actuación de los magos Zombini y de su madre, que leía el pensamiento, confiesa que muchas veces siente que se encuentra desplazada del lugar en que está y le parece que Venecia es su lugar, el lugar que le pertenece de verdad. Allí se queda trabajando con sus habilidades; unas aprendidas de Merle y otras de los Zombini. En Venecia entabla una nueva relación artística, con pintor inglés Hunter Penhallow, enamorado de la luz veneciana, que le confiesa que está allí por no participar en la guerra (aunque no entiende a qué guerra se refiere y cree que es un ser capaz de ver el futuro). La lleva a ver obras de Tintoretto y Tiziano y le confiesa que algunos artistas son capaces de representar fantasmas, presencias que nadie puede observar y le cuenta extrañas historias sobre alquimia que ella conocía ya por Merle. Junto a la luz, ese pintor, animado por Dally, utiliza la noche para mostrar la importancia del claro-oscuro y, tras estar un tiempo pintando nocturnos le atraen también los crepúsculos y las luces verdosas. Allí conoce a la dueña de un palacio en donde se aloja, por influencia del pintor, y a otros pintores vanguardistas, entusiastas de Marinetti.

Cuando se va Kit se queda muy triste en Venecia y uno la aborda amenazándola y, aunque trata de esconderse no puede, pues en la noche hay una extraña luz que

inunda todo, por lo que Hunter sigue pintando. Se siente allí sola y con miedo. Por su parte, Cyprian ha vuelto a Venecia y está hablando con un criptógrafo que conoce el eslavo antiguo, de los textos de la Iglesia ortodoxa. Un día Dally se encuentra al Vibe que la contrató por vez primera para el espectáculo donde triunfó y allí encuentra a Lew en una fiesta quien le confiesa que ya no participa en el T.W.I.T.. Este personaje representa la capacidad artística, el sentido de la libertad y la fuerza de voluntad para proyectar una vida propia gracias a su fuerza interior. Sin embargo, no parece querer desconectarse de aquellos a los que ama, y en ella resultan muy importantes las sensaciones, mediante las que puede unir pasado y presente y así comprender los comportamientos de los demás.

Merle Rideout, el padre de Dally, parece científico, alquimista, fundidor y amalgador en la mina de Little Hellkite; es considerado un loco por aspirar los humos de la fundición y se entusiasma con la plata y sus poderes especiales con los que trata de recuperar los sentimientos perdidos y buscar proyectos de futuro. Una vez que su hija Dally se va a Nueva York, recoge sus fotos y se dirige, desde Colorado a Iowa, en busca de un pasado donde cree que se le ha perdido algo importante; arregla una máquina de cine sin conocer el funcionamiento ni el cine y el encargado de la máquina le confiesa su miedo ante tanta energía suelta. Le parece que el cine (que está en sus inicios) tiene la misma importancia que un acto religioso porque en las dos actividades el público se deja arrastrar por las historias que se cuentan. Observa la estrecha relación que tienen las imágenes en movimiento con el Tiempo y le parece que las dos actividades coinciden en engañar al ojo humano. Trata de utilizar el cinematógrafo solo con la luz evitando engranajes y trata de aprender todo lo relacionado con la luz y el tiempo. Se interesa por el viaje en el tiempo, por el eterno retorno, las leyes del karma y, sobre todo, intenta hallar respuestas a sus dudas electromecánicas. Un día, a la hora del crepúsculo, creyó ver navegando por el cielo al *Inconvenience*.

Por otra parte, al encontrarse con Roswell, coincide en manifestar su gran interés por la luz cuyo misterio quiere penetrar porque equivale a desvelar las almas. Piensa que el futuro de la luz está en el cine y su reflexión sobre una conferencia del alemán Hermann Minkowski ⁴³ acerca del espacio y tiempo, les sirve a los dos amigos para apuntalar sus teorías sobre la importancia del éter en la velocidad de la luz. Este

⁴³ Matemático alemán de origen judío (1864-1909) y profesor de Einstein, desarrolló la teoría de un espacio y tiempo como entidades variables ligadas en las cuatro dimensiones, que ayudó al desarrollo de la teoría de la relatividad.

personaje encarna la ilusión finisecular por los grandes inventos derivados de la luz y la fotografía, como el cine, que considera relacionados con el tiempo y el espacio. Asimismo, es un personaje que tiene una trayectoria propia y sirve de enlace con muchos otros ya que todos buscan un elemento escondido más allá de la realidad visible.

La familia Zombini está integrada por magos de origen italiano. Él se ha casado con Erllys, madre de Dally, después de huir con él y abandonar a Merle. El mago trabaja con la luz y los espejos y son contratados en Venecia, adonde llegan junto a Dally. Bria, una de las hijas, había oído a su padre la historia de la familia, en dos versiones diferentes: una correspondía a la historia de unos fabricantes de espejos que en el siglo XVII huyeron con el secreto, y otra, que habían sido los primeros creadores de la lasaña, al sur de la línea Mason-Dixon. Se enteran de que la citada Isla de los Espejos figuraba en unos mapas pero no en otros, dependiendo del nivel de las aguas, aunque había quien afirmaba que no existía. Sin embargo un día pudieron visitar la fábrica, pero no toda, pues una parte, rotulada con la inscripción de “Terapia” no se podía ver. El profesor Svegli, que estaba en la biblioteca, les cuenta que el antecesor de los Zombini se volvió loco como muchos fabricantes perfeccionistas de espejos con características especiales. Esta familia tiene como función en la novela introducir el interés por los espejos, de gran simbolismo en la obra, pues recoge la luz, la posibilidad de un conocimiento distinto de las imágenes de acuerdo con la refracción y el misterio de la Creación e incluso de la propia estructura de la obra.

El pintor inglés Hunter Penhallow, entusiasmado por la luz veneciana, se había instalado allí porque no podía participar en la guerra. Cuando contempla una obra de Tiziano le habla a Dally de un mundo de presencias y de fantasmas y de una historia sobre Jesús que no se había incluido en el Nuevo Testamento y sí en los Evangelios Apócrifos. Le habla también de las luces azules de Venecia al atardecer que a ella le recuerdan a América. Se queda allí un tiempo, y como hombre de muchas relaciones, la consigue una habitación en el palacio de la Princesa Spongiatosta (palacio extraño, de espejos que proyectan muchas princesas iguales). Se relaciona con otro joven pintor, Tancredi, experimentador, vanguardista, cuyas pinturas resultan como explosiones (729), y parece que es experto en máquinas infernales.

La verdadera protagonista femenina de la novela es Yashmeen Halfcourt, joven que aparece muy pronto y tiene una participación destacada. Había sido captada por la

familia Vibe, de la sociedad del T.W.I.T. Está en el King's College y un día Nigel y Neville, contratados para espiarla, hablan de que la han visto desnuda en los baños de Great Court. Por su parte, el homosexual Cyprian le dice a su padre que está enamorado de ella, aunque le advierte que es lesbiana, pero a él no le importa. Se interesa por las matemáticas, sobre todo por la función Zeta de Riemann⁴⁴ y pero cada vez se ve más alejada del T.W.I.T.

Yashmeen se va desde Cambridge a Gotinga para estudiar matemáticas. Antes de su marcha recibe un paquete, que parece una burla (desde luego muy intencionada por parte del autor), donde la invitan a un pase de modelos de vestidos silenciosos, de interferencias de ondas, que permiten el espionaje. El Gran Cohen la dice que vaya al desfile y luego se lo cuente todo. Lo curioso es que todas las modelos van vestidas de negro con esos vestidos silenciosos. Tras estas experiencias inglesas decide ir a Alemania a estudiar matemáticas. Después de su encuentro con Cyprian y de despedirse de él, aparece en Gotinga y se reúne con Kit, a quien le habla de su familia. Confiesa que sus padres eran rusos, que fueron capturados y vendidos como esclavos y a ella la encontró el mayor Halfcourt y la cuidó como un padre; también reconoce que se siente espiada, pero se conecta con su padre por sus propios medios extranaturales y por el T.W.I.T. Lleva colgado al cuello un dirham afgano muy antiguo con una inscripción. Allí sale con un magnate acaudalado que le explica la teoría de Riemann. Entre los visitantes rusos de Gotinga había algunos místicos y muchos comprobaban la cuarta dimensión. Acompañada de Kit va a la sepultura de Riemann y realiza el mismo viaje del profesor antes de morir (había llegado en 1866 a Gotinga) y ellos lo hacen 40 años después. Se encuentran en la estación de Frankfurt y ella recuerda que en Rusia había hombres que vivían en el subsuelo, y solo buscaban un más allá por lo que se consideraban muy peligrosos; es lo que piensa ahora que le ocurrirá a ella en Europa. Se tiene que poner en contacto con el T.W.I.T. en el sanatorio Böpfl, en el Lago Maggiore, de Suiza y Kit la acompaña. En Viena se encuentra con Lew quien le dice que tiene un trabajo de modista y sombrerera patrocinados por el T.W.I.T., se siente vigilada (acosada a consecuencia de las actividades de su padre en Asia interior), y al oír hablar de Venecia siente deseos por acudir a esta ciudad.

⁴⁴ Bernhard Riemann, matemático alemán (1826-1866), famoso por la hipótesis e integral de Riemann, estudió en la función Zeta la distribución de los números primos en el conjunto de los naturales..

Hablan de Shambhala y de que algo va a suceder, por lo que todos abandonan Viena. Se encuentra con Cyprian, con quien tiene relaciones sexuales, y descubre que él también quiere ir a Venecia. Llega a Suiza y desde allí escribe a su padre resumiendo toda su vida y confesándole que tiene dotes proféticas por lo que la esperan todo tipo de peligros. También confiesa que ya no interesa al T.W.I.T. y que se marcha a Budapest. Asimismo, le habla de Shambhala. Sigue en Viena trabajando en el taller de confección y se reencuentra con Pinky, a quien le habla del vestido silencioso. Ven que hay una gran luz y observan que no anochece. Una mañana, al llegar al taller ve que todo está confiscado. Finalmente, decide irse a Trieste con Cyprian.

Antes de volverse a Venecia, Vlado le da un cuaderno: *The Book of the Masked*, lleno de imágenes, bocetos, y con capítulos que hablan del más allá y representan toda una sabiduría secreta. Durante sus visitas a Venecia iban al cine y al Malibran, donde se creía estaba la casa de Marco Polo. Veían reiteradamente la película rodada por Albert Premio y su equipo de Lumière. Reef la lleva de nuevo a Venecia y Yashmeen se dedica a leer el libro y parece que entiende símbolos gracias a las enseñanzas de Kit en Gotinga, aunque siempre aparecía el Tiempo como valor infiltrado. Luego va a Biarritz con Reef, del que espera un hijo y allí se encuentran con Dally y Hunter, llegados de Venecia y ella piensa que Kit no regresaría nunca de Asia interior.

La función de este personaje es muy interesante. Por una parte, representa la mujer liberada del fin de siglo, capaz de mantener relaciones tanto con otras mujeres como con diferentes hombres. Por otra parte, y cuando se desengaña de la ciencia, abandona esa postura vital, dedicándose por entero a su hija, como si hubiese realizado todo un camino de pruebas hasta encontrar su trayectoria trascendente en la vida de su hija. Además de las características propias, que nos muestran un símbolo de lo judío en cuanto el deseo de lo material (sexo) y trascendencia (familia), esta joven representa un centro de convergencias de muchos personajes, en especial de los hermanos y de las Sociedades esotéricas. Su padre, Auberon Halfcourt, representa la obsesión de un ideal, Sahmbhala. Va a Bujara a buscar a su hija y llega como loco a una tienda de libros y se hace con un pergamino tibetano del siglo VII y una carta poema de 1557 con instrucciones para viajar a Shambhala.

Cyprian, un joven larguirucho y ajado, de tendencias homosexuales, se presenta al principio de la obra enamorado de Yashmeen. Resulta otro viajero en busca de sí mismo. Su primer destino fue Trieste; allí debía controlar los muelles y el trasiego de

emigrantes a América. Su actividad secreta había comenzado hacía año y medio en Viena. Por su conocida homosexualidad entre los militares, un día es requerido por dos rusos para satisfacer las tendencias sadomasoquistas de un coronel que vive en un barrio judío, en Leopoldstad. El trato del militar le humilla hasta el punto de decidir irse de Viena pese a que había deseado hacer carrera en la sodomía. Le hablan de Venecia, considerada entonces el vértice geopolítico entre Oriente y Occidente y de acuerdo con Derrick, teniente de la Armada del departamento de Inteligencia naval, decide ir a Venecia a investigar un robo de planos. Antes, en Viena se encuentra con Yashmeen quien le dice que tiene un trabajo de modista y sombrerera, patrocinado por el T.W.I.T, y un día había aparecido una versión del vestido silencioso, que ya había conocido en Londres. Él también quiere ir a Venecia, por lo que su amigo Derrick le amenaza.

Aunque Cyprian piensa en ir a Trieste alguien le confiesa que le llevan a Sarajevo porque sus patrocinadores ingleses le habían vendido como espía y tiene que huir. Se baja en Jajce, atraviesa valles y busca el tren para Salónica, entre muchas dificultades, e intenta volver a Venecia. En el camino tiene una visión de una Naturaleza cíclica creada a partir de la nada, y una vez en Venecia decide buscar a Yashmeen, aunque siente que le ha traicionado y todo se le aparece rodeado de melancolía. Al fin, un día se encuentra con Yashmeen, acompañada del joven Reef, y le dice a Cyprian que fue él quien la salvó. Por su parte, Cyprian se da cuenta de que Theign tiene muy buenas relaciones con el príncipe heredero, Fernando, que dirigía una serie de intrigas. Otro día le ve en el Consulado austro-húngaro y también le oye recitar fórmulas matemáticas y ve cómo se hace invisible. Este personaje, muy relacionado con Yashmeen, tiene una función semejante a la de ella. La visión cíclica de la Naturaleza que en un determinado momento creyó percibir, se corrobora en su trayectoria. Si en principio sufre su homosexualidad y soporta las relaciones compartidas, como si tuviera que superar la vida material, en cuanto Yashmeen tiene una hija él siente que también es suya y abandona todo lo material para instalarse definitivamente en un convento, seguro de haber trascendido esa vida incompleta y de haber hallado la armonía y el principio espiritual del que partió.

4. El simbolismo en la obra de Pynchon. Motivos esenciales

4.1. El símbolo del laberinto: eje central en la obra de Pynchon

El laberinto, en su origen, es una construcción arquitectónica sin una aparente finalidad y de gran complicación en su estructura, y de la cual, una vez en su interior, se hace imposible encontrar la salida. Parece que algunos templos iniciáticos se construyeron así para mantener ocultas las doctrinas y en ocasiones se sugiere que eran espacios para introducir los elementos demoníacos y que no volvieran a salir. Mitológicamente su origen está relacionado con el palacio cretense de Minos donde estaba encerrado el Minotauro y de donde Teseo solo podía salir con la ayuda del hilo de Ariadna. Igualmente, el laberinto se consideraba una imagen o diagrama del cielo, y de ese modo el laberinto de la tierra reproduciría el del cielo tras la caída y la necesidad de buscar de nuevo el centro en la tierra y retornar al mismo. En este sentido, Mircea Eliade ha destacado cómo lo importante de un laberinto es la defensa del centro (donde puede hallarse una cruz, un reloj o un emblema justificativo del símbolo que encierra) y, por tanto, el laberinto se convierte en una verdadera prueba iniciática.

Si el laberinto puede significar un espacio que, debido a su confusa y enredada geografía impide encontrar una salida, también puede considerarse como un conjunto de caminos que se cortan, de sendas que se entrecruzan, de recorridos ya realizados, que se pierden y se reencuentran con una nueva dirección. Si todo ocurre dentro de un espacio mensurable, puede provocar en quien está en su interior la percepción de recorrido perpetuo, de espacio sin salida posible, de problema sin solución. Y esta es la sensación que encuentra un lector cuando se enfrenta a las obras de Pynchon y especialmente a *Against the Day*. También el laberinto se puede encontrar en el acceso a ciertas cuevas, grutas o cavernas naturales y por ello es fácil considerarlo como símbolo iniciático, que

comienza en la oscuridad y es necesario superar distintas pruebas hasta conseguir encontrar el centro. Se puede afirmar que todas las novelas de Pynchon muestran esa estructura de laberinto, con pruebas constantes que no se sabe a qué conducen ni quién las ha puesto, pero es *Against the Day* la novela más semejante a un laberinto por su estructura, capítulos y la acción de los personajes, con sus largos recorridos, sus idas, vueltas y reencuentros, angustias, peligros y problemas, e incluso las coincidencias en sus relaciones. Todo en ella se va tejiendo como una tela de araña, aunque no tan simétrica y regular como pudiera pensarse a primera vista. En esa tela, sin embargo, los personajes se encuentran doblemente atrapados, por las condiciones naturales y por las circunstancias y las empresas que realizan, así como por sus denodados esfuerzos por llegar a un lugar que ni siquiera saben cuál es (aunque todos intuyen que buscan Shambala, ciudad plena de luz, situada entre la tierra y el cielo), y representan los trabajos de la humanidad en busca de una tierra perdida, de un centro del que han sido expulsados y al que quieren volver.

Todo el deseo neoplatónico o cristiano de volver al paraíso se va intuyendo o sugiriendo en la obra. Incluso se puede interpretar esa cueva natural, o boca del laberinto, como las minas en las que el padre de los protagonistas y la familia trabajaban. De ahí parten, se dispersan y buscan afanosamente algo diferente, una salida a la oscuridad. Hay también una Ariadna cuyo hilo les va a permitir realizar el recorrido a todos aunque la salida se hace más difícil por existir aspectos engañosos, como la luz, barreras naturales, nuevas grutas interpuestas en el camino, que complican ya en esta época la salida del laberinto mítico. Sin embargo, este laberinto de Pynchon no deja de anunciar el centro de una posible revelación, reservado exclusivamente a quienes han superado todas las pruebas. El hecho de que los protagonistas no puedan parar de andar sin saber adónde está relacionado con el movimiento en cuanto elemento fundamental del laberinto. Este deseo de movimiento, de búsqueda, llevó incluso a potenciales viajeros medievales a proyectar sobre un mosaico una estructura laberíntica para representar que habían realizado una peregrinación a Tierra Santa, centro entonces de la luz.

Asimismo la experiencia iniciática de Teseo en Creta puede relacionarse con la búsqueda de las manzanas de oro de las Hespérides, cuya reminiscencia en la obra de Pynchon puede encontrarse en esas luciérnagas de luz de los árboles. Igualmente, habría que relacionar todo el mundo de la alquimia presente en la narración de Pynchon con el

carácter cabalístico del laberinto. Para los alquimistas representaba una imagen breve del trabajo total de la Obra con sus principales dificultades para alcanzar el centro. A partir de esa interpretación podría entenderse ese sentido ascético-místico que van adquiriendo algunos de los protagonistas y su rechazo y marginación progresivos de todo lo material y de los caminos fáciles, para llegar a la luz. Hay en los protagonistas un constante esfuerzo, sacrificio y muerte material para lograr el premio de la resurrección espiritual. Para ello las pruebas de superación del instinto, la ignorancia, el mundo de las tinieblas y cuanto significa la limitación y facilidad se dejan atrás en favor de una mayor inteligencia, sabiduría y espiritualidad.

El laberinto como espacio mítico es uno de los temas fundamentales que constituyen los elementos simbólicos que aparecen en la obra de Thomas Pynchon. Si atendemos a la estructura de sus novelas, podemos observar cómo las capas de significado en la narrativa de Pynchon se superponen como las paredes de un laberinto, y atendiendo al significado, podemos ver que este significado no siempre es lineal, sino que a veces es adyacente o múltiple, asemejándose así a la estructura de un laberinto. El símbolo del laberinto es muy significativo, ya que esta imagen sugiere cómo los personajes tienen que hacer elecciones constantemente que dan lugar a confusiones, errores, equivocación de salidas y desenlaces confusos donde muchas veces es preciso retroceder sobre sus propios pasos para volver a empezar.

Además, analizando las obras de Pynchon es curioso observar cómo casi todas ellas muestran paisajes laberínticos en mayor o menor grado, que son escenarios de carácter simbólico en forma de túneles, pasadizos, cavidades intraterrestres, alcantarillado o mundos alternativos que se alojan tras el mundo real, de forma paralela, insinuando la existencia de tiempos y espacios alternativos dobles o múltiples. Para llevar a cabo el análisis de obra de Pynchon desde la perspectiva del laberinto como construcción espacial que al mismo tiempo se proyecta como forma simbólica de las relaciones sociales e interpersonales de este microcosmos de ficción, vamos a remontarnos al significado del laberinto como mito desde Teseo y el Minotauro.

En los suelos de Creta se hallaron dibujos con diseños laberínticos que servían como guías para rituales de danzas. Una milla de a lo lejos de Knossos y hacia el este, había una caverna que desciende en forma de zigzag hacia oscuros pasadizos en el interior. Así podemos destacar cómo desde siempre los diseños laberínticos se han asociado con el descenso, la muerte (relación de los laberintos con las tumbas) o la

fertilidad. Durante mucho tiempo el laberinto como metáfora espacial ha suscitado el interés de todo tipo de artistas, aunque quizá nunca haya sido un motivo tan recurrente como en nuestros días, ya que la Postmodernidad ha recuperado el tema del laberinto como metáfora fundamental, tal como manifiestan en sus obras escritores como Borges o artistas como Escher.

Centrándonos en Thomas Pynchon, la referencia a paisajes laberínticos comienza ya con sus relatos breves, concretamente “Low-Lands” (1960), donde el protagonista Dennis Flange vive en una mansión en Long Island que se alza sobre un montículo musgoso, y cuyo interior se describe como repleto de cavidades y pasadizos secretos, túneles y concavidades que el autor compara con los tentáculos de un pulpo (la imagen del pulpo aparece en *Gravity’s Rainbow* también):

Inside were priest-holes and concealed passageways and oddly angled rooms; and in the cellar, leading from the rumpus room, innumerable tunnels, which writhed away radically like the tentacles of a spastic octopus into dead ends, storm drains, abandoned sewers and occasionally a secret wine cellar. (SL 56)

Expulsado de la casa por su mujer, Flange se aloja en el vertedero de la ciudad, donde Bolingbroke le conduce a su hogar a través de ruedas de neumáticos y todo tipo de desechos, por unos parajes que el mismo narrador denomina como laberínticos: “It was like running a maze” (SL 67).⁴⁵ A partir de aquí el relato se vuelve cada vez más extraño y al despertar en la noche por la voz de una mujer de diminuto tamaño, de un metro de estatura, Nerissa, Flange sale de la casa de Bolingbroke para seguir a esta misteriosa mujer a través de pasadizos y túneles, reptando y descendiendo por una tubería de cemento hasta llegar a la casa de ella. Nerissa le explica cómo esa red de túneles en el vertedero fue construida tiempo atrás, “back in the 30’s by a terrorist group called the Sons of the Red Apocalypse, by way of making ready for the revolution” (SL 75).

En el relato hay muchos enigmas: Nerisa sujetando a una rata llamada Hyatinth, como en el poema de Eliot: “They called me the hyatith girl” (I:36). Las visiones y temores de Flange son que el océano se solidifique, el mundo se haga una bola pequeña,

⁴⁵ Es también interesante contemplar la relación de los neumáticos y el paisaje caótico en el cementerio de coches de *Lot 49*.

y la idea de que mientras se mantenga pasivo nada cambiará, pero que si de algún modo es ente activo, se convertirá en observador de partículas subatómicas alterando su comportamiento (todo esto hace referencia a los principios de la mecánica cuántica, véase el experimento del gato de Schrödinger—donde el sistema se encuentra en una superposición de estados, ya que el gato puede estar vivo y muerto a la vez, finalizando dicha superposición en el momento en el que interviene un observador). La naturaleza de este proceso sigue siendo una incógnita que abre paso a diferentes interpretaciones de carácter especulativo donde la idea de la existencia de universos múltiples y paralelos se hace posible.

Estas son pequeñas pinceladas de los motivos que Pynchon desarrollará más adelante en sus obras. En *Lot 49* tenemos el demonio de Maxwell que insiste en este tema, y también la imagen del océano Pacífico, el agua en tanto que superficie reflectante a modo de espejo. El final de la historia vuelve a la imagen del mar, ya que en los ojos de Nerissa él puede ver las cabrillas espumeantes de las olas del océano Pacífico que tanto le obsesiona. En este relato breve (ya señalado por Slade) encontramos referencias a *The Waste Land* de Eliot, y también “The Tempest” de Shakespeare. Asimismo, tenemos la influencia de “The Love Song of J. Alfred Prufock,” que termina con el despertar de una pesadilla dentro del mar:

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown

Como señala Seed, esta historia representa un temprano tratamiento del sueño en la ficción de Pynchon (35). En otro de sus relatos breves, “The Secret Integration,” un grupo de niños se reúne secretamente en una habitación ubicada en un escondite lejano del mundo de los adultos. Para llegar a este lugar, Pynchon describe cómo los niños deben sortear todo tipo de obstáculos, y atravesar un bosque repleto de canales contruidos tiempo atrás como recreando los paisajes de Venecia: “They splashed along under phony-Venetian bridges, some without floorboards so that you could look up and see the gray sky through them...” (SL 163).

La descripción del lugar, llena de detalles y ornamentos, llama la atención, sobre todo en la referencia que hace a Venecia, ciudad clave en su muy posterior novela

Against the Day. Debido a los obstáculos que supone el llegar al escondite, el lugar donde se reúnen los niños se convierte en una especie de santuario al que si se quiere acceder se deben sortear todo tipo de dificultades. El camino que lleva a la casa, además de los túneles y canales venecianos, está rodeado de esculturas de doncellas sujetándose entre sí y sosteniendo cuernos de la abundancia y todo tipo de decoración antigua. El lugar se describe como peligroso, repleto de escondites desde los que alguien podría abalanzarse, techos que podrían caer de repente, lugares oscuros sin nada a lo que agarrarse, y puertas que se cerrarían de pronto a si no se mirase continuamente. Además, grandes espejos reflejando siluetas oscuras trazan el camino que lleva a la habitación secreta dentro de aquella casa en la que los niños se reúnen.

Las reuniones que allí se llevaban a cabo le recordaban a Tim a los sueños que solía tener cuando se encontraba en un estado febril, sueños cargados de imágenes inquietantes que hacen referencia a la imagen del laberinto. En ellos debía encontrar a alguien determinado en una ciudad llena de rostros y de señales, abriéndose paso a través de una enorme red llena de pistas, como si fuera un problema aritmético, donde cada paso conduce a una docena de otros nuevos. Allí se perdía para volver a encontrarse de nuevo en el punto de partida:

Find somebody important in an endless strange city full of faces and clues; struggle down the long, inexhaustible network of some arithmetic problem where each step led to a dozen new ones. Nothing ever seemed to change; no “objectives” were taken that didn’t create a need to start thinking about new ones, so that soon the old ones were forgotten and let slip by default back into the hands of grownups or into a public no man’s land again, and you would be back where you’d started. (*SL* 166)

De este modo, tenemos de nuevo presente la imagen del laberinto en el que el personaje se siente confundido, donde todo es extraño a la vez que familiar, pero las pistas llevan a una solución errónea y todo acaba donde había comenzado. El fragmento, si se interpreta de modo metaficcional, se puede ver una alusión al modo en que el lector se siente perdido al enfrentarse a una novela de Pynchon, donde cada paso conduce a otras doce nuevas posibilidades, como en un laberinto.

La habitación donde se reúnen estos chicos recuerda también, en cierto modo, a la habitación donde vive Nerissa en “Lowlands,” un lugar alejado del mundo real y casi sagrado. Sin embargo al final del relato los niños, al descubrir la verdadera maldad de sus padres, quienes se comportan con gran violencia hacia los negros que se instalan en el vecindario, pierden toda ilusión y se ven de modo imaginario atrapados en el laberinto, según Hawthorne:

dissilusionment has sealed the entrance to the labyrinth and thus to its hidden room. The boys end in prosaic, unimaginative, and dishonest world of adults who cannot perceive that they themselves are inextricably and unknowingly trapped in a labyrinth. (1998: 82).

En su novela *V.*, Pynchon representa el laberinto como metáfora de la búsqueda que lleva a cabo el personaje Herbert Stencil a lo largo de toda la obra. En ella, la superficie de la ciudad de Nueva York es un laberinto sin centro, sin salida ni significado, cuyo descubrimiento supone para Benny Profane un total desasosiego (“streets [...] had taught him nothing” (31)), una revelación terrorífica. Sin embargo, en contraste, el alcantarillado de esta ciudad le produce una paz casi espiritual. Su bajada al alcantarillado, que representa una especie de ciudad paralela, sucede de forma casual, a la vez que grotesca, ya que Profane lo descubre persiguiendo a un cocodrilo. Esta entrada a “Fairing Parish” representa el paso a una especie de santuario, reminiscente a la habitación donde se reunían los niños de “The Secret Integration.” Una vez más la bajada al submundo se lleva a cabo por un recorrido totalmente laberíntico, que se compara con las catacumbas: “Here in the Parish were twisting intricate as an early Christian catacomb” (127).

En este lugar, Profane piensa en la muerte de forma constante, y las imágenes relacionadas con este tema abundan aquí, por lo que una vez más tenemos el tema del laberinto relacionado con el paso al submundo y la muerte:

Suddenly—so suddenly it scared him—there was light ahead, around a corner. Not the light of a rainy evening in the city, but paler, less certain. They rounded the corner. He noticed the flashlight bulb starting to flicker; lost the alligator momentarily. Then turned the corner and found a wide space like the nave of a

church, an arched roof overhead, a phosphorescent light coming off walls whose exact arrangement was indistinct. (V. 127-128).

Sin embargo, estos paisajes arquitectónicos y bajadas físicas a lugares laberínticos no son los únicos momentos en los que dicho símbolo se manifiesta en la novela. Así, al igual que Benny Profane, Herbert Stencil también se adentra en otro tipo de laberintos más complejos en la obra.

El padre de Herbert Stencil, Sidney, piensa en términos que provienen del cristianismo en cuanto al Apocalipsis, el juicio final y la muerte:

The matter of Paraclet's coming, the comforter, the dove; the tongues of flame, the gift of together: Pentecost. Third Person of the Trinity. None of it was implausible to Stencil. The Father had come and gone. In political terms, the Father was the Prince; the single leader, the dynamic figure whose virtù used to be a determinant of history. This had degenerated to the Son, genius of the liberal love-feast which had produced 1848 and lately the overthrow of the Czars. What next? What Apocalypse? (V. 525)

Con estos planteamientos el narrador anima al lector a cuestionar las premisas detrás de las nociones acerca de la historia como algo que se transforma y se mueve con un destino final. El término “decadence” aparece de forma recurrente en esta novela, pudiendo referirse tanto al movimiento estético internacional de finales del siglo XIX en Francia e Inglaterra, y la Generación de 1898 en España, como a algo más general, cualquier periodo artístico en declive. Como afirma Cowart: “Thus the author of *The Crying of Lot 49* characterizes Jacobean drama as decadent, and many would so characterize the Stravinsky-like Porcépic compositions” (2008: 96). En V., la obra entera juega con alusiones al laberinto y al submundo de forma más o menos velada, y un ejemplo de ello podemos observarlo al comienzo, donde aparece una camarera llamada Beatriz (nombre clave en la *Comedia* de Dante) y casualmente, más adelante Paola (Paolo) Maijstral podría hacer referencia en *La Divina Comedia* al episodio que trata la historia de amor entre Francesca y Paolo.⁴⁶ V. es una novela esencialmente

⁴⁶ En el Canto Duodécimo del Infierno de Dante La Grieta y el Minotauro (versos del 1 al 45) comienza con la bajada a los infiernos y ahí hace su aparición el Minotauro, escondido en el laberinto de Creta, idea

decadente, donde la presencia del impulso destructivo y la tendencia al caos conforman las imágenes que constituyen la obra de forma insistente. Aquí es importante destacar el contenido decadente de la obra y su relación con el arte y con la figura del artista. Como señala Shord: “For Pynchon, the only true individual with power in modern society is the artist” (9).

La importancia de la mitología en las obras de Pynchon no la indica el autor directamente, aunque a menudo hace referencias como por ejemplo: “V. is a country of coincidence, ruled by a ministry of myth” (V. 402), dejando al lector la posibilidad de interpretar esta idea, sugiriendo la importancia del mito en sus obras.

La siguiente obra que nos ocupa, *Lot 49*, breve en apariencia, encierra sin embargo un denso contenido simbólico que la convierte en objeto de sumo interés para este estudio. William Gleason, en “The Postmodern Labyrinths of *Lot 49*,” señala cómo en la novela *Lot 49* ya aparece el laberinto sugerido en el mismo nombre de la protagonista:

Literal and symbolic labyrinths lace the novel as Oedipa Maas (whose very name invokes ancient myth and also encodes a labyrinth—maas in Afrikans for mesh) follows the twisting paths opened for her by Pierce Inverarity’s will. (1993: 84)

La búsqueda obsesiva de Oedipa del sistema alternativo de correos la lleva por todo tipo de laberintos, tanto psicológicos como físicos, que conforman además una estructura laberíntica-circular del propio texto. Atendiendo a los paisajes laberínticos que aparecen en la obra podemos decir que son constantes. Todo lo que percibe la protagonista aparece a modo de estructura laberíntica, lo cual contribuye a crear una sensación angustiosa de confusión que el lector comparte con Oedipa. Así, señalo como algunos ejemplos el momento en que, después de ver *The Courier’s Tragedy*, pasa por un “anular corredor,” en medio de un “soft, elegant chaos” (54).

En varios momentos a lo largo de la novela, Oedipa se siente como si estuviese perdida en medio de un laberinto. Cuando llega a las plantas de Yoyodine este sentimiento se intensifica al máximo: “Somehow Oedipa got lost. [...] She began to

que une el símbolo del laberinto con la bajada al infierno en la obra de Dante y que es una influencia importante en Pynchon.

walk aisles among light blue desks, turning a corner now and then” (60). Y ya cuando por fin logra encontrar a alguien (una posible salida, respuesta al enigma, un significado) resulta que Stanley Koteks está loco, o al menos eso sospecha ella, como luego se confirmará: “uncoerced into the presence of madness” (62-3). Efectivamente, Koteks no es ninguna respuesta al enigma, sino una pista equivocada más a lo largo de la novela.

Oedipa, siguiendo pistas, atraviesa más caminos laberínticos. Así, cuando llega a Berkeley, Pynchon describe cómo la secretaria del lugar la conduce por un edificio donde los pasillos se curvan y entrelazan como el paisaje descrito anteriormente de la ciudad de San Narciso: “through corridors gently curving as the streets of San Narciso” (74).

No solamente los espacios físicos se presentan como espacios laberínticos, sino que también, más adelante en la novela, cuando Oedipa piensa en la metáfora del DT que sufre el marinero que se encuentra en San Francisco, reflexiona acerca de la metáfora en términos de laberinto: “The act of metaphor then was a thrust at truth and a lie, depending where you were: inside, safe, or outside, lost. Oedipa did not know where she was” (95). Oedipa, a lo largo de la novela, se encuentra varias veces en un laberinto metafórico en el que no es capaz de encontrarse a sí misma, y esto lo representa también el hecho de que no pueda ver su propia imagen reflejada en el espejo (23).

En otras ocasiones también se insiste en este símbolo cuando, por ejemplo, incluso los ojos del personaje Randolph Driblette parecen llevar el laberinto en ellos: “They were bright black, surrounded by an incredible network of lines, like a laboratory maze” (54). La importancia del laberinto en esta obra es fundamental, y en el apilamiento de coches en donde el personaje Mucho Maas trabaja también aparece una nueva alusión al laberinto creado por los desperdicios de coches apilados, donde se vuelve a la idea de desperdicios y muerte en el ciclo de la vida. Es curioso además que uno de los personajes, Jesús Arrabal, tenga el apellido del escritor y dramaturgo español Fernando Arrabal, autor de obras como *El Laberinto* (1957) o *El cementerio de automóviles* (1959). Tanto el laberinto como el cementerio de automóviles son temas fundamentales en *Lot 49*:

The cars were swept out you had to look at the actual residue of these lives, and there was no way of telling what things had been truly refused (when so little he

supposed came by that out of fear most of it had to be taken and kept) and what simply (perhaps tragically) been lost: clipped coupons promising savings of 5 or 10c, trading stamps [...] body wastes. (4-5)

También el laberinto se puede presentar como lugar sin centro, o el centro mismo representando un lugar sagrado, una revelación en curso como las que parece sentir Oedipa en varios momentos a lo largo de la obra, pero que finalmente, no conllevan a la resolución del enigma. No se llega al centro ni al lugar sagrado, o si se acerca tal vez al final, en la habitación donde va a tener lugar la subasta, no se logra revelar nada ya que es el momento en el que acaba la obra:

Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49. (*Lot 49* 142)

Con este final se cierra la historia de Oedipa Maas, y para el lector, todo queda en suspenso, sin llegar a ninguna parte, lo cual resulta frustrante ya que durante toda la obra se está creando un clima de tensión en el que parece que algo importante va a suceder: “She walked in soft, elegant chaos, an impression of emanations, mutually interfering, from the sub-antennas of everybody’s exposed nerve endings” (*Lot 49* 56).

Sin embargo, el texto podría interpretarse como un viaje que es metáfora de la vida de la protagonista, la vida que atraviesa los caminos del laberinto para llegar al final, su propia muerte. En la habitación, los hombres visten de negro y sus rostros son pálidos y crueles: “The men inside the auction room wore black mohair and had pale, cruel faces” (*Lot 49* 142). Además, el número del lote, 49, podría representar el día anterior al Pentecostés, según el calendario litúrgico. En cualquier caso, al final de la obra Oedipa ha llegado a su destino, y se limita a guardar silencio y esperar allí la llegada del “Trystero,” símbolo del apocalipsis.

En *Gravity’s Rainbow* la exploración del tema del laberinto y del submundo continúan de un modo aún más sofisticado. La historia comienza en Londres, en 1944, donde los agentes de PISCES (Psychological Intelligence Schemes for Expediting Surrender) interrogan a Tyrone Slothrop utilizando una sustancia llamada Sodium Amytal. En el trance que sufre bajo los efectos de esta droga, Slothrop sufre una visión

en la que ve caer su arpa por el wáter y decide recuperarla descendiendo por los túneles del desagüe del alcantarillado de los baños de Roseland Ballroom en Boston a través de desechos: “He struggles to work himself farther into the toilet hole as dimly, up through the smelly water...” (GR 75). El pasaje además de representar un entorno claustrofóbico y laberíntico de descenso, se manifiesta como algo sumamente desagradable, lleno de oscuridad y putrefacción: “The light down here is dark gray and rather faint. For some time he has been aware of shit, elaborately crusted along the sides of this ceramic (or by now, iron) tunnel he is in...” (76).

Este descenso por la búsqueda del instrumento musical es una primera alusión en la novela al mito de Orfeo, poeta y músico que descendió al submundo en busca de su amada Eurídice. Pynchon, al final de la novela, y entre las numerosas frases que escribe sin sentido aparente, recoge ésta, con toda intencionalidad: “ORPHEUS PUTS DOWN HARP” (GR 895). La novela entera es un viaje a través del submundo, donde imágenes escatológicas abundan, la oscuridad y la muerte, la destrucción de la guerra, incluso cuando Slothrop estudia los manuales técnicos de las bombas traducidas del original, todo ello aparece manchado de excrementos: “salvaged by the Polish underground from the latrines at the training site at Blizna, stained with genuine SS shit and piss” (GR 211). El Hades es en la obra la Alemania de postguerra, donde además aparecen de nuevo (En *Lot 49* Passerine ya aparecía como ángel caído) imágenes de ángeles de la oscuridad: “Thus the Angel was revealed” (179). La visión del ángel genera una tormenta que se describe como: “storm that sweeps now among them all, both sides of Death. [...] beneath the surface things were rolling, slipping, beginning to rise” (180). En este fragmento vemos la influencia de Reiner Maria Rilke y sus *Duino Elegies* (1923).⁴⁷

Como el destino que espera a Slothrop en *Gravity's Rainbow*, que desaparece al final de la novela, señala Robert Progue Harrison cómo las *Duino Elegies*, de Rainer Maria Rilke (poemas intensamente místicos que utilizan la figura del ángel como salvador, pero no en relación con la interpretación cristiana), tratan este tema del sufrimiento existencial y del paso a la nada como algo central:

⁴⁷ El título del libro procede del castillo de Duino, cerca de Trieste (Italia), propiedad de la amiga y protectora de Rilke, la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe (Recordemos que el nombre de Thurn and Taxis aparece en repetidas ocasiones en la obra *Lot 49*). En la Elegía n. 10, se dice: “Someday, emerging at last from this terrifying vision, may I burst into jubilant praise to assenting Angels!”

Almost a century ago Rainer Maria Rilke poetically hypothesized in his *Duino Elegies* that it was the earth's destiny to become invisible, that a process of transmutation of the visible into the invisible had begun to taking place. (Harrison 2008:183).

Esta idea se ve reflejada en la novela con el paso de Slothrop a su estado de invisibilidad, hecho que sugiere el primer paso de la vida hacia la muerte o desaparición de este personaje. Pynchon insiste en representar en sus obras la idea de la posibilidad de pasar de un estado a otro sin que sea algo irreversible, haciendo un homenaje a la paradoja de las teorías científicas de la mecánica cuántica. De este modo tenemos también el siguiente párrafo, en el que Pynchon expresa cómo los muertos son tan reales como los vivos para las tribus de los Hereros:

There are peoples—these Hereros for example—who carry on business every day with their ancestors. The dead are as real as the living. How can you understand them without treating both sides of the wall of death with the same scientific approach? (*GR* 182)

La existencia de universos paralelos se hace evidente en la obra, que sugiere diferentes ideas o hipótesis científicas. Por ejemplo, en la secuencia que tiene lugar en Berlín se reúne un grupo de la élite nazi para encontrar a Walter Rathenau, recientemente asesinado, al que se describe como

Prophet and architect of the cartelized state [...]. He saw the war in progress as a world revolution, out of which would rise neither Red communism nor an unhindered Right, but a rational structure in which business would be the true, the rightful authority. (*GR* 195)

En este apartado se llega a la conclusión de que el color que aparece con los experimentos que llevan a cabo en el proceso de síntesis de las moléculas del carbón es el malva, color asociado con la muerte: “Consider coal and steel. There is a place where they meet. The interface between coal and steel is coal-tar. Imagine coal, down in the

earth, dead black, no light, the very substance of death” (197). La representación de la muerte se intensifica aquí aún más:

Death converted into more death. Perfecting its reign, just as the buried coal grows denser, and overlaid with more strata—epoch on top of epoch, city on top of ruined city. This is the sign of Death the impersonator. (GR 198)

Los mensajes del grupo de la élite nazi van dirigidos al “Generaldirektor Smaragd,” del cartel IG Farben, que se dedica a experimentos relacionados con la manipulación de colores, los procesos químicos o los tintes y síntesis de moléculas. El nombre de este personaje, como sugiere Evans Langsin Smith (2012: 83), hace referencia al texto alquímico conocido como la *Tabula Smaragdina*, o la llamada *Emerald Tablet of Hermes Trimegistus*, (texto breve y de carácter críptico atribuido a Hermes Trimegistus). La llamada *Emerald Tablet* es un texto de carácter hermético que se basa en el fundamento filosófico de la finalidad del Ser. El ser humano, consciente de su carencia y limitación vitales, se provee de un acercamiento a través de la alquimia a la posibilidad de lo trascendente y lo eterno con el fin de encontrar lo absoluto. La Tabla de Esmeralda es una vía directa para dicha finalidad. Aquél que la entienda tiene el acceso directo al *Todo*, al *Uno*, al Universo, al Ouroboros (símbolo de la serpiente que se muerde la cola y aparece en esta novela de forma recurrente).

En 1463 Marsilio Ficino tradujo el *Corpus Hermeticum*, conjunto de libelos atribuidos a Hermes Trimegisto. Con el triunfo de la ciencia y la razón cartesiana el Hermetismo fue perdiendo importancia en el siglo XIX. Sin embargo, gracias al romanticismo alemán, vuelve a recuperarse la figura de Hermes Trimegistus y el Hermetismo, pero esta vez con carácter más literario que filosófico. Señala así Octavio Paz: “de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatski” (Paz 1989, 136). Este nuevo Hermetismo destaca por su creencia en la Palabra, capaz de convertir el caos en música y en poesía, y podría decirse que Pynchon es hermético en su creación literaria, puesto que sus obras se construyen en torno a lo alegórico y lo alquímico, donde las tradiciones paganas se mezclan con el judaísmo y el cristianismo, y donde el conocimiento parece ocultarse entre las múltiples referencias intertextuales.

Otra alusión significativa al laberinto tiene lugar en el siguiente capítulo de la novela, “Un Perm’ au Casino Hermann Goering,” en el encuentro entre Katjie y Slothrop. El encuentro con la diosa, que según Campbell corresponde a la segunda fase del viaje del héroe, donde la tentadora y la diosa son la misma persona:

He opens her closet, and in moonlight reflected from the mirror finds a crowded maze of satins, taffetas, lawn, and pongee, dark fur collars and trimming, buttons, sashes, passementerie, soft, confusing, womanly tunnel-systems that must stretch back for miles—he could be lost inside of half a minute. (*GR* 232)

Curiosamente, aparecen todo tipo de ornamentos barrocos de nuevo en el encuentro con Katjie, que se produce a través de enrevesados pasadizos y habitaciones dentro del casino:

Slothrop ascending flights of red-carpeted stairway (Welcome Mister Slothrop To Our Structure We Hope You Will Enjoy Your Visit Here), malachite nymphs and satyrs paralyzed in chase, evergreen, at the silent landings, upward toward a single staring bulb at the top. (*GR* 231)

Esta decoración toda llena de túneles y pasadizos que conducen a Katjie vestida de blanco, simbolizan el encuentro del héroe con la Diosa Blanca: piel blanca y cabello rubio alumbrado a la luz eléctrica, que también parece blanco (recordemos que la simbología del color blanco en esta novela está asociada a la muerte (Weissman) así como sucede en otras novelas. La descripción de Katjie aquí insiste en el color blanco y en la luz que se refleja en su cabellera, todo ello contrastando con la siguiente aparición de este personaje como “Domina Nocturna,” que es la antítesis completa a esta versión de luz cegadora:

At her door he pauses long enough to comb his hair. Now she wears a white pelisse, with sequins all over, padded shoulders, jagged white ostrich plumes at the neckline and wrists. The tiara is gone: in the electricity her hair is new snowfall. (*GR* 231)

El paso de Slothrop a La Zona representa un paso más profundo aún al submundo y resulta el capítulo más largo de la novela, que cuenta con 32 episodios. La Zona es la Alemania de postguerra invadida, lugar en el que todo está permitido, pues está abierto a la conquista, y todas las leyes y orden previos han desaparecido. La descripción del lugar refleja esta idea de caos y falta de simetría total, donde además, la entrada es un túnel con forma de parábola, símbolo de la vida y la muerte en toda la novela. La Zona es un paso a otro mundo que parece fruto de un sueño, ya que además el epígrafe que acompaña al capítulo es la famosa frase del *Mago de Oz*: “Toto, I have a feeling we’re not in Kansas anymore.” Entre todo el caos que constituye este territorio se menciona también el terror: la llamada “Rocket-City” está blancamente iluminada, contrastando con el fondo oscuro del espacio,

No, this Rocket-City, so whitly lit against the calm dimness of space, is set up deliberately To Avoid Symmetry, Allow Complexity, Introduce Terror (from the Preamble to the Articles of Immachination)—but tourists have to connect the look of it back to things they remember [...]. The entrance to the tunnel is shaped like a parabola. (*GR* 354-55)

En este capítulo de la novela abundan también las descripciones de senderos y de paisajes laberínticos a la vez que surrealistas, todo ello relacionado con la construcción de cohetes, electricidad y campos magnéticos. Pynchon además insiste en los contrastes entre luz y oscuridad, ya que aparecen auténticos lagos de luz en medio de lo más sombrío. Los túneles de vidrio o de cemento se entrelazan y presagian la muerte del invierno a la vez que luces de ámbar y neón corren a través de pequeños tubos:

the concrete facing of the tunnel has given way to white whitewash over chunky fault-surfaces, phony-looking as the inside of an amusement-park cave. Entrances to cross-tunnels slip by like tuned pipes with an airflow at their mouths. (*GR* 361)

En la Zona las categorías se vuelven difusas, los objetos se detienen, se vuelven silenciosos, se difuminan. Es un lugar donde ni hay tiempo ni historia: “In the Zone categories have been blurred badly” (361).

Pynchon sugiere además el viaje a través del interior de la tierra y la concepción de mapas de dimensiones nuevas, anticipando la quinta dimensión, tema de gran interés que el autor ampliará en obras posteriores: “We will have to learn such new maps of Earth: and as travel in the interior becomes more common, as the maps grow another dimension, so must we” (382). Tanto el viaje por el interior de la tierra como la luz cegadora y aterradora que presagia el apocalipsis son motivos que Pynchon desarrollará con más insistencia en su novela *Against the Day*, como veremos después:

Every kind technician who ever threw a magenta gel across her key light for her has gone to war or death, and she is left nothing but God’s indifferent sunlight in all its bleaching and terror. (*GR* 434)

Entre las imágenes además destacan de nuevo los ornamentos barrocos y nuevamente, pasadizos que se extienden por todas partes creando paisajes decadentes: “But the gold, the mirrors, the miles of Baroque ornament drove von Göll himself a little daft. Especially those *long corridors...*” (468).

Y entre toda esta atmósfera caótica y laberíntica aparece de pronto el sueño de Kekulé con la serpiente que se muerde la cola, el ouroboros o serpiente durmiente que rodea el mundo y que simboliza la idea de que el universo es algo cerrado, cíclico que retorna eternamente (Wernher von Braun),⁴⁸ al igual que las novelas de Pynchon, con estructura circular: “Kekulé dreams the Great Serpent is holding its own tail in its mouth, the dreaming Serpent which surrounds the World” (489). La serpiente significa que los seis átomos de carbono del benceno están dispuestos en forma de un anillo cerrado, y que por tanto, pueden cambiarse y formarse nuevas moléculas con los restos de otras ya conseguidas

Finalmente, el último capítulo, “The Counterforce,” representa la fase final del héroe de Campbell, la disolución o desaparición de Slothrop. Desde el comienzo del

⁴⁸ Pynchon utiliza como epígrafe para su primer capítulo “Beyond the Zero” la frase de Wernher von Braun: “Nature does not know extinction; all it knows is transformation. Everything science has taught me, and continues to teach me, strengthens my belief in the continuity of our spiritual existence after death.”

capítulo ya empiezan a verse síntomas de lo que sucederá después. Así se describe a Katje de nuevo con el color blanco como símbolo de mortalidad, como si estuviera a punto de desaparecer:

Enzian came after a while to think of her as the great Kalahari rock painting of the White Woman, White from the waist down, carrying bow and arrows [...] He's surprised at how Young and slender she is—a paleness as of having begun to leak away from this world, likely to banish entirely at any too-reckless grab. (GR 780)

Pynchon se vale de las imágenes de dispersión y disolución de la poesía de Rilke *Sonnets to Orpheus* (el poeta favorito del Capitán Blicero) para expresar esta idea:

And though Earthliness forget you,
To the stilled Earth say: I flow.
To the rushing water speak: I am. (Rilke...) (GR 737)

Slothrop en ese lugar se deja crecer el pelo y la barba y se dedica a tocar instrumentos como el arpa o su armónica en medio de la naturaleza y se le compara con un médium espiritista.

After a heavy rain he doesn't he doesn't recall, Slothrop sees a very thick rainbow here, a stout rainbow cock driven down out of public clouds into Earth, green wet volleyed Earth, and his chest fills and he stands crying, not a thing in his head, just feeling natural. (741)

Del arcoíris solo se ve la mitad, la otra mitad permanece oculta en el submundo (el fenómeno óptico de refracción de la luz del sol en las gotas de agua es lo que hace posible que lo veamos). Esta visión de Slothrop encierra una gran carga simbólica ya que el arco representa la parábola de la vida desde el nacimiento hasta la caída por la fuerza de la gravedad. Pero si tenemos en cuenta la imagen de la serpiente que se muerde la cola formando un círculo, podemos deducir que el arco es solamente la mitad del círculo que percibimos con los sentidos. Por lo tanto, la otra mitad del arco existe,

aunque no seamos capaces de percibirla, lo cual indicaría que no hay nacimiento o muerte (a pesar de ser lo que creemos ver), sino que todo en la naturaleza forma parte de un círculo cerrado.

Con la entrada de Slothrop a la Zona, en el texto abundan las imágenes del juego de ajedrez, de modo que de forma simbólica, el territorio está compuesto por líneas perpendiculares en intersección con las horizontales, siendo el hilo conductor del relato interrumpido constantemente. En Zurich, Slothrop oye hablar del argentino revolucionario Francisco Squalidozzi, que propone diversas posibilidades para lograr una Alemania libre de demarcaciones territoriales, a las que ha estado sometida durante siglos. La Alemania de la que habla Squalidozzi parece referirse a América antes de la colonización, sin la obsesión de la propiedad privada que divide y subdivide el territorio a partir de ese momento. Se refiere al paisaje suizo como: “engineered scars of Swiss avenues” (*GR* 264).⁴⁹ Para Pynchon, el espacio textual se hace más significativo en las intersecciones que interrumpen la progresión linear que conduce a la nada, ya que no solo es importante la intersección en sí, sino también tiene un papel fundamental la orientación del lugar en el que se producen estas intersecciones, que resultan en un conjunto de figuras como cruces, svastikas o mandalas⁵⁰ que parecen dibujar la forma de la bomba A4 para Slothrop: “Only after he’d left it half a dozen more places did it dawn on him that what he was really drawing was the A4 rocket, seen from below” (739). Vemos cómo la disposición de los paisajes y los símbolos representados tienen la capacidad de comunicar información sumamente relevante. Además, en las paredes de un retrete Slothrop se encuentra mensajes como los que encontrara Oedipa en *Lot 49*, que van dirigidos a él.

Es importante señalar también cómo Pynchon insiste en mencionar elementos que unen su obra con todos los mitos que tienen que ver con las bajadas al submundo y los laberintos: “he did believe in a Minotaur waiting for him” (168).

⁴⁹ En *Mason & Dixon*, donde el espacio es uno de los temas principales, la superficie “regulada” de la tierra contrasta enormemente con el submundo: “A Knowledge of Tunneling became more and more negotiable, as more of the Surface succumb'd to Enclosure, Sub-Division, and the simple Exhaustion of Space, - Down Below, where no property Lines existed, lay a World as yet untravers'd, that would clearly belong to those Pioneers who possess'd the Will, and had master'd the Arts of Pluto”(233)

⁵⁰ “Crosses, swastikas, Zone-mandalas, how can they not speak to Slothrop?” (741)

No solamente menciona al Minotauro o a Teseo: “[Pointsman's] lonely Thesean brushings down his polished corridors of years” (167) sino también al personaje de Ariadna:

Each time, [...] as the walls of the chamber turn a blood glow, orange, then white and begin to slip, to flow like wax, what there is of labyrinth collapsing in rings outward, hero and horror, engineer and Ariadne consumed, molten inside the light of himself, the mad exploding of himself. (169)

También menciona a Borges, a quien atribuye unos versos que no parecen corresponder realmente a dicho autor: “Borges is said to have dedicated a poem to her (‘El laberinto de tu incertidumbre/Me trama con la disquietante luna’...) (455). Lo fundamental es que los laberintos de Borges parecen ser de nuevo una influencia a tener en cuenta en Pynchon. A lo largo de *Gravity’s Rainbow* además los laberintos aparecen por todas partes:

“He entered a brick labyrinth that had been a harmonica factory” (457)/“I can take down your fences and your labyrinth walls” (461)/ “But the gold, the mirrors, the miles of Baroque ornaments drove von Göll himself a little daft. Especially those *long corridors...*” (486)./ “Blicero that night was offering all his weapons, laying down all maps of his revetments and labyrinths” (796)/ “Inside interpiercing one another too fast, too finely labyrinthine, for either category to have much hegemony any more” (807)/ “the gift of Daedalus that allowed Pökler to put as much labyrinth as required between himself and the inconveniences of caring” (428)

Se puede comprobar así cómo las referencias al descenso y al submundo laberíntico son constantes, y cómo además Pynchon siempre alude a los mitos. La desintegración o dispersión de Slothrop tiene lugar en la Zona, donde este personaje se desvanece paulatinamente, después de haberse retirado a las montañas a tocar el arpa o su harmónica, haciendo referencia al desmembramiento de Orfeo: “So is her son Tyrone, but only because by now—early Virgo—he has become one plucked albatross. Plucked, hell—*stripped*. Scattered all over the Zone” (845). Además la referencia al

mito de Orfeo es clara cuando Pynchon subtitula uno de los fragmentos de este capítulo: “ORPHEO PUTS DOWN HARP” (895). La referencia a este mito es muy importante ya que precisamente la bajada al submundo para recuperar a Eurídice es análoga a la bajada de Slothrop al submundo de la Zona, para desaparecer después.

Pynchon introduce la idea del Éter Sonoro en este mismo capítulo con el fin de explicar la limitación de los sentidos del ser humano, idea que explorará también más adelante tanto en *Mason & Dixon* como en *Against the Day*. El éter funciona como metáfora de lo desconocido y como crítica a las teorías científicas a la vez, que no logran llegar a dar con la verdad absoluta y solamente se basan en especulaciones que luego se desmienten (como sucedió con el experimento Michelson-Morely en relación con la luz). El éter se relaciona con el aire en cuanto que medio transmisor tanto de la luz como del sonido, y en este caso Pynchon propone la idea de que el ser humano vive acostumbrado al ruido que produce el Sol, que durante millones de años ha estado produciendo un estruendo invariable de ciento cincuenta millones de kilómetros al que el ser humano se ha acostumbrado: “Imagine this very elaborate scientific lie: that sound cannot travel through outer space. Well, suppose it *can*” (GR 824). El texto se vuelve cada vez más enrevesado, y Pynchon ironiza acerca de las coordenadas espaciales en la Tierra según el ser humano ha ido trazando líneas de medición de territorios de las Zonas Horarias. Tanto el espacio como el tiempo parecen desintegrarse al final de la novela, que se vuelve cada vez más oscura para llegar a un final semejante al que encontrábamos en *Lot 49*, donde la gente espera en silencio, en un teatro, ver comenzar la obra (y el lector ansía un final a sus dudas), y ante la pantalla en blanco, de pronto y sin sonido (ya que viaja más lento que la luz), cae la bomba como si fuese un ángel descendiendo del cielo:

But it was not a star, it was falling, a bright angel of death. And in the darkening and awful expanse of screen something has kept on, a film we have not learned to see [...]. And it is just here, just at this dark and silent frame that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and forever without sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theatre, the last delta-t. (GR 902)

Es curioso además que el teatro donde cae la bomba se llame “Orpheus Theatre.” Tenemos de nuevo un final apocalíptico donde la imagen del descenso es la que prevalece durante toda la obra, cuyo tema principal es la muerte y la bajada al infierno de las consecuencias de la Guerra y de todos los miedos del ser humano, víctimas de las corporaciones, la burocracia y los sistemas de control que Pynchon identifica con entes anónimos a los que denomina “they,” que vigilan a Slothrop hasta el final, y que causan la destrucción masiva.

La siguiente obra de Pynchon, *Mason & Dixon*, es una novela de tipo historiográfico que se desarrolla en el siglo XVIII y donde también nos encontramos frente a una estructura laberíntica en la que varios argumentos y voces narrativas se entrelazan. En cuanto a su disposición, está estructurada en 78 capítulos separados en tres secciones correspondientes a las tres actividades científicas principales llevadas a cabo por los personajes principales Charles Mason (1728-1783) y Jeremiah Dixon (1733-1779). Estas partes giran en torno a las observaciones de los Tránsitos de Venus en 1761 y 1769 respectivamente, y la segunda parte está dedicada al trazado de la línea de separación que divide las provincias de Maryland y Pennsylvania, y al cálculo de latitud en la península de Delaware. Todos estos hechos tienen carácter histórico, y en la novela Pynchon los utiliza como hilo conductor del relato, donde, al igual que en su obra anterior, tienen lugar numerosos acontecimientos que se intercalan constantemente.

En la primera sección de la novela, “Latitudes and Departures,” (capítulos del 1 al 25) se analiza la expedición al Cabo de Buena Esperanza para observar el Tránsito de Venus, primera ocasión en la que Mason y Dixon trabajan juntos, quedándose después en el Cabo de Buena Esperanza desde enero 1761 hasta octubre del mismo año, cuando se encuentran por primera vez con el Reverendo Nevil Maskeleyne en Santa Helena. Al final de la primera parte, Mason y Dixon vuelven a Inglaterra y firman un contrato con los propietarios de Maryland y Pennsylvania por el que se les encarga la misión de delinear una división entre estas provincias desde 1763 hasta 1768. Así, la segunda parte de la novela (de los capítulos 26 al 73), “America,” se centra en esos cinco años en los que Mason y Dixon se marchan a las por aquel entonces colonias británicas de Norteamérica. Durante esos cinco años se hacen buenos amigos y comentan y observan el comportamiento social en esos años pre revolucionarios de América. En la tercera parte (de los capítulos 74 al 78), “Last Transit,” de vuelta en Inglaterra Mason y Dixon observan por separado el Tránsito de Venus desde puntos diferentes. Finalmente y tras

la muerte de Dixon, Mason, envejecido, regresa con su familia a Philadelphia para morir allí.

La obra comienza in media res, en las Navidades del año 1786 cuando el Reverendo Wicks Cherrycoke ha llegado a Philadelphia para asistir al funeral de Mason. En la casa de su hermana, el Reverendo comienza a relatar historias a cambio de alojamiento, y en dichas narraciones se produce una gran interacción con su audiencia, siendo la voz de Cherrycoke el hilo fundamental de la narración. Todo esto representa una de las estrategias postmodernas de la novela en cuanto a las discusiones metaficcionales (concretamente, los personajes discuten acerca del acto de recordar). En cuanto al argumento, la novela gira en torno al evento astronómico más importante de 1761, cuando por primera vez en 120 años Venus pasaría por delante del sol, entre el Sol y la Tierra, lo cual haría posible medir la escala del sistema solar o el paralaje solar, por el que se podría determinar la distancia del sol a la Tierra así como el tamaño del Sol (el tránsito fue observado desde 70 lugares diferentes del planeta).

Entre los temas fundamentales de la obra destaca la reflexión que se hace acerca del tiempo y del espacio y cómo en la era de la Razón el tiempo se fragmenta en partes iguales de cálculo, de modo que todos y cada uno de los días deben tener idéntico número de segundos. Con ello explica cómo el destino del tiempo es común para todos los personajes aunque, sin embargo, en la novela también tienen cabida otros espacios y tiempos que se erigen como los opuestos al tiempo “racional” y al espacio medible. Aquí nos encontramos con los 11 días perdidos del calendario inglés antiguo y con la exploración de Dixon de la Tierra Cóncava (*M&D* 740).

Otro tema de gran interés que se repite en esta obra es la sensación de caos alrededor y el hecho de que los protagonistas no sepan dónde se encuentran, como si se hubieran perdido en un laberinto tratando de medir el entorno con latitudes y longitudes que no les sirve de nada en medio del mar:

After the Years of preparation, the long and at best queasy voyaging, the Station arriv'd at, the Latitude and Longitude well secur'd,—the Week of the Transit,—the Day,—the Hour,—the Minute,—and at last 'tis, “Eh? Where am I?” (*M&D* 97).

Estos momentos de sentirse perdidos en medio del mar son muy frecuentes en *Mason & Dixon*. El preguntarse dónde están y verse perdidos nos recuerda a la situación de Oedipa en *Lot 49* o a la misma inquietud que siente Slothrop en *Gravity's Rainbow* cuando llega a "The Zone." El tema de la pérdida de orientación o de las nociones de espacio y tiempo, encarnadas en esta novela por las dificultades cartográficas de los protagonistas, tiene mucho que ver con la preocupación postmoderna en general, donde los límites humanos impiden encontrar referencias en un universo caótico (Jameson 1996).

En cuanto al problema de la longitud, parece resolverse gracias a un relojero llamado John Harrison, quien invierte décadas en la construcción de un reloj que mantenga referencias temporales exactas en medio del mar. De este modo, comparando la hora del reloj en el barco según su situación, con la hora que debería ser en Londres, sería posible calcular las coordenadas que indican la longitud.

Con respecto al tema del laberinto y a la búsqueda de significados, si en novelas anteriores ya aparecían personajes que intentaban interpretar lenguajes secretos, descifrando códigos ocultos en su descenso a una gran variedad de diferentes espacios laberínticos que hemos interpretado como submundos (baños, alcantarillado, minas, etc), ejemplos como Oedipa o Slothrop, asimismo, en *Mason & Dixon* tenemos también estos descensos a submundos que siguen la estructura mitológica clásica de descenso y retorno. Mason y Dixon viajan desde Inglaterra a Sudáfrica y de nuevo a Inglaterra en el capítulo primero de la novela: "Latitudes and Departures," desde Inglaterra a América y de nuevo a Inglaterra ("Two America") y de nuevo, desde Inglaterra hacia Irlanda del Norte y Noruega ("The Last Transit").

El personaje del reverendo Wicks Cherrycoke actúa de narrador, relatando las historias de sus encuentros con Mason y Dixon a la familia de su hermana durante "Christmastide" 1786 (6), pero la estructura de la novela se complica y se hace cada vez más elaborada, como si se tratara de un relato de Chaucer, cuando otros narradores entran en escena (Frau Luise, Redzinger, Wade LeSpark, o el chef francés M. Allègre, quienes narran también la misma historia del reverendo). El reverendo hace alusiones a la energía solar y a la energía del siglo XIX:

As to journey west [...] in the same sense as the sun, is to live, raise Children, grow older, and die, carried along by the Stream of the Day,—whilst to turn

Eastward, is somehow to resist time and age, to work against the Wind, seek ever the dawn, even, as who can say, defy Death. (*M&D* 263)

Detrás del pozo, aparece “a Rickety Labyrinth of Rooms for sleeping or debauchery, all receding like head into a mist” (24). De nuevo tenemos el tema del laberinto en la descripción del entorno, relacionado con la muerte.

El objetivo del viaje de Mason y Dixon, en el que han depositado todas sus esperanzas, es la observación celestial del planeta Venus pasando por delante del Sol. El planeta se describe como: “tiny Dot of light, going through phases like the Moon, ever against the black face of Eternity” (92). En la descripción del planeta, Venus aparece como si fuera una diosa en descenso desde la luz hasta la materia. Sus ciclos y los ocho años solares que separan cada tránsito sirven como símbolos antiguos que tienen que ver con el submundo. En este sentido, el planeta representa también el plan básico de la novela de Pynchon, que está estructurada a través de ritmos de descenso y de retorno.

Muchos de los descensos de Mason parecen órficos, ya que son búsquedas de su mujer perdida y tienen relación con un simbolismo musical. En la isla de Santa Helena (adonde acude Mason tras abandonar Cape Town), el descenso al submundo se lleva a cabo con la originalidad típica de la obra de Pynchon. Mason encuentra el fantasma de Rebekah, su mujer fallecida, mientras camina desde el fuerte de la Compañía en la bahía Sandy, a través de las puertas y el jardín infernales del Caos, todo ello iluminado por un color turquesa, hasta llegar a las montañas del otro lado de Santa Helena (159). Aparece un personaje que resulta ser un alemán llamado Dieter (semejanza con Kurt Mondaugen) al que se describe como hipnótico, “his Eyes enormous and magnetic, fixing the Astronomer where he stood” (160) que le explica a Mason que para llegar al “otro lado” se deben atravesar las montañas: “cross all that width of Purgatory, before descending upon James’ s Town” (161). La referencia aquí al Purgatorio señala una vez más la influencia de la *Comedia* de Dante. En este lugar, “The Windward Side of St. Helena,” todos los que están allí han sido abandonados por Dios y se sienten espiritualmente enfermos: “spiritually ill,” “depraved” (161).

Todos estos motivos oculares asocian el submundo con el infierno. Es al otro lado de la isla donde Mason encuentra el fantasma de su esposa: “And here it is, upon the Windward Side, where no ship ever comes willingly, that her visits begin. At some point, Mason realizes he has been hearing her voice, clearly, clean of all intervention”

(163-64). Rebekah continúa embrujando a Mason a lo largo de la novela, y sus apariciones siempre tienen lugar en los momentos climáticos que acontecen en momentos clave de una serie de elementos relacionados con el submundo, que coinciden también con los desenlaces de la estructura narrativa de cada capítulo.

El siguiente descenso al submundo tiene lugar después de que Mason regrese en barco de Santa Helena, donde visita el museo de la oreja de Jenkin. El capítulo hace referencia al episodio de la oreja de Jenkin, donde, tras la guerra de Inglaterra contra España, de 1739 a 1741 Robert Jenkin trabajó para la Compañía de las Indias Orientales y fue destinado a Santa Elena en calidad de gobernador. Su oreja, según la novela, pasó a manos de Nick Mournival, magnate de la ciudad, y así es como Mason ve, debajo de un muro, un pórtico con un letrero que dice: “Ear of Rob’ Jenkin, Esq., Within” (176). La narración acerca del descenso de Mason para llegar a la oreja y consultar al órgano a modo de oráculo es una clara referencia otra vez a toda la imaginería que tiene que ver con los descensos al mundo de los muertos.

Como Mason no encuentra la entrada de acceso al museo, ya que al otro lado del muro solo puede ver un jardín abandonado, decide arrodillarse para descubrir que existe una pequeña puerta con una rampa que desciende. Mason baja y llega a un vestíbulo cavado en una roca volcánica, para oír la voz de Mournival haciéndose pasar por la oreja. Están en un espacio maloliente, encogidos, y Mason percibe que Mournival parece desequilibrado. Este conduce a Mason cuesta abajo hacia la oreja, y a modo de divertimento, lleva consigo un cronoscopio a través del que Mason logra ver un barco, cuyo nombre, *Rebecca*, como su mujer fallecida, se le aparece como si fuera un mensaje proveniente del más allá. De ese otro mar, el mar de los muertos: “a Message from across some darker Sea” (177). Esta visión une la simbología del submundo con el viaje nocturno por el mar o el viaje por el mar de la noche, que Pynchon concluye cuando la extraña pareja alcanza el lugar donde se encuentra la famosa Oreja, que se halla en una urna de cristal: “reposes in its Pickling-Jar of Swedish lead Crystal, as if being withheld from Time’s Appetite for some Destiny obscure to all” (178). Al mismo tiempo, en una imagen surrealista, aparece la oreja en un frasco de vidrio, que parece estar escuchando, y el pánico invade a Mason. Mr. Mournival abre la vitrina en la que se encuentra la oreja, bañada en una luz azul verdosa: “Mason can scarce look into the blue-green Radiance surrounding the Ear” (179).

Mason tiene la sensación que dirigirse a la Oreja es como hablar con el vacío, y lo que es más, sospecha que de hecho la Oreja sea el Abismo, el anti-oráculo, que no revela nada y que sin embargo todo lo absorbe, por lo que todo su esfuerzo resulta en vano. El deseo más profundo de Mason es que vuelva a la vida su mujer Rebekah, pero lo que le pide a la oreja es que el señor Dixon llegue pronto a la isla donde está él, mientras, absorto, contemplando la oreja tiene pensamientos metafísicos donde comprende que la oreja encarna el Vacío, el antioráculo, algo que no revela nada y que sin embargo absorbe todo. Finalmente se encuentra con Dixon, al salir del subterráneo, que parece haber oído tanto su deseo como lo que Mason le había pedido a la oreja.

Pynchon además mezcla las imágenes del submundo con la música, aludiendo al mito de Orfeo. La “poesis” es la expresión musical estándar en el motivo del viaje postmoderno: desde las arpas de Orfeo y el cielo a los cantos de las sirenas, o de los pájaros. Sin embargo, en Pynchon, las armonías celestiales las produce el sonido de la armónica, como sucede en *Gravity's Rainbow*. En *Mason & Dixon*, estas melodías las produce la mandolina: “the Mandoline jingling a recessional Medley of Indian airs” que oye Mason cuando sube para salir del oscuro túnel (*M&D* 179).

En la transición entre los dos mundos, de pronto Mason ve James Town como un territorio invisible al que debe pasar sintiéndose, cuando se reúne con su compañero Dixon, en un estado laberíntico: “into which he must now pass, feeling, as he says when reunited with his colleague Dixon, quite “maz’d” (*M&D* 180).

En el capítulo dos, “America” nos encontramos ante una América pre revolucionaria y una estructura narrativa típica de la novela picaresca. La estructura se asemeja a una espiral de descensos y de retornos, de pequeños ciclos embebidos en ciclos mayores. Northrop Frye ya ha destacado cómo esta estructura es bíblica, pues no solamente se describen en términos de descenso las bajadas al submundo y en términos mitológicos los bosques frondosos que inspiran los cuentos de hadas, sino que también las ciudades de Lancaster, New York y Philadelphia se describen con términos y con iconografía típicas la bajada a los infiernos. La paranoia acompaña a todos los episodios de esta novela también, envenenando la atmósfera con la sospecha de que conspiraciones judeo masónicas que forman una: “small Army of Dark Engineers who could run the World” (288). Un ejército que se comunica con las fuerzas eléctricas a través de una pila de Leyden telúrica que forma símbolos invisibles enterradas bajo tierra más allá de los muertos (286).

La paranoia de Dixon es importante ya que establece una conexión entre las imágenes del submundo, la poiesis y la hermeneusis. Así, las fuerzas invisibles de la electricidad telúrica moldean símbolos que deben ser descifrables, de modo que las secuencias de descensos en la novela se mueven de forma gradual hasta la revelación del final. El primero de estos episodios tiene lugar en el capítulo 29, cuando Mason visita la tienda de los “Veery Brothers” en Filadelfia (289). Son denominados “profesional effigy makers,” a quienes Mason debe visitar (289). En este capítulo también se dice que Mason es experto en localizar los espacios más fértiles para el cultivo de la melancolía. Cuando se topa con las efigies le llama la atención la mirada de estas, que parecen querer decirle algo, y siente una especie de revelación. Todo está en la penumbra y destacan los motivos oculares de las figuras de cera que parecen mirarle constantemente, hasta que descubre que realmente no son figuras sino personas reales fingiendo ser efigies, y que mantienen reuniones secretas en una habitación oculta tras pasillos laberínticos (290).

Tenemos también una aparición del Dr. Benjamin Franklin vestido de incógnito en la noche exhibiendo las maravillas de la electricidad. Después de que Mason desciende al café llamado The Flower-de-Luce (la flor de lis es símbolo de pureza de alma en la masonería y en la alquimia) es el turno de Dixon (298). Allí se encuentra con Molly y Dolly (amigas de Franklin) que sirven de guías a través del submundo o submundos a los que están por llegar en América.

Entre estos lugares destaca Lancaster, a donde llegan el 10 de enero de 1765, ya que Mason se siente atraído por la curiosidad de ver el lugar donde se había perpetrado, el invierno anterior, el horrible asesinato de veintiséis indios (341). Una vez allí, el primer lugar que visitan es una taberna llamada The Dutch Rifle, y lo que más llama su atención es el cartel que pende sobre la fachada de dicha taberna, que representa un arma negra sobre fondo blanco, con un dibujo que decora la culata en forma de Estrella plateada de cinco puntas invertida, de modo que dos puntas señalan hacia arriba y una hacia abajo. Esto se interpreta en la novela como signo de acción maligna ya que esas dos puntas simbolizan los cuernos del diablo: “the Horns of the D—I” (342). Esta figura maligna parece reinar sobre los episodios infernales de la historia de América, y es lo que desencadena toda una serie de pesadillas que sube Mason, padeciendo insomnio, mientras se alojan en Lancaster.

En otro de los episodios, el coche en que viajan los personajes para de repente en mitad de la noche para recoger a dos mujeres misteriosas, que aparecen alumbradas de una luz muy intensa y tienen un aspecto que no parece terrenal. El Reverendo ve a estas mujeres como sus guías hacia la locura: “own guides across the border lands and into Madness” (355). Una de las mujeres cuenta que su marido, Peter Redzinger, sufrió varios descensos al submundo, con experiencias cercanas a la muerte. En una de ellas experimentó una especie de éxtasis al encontrarse con seres que parecían procedentes de otro lugar, habitantes de mundos alternativos: “worlds alternative to this one” (359).

A continuación, Mason y Dixon llegan a la misma taberna donde se encuentra el Reverendo, atraídos por la luminosidad de las luces, y asombrados al verle allí dentro. Piensan que es una alucinación causada por la nieve. Dentro de la taberna se habla de la muerte, del paso del tiempo, y de ángeles caídos. El lugar donde se encuentra la taberna es una especie de laberinto que se extiende y se convierte en una serie de patios y pasadizos formando una compleja estructura que recuerda a los bazares de Tierra Santa (362).

Más adelante, de nuevo Mason y Dixon se adentran en una cabaña abandonada donde una potente iluminación les alarma, donde lámparas enormes y candelabros de pared plateados proyectan una luz tan intensa que tienen que entrecerrar los ojos para contemplar el techo, decorado con unas pinturas que representan a los habitantes del infierno (412). En ese momento oyen una música extraña que les hipnotiza y les conduce a través de puertas, antecorredores llenos de superficies lujosas y ornamentos barrocos hasta una espléndida arcada sobre la que aparecen, talladas en mármol rosado, figuras de hombres y mujeres desnudos junto a animales. También aparece un gigantesco espejo rococó pendiendo de la pared. En el rostro de Mason se dibuja una expresión de alarma y dice que siente un repentino pánico mortal. Entonces oyen la voz de una mujer, Lady Lepton, que aparece como guardiana de ese laberinto infernal, y amenaza con devorarles. En realidad se encuentran en el castillo de Lord Lepton, donde está tocando una orquesta. El capítulo insiste en la descripción laberíntica del interior del castillo, con una gran escalera de caracol. Los motivos geométricos y catóptricos abundan allí:

Here is a Paradise of Chance,—an E-O Wheel big as a Roundabout, Lottery Balls in Cages ever a-spin, Billiards and Baccarat, Bezique and Games whose

Knives and Queens live,—over Flemish Carpets, among perfect imported Chippendale Gaming-Tables, beneath Chandeliers secretly, cunningly faceted so as to amplify the candle-light within. (*M&D* 421)

La descripción del lugar es casi surrealista y la luz juega un papel fundamental en esta imagen donde la ruleta de la suerte indica una vez más el azar que rige el mundo, a modo de metáfora. La obra *Mason & Dixon* adelanta muchos de los temas fundamentales que aparecerán en *Against the Day*, donde todos los elementos que hemos analizado llegan a su expresión máxima, como veremos a continuación.

En *Against the Day* la novela comienza con un descenso en el sentido literal de la palabra, pues la nave aerostática en la que viajan los Chicos, el *Inconvenience*, se prepara para aterrizar en un terreno cercano a la Feria de Chicago. Es un aterrizaje forzoso causado por el deterioro de una válvula de gas. Dos de los Chicos, Lindsay y Miles, exploran el terreno que bordea la Feria, pasando inadvertidos y deambulando por el lado oscuro de la conmemoración, en contraste con el espíritu de celebración que caracteriza la “Chicago World’s Fair.” Pynchon denomina este espacio alrededor de la Feria que exploran los Chicos: “strange Limbo,” del que deben salir huyendo de todo tipo de tentaciones, pues el lugar resulta ser un auténtico infierno de drogas, sexo, y de sucesos extraños. Ya este comienzo indica un descenso al submundo y plantea la posibilidad de constantes saltos temporales y espaciales, de mundos paralelos y de la presencia del infierno dentro de la Tierra.

En este extraño lugar los Chicos deben negociar su camino a través de ese ambiente, siempre a la expectativa de ser atacados por algún enemigo antes de llegar a las luces en la distancia, que representan el orden (22). Los pabellones de la Feria parece que en lugar de representar las diferentes naciones del mundo, representan los Pecados “Deadly Sins” (22). Pynchon además afirma que esta especie de limbo es un lugar poblado no solamente por ingenuos turistas sino por lo que él llama “Preterite savages:” Waziris de Waziristan, Tarahumara Indians del norte de Méjico, los Tungus de Siberia y negros americanos. Éstos últimos parecen capaces de cambiar el destino de la gente gracias a un antiguo método de adivinación africano (23). De este modo, el submundo no es solamente un infierno sino también un “temenos,” o lugar sagrado donde la revelación del destino de las personas puede suceder (*Lot* 49), como veremos no solo en este lugar sino a lo largo de toda la obra.

El tema de la bajada a los infiernos se combina en esta novela con el tema del laberinto, característicos ambos del Postmodernismo. En esta obra, con la llegada del personaje Lew Basnight en escena y su mujer Toth, tenemos un ejemplo muy emblemático. Ambos vagabundean por las calles de Nueva York y llegan a un barrio desconocido, lleno de calles laberínticas: “the urban unmapable, [...] a remote and unfamiliar part of the city—in fact, an enormous district whose existence neither till now, hade ven suspected” (38).

Este lugar, una especie de submundo, conduce a Lew a un Hotel “Esthonia Hotel,” donde piensa refugiarse sin darse cuenta de que este lugar le conduce a otro incluso más laberíntico, semejante a los parajes descritos por Poe o Piranesi:

They were obliged to step out into refuse-filled corridors, negotiate iron ladders, cross dangerous catwalks not visible from the streets, only to reboard the fiendish conveyance at another of its stops, at times traversing not even vertically. (ATD 40)

Este pasaje ilustra el submundo de caos y anarquismo que Lew Basnight está a punto de explorar en su trabajo para la agencia White City Investigations. En una de sus primeras excursiones surrealistas llega a un bar de negros en Chicago una noche, y encuentra al archiduque Franz Ferdinand que está por allí y le deja un mapa de Chicago. La narración pasa a Merle Rideout, uno de los personajes con los que se tropiezan los “Chums of Chance” en la parada que hacen en Chicago. Merle es amigo del profesor Vanderjuice que compite con Scarsdale Vibe en sus investigaciones acerca de la electricidad. En este apartado tienen lugar la concepción del Éter por Pynchon como campo de energía invisible y la asociación que establece Merle Rideout entre la alquimia y la fotografía con el emerger desde lo invisible.

Más adelante, en su viaje al interior de la tierra hueca, intentando interceptar la expedición del Dr. Alden a bordo de la nave *Louis-Malus*, los “Chums” llevan a cabo una nueva bajada a los infiernos:

blind, guided only by their sense of smell, among odors of sulfurous combustion, fungus harvesting, and the resinous transpiration of the vast forests of sprucelike conifers which began fitfully to emerge out of the mist. (ATD 115).

De nuevo nos hallamos ante más alusiones al descenso hacia el submundo, que son constantes, siendo quizá la evidencia más clara la referencia a Dante en la entrada a la ciudad en cuya puerta hay una inscripción que reza: “I AM THE WAY INTO THE DOLEFUL CITY—DANTE” (154). A este lugar llega Hunter Penhallow, que había estado a bordo del *Étienne Louis Malus*. Más adelante, la ciudad resulta ser el mismo lugar a donde llegan los “Chums of Chance,” cuando encuentran al doctor Zoot que les enseña la máquina del tiempo que ha construido:

Passing beneath the colossal arch, they continued to grope along over fog-slick cobblestones, among decaying animals, piles of refuse, and the smoldering fires of homelessness denizens of the quarter, till at length, the pungent triatomic signature having become overwhelming, along with a harsh buzzing that filled the vicinity, they stood before a stone gateway, the dwelling beyond largely invisible. (ATD 402)

Tras pasar el arco de esta puerta para los personajes Counterfly y Suckling supone un cambio espacial que, atendiendo a la descripción que Pynchon nos ofrece, es exactamente una entrada al averno: imágenes de fuego, decadencia y muerte es lo que se encuentran allí, todos ellos elementos que señalan la presencia del infierno, así como lo hace “pungent triatomic signature” haciendo referencia al fuerte olor a dióxido de sulfuro que según Dante, invade el universo (“Inferno,” XIV.76-84: 198-9.) La experiencia a la entrada de la máquina del tiempo, opuestamente a Wells o Verne, en la obra de Pynchon es algo horrible y peligroso a la vez:

The seemed to be in the midst of some great storm in whose low illumination, presently, they could make out, in unremitting sweep across the field of vision, inclined at the same angle as the rain, if rain was –some material descent, gray and wind-stressed—undoubted human identities, masses of souls, mounted, pillioned, on foot, ranging along together [...] The multitude extended farther than they could see—a spectral cavalry, faces disquietingly wanting in detail, eyes little more than blurred sockets, the drapping of garments constantly changing in an invisible flow which perhaps was only wind...” (ATD 403-4).

Este texto es una extraña representación del infierno con claras alusiones a Dante, como señala Gourley (2013: 118), que Pynchon describe como un viaje hacia “that apocalyptic sweep of masses” (ATD 409). El viaje a través del tiempo, en esta obra de Pynchon, no es simplemente un viaje a través de un tiempo concebido de forma lineal sino un movimiento consistente en el salto de un tiempo hacia otro como si fuera a través de espacios distintos por completo el uno del otro. Esto hace que la noción de tiempo sea planteada más que como algo lineal, como un concepto formado por cuatro dimensiones, aludiendo también a la posibilidad del eterno retorno, teniendo en cuenta la forma circular del paso del tiempo:

As the years had gone by, Earth making its automorphic way round the sun again and yet again, the Candlebrow Conferences themselves had converged into a form of Eternal Return. No one, for example, was ever seen to age. Those who, each intervening year, might have, in some technical sense, “died” outside the precincts of this enchanted campus, once having drifted back through the gates, were promptly “resurrected.” (ATD 409)

Por tanto, el viaje en el tiempo para Pynchon no puede ser nunca una experiencia temporal sino que, a la vez, el salto en el tiempo desencadena un salto en el espacio. Así, cuando describe la visión de Suckling y de Counterfly de unos puntos metálicos a la deriva “in three dimensions and perhaps more” implica no que Zoot haya engañado a los “Chums” y simplemente se estén moviendo en ese espacio, sino que el cambio radical en el tiempo requiere a su vez un cambio completo en el espacio. La descripción que hace Pynchon de este proceso evidencia la completa desorientación que tiene lugar el viaje en el tiempo para los personajes:

The chamber shook, as in a hurricane. Ozone permeated its interior like the musk attending some mating-dance of automata, and the boys found themselves *more and more disoriented*. Soon even the cylindrical confines they had entered seemed to have fallen away, leaving them in a space unbounded in all directions. There became audible a continuous roar as of the ocean—but it was not the ocean—and soon cries as of beasts in open country, ferally purring stridencies

passing overhead, sometimes too close for the lads to be altogether comfortable with—but they were not beasts. Everywhere rose the smell of excrement and dead tissue. (ATD 404)

De nuevo nos encontramos ante una situación en donde los personajes se sienten perdidos y donde las referencias a lo desagradable, escatológico, y a la muerte, hacen de este viaje en el tiempo una especie de descenso al submundo. El momento específico del viaje en el tiempo, mientras que excluye de forma ostensible lo espacial de la experiencia al hacer desaparecer el aparato que sirve como máquina del tiempo, sin embargo enfatiza lo espacial a la vez que la manipulación temporal tiene lugar. Podemos ver cómo en este momento en el que viajan en el tiempo Counterfly y Suckling experimentan una seria desorientación espacial, la misma que experimenta Hunter Penhallow en su huida de Nueva York. También, como señala Gourley (2013: 118), la misma que experimenta Dante al salir del Infierno. Este momento de vértigo en los tres ejemplos mencionados ocurre en el preciso momento en el que el cambio temporal tiene lugar. Esta desorientación al estilo de Dante que Pynchon utiliza sugiere que la novela conceptualiza el tiempo de acuerdo con una visión tripartita del universo que empleó Dante. Como consecuencia, múltiples e infinitos tiempos se pueden situar uno tras otro. El tiempo es relativo, pero no al modo de Einstein y de su teoría de la relatividad. De hecho, lo que se plantea no es una discusión entre los valores temporales absolutos de Newton y los relativos de Einstein, sino la posibilidad de una concepción del tiempo que va más allá. El tiempo y el espacio operando conjuntamente, coexistiendo, contingente el uno al otro.

De este modo, el concepto de “bilocación” sirve como metáfora de representación del viaje en el tiempo en la novela. La bilocación, en principio es un fenómeno espacial, pero en *Against The Day* aparece tanto espacial como temporal. Este concepto queda como algo oscuro en la novela, un elemento místico y misterioso. Generalmente, en la religión católica la bilocación se atribuía a la capacidad de los santos de estar en dos sitios a la vez. Sin embargo, en esta novela, Pynchon otorga dicha capacidad no a los santos sino a una visión más naturalista del mundo, describiendo la bilocación como “mysterious shamanist power” (143). En este mismo apartado de la obra, Pynchon describe el tiempo chamanista y cómo la mentalidad chamanista niega una representación lineal del tiempo, proponiendo en su lugar: “time is spread out not in

a single dimension but over many, which all exist in a single, timeless instant” (143). La concepción del tiempo chamanista es similar a la cuarta dimensión tal como se discute más adelante en la *Against the Day*.

La visión del tiempo chamanista que propone Pynchon tiene mucho que ver con la visión de Deleuze cuando analiza la existencia y el eterno retorno en la obra *Nietzsche and Philosophy* (1983). El presente, para Deleuze, está relacionado con la existencia mientras que el activo y positivo entendimiento del eterno retorno requiere una comprensión del tiempo como algo inmanente, de una existencia en constante proceso de transformación (Deleuze 43-5).

Así, podemos establecer una equivalencia entre el tiempo chamanista y el tiempo inmanente de Deleuze. Por otra parte, en el uso de la bilocación en un contexto chamanista y no católico se podría vislumbrar una diferenciación entre la noción del viaje a través del tiempo de Dante y la bilocación. La temporalidad en *La Comedia* no es explícitamente cristiana, sino que en su lugar, las influencias de Virgilio aparecen desde el momento en que al peregrino se le permite escapar al poder del tiempo dentro del infierno. Esto sugiere que la bilocación y el viaje en el tiempo están más estrechamente relacionados de lo que parece.

El caso más evidente en el que la bilocación se manifiesta es en la presencia de los dos profesores, Renfrew (de Cambridge) y Werfner (de Göttingen), que son dos individuos complementarios el uno del otro. En su primera aparición en la novela están los dos juntos y uno completa las frases del otro. La aparición de estos dos personajes le permite a Pynchon jugar con el concepto de bilocación:

The professors’ manoeuvrings had at least the grace to avoid the mirrorlike—if symmetries arose now and then, it was written off to accident, “some predisposition to the echoic,” as Werfner put it, “perhaps built into the nature of Time,” added Renfrew.” (ATD 227)

Los dos individuos resultan en realidad ser solamente uno con la capacidad de bilocación. Su semejanza ocasional es confusa, y la imposibilidad de un individuo a estar en dos lugares diferentes a la vez está relacionada, para Pynchon, con la existencia de un tiempo cíclico. Durante la primera parte de la novela, el lector está expuesto a las habilidades que este par de personajes muestra, ya que la pareja funciona como un puzle

escondido dentro del texto, de manera que hasta sus propios nombres requieren ser descifrados, ya que aparecen como dobles reflejados en un espejo. Renfrew es el reverso de Werfner y viceversa. La presencia de estos personajes en la obra refuerza la idea de que el tiempo no solamente es lineal sino que es múltiple y continuo y además, con el ejemplo de la bilocación, vemos cómo dos tiempos pueden coexistir perfectamente a la vez. Cuando un personaje se “biloca” entonces el tiempo se duplica y el personaje existe en esos dos lugares a la vez:

staggering subsets, fellows—you see what this means don't you? Those Indian mystics and Tibetan lamas and so forth were right all along, the world we think we know can be dissected and reassembled into any other number of worlds, each as “real” as this one.” (ATD 1078)

En este fragmento quien habla es el profesor Vanderjuice, maestro de los “Chums” a lo largo de la obra. A pesar de que la bilocación se manifiesta en la novela (al menos al comienzo) como una manipulación espacial del mundo, Vanderjuice ve la bilocación como afectando el tiempo. Tal como los chamanes y los tibetanos ven el tiempo, así Vanderjuice rechaza la idea de tiempo lineal para creer en la existencia de varios tiempos simultáneos. Contraria a la visión tradicional del tiempo, aquí todos esos tiempos son reales, todos ellos, pues el tiempo aparece parcialmente alterado de lo lineal a lo parcial.

La importancia de los personajes de Werfner y Renfrew tiene mucha relación con el concepto de bilocación y con Dante, como ya hemos mencionado, al comienzo de la obra. Así, cuando estos dos personajes aparecen por primera vez en la obra vemos cómo los persigue el detective Lew Basnight, que trabaja para el T.W.I.T. (True Worshipers of the Ineffable Tetractys). Este grupo cree que existe una manifestación humana para cada una de las cartas del tarot, y están en busca de cada uno de los individuos representativos de estas cartas, observando a todos ellos. Se les ordena que vigilen a Werfner/Renfrew a través de Lew Basnight y el líder del T.W.I.T. W/R y se les describe como la manifestación de la carta del Tarot XV, el Diablo (the Devil):

The two chained figures found at the bottom of the card, imagined by their artist Miss Colman Smith, *perhaps after Dante*, as simple naked man and woman,

though in the earlier tradition these had been shown as a pair of demons, genders unspecified, whose fates were bound and who could not separate even if they wanted to. (*ATD* 226)

Así, de nuevo, Pynchon hace una alusión a Dante en relación con estos dos personajes, equiparando la existencia de un tiempo infinito en el Infierno con el tiempo que existe en el Nueva York que Pynchon describe en *Against the Day*. En las bilocaciones tiene también lugar esta temporalidad infinita. La visión de la bilocación en Pynchon siempre va unida a la mentalidad del mundo oriental en el conflicto que va en aumento hasta llegar a la explosión de la Primera Gran Guerra. Otro ejemplo de bilocación lo encontramos en el personaje de Fleetwood Vibe, hijo de Scarsdale Vibe, (casi todos los temas fundamentales de la novela tienen relación con él). Fleetwood es el representante de Scarsdale en la expedición Vormace, cuyo objetivo es traer el meteorito que ha caído en el Ártico y cuyos restos aún vivos traen el destastre de Nueva York. La expedición comienza por un chamán llamado Magykan, que se está bilocando en el momento en que la expedición tiene lugar. Vormace describe la bilocación de Magykan: “not only is he here visiting us but also and simultaneously [...] back in the Yensei watershed with his people as well” (143). Magykan habla con el grupo y profetiza lo que va a pasar en el futuro con los llamados “Tresspassers.”

Más adelante en la novela, Basnight asiste a la opereta cómica *Waltzing in Whitechapel, or A Ripping Romance*, basada en la historia de Jack el destripador. En esta escena aparece Renfrew (que es realmente Werner en su visita a Londres) y observa cómo el asesino, Jack el destripador, se ha desdoblado también en el asesino del príncipe Rudolf de Austria, teniendo como consecuencia por ello el ascenso de Franz Ferdinand al trono a la muerte de Rudolf:

“Multiple worlds,” blurted Nigel, who had floated in from somewhere.

“Precisely!” cried the Professor. “The Ripper’s ‘Whitechapel’ was a sort of momentary antechamber in space-time...one might imagine a giant railway-depot, with thousands of gates disposed radially in all dimensions, leading to tracks of departure to all manner of alternate histories. (*ATD* 682)

El tiempo que aparece en *Against The Day* es diferente a nuestro tiempo lineal ya que en la obra, además, se sugiere una conspiración en la que un asesino puede desdoblarse, acabar con el príncipe heredero de Austria, y empujar al mundo a una Guerra Mundial. Otto Ghloix, que aconseja a Basnight en la novela, afirma que la bilocación requiere aprender las geografías secretas de las tierras ocultas (686). Las habilidades físicas de aquellos que pueden bilocarse (volar, atravesar paredes) nos muestran cómo, al igual que lo que sucedía con el viaje en el tiempo, Pynchon une tiempo y espacio en la bilocación.

Los anacronismos son constantes en la novela: el incendio de Nueva York o la capacidad de bilocación de Jack el destripador anticipando la Primera Guerra Mundial. Vibe cree en la existencia de contra mundos, y se inicia la búsqueda del Itinerario Sfinciuno para dar con la ciudad sagrada de Shambhala. En Venecia es donde se inicia la búsqueda de este itinerario. Señala Chick Counterfly la dificultad de dar con él, ya que el mapa del que disponen para tal empresa no es un mapa geográfico sino algo mucho más complejo y abstracto: “The author of the Itinerary imagined the Earth not only as a three-dimensional sphere but, beyond that, as an *imaginary surface*” (249). Y el Itinerario debe verse a través de un aparato complejo: “paramorphoscope because it reveals worlds which are set to the side of the one we have taken, until now, to be the only world given to us” (249).

La búsqueda del Itinerario por los “Chums” revela la posible existencia de contra-mundos. Estos mundos además pueden ser reales o imaginados, pero pueden existir simultáneamente y el acceso a ellos estaría condicionado por la posesión de un determinado mapa y otros artilugios capaces de detectar dichos mundos. En esta búsqueda además se tropiezan con personajes como Roswell Bounce, quien les enseña su invención, el “Hypopsammotic Survival Apparatus,” que consiste en un artilugio con el que pueden caminar bajo las arenas del desierto en Asia (donde se rumorea que se halla la ciudad de Shambhala). Las propiedades de este traje están explicadas de un modo pseudo científico: el traje manipula tiempo y espacio, tratando la tierra del desierto como si de luz se tratara. Esto se consigue al traducirse uno mismo en tiempo, proceso que, como señala Chick Counterfly, implica una vuelta al pasado (426).

Las teorías de Mircea Eliade influyen en la concepción de la ausencia de un centro en Pynchon, un centro que no existe pero que, paradójicamente, todos los personajes tratan de alcanzar. De hecho, Molly Hite (1983: 31) explica cómo la

ausencia de centro es una de las técnicas fundamentales de Pynchon, donde los personajes y el lector experimentan constantes revelaciones que no llevan a ninguna parte, dejando los finales de sus obras abiertos al caos, o llegando al mismo punto de partida, como en un laberinto de forma circular. Los primeros laberintos de Creta, de hecho, tenían forma de círculo, y en su interior, en el centro se hallaba o bien un tesoro, o la figura del Minotauro (según el mito) que simboliza la muerte. Las obras de Pynchon giran en torno al tema de la muerte, y todos los símbolos representan la preocupación por el más allá y la angustia de no saber, que limita al ser humano, cuya incertidumbre le persigue a lo largo de todo el camino. Ni la ciencia ni las matemáticas, ni los avances científicos han logrado llegar a conocer el origen de la vida y la muerte, y el mundo queda representado en forma de laberinto, y de intentos fallidos por alcanzar un centro que no existe para la percepción humana. Es más, Pynchon se muestra escéptico hacia el ser humano en general, ya que no solo no es capaz de aprender de su propia historia para superar los errores del pasado, la barbarie de las guerras y de la falta de civilización de la Antigüedad, sino que el sistema imperante en la actualidad en el mundo occidental (capitalismo) representado por América, utiliza argumentos de progreso que no traen sino más destrucción y más muerte, el infierno dentro de la Tierra.

En *Against the Day* las aventuras no suceden contra enemigos declarados ni contra monstruos inhumanos como en las aventuras del pasado, sino contra la propia Naturaleza, que se presenta como laberinto, y contra los seres humanos cuya apariencia normal encubre nuevos enemigos difícilmente reconocibles con armas ocultas que imponen el poder en nuestros días desde la última crisis de la Modernidad. Los nuevos peligros están en la ciencia, la política, el fanatismo ideológico, la cultura mal entendida, la injusticia, los intereses y la economía, por encima de todo, el mayor monstruo que amenaza al hombre. Los intereses económicos actúan como una mano diabólica que mueve todo y distorsiona cuanto se presenta en el camino.

En la obra hay referencias a todo cuanto significa laberinto en la Modernidad. La noción del Tiempo resulta el mayor y más complejo laberinto, sin posibilidad de vuelta atrás ni ayuda de ninguna Ariadna que permita al hombre salir de su dimensión estrecha; pero también la Naturaleza se presenta como laberinto y, en determinados lugares, como en las montañas de los Alpes, un nuevo Minotauro, la serpiente con garras denominada Tatzelwurm, es temida por cuantos penetran en el centro de la tierra

para excavar túneles. Todos saben que encontrarse con ella lleva aparejada la muerte en ese laberinto de piedra. Igualmente, las minas americanas presentan un secreto diabólico que impide a muchos la salida.

El otro gran laberinto natural, y cuya función en la novela es fundamental, pues representa la prueba definitiva para dirigirse al camino iniciático, está situado cerca de Baikal, a poca distancia de Kashgar. El lugar solo era visible a veces en la lejanía y desde determinados ángulos. Se trataba del Gran Arco de Piedra, conocido como Tushuk Tash, y era un lugar inaccesible. Ni siquiera los cartógrafos habían podido informar de su existencia, pues les había sido imposible, durante siglos, representar la región que lo rodeaba, y tampoco los habitantes de lugares cercanos se atrevían a llegar al Tushuk. Estaba compuesto por un laberinto de cañones cruzados que impedían el paso. El Arco o la colosal puerta se consideraba por algunos un precipicio, un puente, una barrera de tierra, o un paso estrecho entre las altas rocas, aunque otros muchos no lo consideraban un accidente del paisaje sino un elemento religioso que se manifestaba como un rompecabezas criptográfico, por lo que se había denominado la “Prophet’s Gate,” y no referida solo a Mahoma sino a otro que vivía mucho más al norte.

Lo cierto es que el lugar adquiere un carácter simbólico y constituye un auténtico laberinto hasta el punto de que, cuando lo atraviesan sin perderse encuentran una luz especial y a partir de ese centro el camino deja de ser un laberinto y se convierte en un centro de luz que les dirige a su destino. Aquí, este laberinto natural, extrañamente surgido en la piedra con características semejantes a una pirámide egipcia, representa sin ninguna duda un camino iniciático y una reproducción del laberinto celeste en la tierra. El hecho de que la oscuridad estuviese presente entre los cañones de la tierra e inmediatamente la luz rodeara todo tras el Arco lleva a pensar que es un nuevo símbolo de la caída y la búsqueda del centro, de la luz, que ya vieron los neoplatónicos. Incluso el águila dorada que se eleva a altura extraordinaria y es considerada por el protagonista como un emisario de los cielos, permite aseverar esta interpretación. Prácticamente en todas las culturas, tanto orientales como occidentales, cristianas y paganas, el águila, por estar en las alturas y a pleno sol, es esencialmente luminosa y lleva en sí el poder simbólico del sol (luz) por lo que semeja una nueva forma de salir del laberinto terrenal a la luz de la libertad, tras abandonar la limitación y oscuridad de lo material. Sería un nuevo hilo de Ariadna que impide al ser humano perderse y morir en ese laberinto de montañas.

No habíamos reconocido en este motivo la alusión a Dante. De nuevo agradecemos a María Teresa Gibert que nos haya proporcionado su tesis sobre Eliot porque nos ha ayudado a descubrir, en algunos casos, y a matizar, en otros, la importancia de la influencia de este escritor en Pynchon. En primer lugar, la consideración de que el éxito del poeta florentino, según Eliot, obedecía, sobre todo, a que sus alegorías procedían de su “imaginación visual,” mostrando bastantes ejemplos de sus textos, que lo corroboran (Gibert, I: 345). Esta misma imaginación visual predomina en la obra de Pynchon y la misma visión del águila dorada, agente de la libertad divina, que lleva al poeta al Purgatorio, puede descubrirse (y lo hemos hecho tras la lectura de Gibert, I, 380-381), en el pasaje de *Against the Day*, cuando Kit llega a la Puerta que, más que natural, parecía realizada por el ser humano, y cuyo fondo era totalmente oscuro en contraste con la luz del águila dorada. Aunque Pynchon se refiere a este animal como el habitual utilizado para cazar entre los habitantes del lugar, la imagen visual que consigue es paralela a la de Dante, sobre todo por lo que sucede posteriormente. Además es la misma imagen utilizada, entre otras muchas, por Eliot (Gibert, I: 381). Igualmente el motivo simbólico, con parecidas características, lo podemos encontrar en el sueño (igual que en Dante) de Yashmeen con un cazador, un adiestrador de águilas, que la llevaría hasta lo más alto del cielo, lejos de la esfera de Riemann, su perdición.

Sin embargo, a pesar del miedo, el ser humano moderno parece fijarse en el esquema del laberinto para diseñar las ciudades y todos los espacios por donde discurre. Por ejemplo, semeja un laberinto el suelo de mármol de las estaciones de los trenes cuando los hombres, apiñados, se dirigen a los mismos tratando de huir de la noticia de la guerra, pero los laberintos pueden estar en cualquier lugar, como en los hoteles cuando se difunde una noticia bélica inesperada y todo el mundo anda sin rumbo y sin dirección. Es lo que ocurre en el Templo Septentrional de Conexión donde mesas y casilleros conforman un laberinto donde los policías persiguen a posibles terroristas en un ambiente donde todo el mundo es sospechoso, después de conocerse el desarrollo de la guerra de Takamaklán. Lo mismo ocurre en otro hotel, cuando el miedo atenaza a Kit, a quien persiguen, y ve el hotel como un gran laberinto de escaleras y pasillos.

Prácticamente todos los elementos y formas de la vida moderna parecen inspiradas en laberintos. Los trenes, las calles e incluso los subsuelos de las ciudades se excavan como laberintos para mantener la conducción del gas o la producción industrial

de alimentos, como en el caso de la Mayonesa, en Bélgica, que le sirve al autor para satirizar los sistemas de la economía y los engaños a los consumidores. Cuando se refiere a la construcción de amplias tuberías y válvulas, bajo las dunas, como un laberíntico entramado, para enviar la mayonesa a todos los restaurantes del país (aunque en cada uno se hable de especialidad de la casa), está recuperando el mito del laberinto para evitar que nadie penetre en el mismo y no vea el secreto de la producción consistente en una interminable cadena de trabajo constante, con los operarios aislados de la luz exterior para evitar interrumpir la fabricación del producto. Resulta el nuevo laberinto de las sociedades industriales.

Sin embargo, lo más llamativo en esa presencia del laberinto resulta la experiencia de Frank después de haber pasado tiempo examinando cristales de calcita que El Espinero le había proporcionado, y de tomar hikuli, una especie de cactus globo, que le transportó en un viaje por los aires, primero y después bajo tierra. En este viaje bajo tierra se encontró “wandering a Stone labyrinth from one cave to another, oppressed by a growing sense of danger—each time he chose a branch, thinking it would lead him out to open air, it only took him deeper, and soon he was at the edge of panic” (*ATD* 393).

En esa experiencia alucinógena llega a una cueva donde la lluvia era constante y el agua daba vida a todo. Su acompañante, la amiga del Espinero, le explicó entonces el origen de los desiertos en el mundo y cómo, por la ambición de unos pocos que deseaban controlar el agua, se llegó a destruir la lluvia de la tierra, por lo que surgieron los grandes espacios yermos. Solo esa cueva, cuyo centro representaba el centro de todo laberinto al que las leyendas mejicanas habían identificado como antiguas minas de oro y plata, de muy difícil acceso y reservado para elegidos, constituía el recuerdo del origen virginal del mundo.

En este sentido, la noción de cueva que aparece en la obra está relacionada con los cultos secretos, las liturgias ocultas y las prácticas iniciáticas como si se tratase de un templo natural. Incluso la cita sobre Atis que aparece en la novela tiene relación con la cueva. Aunque están muy cercanos el laberinto y la cueva, la diferencia es fundamental, como señaló Gaston Bachelard, porque “les images de la grotte relèvent de l’imagination du repos, tandis que les images du labyrinthe relèvent de l’imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant” (Bachelard 1963, 185). En la novela las cuevas permiten un breve descanso en el caminar y a la vez revelan de alguna

manera todas las voces del pasado hasta remontarse a la edad primitiva del mundo. Incluso el trabajo en la mina de su padre y sus orígenes está relacionado con el sentido simbólico de la caverna. En su infancia minera, todos los hermanos aprendieron el valor y sentido de las explosiones, la luz, el magnetismo, etc. Como en el mito de Platón, la caverna reproduce el Cosmos y remite a una vida anterior, cuyos conocimientos telúricos va asimilando el personaje Frank, y los utiliza para guiarse después por el laberinto de su existencia porque, más que sueños de laberintos, la obra *Against the Day*, ofrece laberintos reales.

Entre las numerosas referencias a laberintos que rodean al ser humano por todas partes destaca una ciudad cuyo laberinto es modelo de todas. Se trata de Venecia y en ella se aúnan los espejos y las imágenes catóptricas que permiten hacer del agua el espejo del cielo. La luz de la pintura renacentista y surrealista permite asimismo ahondar en lo profundo de las cosas, de los paisajes y los seres humanos, de manera que la ciudad italiana envuelta en agua resulta un símbolo total. A diferencia del Arco de Piedra asiático, donde tras atravesar la Puerta se podían ver los elementos de una ciudad convertidos en luz, ahora se trata de una ciudad donde la luz y el agua ha dejado la huella de otro gran laberinto.

Los personajes responsables de esa visión laberíntica de Venecia son el pintor inglés Hunter y la hija del alquimista Merle. Para el pintor, los canales venecianos se manifiestan como un laberinto formado a su vez por otros muchos laberintos que gradualmente van descendiendo hasta penetrar en el mundo del subsuelo, llegar a los microbios e incluso penetrar en el mundo invisible como si se tratara de algo que se repitiese a sí mismo. Considerado así el gran laberinto de la ciudad, pueden sentir la presencia de fantasmas que surcaron los canales en el pasado y que continúan presentes aunque ya con unos cuerpos diferentes que solo pueden ver quienes entienden el poder de la trascendencia de los cuerpos (los pintores clarividentes y los seres con poderes especiales). En este sentido, esa visión del laberinto parece evocar lo que Marcel Brion afirmaba a propósito del laberinto de Leonardo de Vinci: “esa sociedad compuesta por hombres de todos los siglos y países que llena, que llena el círculo que Leonardo dejó en blanco, pues no deseaba explicitar demasiado la significación de este santuario central del laberinto” (Chevalier 2003, 622). Sin duda los canales de Venecia representan un laberinto multicursal, forma originaria en el Renacimiento, con entramados complejos y lleno de caminos ocultos donde si no se tiene un hilo de

Ariadna resulta imposible salir de él. Solo Dally, la hija del alquimista, con sus dotes especiales, y el pintor, en su búsqueda de luces trascendentes, capaces de ver más allá de la superficie, pueden descubrir en Venecia rostros ausentes, farolas desaparecidas y precisamente en la noche la revelación todavía es mayor y pueden contemplar una ciudad secreta y tenebrosa, perdida en laberintos, en donde sentían que convergían cuerpos de jóvenes procedentes de toda Europa y aun de más allá.

Venecia parece ser el centro del laberinto mundial en ese momento histórico y desde el que se pueden contemplar las profundidades de la historia. Los espejos de la Isla parecen recoger las imágenes de los seres existentes en el pasado y que formaron parte de los condenados en esos laberintos siempre vivos desde el siglo XVI. La coincidencia entre el éxito de los espejos, los pintores renacentistas y las estructuras laberínticas no es casual puesto que desde Venecia se extienden diferentes flujos de la historia. Además, la caída del Campanile, cuya causa se ignoraba, sirvió para acrecentar las leyendas sobre una presencia de seres celestes que se identificaban como continuadores de la primera batalla por parte de Lucifer. Esos seres, supervivientes de un pasado secular, se habían visto de nuevo atravesar las aguas laberínticas de los canales, y perderse en las profundidades aunque nadie sabía si habían sido capaces de encontrar la salida. Venecia también resulta ser el paraíso añorado por los habitantes de la zona montañosa de Croacia, Valebit, un lugar que, según sus habitantes, procedía del Más Allá, y se habría originado en uno de los ríos subterráneos que atraviesan la cadena montañosa conformando un nuevo laberinto, en este caso de arroyos, lagos, calas y cataratas. Precisamente los venecianos fueron quienes obligaron a los habitantes de estas tierras a dispersarse y, a pesar de ello, su amor por Venecia constituye la esencia de sus gentes, que se sienten anteriores a la historia, incluso antes de la expedición de los Argonautas”, símbolo muy relacionado con el laberinto, y que en la novela se reitera al describir las islas del mar Adriático como las que tanto confundieron a los Argonautas y el origen de los propios croatas. Precisamente los acompañantes de Jasón en busca del vello de oro también tuvieron entre sus aliados visionarios y magos, como los protagonistas de *Against*, para salir victoriosos de conquistar el reino de Cólquide (en el Asia Menor, al SO de Transcaucasia).

En la obra de Pynchon no solo puede verse la sugerencia del mito de los Argonautas en relación con los protagonistas, sino que al navegar por el antiguo Poo, los personajes rememoran las leyendas de Virgilio y el relato de Apolonio de Rodas en

busca del vellocino y se refieren a cuando Jasón, con su nave Argo, consiguió encontrar un extraño paso transpeninsular del mar Euxino al Cronio, hasta salir al Adriático. Los personajes consideran que tal relato no resulta verosímil a no ser que en algún punto navegaran por un río subterráneo, con toda probabilidad el Timavo, un río que va a parar a un mar, en cuya desembocadura, según Apolonio, había tantos islotes que el Argo apenas pudo sortearlos. La presencia de este relato de peregrinación de héroes intensifica el de los peregrinos pynchonianos en busca de otro símbolo único y si aquellos se consideraron buscadores de oro o de quimeras los protagonistas de la novela son los nuevos conquistadores del oro (en América) y del nuevo vellocino, la luz en todas sus interpretaciones (Europa y Asia). Para conseguir el trofeo también tienen que abandonar magas, atracciones de la vida y palabras agradables para centrarse en su misión, que no es otra que penetrar en el laberinto de la Naturaleza, de la sociedad y de los deseos.

El laberinto constituye la prueba necesaria para alcanzar el centro y el nuevo hilo de Ariadna está representado por la renuncia de los intereses y el esfuerzo por trascender la materia elemental. La presencia frecuente en la novela de placeres morbosos, relaciones sexuales o impulsos primitivos, se va transformando hasta desaparecer. En el caso del homosexual Cyprian cambia su agónica lucha erótica sostenida durante toda la novela por la espiritualidad y armonía que le ofrece el monasterio, precisamente un poco antes de que sus compañeros se encuentren con la puerta natural que por sí misma es un laberinto. Los protagonistas, asimismo, olvidan, por el esfuerzo de la prueba a que se ven sometidos, ese mundo de los sentidos y las pasiones para centrarse en otro diferente, una especie de comunicación panteísta con la Naturaleza, una Naturaleza virginal que descubren cuando han penetrado en sus secretos y han conseguido apartarse del horror de la guerra. Al final de su peregrinación por el laberinto de la naturaleza y del conocimiento (que simbolizaban los laberintos curvos) la pareja de protagonistas consigue hacer de su camino un relato iniciático donde el amor y la ideología platónica se erigen en los únicos elementos capaces de evitar las catástrofes más espantosas. Pero no son los únicos, ya que también “The Chums of Chance,” desde el cielo, superan toda clase de pruebas, incluida la bajada a los infiernos de la naturaleza y de la tierra, y tras sus rocambolescos ascensos, descensos y paradas, consiguen encontrar un espacio de armonía.

Como los protagonistas terrestres, que también se miran en Orfeo al descender a las minas y a los túneles de las montañas, los ángeles del cielo, fantásticos o meras imágenes especulares de los seres humanos creadas por la ficción, en una doble metaficción, realizan su viaje iniciático y del conocimiento. Unos y otros, además del resto de los hermanos de ascendencia judía, hacen de la aventura de sus vidas una prueba que les hace semejante a Teseo. Del mismo modo que el héroe griego dio muerte al Minotauro y salió del laberinto de Creta gracias al hilo de Ariadna, todos ellos, especialmente la pareja protagonista, consiguen matar al moderno Minotauro, que simbólicamente supondría el predominio de lo material, lo animal y de los intereses económicos más inhumanos. Todos ellos, y especialmente Yashmeen, representan el hilo de Ariadna, que simboliza el amor, la armonía y el mundo ordenado representado por los números.

El uso de mitos y del simbolismo del inframundo para representar todas estas ideas, como hemos visto, aparece en todas las obras de Pynchon, donde todos los elementos, alusiones y alegorías encierran esta principal preocupación. Podemos considerar a este autor, por su estilo y modo de escribir, y por los temas que le preocupan, no solo como representante de la Postmodernidad en la literatura, sino además como un escritor hermético, ya que sus novelas están construidas sobre un andamiaje alegórico de tradiciones alquímicas, helénicas, paganas y judeo-cristianas. Además, y de acuerdo con las doctrinas herméticas, la Verdad no se encuentra en un texto, ni en una religión, sino disuelta en todos los textos y todas las religiones, y por tanto, en las analogías intertextuales que permiten comunicar todos los signos y los símbolos con todos los seres que constituyen la totalidad del universo. Ya que la Verdad absoluta está fragmentada y dividida en multitud de opuestos, precisamente el conocimiento consiste en lograr establecer analogías para ver la unidad en la diversidad.

El ser humano y los personajes de Pynchon recorren el camino iniciático del conocimiento a través del viaje (como los alquimistas buscaban la piedra filosofal), que resulta ser un camino laberíntico lleno de obstáculos, donde sus propias limitaciones le confunden y le llevan al punto de partida. El simbolismo que utiliza Pynchon, como hemos observado, se basa en el círculo en todas sus representaciones: metáforas, aldeas circulares primitivas, planetas, giros en el sistema solar del universo, laberintos, ojos, estructuras temporales, arcoíris (como círculo del que solamente percibimos un mitad), descensos y retornos, para expresar, en definitiva, la parábola de la vida. La imagen del

arcoíris, en *Gravity's Rainbow*, representa la fórmula matemática que expresa el proceso hacia la muerte al que toda energía se dirige finalmente. Los espectadores, sin embargo, no ven la parábola, sino la consecuencia de la misma, que al final de la novela resulta ser el caos y la destrucción total en silencio (ya que el sonido tardará más en llegar). La imagen de Pynchon simboliza, a partir de esta compleja metáfora, cómo el beneficio del Sistema (corporaciones anónimas) constituye la muerte del individuo, ya que sin darse cuenta, los personajes trabajan para su propia destrucción (bombas atómicas) dentro del sistema regido por una Trinidad: capital-industria-tecnología. El proceso de deshumanización que comienza a anunciar el autor en su primera novela *V.*, va degenerando en sus obras posteriores.

Si aún queda alguna esperanza es en el individuo de verdad, el que se aparta del sistema, el que no acepta las imágenes o los mensajes vacíos como revelaciones (como sucede con Oedipa en *Lot 49*), en el artista que lleva a cabo su viaje iniciático conducido por el cultivo del ingenio, la disciplina y la meditación, o la figura del poeta que busca la Gran Obra, la comunicación, ver más allá de los símbolos vacíos de las imágenes publicitarias que rodean nuestro mundo actual y analiza en la palabra el valor de lo humano, o lo que es igual, buscar en el “correo alternativo” la verdadera comunicación, y contemplar hasta en la muerte la vida, como la imagen que representa la serpiente que se muerde la cola simbolizando el eterno retorno.

4.2. *Against the Day* como ejemplo de motivos básicos

En todas las novelas del escritor se puede observar una misma característica: el deseo de mostrar que tanto el universo como el individuo están formados por elementos antagónicos. Unas veces de manera implícita y otras de forma muy explícita, el autor recurre a lo que podríamos denominar primera Modernidad o época de armonía en cuanto resurgimiento de las teorías del mundo clásico, reelaboradas en el Renacimiento, y a la segunda, iniciada a finales del siglo XIX, y cuyas consecuencias ideológicas y técnicas dieron fin al humanismo y a los conceptos de armonía, estructura, orden y belleza tal como se entendía en el periodo clásico. Tras esa segunda Modernidad, la época en la que escribe Pynchon y en la que estamos inmersos, ha decidido dar fin a todos esos conceptos que aún se siguen debatiendo y desvaneciendo, por lo que se justifica plenamente esa denominación de *Against the Day*. Sin embargo, para penetrar en el sentido de la creación del narrador hay que partir del momento más vital en que se formularon esos conceptos, el Renacimiento italiano, que el autor muestra conocer sobradamente. En ese momento histórico confluyeron grandes iniciativas, que coinciden con las preocupaciones de Pynchon en toda su obra: la lengua, la ciencia y la interpretación del Universo.

Hay que remontarse a la Florencia del siglo XV, y a la fecha concreta de 1439, cuando Jorge Gemistos, llamado “Plethón,” visitó la ciudad como enviado de la Iglesia ortodoxa oriental, y allí se encontró con Cósimo de Medici. Plethon, pagano, albergaba el deseo de restaurar el gobierno neoplatónico y el culto de los dioses del Olimpo pero se contentó con implantar la idea de una sabiduría perenne, fielmente transmitida por los *prisci theologi* (teólogos antiguos), Hermes Trimegisto, Zoroastro, Orfeo, Pitágoras y Platón, además de Moisés y Jesucristo. El banquero Medici se entusiasmó con la idea y quiso reunir todos los manuscritos griegos posibles para lo cual contaba con amplias redes comerciales y encargó, además la traducción del griego al latín del *Corpus Hermeticum*, atribuido al mismo Hermes. Ficino, que había sido nombrado director de la Academia platónica revivida, se encargó de traducir esta obra y después hizo lo mismo con Platón. El emblema de la Academia, Orfeo y su lira, representaba la importancia concedida a la música y, por supuesto, a la armonía. En la misma Academia

Pico della Mirandola llegó a considerar que la filosofía árabe, las escuelas platónicas, los oráculos caldeos, el corpus hermético, la cábala, la magia de Zoroastro y los misterios órficos respondían a una base única y común: la prisca theologia o religión y sabiduría primordial de la humanidad. Para él las matemáticas eran las que condicionaban la armonía del Universo.

Un siglo después, fueron los científicos Kepler (1571-1630), Fludd (1574-1637) y Kircher (1601-1681), quienes se ocuparon de aplicar sus estudios científicos a estas teorías, incluyendo la importancia de los principios herméticos y alquímicos, sobre todo Fludd. Fue este médico inglés quien con más insistencia manifestó la composición dual de todas las cosas, que estarían compuestas por luz y oscuridad, lo mismo en el macrocosmos que en el microcosmos. Para Kircher, en su obra *Álgebra armónica*, el alma se interpretaba como un número capaz de numerar (numero numerans) y capaz, por tanto, de juzgar las relaciones numéricas aunque su “numerosidad” estaba marcada desde el principio.

La importancia de los tres científicos radicaba en tratar de racionalizar, mediante aplicaciones científicas, la existencia de un cosmos dotado de alma, poseedor de un sentido y evocador en todos sus niveles de la inteligencia divina. Esta base informó toda la ciencia posterior de Newton (1642-1727) quien en sus investigaciones concedía tanta importancia a las matemáticas, física y astronomía como a la alquimia, cronología bíblica y profecías. Se sentía como el redescubridor de un conocimiento primero perdido, de la sabiduría de la Antigüedad y de la prisca teología. Por ello, pese a su carga racionalista, se puede percibir la sombra de Pitágoras, Orfeo y Cicerón (*Sueño de Escipión*) sobre todo en su intento por demostrar que los antiguos ya conocían la ley del cuadrado inverso de la atracción planetaria, aunque ese conocimiento lo expresase Pitágoras esotéricamente, por lo que se perdió en las generaciones posteriores al no comprender el lenguaje en que estaba expresado.

El interés de Newton por las leyes de la gravedad le llevó a repasar lo que los antiguos pitagóricos habían interpretado sobre el tema. Por ejemplo, en Tales reconoció que las atracciones magnéticas y eléctricas dotaban a todos los cuerpos de un carácter animado debido a la atracción de la gravedad respecto al alma de la materia por lo que consideraba que todas las cosas estaban llenas de dioses.

Lo realmente curioso es que el pitagorismo y el orfismo constituyeron el fundamento de las teorías incluso más racionalistas del siglo XVIII (Rameau) pero aún

fue más importante que en Francia, cuna de la razón, el mundo del ocultismo, del esoterismo y de la Cábala se abrió paso con una gran fuerza. El empeño de Louis-Claude de Saint Martín (1743-1803), tras conocer y traducir al francés las obras de Fludd y de Jacobo Boehme, por descubrir la naturaleza auténtica del ser humano y la importancia de los números simbólicos y el lenguaje primordial insertos en su constitución, le llevaron a una teosofía cristiana. Consideraba que el ser humano poseía un ojo interior que, una vez abierto, podía revelar la verdad de todas las cosas. Utilizando el saber de la Cábala, según la cual cada cosa tiene un nombre primordial y cada nombre un número, y de la estética platónica, por la que el hombre, sobre todo el artista, se esfuerza por imitar las realidades superiores, llegó a una visión del mundo totalmente misticista.

El Romanticismo retomó con fuerza los principios neoplatónicos porque le sedujo todo el carácter mágico y el misterio de la Naturaleza y del cosmos. Los simbolistas vieron en las correspondencias un haz de relaciones con las que podían interpretar perfectamente la diversidad de todo lo existente. Además, ese misterio oculto en todo permitía utilizar un lenguaje hermético, acorde con la esencia del universo. Los símbolos y la creación de un sistema de referencias complejo fue todo un descubrimiento para los creadores. Posteriormente, el fin de siglo XIX resucitó todas las ideologías idealistas, los movimientos espiritualistas, las ciencias herméticas, rosacruces, cábala, etc. El libro de Schuré, *Les grands initiés* (1889) revivió a los autores que representaron las diferentes religiones y su influencia en la humanidad (Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón y Cristo). Por su parte, Wagner, que buscó la síntesis de las artes para tratar de llegar a un arte total (*Gesamtkunstwerk*) de modo que en esa nueva religión se pudiera integrar todo cuanto afectaba al individuo. Retrocedió al principio de la historia, donde la comunidad popular estaba unida al mito, y actualizó la Grecia clásica mitológica para aplicarla a su concepto de tragedia pero también por cuanto manifestaba todo un mundo del que dependía la historia posterior. En ese ambiente, en el que está ubicado gran parte de *Against the Day*, y donde se citan la mayoría de los personajes que representaban las diferentes religiones de la humanidad ya citadas por Schuré, se plantea el problema de lo que pudiéramos denominar caos moderno con la revisión de todo un pasado de armonía que lleva al Renacimiento y al mundo del mito.

El autor incorpora los nuevos retos científicos que aparecen en el siglo XX sin desdeñar la tradición idealista, de sueños, visiones, poderes especiales que emergieron con fuerza en el Renacimiento y sobre todo ello construye el telar sobre el que se va tejiendo la intrahistoria de la Primera Guerra mundial con las nuevas interpretaciones y utilizaciones de aquellos mitos para ocultar el sentido negativo de los comportamientos interesados en el poder y el dinero. Con ello muestra la definitiva desintegración del idealismo y cómo se puede utilizar para engañar a quienes pueden pensar en la bondad del ser humano cuando detenta el poder y preside organizaciones aparentemente benéficas o altruistas. Puesto que a partir de principios del siglo XX el idealismo seguía vivo y tuvo que ocupar un lugar al lado de los descubrimientos científicos con la relevancia de la teoría de la relatividad, la radiotelegrafía, los rayos x, el telégrafo, la teoría de los quanta, la interpretación de los sueños, necesitó diseñar un complejo panorama aunque hacía muy difícil la combinación armónica de todos ellos. Si se añaden los problemas históricos concretos, como la guerra franco-prusiana, la ruso-japonesa y la Primera Guerra Mundial, se puede comprender la dificultad para asimilar todo ese material difuso y complejo sobre todo por parte de los artistas.

Hay que retroceder a la cuna de la Modernidad, al Renacimiento (evidentemente tenido en cuenta por Pynchon en numerosos detalles y en distintas obras), y de lo que podría considerarse primera globalización, hablando en términos actuales, gracias al descubrimiento de la imprenta y a la pretendida síntesis del pensamiento antiguo, oriental y cristiano que intentó la Academia florentina bajo Cosme Medici y Marsilio Ficino. La multiplicación de libros permitió la internacionalización de los textos antiguos y de los nuevos creados en ese momento. El ansia por el viaje, que llevó a conocer nuevas tierras, antes ignoradas, trajo consigo el conocimiento de culturas diferentes, y la comprensión, por vez primera, del principio de la diversidad. Los avances científicos (Copérnico, Vesalio, Galileo) también contribuyeron al cambio de mentalidad, y el hombre, lejos de considerar la inmutabilidad del Cosmos o la infalibilidad de lo divino, se sintió centro del mundo y dueño de su destino. Se daba fin al teocentrismo medieval y se iniciaba una nueva época en la que el cosmos había dejado de ser una alegoría divina para considerarse, por vez primera en la era cristiana, objeto de experimentación y de análisis para tratar de entenderlo. Las ciencias naturales, la física y la experimentación pasaron a ocupar un lugar preeminente. Técnicos, inventores y genios intuitivos (Leonardo) desarrollaron una monumental labor. Al

miedo medieval le había sucedido un orgullo individual y se valoraba la vida por encima de lo sobrenatural. Todo lo que pertenecía al ámbito humano adquirió una categoría fundamental que proporcionó un gran optimismo y confianza en la visión del mundo.

También la Naturaleza, objeto de estudio para la ciencia, se convirtió en el elemento principal de todas las artes. Se utilizó como modelo ideal, armónico, equilibrado, al que el hombre debía imitar, y el lugar más apropiado para conseguir la felicidad. Unas veces, la Naturaleza estaba vista solamente desde la perspectiva pagana, pero otras se presentaba con todas sus cualidades espirituales de acuerdo con su origen divino. Cobró actualidad entonces el tópico del Dios artista con el que se justificaba la perfección del cosmos como gran obra divina y las artes mostraron con orgullo el desnudo del hombre (Miguel Ángel, Botticelli). No puede decirse que hubiera una única tendencia en arte. Procedente de la visión empirista de la Naturaleza, se desarrolló una tendencia realista, basada en la imitatio, aunque el neoplatonismo mostró por su parte esa misma Naturaleza idealizada.

El pensamiento neoplatónico, espiritual e idealista, se cristianizó, al tiempo que se trató de incluir en él la cultura oriental. La labor fundamental de la Academia de Florencia fue realizar una completa síntesis cultural donde no estaba ausente la Cábala. Pues bien, desde entonces, se estableció un pensamiento complejo que si en principio vivía armónicamente porque trataba de dar cabida a cuantas ideas del pasado procedían de creaciones artísticas acuñadas por los siglos (mitos) y a los símbolos primordiales de la humanidad, presentes en las culturas más diferentes, con las nuevas adquisiciones científicas y técnicas del transcurrir de la historia, sobre todo desde finales del siglo XIX, esa armonía y síntesis cultural recibió nuevas interpretaciones.

Pynchon muestra la imposible convivencia de ese mundo en armonía, procedente del pasado, donde se intenta buscar la felicidad en la luz y en el ideal incluso de la ciudad más perfecta, una nueva Jerusalén en la tierra, con el caos oculto que subyace bajo las apariencias del bienestar del moderno siglo. La consecuencia es la dualidad presente en todo, el engaño de las apariencias, la ocultación de las verdades, la equivocación del ser humano al aplicar unos principios cuando desde el poder han suplantado una realidad por otra que nada tiene que ver con la imagen exterior. Así, toda la “realidad” se presenta como luz dentro de la oscuridad y como armonía dentro del caos. Incluso los sueños, visiones, anticipaciones visionarias se confunden con las

vivencias y en esa confusión de las cosas la existencia se muestra como un gran laberinto al igual que la Naturaleza, la ciencia, las ideas y todo cuanto existe.

4.2.1. La magia de los espejos y el espato de Islandia

Entre los símbolos más utilizados por Pynchon, el espejo resulta de un gran interés precisamente por su carácter complejo y diverso y su conexión con el agua, reflejo natural del universo. Asimismo y por su condición cambiante, en cuanto refleja el universo puede registrar también la ausencia del mundo en su imagen por lo que puede ser un elemento positivo y otro negativo. Al reproducir las imágenes, contenerlas e incluso absorberlas, resulta un objeto que permite suscitar apariciones al poder duplicar las imágenes, acercar lo lejano o presentar lo ausente como actual. Esta capacidad permite expresar la dualidad del universo y la magia del mismo. Aunque en prácticamente en todas las obras el narrador utiliza los espejos en sus diferentes funciones, es en la obra de *Against the Day* donde se concentra el interés del autor por señalar la importancia de esos objetos e incluso registrar su historia como parte fundamental de la ficción. Igualmente el llamado espato de Islandia, con parecidas propiedades a los espejos, representa el interés que tiene para el autor la construcción de una compleja invención en torno a las propiedades de los espejos, relacionadas con la alquimia, la magia, la ciencia, la forma de mirar, los posibles mundos ocultos bajo su superficie o la deformación de la realidad. Todas estas características las utiliza el narrador para confeccionar los diferentes planos que articulan sus novelas.

El espejo ha sido, desde la Antigüedad, un motivo alegórico que encerraba diferentes significaciones, pero fue en el siglo XVII cuando el interés por el arte catóptrico alcanzó un momento fundamental y, junto con los avances científicos y técnicos, se actualizaron los significados que encubría desde el pasado. Es uno de los símbolos más ricos y complejos puesto que algunos de sus contenidos no tienen un significado unívoco sino que pueden encerrar elementos opuestos. Además de estar presente en las diversas culturas, por su superficie reflectante, resulta el soporte de un simbolismo rico en el orden del conocimiento. Puede reflejar la verdad o la revelación de la verdad, pero si se deforman pueden tener propiedades mágicas o adivinatorias que, derivadas de su carácter natural, permiten mostrar un futuro o una visión oculta solo asequible para unos pocos.

Otra característica del espejo, que proviene de la reflexión de la luz, permite la posibilidad ilusionista que resulta de sus imágenes invertidas. No deja de ser curioso que Pynchon se refiera a los chamanes en esa obra e incluso al orfismo y a las organizaciones neopitagóricas para quienes los espejos representaban el alma. Pero también en Pynchon el espejo sirve para expresar el carácter de “simulacro” de todo lo existente. La idea no es nueva en el autor. Ya Lucrecio, en el siglo I a C ⁵¹ había explicado que el misterioso desdoblamiento ofrecido por el espejo y la aparición de una imagen simétrica respondía a las emanaciones físicas, y advertía que el mundo estaba lleno de simulacros invisibles que se desprendían de la superficie del objeto. Consideraba que al girar al azar esos simulacros en la atmósfera adquirirían apariencia cuando golpeaban una superficie reflectante. Y advertía que

los simulacros que observamos
 en espejos, en agua, en brilladoras,
 siendo de todo punto semejantes
 a los objetos que ellos representan
 por sus mismas imágenes se forman. (vv.135-39)

El poeta epicúreo intentaba expresar que no se trataba de figuras separadas de sus cuerpos sino de figuras emitidas por figuras y, por tanto, afirmaba la identidad entre las apariciones y sus objetos. En realidad esta teoría se corresponde con el sentimiento de las relaciones secretas que siempre han existido en las diferentes culturas y que literariamente dio lugar al “doble”, tema muy del gusto romántico, como se observa en multitud de creaciones como, por ejemplo, el cuento de Andersen, “La sombra” (1831), o en los motivos utilizados por Hoffmann en sus cuentos fantásticos. Entre otros. J. Bessière (1995) se ocupó de estudiar las obras de diferentes autores que, como Chamisso, Dostoïevski, Maupassant y Nabokov, presentan esta característica. Posteriormente, el psicoanálisis y la filosofía abordaron el tema desde el misterio de la identidad y de la duplicidad del sujeto a partir del espejo y de sus cualidades (Herrero 2011).

Tanto la tesis de Lucrecio (que ya en la Antigüedad registraba la importancia concedida al espejo y sus características misteriosas que lo acompañaba) como las

⁵¹ *De rerum natura*, libro IV, vv.137-150, 4-7, citado en p. 10 de *El espejo*. (Baltrusaitis 1978, 10).

teorías del psicoanálisis y la ciencia, desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XIX, están presentes en los relatos de Pynchon y con ellas juega el autor para entrar y salir de un mundo real a otro fantástico o para dejar muy claro que la realidad no es solo lo que se puede ver sino lo que se oculta pero que se puede evidenciar en determinados momentos o atisbar por la intuición o por determinados poderes de los individuos.

No puede olvidarse que en la estética de Ficino el espejo era “el instrumento mágico por excelencia,” como señaló Chastel (1990: 319) y que desde la Edad Media designaba también la actividad intelectual.

En *Against the Day* se puede encontrar un rico panorama de la historia de los espejos y de sus virtudes a través de la estancia de los personajes en Venecia, centro neurálgico histórico durante la Primera Guerra Mundial, por una parte (cuyos precedentes se narran en la obra), y símbolo del arte y de la magia desde el siglo XVI, por ser la ciudad espejera de Europa, y que justifica la gran atracción que sienten los personajes por esta ciudad. Además, no se puede olvidar que en el Renacimiento estaba instalada en esa ciudad una importante colonia judía, por lo que el estudio de la Cábala era fundamental. El franciscano Giorgi (1466-1540) fue uno de los más importantes estudiosos del tema de la armonía de la creación platónica y las sefirot a cuyo análisis aplicó la aritmología platónica para deducir la Unidad de todo en el universo y su estructuración en números. Por lo tanto, para la obra, Venecia es un centro ideológico fundamental. Reúne la magia de los espejos, la luz, el arte, la Cábala, el neoplatonismo y la historia de Europa en ese momento previo a la Guerra mundial. Allí confluyen en diferentes ocasiones la mayoría de los personajes y todos se sienten fascinados por la luz veneciana, las cualidades extraordinarias del Campanile, la industria de los espejos y la armonía, hechos muy relacionados entre sí, como después se verá, aunque en principio parezcan inconexos.

También en Venecia se centran las diferentes tramas que conforman el relato y los espejos venecianos antiguos van a tener una función esencial en el desarrollo de la narración en sus diferentes frentes. Gracias a una familia de magos, oriunda de Venecia, y cuyos antepasados eran espejeros, se conecta el pasado (siglo XVII) con el presente (fines del XIX y principios del XX) puesto que las dos épocas representan el auge de la magia, el ilusionismo y el interés por la óptica además de la existencia de conflictos provocados por hacerse con las fórmulas de las novedades científicas y técnicas, entre las que destacan las propiedades de los espejos. Hay que recordar que el Renacimiento

fue el periodo donde la óptica tuvo un gran avance y se desarrollaron muchos fenómenos catóptricos. Hay otro hecho muy significativo en la novela en relación con los espejos. Se trata de la conexión entre Venecia e Islandia, denominada “Venice of the Arctic,” por las afinidades entre los espejos y el espato, sobre todo en algunas de sus características que podrían considerarse mágicas:

There would come a moment, maybe two, when the shapes and sizes of the masses here at this ‘Venice of the Arctic’ would be exactly the same as those of secular Venice and its own outlying islands. (*ATD* 136)

Además, los dos lugares parecen estar formados por islas conectadas entre sí y que en determinados momentos pueden aparecer o desaparecer. El tema del espato de Islandia, al que el autor dedica un capítulo completo (“Island Spar”) constituye una muestra del interés por este mineral, al que atribuye las mismas propiedades de los espejos pero mucho más potentes. Se trata de un mineral que en Islandia se daba en estado tan puro que la expedición del Étienne, a cuyo mando iba el abuelo del pintor Hunter, quien llega más tarde a Venecia para captar la luz veneciana después de conocer por sus antepasados las coincidencias entre la ciudad italiana e Islandia. Había ido allí para recoger el mineral, considerado una nueva fuente de experimentación ya desde el siglo XVII. Del mismo modo que la familia de magos conecta el pasado con el presente en el tema de los espejos, el pintor Hunter, enamorado de las islas italianas tan parecidas a las de Islandia, y de la luz veneciana, establece una estrecha relación entre el espato descubierto por su antepasado en Islandia y el que tratan de encontrar a finales del siglo XIX las nuevas expediciones para utilizarlo, en este caso, como fuente de luz, energía y posibilidades extraordinarias para la investigación.

El espato se consideraba un cristal mágico con propiedades de adivinación del futuro por su capacidad de birrefracción, y de reflejar lo que estaba fuera del tiempo y del espacio. Es también otro personaje, el indio Espinero, quien regala a Frank un enorme trozo de espato de Islandia encontrado en una cueva de una mina de plata mejicana, con el que podía ver lo que él buscaba, y que permanecía oculto a los ojos humanos. Al aplicar el espato sobre una foto de su padre, por ejemplo, obtenía la presencia de quién había sido su asesino porque el mineral profundizaba en las imágenes y daba una hondura que no captaban las fotografías. La estrecha relación entre

el espejo, el espato, la plata y la fotografía, por sus parecidas cualidades de dar a luz lo oculto, ofrecen un complejo entramado narrativo con los que el autor hilvana historias paralelas que van a converger en la gran importancia de la luz en todas sus aplicaciones.

Hay que recordar que históricamente Venecia, como espejero de Europa a partir del 1600, guardaba celosamente sus secretos y privilegios y producía obras magníficas reservadas a reyes y soberanos. Como estudió Baltrusaitis (1978: 24), en la isla de Murano estaban todas las manufacturas de espejos cuyos secretos eran guardados celosamente para asegurar el monopolio, por una parte, y las fórmulas de su fabricación, por otra. Este historiador ya señaló la coincidencia entre la expansión de los espejos y la importancia de lo visionario, la teatralidad y los efectos luminosos. A partir de ese auge de los espejos, los espacios se vieron adornados con múltiples disposiciones para explotar el universo de la ilusión. De acuerdo con sus formas y ubicaciones, las personas podían ver en ellos todo lo que los diseñadores de elementos catóptricos creaban a su antojo. De este modo fue creciendo juntamente el interés por los espejos y el arte visual y visionario.

El éxito de los espejos se extendió por toda Europa y cada vez se construyeron más complejos para colocarlos estratégicamente en galerías y crear con ellos ilusiones ópticas (deformaciones, extensiones, profundidades, duplicidades). Los salones principescos, los palacios e incluso la propia naturaleza se llenaron de ellos. En los jardines, como por ejemplo en los de Versalles (1676), se instalaron espejos, como en la gruta de Tetis, de manera que los motivos decorativos que no habían sido ejecutados más que a medias aparecían íntegramente en sus reflejos, descubriendo a un mismo tiempo ilimitadas perspectivas aunque se estuviese en un espacio reducido (Baltrusaitis (1978: 27).

Los inventos de máquinas catóptricas y de muebles y gabinetes de espejos se multiplicaron a partir de 1600. El científico y humanista Kircher llegó a reunir un conjunto extraordinario de máquinas y toda clase de ingenios catóptricos y teatros polidícticos que, basados en juegos de espejos, componían una ilusión óptica que hace pensar en escenarios teatrales y complejas representaciones en las que la naturaleza, los espacios y las personas dejaban de ser lo que eran y asumían nuevas identidades. El museo kircheriano, instalado en el Colegio de los Jesuitas de Roma, fue el que tuvo la más ilustre colección de elementos catóptricos de la época, según puede verse en el capítulo 10 (“Magna catóptrica”) de su libro *Ars magna lucis et umbrae* donde analiza

los diferentes espejos, categorías, formas, propiedades, posibilidades y efectos (Kircher 2000, 273-314).

Por su parte el citado historiador de los espejos recoge ejemplos de rarezas conseguidas desde el siglo XVI, por efecto de los espejos, como el de aparecer con la cabeza invertida cuando una persona se miraba a un espejo esférico cóncavo o el cambio total de las imágenes de acuerdo con la posición del observador (Baltrusaitis 19). La magia y la mitología se asociaban con la ciencia para transfigurar e invertir el mundo visible con solo utilizar los rayos incidentes y ver sus reflejos. Esta moda de los espejos y de sus posibilidades visuales, que conformaban un universo ilusionista y mágico, llegó al hasta el siglo XIX, y en la época romántica se intensificó de nuevo su utilización y, a la vez que los espejos llenaron los cafés, sirvieron para decorar con espectros las salas y dependencias de palacios o casas nobiliarias. Más tarde, en el fin de siglo, su interés se vio favorecido por los descubrimientos técnicos y ópticos. De este modo, la época histórica elegida por Pynchon para su narración de *Against the Day* contaba con un interés muy cercano sobre las diferentes posibilidades mostradas por los espejos al tiempo que se habían actualizado en ese momento histórico los conocimientos del pasado sobre los mismos y estaban muy presentes creaciones literarias basadas en ellos. Por eso, aún con toda la originalidad del relato de Lewis Carroll (1896), cuando hace atravesar a Alicia por el espejo hasta llegar al País de las Maravillas, el motivo contaba con la larga tradición catóptrica, unida a elementos científicos y al poder simbólico de los espejos.

Como en las interpretaciones platónicas, Carroll desarrolla con el espejo una forma de justificar la dualidad del alma. Tras Carroll, Jacques Rigaut (1924) dio un paso más en ese camino de abrir puertas en los espejos e hizo penetrar hasta el más allá a Lord Pachtogue. Lo hizo tras romper el espejo, aunque el personaje tampoco allí pudo huir de su sombra ni de su visión porque la existencia de muchos espejos multiplicaba su imagen sin darle oportunidad de evadirse de su yo material ni siquiera después de muerto. Posteriormente, Jean Cocteau, entusiasmado con los espejos, realizó en su primera película, *La sangre de un poeta* (1930), el paso definitivo por el espejo, y lo hizo de forma silenciosa, de acuerdo con lo que La estatua había advertido al poeta. En sus posteriores films, *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960), los espejos representaban ya la puerta de enlace entre la vida y la muerte y el lugar donde la Muerte trabaja.

Todos estos elementos están presentes en Pynchon, pero además contaba también con el entusiasmo y obsesión por los espejos en los ejemplos de Borges, expresados en diferentes géneros: en poesía (“Los espejos”); en narrativa (*Ficciones*) y en ensayo (“El espejo de los enigmas”) y de Eco (*De los espejos*). Borges, entusiasmado con León Bloy y su hipótesis acerca de que el mundo externo—las formas, las temperaturas, la luna—era un lenguaje olvidado por los hombres, se refería a las citas recogidas por el escritor de la Sagrada Escritura (especialmente de san Pablo) donde se sugiere que la existencia es como un espejo donde todo se ve en imágenes oscuras, un enigma por medio de un espejo, mientras que la visión de Dios ha de ser distinta y verdadera (Borges 2011, 297). Estos postulados, cercanos a la Cábala, que interpretaba también una doble Creación, expresada por dos tipos de alfabeto, el celeste y terrestre. También Umberto Eco en *La isla del día de antes* (1994) y Jean Marie Blas de Roblès en *Donde viven los tigres* (2008) mostraron su especial interés por los espejos y por la época de su apogeo y curiosamente ambos escritores utilizaron como personaje de su obra al gran experimentador de espejos, del siglo XVII, Athanasius Kircher. Umberto Eco situó la acción de su novela en el siglo XVII (en el verano de 1643) y en los mares del Sur a donde llegó un naufrago a una nave desierta. La nave estaba llena de animales desconocidos y de extrañas máquinas y artilugios, y descubrió una isla de ensueño. La obra trata de la traumática iniciación al mundo de la nueva ciencia, iniciada en el siglo XVII y a la complejidad del momento con las confrontaciones de estado, las redes de espionaje de Mazarino y Richelieu, la guerra de los treinta años etc. Se asiste al descubrimiento de un cosmos en el que la tierra ha dejado de ser ya para muchos el centro del universo. En este mundo nada resulta inocente, y el protagonista lo sabe desde el principio porque ha llegado a estas Antípodas para resolver (sin personalmente desearlo) el misterio por el cual forcejean las nuevas potencias de la época y que puede concretarse en el secreto del Punto Fijo.

Por su parte, Jean Marie Blas de Roblès utilizó a un periodista para editar un manuscrito desconocido del siglo XVII que relataba la vida de Kircher. Este erudito, que reunió todo el saber de su época y trató de comprender los diferentes avances científicos de la Modernidad, representa perfectamente el sentimiento más actual por abarcar los diferentes conocimientos. Se puede afirmar que el mundo de Kircher y el actual pueden relacionarse a modo de espejo con su reflejo en el nuestro, lo que demostraría que el interés por el jesuita del XVII no es un hecho anecdótico. Es muy

posible que, teniendo en cuenta los intereses comunes entre Kircher y el escritor norteamericano, y su presencia en Umberto Eco así como la actualidad de su figura, Pynchon, si no directamente, sí de forma indirecta conociese su obra. En lo relativo a los espejos hay una evidente coincidencia.

Puede afirmarse que hay una trayectoria histórica de los espejos, con toda su carga simbólica en los relatos de Pynchon, sobre todo en *Against the Day*. El narrador articula su relato e incluso su técnica narrativa a partir de los espejos y en esta obra retrocede a la historia de los mismos. Introduce los espejos desde el comienzo de su historia como industria en Venecia, en el siglo XVI, y entrecruza su fabricación y las propiedades de los diferentes modelos que aparentan caracteres mágicos, con los problemas políticos derivados del espionaje industrial, la corrupción y el contrabando que desencadenó la búsqueda y el robo del secreto de la fundición (y donde se vieron implicados embajadores y hasta el propio rey Luis XIV). Todo cuanto está relacionado con los espejos está presente en esta novela, desde la magia, la óptica, el carácter visionario y espectral, que caminaron unidos desde el principio en Venecia y que después se desarrollaron extraordinariamente a finales del siglo XIX. En esta nueva historia paralela de intereses políticos en torno a Venecia y los espejos convergen los conocimientos del pasado, la experimentación propia de la época que narra la ficción y el valor mítico que utilizó el cine y la novela del siglo XX a partir de este motivo. El narrador consigue así un doble plano, el del pasado y el del tiempo narrativo utilizado en la novela, y relata el origen de las factorías de espejos venecianos del siglo XVII para retroceder a este siglo y potenciar el valor simbólico de los mismos, además de registrar una primera imagen con su reflejo en el XIX.

En este sentido también hay que recordar que el propio Ficino, sintetizador de las doctrinas órficas y neoplatónicas en la escuela de Florencia, se había entusiasmado por los símbolos, los jeroglíficos y los elementos de magia y de óptica y entre ellos, los espejos ocupaban un lugar de gran importancia, sobre todo en su relación con la luz y por su carácter críptico (Chastel 1996, 83-84).

Pynchon logra fundir el misterio de sus fábricas en el pasado con la estratégica posición de la ciudad en el siglo XIX, aunque ya desde época antigua Venecia había ocupado “el vértice geopolítico” por encontrarse en la “intersección de los Imperios de Occidente y Oriente” (*ATD* 877). Para dar unidad a estos elementos, el narrador necesita de nuevas experiencias catóptricas, incorporadas a la técnica de fines del XIX y a los

descubrimientos de determinadas propiedades de los minerales (como el espato) para relacionar espejos y espato como pasado y presente de la ficción.

Los primeros personajes que aparecen en Venecia en el relato son los viajeros del plano celeste (“Chums of Chance”), oriundos de Italia y que llegan en su aeronave. Son ellos quienes se refieren por primera vez a La Isla de los Espejos (“Isola degli Specchi”), una de las islas del Adriático de las llamadas Tierras perdidas, que desde la Antigüedad habían estado habitadas y después hundidas bajo las aguas. Se unen así dos mitos en Venecia: el de la ciudad sumergida (ciudad ideal o paraíso perdido), correspondiente a esta Isla, que no se muestra visible para la gente, y el de los espejos a cuya fábrica, que ya estaba cubierta por las aguas en la época moderna, solo se podía acceder gracias a una técnica muy avanzada que llevaba la nave, entre cuyos artilugios ópticos estaban los componentes de los primitivos espejos.

En ese centro mítico veneciano y gracias también a los espejos, arranca otra dirección de la trama narrativa: la recuperación del llamado Itinerario de Sfinciuno, una ruta posterior a la realizada por Marco Polo que podía llevar al interior de Asia y hasta la mismísima ciudad secreta de Shambhala (*ATD* 248), un doble de la ciudad resplandeciente descrita en el Apocalipsis. Pero para poder interpretar el mapa de dicho itinerario, que estaba encriptado y deformado gracias a una combinación de lentes y espejos utilizados en el siglo XVI, y de los que apenas quedaban ya algunos ejemplares, se necesitaba un medio apropiado para devolverlo a su estado natural. Para ello era preciso utilizar unos espejos especiales, denominados anamorfoscopios, de forma cilíndrica o cónica que, al situarlos cerca de un objeto deformado, lo devolvían a su estado inicial y descifraban el código secreto utilizado para su encriptado. De alguna manera, estos elementos científicos que tratan de acoplar a los espejos para descifrar su sentido se puede relacionar con el antiguo carácter mágico de los mismos derivado del reflejo que hace del mundo en su constante cambio y deformación.

Se advierte en la narración que este tipo de espejos ya estaban de moda en el siglo XVII, y los artesanos de la “Isola degli Specchi” (*ATD* 224) aprendieron a suministrar material al mercado especializado. Muchos de los artesanos se volvieron locos al manejar estas piezas y acabaron en el manicomio de San Servolo y desde entonces ninguno de ellos pudo mirar ningún espejo. A los trabajadores se les mantenía alejados de las superficies reflectantes de todo tipo, pues eso parecía la causa de su locura, pero algunos de ellos, que no sufrieron esa locura, optaron por trabajar con gran

ahínco en las superficies de los mismos y así descubrieron que podrían pulir superficies cada vez más exóticas: “even more exotic surfaces, hyperboloidal and even stranger” (ATD 249), hasta conseguir lo que se denomina en la novela “‘imaginary’ shapes, though some preferred Clifford’s term, ‘invisible’” (ATD 249). Tras descubrir estas cualidades de los espejos, los artesanos que se salvaron pudieron recorrer toda Europa libremente gracias a esas propiedades logradas por el tratamiento especial de los espejos.

Estas peculiaridades, apuntadas por el profesor italiano del relato, están muy relacionadas con los experimentos desarrollados por Kircher en el siglo XVII en torno a las posibilidades de los espejos en sus diferentes variedades (2000). Ya Baltrusaitis se refería a la “anticipación” de muchos experimentos de Kircher a las investigaciones del siglo XX en torno a las posibilidades científicas y ópticas de los espejos (Baltrusaitis 119). Los primeros experimentos del jesuita (1635) fueron realizados con espejos y a partir de ellos pudo estudiar las diferentes posibilidades de los mismos, sus categorías, propiedades, posibilidades, efectos, formas y características mágicas. Su análisis de la *Magia catóptrica* (2000: 273-314) así como los efectos creados para provocar fuegos o crear la linterna mágica, como un elemental precedente del cinematógrafo, constituyen verdaderas anticipaciones de las posibilidades que pueden conseguirse con los espejos y que en *Against the Day* aparecen reunidas.

Estos primeros personajes que se refieren a los espejos también los relacionan con el espato de Islandia, a cuyas cualidades naturales añaden su capacidad para proyectar y revelar los sueños y todo cuanto se muestra oculto en la realidad. Así, desde el principio de la narración, espejos y espato resultan paralelos y cuanto más avanza el relato más se acercan. En los dos motivos se encuentran ocultos los elementos mágicos y de interpretación del mundo pues ambos recogen las imágenes y las esconden. No hay que olvidar que la doble refracción, cualidad del espato descubierta en el siglo XVII, adquiere un interés fundamental para la ciencia en el siglo XX. En varias ocasiones hay referencias a ese pasado como origen del fenómeno óptico y a su utilización, aunque su uso fuese entonces con fines muy diferentes a los del siglo XX. En la fecha en que se desarrolla la novela, el espato, aunque sin dejar de ser admirado por sus poderes mágicos, se había convertido ya en un mineral que, combinado con espejos, ofrece una nueva posibilidad para la técnica: la de crear armas bélicas de gran poder destructivo.

De este modo, la magia y el poder tradicional de los espejos se ve denigrado en el siglo XX.

Sin embargo, en la narración se muestran los orígenes paralelos de espejos y espato, incluso en la presentación de las cualidades mágicas del espejo y del espato, por lo que las coincidencias resultan llamativas. Antes de encontrarse con el mineral los protagonistas conocen sus poderes previamente por los libros. Así, entre las expediciones aéreas que realizaron las naves en busca del espato (la del *Inconvenience* y la del *Malus*, dirigido por el doctor Vormance), llegaron hasta Islandia (cuna del mineral) en busca de ese cristal mágico y visitaron la gran “Biblioteca de Islandia” (ATD 133). Como en el caso de Venecia, aquí, junto a la biblioteca encontraron talleres y centros de operaciones, que estaban organizados, en este caso, por diferentes niveles al lado del mar.

En esa biblioteca los expedicionarios encontraron el “The Book of Island Spar” (133), que solía describirse como el “Ynglingasaga, only different” (ATD 133), y que contenía historias de familias que se retrotraían al descubrimiento y a la primera explotación del mineral epónimo y cuyas minas aún producían el espato. Incluso se encontraron con noticias que aún no habían sucedido como si el mineral tuviese capacidad de predecir el futuro.

Un bibliotecario se da cuenta de que lo que buscan en ese mineral son sus propiedades específicas, ya que al aplicarlo sobre una lente de calcita del mismo tipo se podría llegar a ver el doble de todo (la otra Creación) y cuanto estuviera fuera del tiempo y todavía no hubiera sucedido. Otro de los bibliotecarios les advierte que el espato se puede encontrar en muchas otras partes del mundo y en minas de zinc y plata, pero en su estado puro, con sus cualidades óptimas, solo se podía hallar allí. Precisamente debido a esa pureza mantenía toda su esencia propia y podía fácilmente mostrar la subestructura de la realidad por lo que les permitiría ver el duplicado de la Creación y alcanzar cada una de las imágenes nítidas en su origen, además de poder aplicarla sobre las Sagradas Escrituras y captar su mensaje de forma unívoca.

En este sentido, se puede recordar que también Borges comenzaba su trabajo sobre “El espejo de los enigmas” (1952) afirmando que “el pensamiento de que la Sagrada Escritura tiene (además de su valor literal) un valor simbólico no es irracional y es antiguo: está en Filón de Alejandría, en los cabalistas, en Swedenborg” (Borges 295). Para justificarlo se refería a León Bloy y a su verdadera obsesión por el versículo de San

Pablo (I, Corintios, 13, 12) en el que afirmaba cómo el ser humano tenía la visión de Dios como la que se tiene a través de un espejo: “Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.” Según Borges, Bloy no hizo otra cosa que aplicar a la Creación entera el método que los cabalistas judíos aplicaron a la Escritura. Estos pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto, un libro impenetrable a la contingencia. Ello les movió a permutar las palabras escriturales, a sumar el valor numérico de las letras, a tener en cuenta su forma, a observar las minúsculas y mayúsculas, a buscar acrósticos y anagramas para hallar su sentido profundo. Para Borges, León Bloy postula ese carácter jeroglífico—ese carácter de escritura divina, de criptografía de los ángeles—en todos los instantes y en todos los seres del mundo (Borges 297).

En la novela *Against the Day* Pynchon parece continuar este tema apuntado por Borges al proponer por boca del bibliotecario de Islandia la posibilidad de aplicar el espato a La Sagrada Escritura y a la Creación para ver la subestructura de la realidad y el duplicado de la Creación: “It’s the genuine article, and the sub-structure of reality. The doubling of the Creation, each image clear and believable” (ATD 133). Es un motivo insistente en la novela del que se dice también, en otro momento, que dentro del espejo, dentro del término escalar:

Within the mirror, within the saclar term, within the daylight and obvious and taken-for-granted has always lain, as in wait, the dark itinerary, the corrupted pilgrim’s guide, the nameless Station before the first, in the lightless uncreated, where salvation does not yet exist. (ATD 566)

En un sueño, como no podría ser de otro modo, uno de los personajes (Kit) ve cómo alguien le indica la estrecha relación entre la luz, la doble refracción de los espejos y las ecuaciones de vectores y cuaterniones, bajo las cuales existe un mapa de un espacio oculto. La doble refracción les podría permitir ver otra Creación que se encuentra al lado de la nuestra, casi solapada:

Double refraction appears again and again as a key element, permitting a view into a Creation set just to the side of this one, so close as to overlap, where the

membrane between the worlds, in many places, has become too frail, too permeable, for safety. (*ATD 566*)

También resultan extrañamente semejantes las ubicaciones de la Isla de los Espejos y el lugar de Islandia donde se da el mineral de la calcita. Si la Isla veneciana aparecía sumergida, también el pueblo dedicado a la búsqueda del mineral vivía en lugares subterráneos. Era el Pueblo Oculto: “Hidden People” (*ATD 134*) en el que cualquier humano que accediese podía encontrar antes la muerte que la salida porque precisamente el espato puro era lo que ocultaba a ese pueblo y lo que les permitía moverse por el mundo considerado “real.” Gracias al espato, que les proporcionaba la curva esencial de 90 grados a su luz, esos seres extraños y desconocidos podrían coexistir con los de nuestro mundo sin ser vistos. El bibliotecario también les advierte que ese pueblo llevaba milenios saltando de un mundo a otro y sus antepasados conocían esta facultad perfectamente. Además, ese extraño mineral, ya en el siglo XVII había sido objeto de robos por parte de los ópticos por sus especiales características.

La siguiente consideración de los espejos y de sus propiedades y posibilidades, llega de la mano de una familia de magos, Zombini (*ATD 356*). El padre, Luca, les había explicado a sus hijos cómo la magia y los trucos que realizaba procedían de la perfecta utilización de la luz y la disposición de los espejos. Sin embargo, sus éxitos más importantes estaban basados en la fusión de los espejos con el espato de Islandia cuya capacidad de doble refracción para producir efectos ópticos, les había permitido mostrar figuras humanas escindidas o duplicadas. Pero esos trucos, por algún error en los cálculos, habían dejado a algunas personas que participaron en las sesiones con su imagen real deformada sin que después pudieran arreglarla. El mago quería remediar su equivocación y devolver a su estado normal a cuantos habían sufrido esas deformaciones. Para lograrlo solo confiaba en algunos espejos especiales que únicamente se fabricaban en la Isla de los Espejos, en la Laguna veneciana. De este modo, una nueva trama confluye en Venecia en torno a los espejos y, además, en este caso, los espejos son los que pueden solucionar los problemas causados por el mineral del espato. Esa es la excusa para que estos personajes se acerquen a Venecia.

Sin embargo, antes de que llegue a Venecia la familia Zombini, y continuar con la historia de los espejos venecianos (así como su relación con el espato), otros personajes y otra trama, la correspondiente a Kit y la japonesa Umeki, vuelven a

retomar la importancia de los espejos. El pretexto para esta nueva relación ya es muy distinto pero también va a planear durante toda la novela, compitiendo con la magia y las ilusiones propias de los espejos y el espato. Sin embargo, con esta trama se da una nueva interpretación de lo que podría haber sido el idealismo desbordado en torno a la Naturaleza, la ciencia, la técnica y sus posibilidades. Ese idealismo, que hubiera permitido encontrar el verdadero sentido de las palabras de la Biblia o atravesar las barreras de lo creado para alcanzar la perfección de otra Creación, se trunca y desemboca en la fabricación de un material bélico. La japonesa Umeki recibió un objeto muy pequeño que el joven (Kit) guardó sin saber de qué se trataba (ATD 567). En realidad era una poderosa arma, aunque muy pequeña, fabricada a partir de espejos, siendo uno de ellos semiazogado, e incorporado sobre una pieza de calcita en lugar de sobre un azogue normal.

Con esta nueva intromisión de espejos y espato, el narrador funde la capacidad mágica de los espejos con la calcita en estado puro y su resultado nada menos que era un arma poderosísima, basada en la capacidad de que todo rayo de luz que refractase sobre ese espejo se escindiría en dos: uno ordinario y otro extraordinario, y, al llegar al fondo azogado cada rayo sería en parte reflejado y en parte refractado, por lo que implicaba cuatro posibilidades, acordes con las cuatro dimensiones del espacio-tiempo según la teoría de la relatividad y coincidente con el fatídico número 4 para los japoneses (muerte).

Con la unión del espejo y la calcita la ciencia había conseguido construir un pedazo de energía cinética. En la narración, un personaje (Kit) atisbó incluso la posibilidad de acceder, con la doble refracción y el espejo, a la otra Creación. Hay que recordar que ya en los primeros capítulos de la novela, los viajeros por aire, “The Chums of Chance,” habían descubierto al llegar a Islandia estos poderes del espato, tal como estaba escrito en *The Book of Island Spar*, al que habían accedido los expedicionarios de la nave *Malus* (del doctor Vormance). Por ello, y al tiempo que se advierte de la capacidad destructiva de esta arma, aunque estuviera fabricada a base de espejos y espato, comenzó para el personaje que lo descubre una nueva peregrinación en busca de algo superior, como el posible espacio oculto que pudiera llevarle al estado puro de la Creación o incluso a un tiempo anterior a ella. Con esa nueva búsqueda y viaje se trataba de olvidar la potencia destructora del arma que había conocido y que devolvió a su compañera japonesa quien debía mostrársela a las autoridades de su país

Por su parte, cuando los Zombini llegaron a Venecia fueron invitados por el representante de ventas de la fábrica de espejos de la Isola degli Specchi a visitar sus instalaciones y conocer la biblioteca. Se trataba de una biblioteca repleta de libros, con volúmenes datados del siglo XVII sobre las cualidades de los espejos y la vida de los espejeros en esa época; una vida que era más una prisión en la isla pantanosa que propiamente una vida de trabajo. Ninguno de los empleados podía escapar de allí y solo su intento se pagaba con la muerte. No querían que nadie conociese el misterio de los espejos. Sin embargo, un antepasado de Luca Zombini consiguió escapar y se llevó a América el secreto. De aquél descendía la familia de los magos actuales.

Al patriarca de la familia, Luca, le corresponde narrar en el relato los secretos de la familia, que estaban guardados en un viejo volumen encuadernado en piel de tiburón, titulado “The travels and adventures of Niccolò dei Zombini, Spechiere” (ATD 569) donde podía leerse que en el siglo XVII la familia había enviado a Niccolò como aprendiz a la fábrica de espejos de la isla, y al igual que los sopladores de vidrio de Murano, los fabricantes de espejos protegían fanáticamente los secretos de su oficio hasta el punto de acabar con quienes se atreviesen a desvelarlo (ATD 569).

El relato incorporado a la novela en torno a los espejos de Venecia, como parte de otra trama de *Against the Day*, comienza por la ubicación de la isla cuya existencia ya resultaba un misterio pues en algunos mapas estaba registrada y en otros no se mencionaba. Su visibilidad dependía del nivel de las aguas de la Laguna y, por tanto, si los cartógrafos no la veían no podían señalarla. Sin embargo, quienes no sabían esas razones atribuían a la Isla un carácter misterioso.

En la visita de la familia a la fábrica de sus antepasados tuvieron la suerte de que la Isla estuviera visible y así pudieron conocer el lugar y contemplar las salas de fundición, de acrisolado y los talleres. Sin embargo había estancias a las que ni a ellos se les permitía el acceso y en todas ellas se mostraba un letrero en el que podía leerse “TERAPIA” (ATD 570), lo que hacía suponer que en el pasado habían sido salas donde se había encerrado a quienes habían intentado escapar.

Uno de los profesores de la Universidad de Pisa, Svegli, gran estudioso de pergaminos y documentos antiguos, participa en el relato para comunicar la ausencia de datos del antepasado que buscaban. Aunque se sabía que aparentemente se había vuelto loco (como muchos espejeros venecianos), en lugar de acabar en el manicomio de San Servando, lugar donde recluían a los fabricantes de los espejos, le dejaron seguir

trabajando sin que nadie llegara a saber si realmente su locura solo había sido fingida o se trataba de una forma de protección inventada y seguida por el Duque para sacarlo vivo de la Isla.

El profesor utilizó una hoja casi transparente de vitela colocada sobre una superficie plana de celuloide blanco para mostrarles lo que podría haber sido un dibujo del denominado espejo paramórfico. Dicho espejo solo podía fabricarse sobre vitela uterina si se buscaba que el espejo tuviera una vida muy larga pero esa vitela era muy rara y valiosa y, por ello se habían fabricado en el pasado otros paramórficos sobre otros tipos de vitela, de menos calidad, y por tanto menos resistentes al tiempo. Asimismo, el citado profesor les informó de que su antepasado, alrededor de 1660, escapó de allí con un paramórfico sin que nadie volviese a saber nada de él ni de su posible destino ni de su extraño espejo.

El mago Zombini le pidió un ejemplar de esos antiguos espejos y el encargado de la fábrica le recordó que el año anterior ya había facturado un espejo especial, una mezcla de vidrio, calcita y azogados, que se denominaba Doppiatrice, realizado por el diseñador Ettore Sananzolo, pero que había originado el problema de duplicar o romper por la mitad a quienes habían participado en el experimento de magia sin poderlos devolver a su estado natural. El profesor se hizo cargo del problema causado, sobre todo, durante las funciones en Nueva York donde, por un inexplicable fallo al aplicar la calcita, los magos habían generado un conjunto de sujetos ópticamente partidos por la mitad. El diseñador del aparato le explicó que la causa de tal error procedía de haber pasado de un espacio bidimensional a otro tridimensional sin contar con el paramórfico. Gracias a él se podía pasar de los tres espacios a los cuatro (espacio más el tiempo). Al entrar en juego el tiempo, los dobles que había generado su número de magia podrían recobrar su forma original porque el fallo provenía de no haber tenido en cuenta el tiempo. Tras presentarle unos dibujos en los que había que hacer unos ajustes e instalar unas nuevas partes para evitar la repetición del problema, Luca se quedó muy contento, aunque sabía muy bien que le resultaría prácticamente imposible localizar a los hombres deformados para hacerlos recuperar sus formas. Este fallo de los espejos de los magos hay que relacionarlo con esa búsqueda de la doble Creación y la presencia del Intruso o intrusos, de los que se habla constantemente en la nave. Todo resulta un juego especular que crea la alteridad, el propio doble, la doble Creación y que acobarda a quien se contempla o ve el reflejo del mundo natural. Se podría decir, como hizo Vernat, que el

espejo es “como la mirada de la Gorgona [...] la total alteridad, simple reflejo y realidad del más allá” (Vernat 1986, 105). Incluso la búsqueda de un cristal mágico que permitiera una lectura literal de la Biblia (sin posibles interpretaciones) y conocer la doble Creación en su realidad y esencia, o la necesidad de encontrar puertas invisibles que permitan acceder a otro mundo, forman parte de ese interés por el espejo.

Cuando los Zombini abandonaron la Isla, todos ellos sintieron que se hacía realidad la presencia de los fantasmas inquietos de todos los fabricantes de espejos enloquecidos en el pasado, e incluso podían sentir cómo entraban y salían esos fantasmas de la Laguna tratando de curiosear por los antiguos talleres y acercarse a las salas de fundición. Parecía que todavía habían sobrevivido a la acción del tiempo y del mar trozos de azogue de algún antiguo espejo donde se veían esos mismos fantasmas reflejados.

Si este episodio de los Zombini introduce la importancia de los espejos especiales de Venecia en la narración, también es en la misma ciudad italiana donde Dally, hija del alquimista Merle, encuentra que esa es su verdadera patria y abandona a su madre y a la familia Zombini para quedarse allí. Se aloja en el palacio de la princesa Spongiatosta, un palacio lleno de espejos, y puede comprobar que la Princesa está presente en distintas partes como si su imagen repetida procediese de un juego de espejos. Curiosamente, ella ya había experimentado esa misma sensación de ver multiplicadas las imágenes reales al mirar a través de los espejos cuando estaba con los magos Zombini. En ambos casos había podido ver que no solo se multiplicaba su imagen sino su persona, y que se hacía presente en las diversas estancias del palacio, hecho que no le extrañaba a la joven después de haber convivido con los trucos de los Zombini. Percibía que la magia de los espejos se extendía a todos los espacios donde estaban instalados y afectaba también a las personas.

La atracción que sentía Dally por Venecia, por su magia, sus espejos y la alquimia, la hizo quedarse allí como si fuera su tierra natal. Había comprendido que los cristales mágicos, los espejos, la obsesión por penetrar en los misterios del tiempo y todo el sentido oculto que había sabido transmitirla su padre (el alquimista Merle) y de lo que había huido, se encontraban vivos en Venecia. Pensaba entonces que ella podría acabar tan loca como les ocurrió a los espejeros venecianos. Sin embargo se dio cuenta de que la locura de Kit era aún mayor que la suya, pues nada menos que intentaba

utilizar los espejos especiales sobre los mapas para determinar el camino a una ciudad invisible, Shambhalá, situada más allá de los confines del mundo.

Otros de los personajes que entran en juego a partir de los espejos son el Gran Cohen (del Chunxton Crescent) y el inspector Lew Basnight. Vuelven a ser los espejos paramórficos y su posibilidad de leer los mapas antiguos en profundidad lo que interesa a ambos para descubrir la ruta a la ciudad sagrada, Shambhalá. El paramorfoscopio que, según creen, tiene un tal Replevin, se erige así en el objeto codiciado por el investigador y con ello se inicia una nueva trama novelesca que, pese a tener su origen en Venecia, inaugura otro centro de atención como es el de la ruta euroasiática y el enclave de la citada ciudad sagrada. Hay que recordar que esa ciudad sagrada e invisible está relacionada en la novela con el principio de las hostilidades bélicas correspondientes a la Primera Guerra Mundial. Por ello, esa ciudad invisible siempre tiene un doble sentido: para los ingenuos e idealistas resulta la consecución de un ideal y el sentido de la existencia del individuo, y para los interesados en el negocio de la Guerra es el lugar innombrable donde se fragua el conflicto.

Por esta causa, el tal Replevin, en cuyo poder creían que se encontraba un paramorfoscopio, se muestra como un loco por el gas y por el arte oriental, dos elementos aparentemente sin conexión pero que tienen un sentido ya que el gas representa la fuerza de la destrucción y el arte oriental la excusa para conectar Oriente y Occidente y abrir una ruta euroasiática. Asimismo el citado profesor establece, tras un razonamiento complejo, la posible relación entre el gas (considerado como un término etimológico derivado del caos) y el éter. Con esta relación se funde el elemento utópico de Shambhalá, con el material y negativo del gas y su efecto mortal. Sin embargo, el hecho de que el investigador no consiga encontrar los espejos paramórficos con los que interpretar los de la ciudad buscada representa la imposibilidad de lograr los propósitos que están fuera de uno mismo aunque se presenten como ideales externos.

Con independencia de la base científica, en las obras de Pynchon también se alude a otros símbolos de los espejos, como el de considerar que los muertos no proyectan las imágenes. En este sentido, un personaje, Zoltan, arriesgado motorista que no temía a nada, sin embargo mostraba terror ante los espejos (y a la letra X) porque él mismo era la imagen de la muerte: “A pale individual in a black cape” (ATD 463), incapaz de mirar siquiera a una botella o un vaso por el poder reflectante del cristal.

Aparecen también efectos mágicos o extraordinarios como los experimentos realizados por la familia Zombini, y los que se dan en el palacio de Pleiade, donde en una sala uno de los espejos no siempre refleja los movimientos de los vestidos que en la realidad se producían por el viento, como si hubiera seres invisibles e inquietantes que activaban a su antojo cuanto estaba a su paso.

4.2.2. La luz, símbolo total en la narrativa del autor

De entre todos los elementos utilizados para expresar y definir el espacio de lo maravilloso en los relatos hay que destacar la luz, cuya presencia en las novelas de Pynchon tiene un significado muy especial. Su tratamiento no se reduce a la mera funcionalidad didáctica, en oposición a las tinieblas (con toda su carga simbólica de positivo o negativo), sino que recoge los significados del pensamiento clásico, oriental y cristiano, sintetizados en el Renacimiento, más los procedentes de la ciencia del siglo XIX y los utiliza artísticamente para expresar, como los autores renacentistas, la magia del universo tras la que puede descubrirse, más allá de la materia, la armonía oculta que anima y unifica todo.

No es casualidad, como ya mencionamos, que la mayoría de sus narraciones comiencen en verano, cuando hay más luz y que los momentos donde lo maravilloso hace su aparición se resuelvan con la presencia de la luz. Gracias a ella se puede trasladar una persona, un objeto o un elemento natural a un espacio diferente, virgen, origen de una posible armonía perdida entre la materia y la visión de la realidad a que está acostumbrado el ojo humano. Solo se produce el fenómeno cuando un personaje se siente en soledad y reflexiona ante un elemento que se le aparece o se muestra desconcertado ante un sonido extraño que rompe su monotonía.

La luz aparece en muy diferentes tonalidades como si se tratase de un símbolo cuyo color se va adaptando a las circunstancias y a la expresión de una emoción diferente. A veces, el traslado originado por la visión de la luz, se dirige al pasado y los recuerdos afloran en el personaje que observa esos cambios. Por ejemplo, un asesino (Deuce) recuerda a sus víctimas y rememora su muerte gracias al juego de colores que manifiesta la luz:

It was the light kept reminding him, yellow darkening to red to bitter blackness of the whirlwind brought among the sunlit, wildflowered meadows, thunder that began like the rumbling of sash-weights locked with old death-secrets of some ancient house back behind the sky's neatly carpentered casementing and soon rocking like artillery. (*ATD* 473).

En otras ocasiones puede ocurrir el fenómeno contrario con la luz y pasar de un caluroso día de verano, lleno de luz, a convertirse en oscuridad, cuando el presagio es negativo:

For the sunlight had to it the same interior darkness as the watery dusk last night—it was like passing through an all-surrounding photographic negative—the lowland nearly silent except for water-thruses, the harvested fields, [...]. (*ATD* 553)

Es la luz crepuscular la que en otras ocasiones adelanta el negro y advierte del caos, como cuando se narra el suceso de Tunguska y en el horizonte, que antes había sido blanco y después verde y azul, y más tarde rojo (por la crueldad y el daño), aparecen sobrevolando dos pequeños pájaros negros, símbolos de las tinieblas, por una parte, y del nuevo renacer a una nueva Naturaleza (pájaros) tras el caos de la explosión. Como afirma el personaje que lo contempla (Prance), esta aparición representa la ilimitada oscuridad de la Creación y el deseo de borrar a la humanidad:

“Our mortal curse to be out here in the way of whatever force decides to come in out of that unlimited darkness and wipe us from the Creation,” Prance delivered into religious mania. “As if something in the Transfinitum had chosen to reenter the finite world, to reaffirm allegiance to its limits, including mortality.” (*ATD* 783)

Quizá este gran contraste explique el sentido de la cita inicial de Thelonius Monk al frente de *Against the Day*: “It’s always night, or we wouldn’t need light.” Para entender toda la importancia que adquiere la luz en la obra de Pynchon hay que partir, como en otros símbolos, del mundo clásico recuperado por el Humanismo florentino,

especialmente en la magna obra de Ficino (sobre todo *La Theología platónica*) y de Pico de la Mirándola. Además, no puede olvidarse que coincidiendo con el pensamiento neoplatónico, los artistas del Renacimiento destacaron en sus tratados de pintura, desde el más primitivo de Leonardo (1498), la importancia de la luz en la obra de arte. De hecho, la interpretación artística que hicieron Botticelli, Rafael y Miguel Ángel de *La Divina Comedia*, a partir de los comentarios de Landino, coincidía en ponderar el color blanco y rosa como los más apropiados para representar el Paraíso y el carácter místico. En sus propias creaciones puede verse el valor espiritual de la luz, según la consideración de Ficino (Platón y Santo Tomás), para quien la luz era “cosa spirituale” (Chastel 305). Física, espiritualidad y arte se unieron entonces en su concepción de la belleza. Gracias a que el espacio estaba totalmente atravesado por la luz se hacía inteligible y precisamente esa expansión de luz con todo su misterio se plasmó en el espejo, uno de los símbolos más ricos, que en su forma natural asumía el agua y que en la obra de Pynchon tiene una función privilegiada.

Aunque las metáforas en torno a la luz abundan en Pynchon, lo importante es que no solo influyen en su discurso narrativo para la evolución de la acción, permitiendo el intercambio constante entre lo real, lo maravilloso y fantástico, sino que cuando aparecen el relato muestra su cercanía con lo teatral, lo visionario, la pintura y la magia. Además Pynchon no oculta el interés por el pensamiento neoplatónico ni el ambiente del pasado, recuperado en la Universidad de Chuxton y lo utiliza en su sentido original y en el añadido por los intereses políticos y económicos surgidos a finales del siglo XIX e intensificados durante los preliminares de la Primera Guerra Mundial.

La luz, objeto de estudio de la óptica en el Renacimiento (Juan Peckhan), de la naturaleza (Paracelso), de la filosofía (Ficino), de los herméticos (Fludd, Meier, Boehme), del arte (Leonardo) y de la teología, se convirtió en la mejor representación de la inmensidad de la naturaleza y la revelación de lo sobrenatural. Se pudo hablar entonces de una auténtica mística y metafísica del esplendor que aun con base medieval (Plotino, Pseudo-Dionisio, Scoto, Hugo de San Víctor) se intensificó en el Renacimiento florentino hasta hacer de la luz el objetivo de la Belleza (esplendor del rostro divino), manifiesto plásticamente en la pintura (desde Fray Angélico, Botticelli, Leonardo a Velázquez, el Greco, Tiziano). Ficino mismo, para quien la luz era el elemento más importante que justificaba la teoría del conocimiento, la ciencia de la

naturaleza y la metafísica de lo bello, escribió también dos tratados sobre el sol (Chastel 81) y Leonardo, en su proyectado tratado sobre la luz, comenzaba también con un Himno al Sol donde celebraba el carácter divino de la luz. Ambos reconocieron la influencia del Pimandro y de los herméticos, reunidos en los *Himnos* de Marulo (Chastel 1991, 409) y consideraron la luz una realidad más espiritual que corporal, siguiendo el *Timeo*.

En la *Theologia platonica*, comentario de los textos platónicos, Ficino manifestó su fascinación por las doctrinas herméticas en cuanto que liberaban al hombre de su condición mortal y le manifestaban la certeza de su salvación que el hombre podía encontrar al observar bajo la superficie de la realidad opaca. De ahí la importancia de sueños, revelaciones y visiones y la afición por lo insólito y maravilloso presente en su obra. León Hebreo, incluso, consideró que partir de la luz el hombre podía “percibir todos los cuerpos, no solo los del mundo inferior [...] sino además los cuerpos divinos y eternos del mundo celeste, lo cual constituye la causa fundamental en el hombre del conocimiento intelectual de las cosas incorpóreas” (Hebreo 342). Siguiendo esta línea de pensamiento neoplatónico, Umberto Eco pudo reunir en su *Historia de la belleza* textos muy interesantes y sugerentes sobre el tema de la luz y el significado de lo bello (Eco 2002).

Ya en el Renacimiento, a partir de esa consideración de la luz, el propio Ficino (al igual que Pico), siguiendo la *Hermética* de Filón, se interpretó el Universo como un prodigioso teatro del que el hombre, espectador privilegiado, podía contemplar la sucesión de prodigios (Chastel 1996, 93) que tenían lugar allí. Junto a esa metáfora hay que recordar también la influencia que el tema tuvo en la escenografía de la época y que Kircher desarrolló a partir de juegos de luces y sombras como medios de producir en el espectador un estado de extraordinaria admiración, haciendo del escenario un universo en miniatura cuya revelación al espectador se hacía gracias a la luz. Su idea de teatro de espejos para crear múltiples ilusiones y la utilización de la luz para escenificar fenómenos naturales y efectos y situaciones prodigiosas, está íntimamente relacionado con el pensamiento neoplatónico perfectamente ensamblado con la doctrina católica desde la Academia de Florencia.

En el epílogo a su *Ars magna lucis et umbrae* Kircher afirmó el origen divino de la luz y consideró como primer espejo al ángel y el segundo al hombre, dentro de una secuencia descendente en cuyo vértice estaba la luz de Dios, de quien procedía el

resplandor del ángel, la sombra del hombre y las tinieblas de la animalidad. En cuanto al mundo, distinguió también tres espacios diferentes de acuerdo con la luz: el espacio sublunar, o reino de las sombras y vicisitudes; el sideral, o reino de la luz, claridad y belleza, y el empíreo o firmamento, siempre resplandeciente con innumerables luces (Kircher 2000, 457). El jesuita alemán, considerado último polígrafo del Renacimiento y entusiasta de las artes visuales, atribuía a la luz y la sombra “el origen de todos los hechos sensibles y de las operaciones extrañas” (Kircher 2000, 44) y en esta misma línea se encuentra la utilización simbólica en Pynchon.

Gracias a la luz se abren espacios maravillosos, en torno a los que se produce el prodigio, la acción extraordinaria y las visiones del trasmundo como viajes interiores que desde las más diversas culturas y creencias tratan de recuperar un paraíso perdido (Patch 1956) o un lugar único y diferente. Se puede afirmar que Pynchon ofrece un muestrario extenso de lugares donde puede producirse lo maravilloso, gracias a su completa libertad para manejar el marco espaciotemporal y experimentar con los espacios simbólicos y sobrenaturales, oníricos y mágicos. Teniendo en cuenta que el viaje estructura la mayoría de sus relatos y que la Naturaleza constituye el mejor entorno para el desarrollo hacia dentro (soledad) o hacia fuera (aventura) de los protagonistas, el encuentro con seres enigmáticos o lugares misteriosos y desconocidos se justifica por sí solo en sus obras. Si los motivos más aceptados por el imaginario de la maravilla y del milagro, que desde la Edad Media se habían integrado en la cultura (Le Goff 1994), se muestran en sus creaciones, también los nuevos espacios recuperados por la ciencia y la tecnología del siglo XIX actúan como espacios enigmáticos, con las mismas propiedades mágicas que los tradicionales. Con todos estos elementos, cuyo funcionamiento solo se produce por efectos de luz o electricidad, magnetismo, electromagnetismo o energía, el narrador articula las posibilidades de traspasar las fronteras naturales conocidas y acceder a nuevos espacios de maravilla.

Los procedimientos más utilizados en sus obras para expresar el acceso a lo maravilloso consisten en iluminar los espacios naturales mediante fenómenos físicos que producen resplandor (aparición de Arcoiris, nubes blancas, rayos, luz crepuscular, auroras boreales), puntos o focos de luz concretos (fuegos, cohetes, globos de luz, agua, explosiones naturales) o mediante apariciones, visiones o sueños iluminadores que se presentan de forma repentina o incluso de la combinación de elementos naturales con visiones. Precisamente porque la Naturaleza es una maravilla, sobre todo en la época de

más calor (y son varias las obras que se inician en un simbólico 4 de julio, cuando hay más luz, coincidente con el Día de la Independencia de los Estados Unidos), cualquier espacio puede convertirse en trascendente. Solo necesita del resplandor para su transformación. Son los espacios naturales, especialmente las montañas, los ríos o el mar los lugares donde se producen las visiones más frecuentes, pero también pueden surgir en medio de lugares inhóspitos, como los desiertos.

A partir de la tradición oriental, la epopeya clásica y la influencia bíblica (jardín del Edén y Apocalipsis), ya la Edad Media había sido muy prolija en literatura de visiones, que representaban el más allá (según estudió Patch) y Pynchon recupera ese mundo mágico del valor tradicional del palacio como espacio sagrado, de carácter espiritual, adornado con las riquezas propias del lujo oriental (palacio del Gran Khan, según las maravillas descritas por Marco Polo) para ubicar las visiones celestes como la simbólica ciudad Shambhalá, remedo de la ciudad celestial soñada por el autor del Apocalipsis.

Los tonos azules y blancos, por su cercanía con el sol y el cielo, además de su grandeza, sintetizan en esa imaginaria ciudad todo el espacio de lo maravilloso en cuyo descubrimiento se ven abocados a las más arriesgadas aventuras los protagonistas de *Against the Day*. Es muy interesante la predilección por el color azul para marcar el carácter impresionista y ensoñador. Además de la referencia inmediata al carácter ilimitado del cielo, pictóricamente era la forma de representar la luz desde el Renacimiento y se correspondía con el aire, según la relación de colores y elementos establecida en el siglo XV por Alberti (Chastel 1991, 320), y simbólicamente remitía al pensamiento.

Sin embargo, la diferencia entre la consideración de la luz en el pensamiento platónico y en el autor norteamericano resulta total ya que éste termina su obra más interesante, *Against the Day*, con la luz extraña y nueva surgida de dos acontecimientos absolutamente negativos para la humanidad: el suceso de Tunguska y las explosiones bélicas de la Primera Guerra Mundial. Con ellas se rompe toda posibilidad de alcanzar la armonía, de acceder a un posible trasmundo o de pensar en la existencia de un espacio de maravilla que durante siglos levantó la modernidad. También se rompe la posibilidad de obtener la felicidad de los pueblos con los nuevos inventos derivados de la luz y de sus diferentes efectos. Sin embargo, desde el misterio a la técnica los relatos marcan una trayectoria de la luz que abarca los diferentes espacios y tiempos. Desde las

primitivas explosiones de las minas hasta la física, óptica, electricidad y el magnetismo todo está presente en el desarrollo de la luz, incluido el pensamiento neoplatónico, la Biblia y la facultad de determinadas pinturas de manifestar una trascendencia gracias a la luz y las citas del visionario Blake (69) o incluso de la presencia mágica en algunos elementos de la propia Naturaleza.

Desde las primeras páginas de *Against the Day* se habla de extrañas luces, del cambio de color del cielo de forma repentina, de posibles auroras boreales inexplicables y de diferentes formas de vida en las urbes, distinguiendo didácticamente una doble sociedad: la blanca, más culta y refinada y la de las tinieblas, oscura, pobre y falta de cultura, correspondiente a las zonas marginales. También desde el principio el narrador advierte determinadas sensaciones que viven los personajes al sentirse cerca de fuentes de luz, bien sean electricidad, magnetismo o minas de plata. Cuando eso sucede se desarrollan unas capacidades extraordinarias en ellos y todo lo ven muy claro. Sin embargo, también se reconoce desde el principio que la obsesión por la luz eléctrica y los experimentos habían llevado al manicomio a muchos científicos, como había ocurrido siglos antes con los fabricantes de espejos en Venecia. Sus deseos de hacer de la luz un elemento vivo, incluso una religión, justifican la presencia en el relato de personajes obsesionados por el estudio y la experimentación con fenómenos lumínicos de toda clase, incluida la fotografía y el cine.

El capítulo primero se titula simbólicamente “The Light Over the Ranges” y en él se destaca la importancia del fenómeno de la luz en todas sus posibilidades aunque después irá alternando con otros temas en la trayectoria de la novela. Comienza la acción en el momento en que la nave desciende a una pradera de la denominada “White City” (*ATD* 3). Desde el primer descenso el paisaje que se encuentran tiene un resplandor crepuscular, con una luz evanescente, que en la mayoría de las veces está relacionada con la melancolía. Desde ese primer descenso se establecen, mediante diferencias cromáticas y simbólicas, la dualidad entre un mundo sin luces, el de los miserables, y el de orientación y comunicación de la luz, al que tratan de llegar todos. Por otra parte, la bruma simboliza en la obra dificultad para el recuerdo. Es frecuente que el paisaje, visto desde la hora del crepúsculo (*ATD* 99), represente la ambivalencia entre la tierra y el cielo, y precisamente en ese momento se ubican los sucesos más extraños. Con la luz crepuscular un personaje llega a sentir la ausencia de distancias como si existiese algún fallo en la transferencia física y no se pudiera distinguir espacio y

tiempo. Se trataba de una sensación que los espiritistas definían como “plasmic histeresis” (*ATD* 555).

Por otra parte, la estación del año en que descienden los tripulantes de la nave que recorre el cielo es la de máxima luz, el verano. El narrador utiliza el tiempo preferente del verano o de la primavera, mientras que el otoño y el invierno pasan rápidamente en el relato. El otoño coincide con la época del “fragmented reverie” (55) que a menudo anunciaba algún cambio que se produce siempre en primavera o verano. Pero es precisamente en la época de más calor cuando se origina también una exagerada electricidad, ocurren sucesos extraños a causa del magnetismo y tiene lugar asimismo un experimento de alto voltaje, además de celebrarse en Colorado la fiesta de la dinamita y coincidir con explosiones volcánicas. Por si fuera poco, el encuentro de una extraña perla que tiene un gran resplandor en un simple mercado de mariscos resulta un símbolo de comunicación con los superiores además de un motivo que añade a la luz la conjunción de fuego y agua. Gracias al encuentro de la extraña perla los navegantes del cielo se dirigen por una zona extraña, blanca, que produce efectos raros sobre la navegación y en medio de una bruma glacial, de un brillo azul claro, la aeronave penetra en el interior de la tierra y llega a una zona virgen que pueden ver gracias a unos anteojos nocturnos (*ATD* 121). Tras atravesar el interior salen por el lado septentrional, por un pequeño círculo de brillo donde la luz constituye el elemento orientador para todo viaje, incluido el centro de la tierra. El hecho puede ser una referencia más a la *Divina Comedia* en la obra.

En todo el primer capítulo, la preocupación por la luz se traduce en diferentes motivos: experimentos de electromagnetismo, aparición de un arco azul, luminosidad extraña, búsqueda de sistemas mundiales para producir energías, formas luminosas que surgen repentinamente, deseos de encontrar la forma de ser invisible, aparición de un espacio lleno de luz y música, tormentas de éter, intentos de desviación del éter, consideración del éter como una cuestión religiosa, y sensación de que el vacío está en el éter. Incluso se llega a afirmar por algunos científicos de que el éter no existe o que incluso podría identificarse con Dios. A la vez también se habla de un experimento que trata del efecto del movimiento de la tierra sobre el éter lumínico. Se juega con una aparente anécdota ficcional, como es la del nombre del capitán de la goleta *Ètienne* (enemiga del *Inconvenience*), descendiente del general napoleónico del mismo nombre quien, a través de un trozo de espato de Islandia, descubrió la luz polarizada. El dato es

muy importante para el desarrollo argumental de la obra pues con ese descubrimiento se pone de relieve la importancia de todo cuanto se relaciona con la comunicación. Gracias a la facultad de algunos minerales, como el espató de Islandia, un rayo de luz puede ser desdoblado, como si el material tuviera una doble refracción. Esta propiedad fue fundamental para el desarrollo de las radio frecuencias, brújulas magnéticas, antenas de transmisión y todo tipo de posibilidades comunicativas. Por ello, la nave a la que se enfrenta la de los “Chums of Chance” se va adelantando a sus planes y ocasionando confusiones en su destino. Asimismo se justifica que todas las demás naves celestes persiguieran a esa goleta, cuyo capitán había enloquecido al conocer las infinitas posibilidades de su descubrimiento, y podía esperarse cualquier desastre de su actuación.

Uno de los sueños que se repiten en uno de los personajes (Kit) es la obsesión por conocer si de verdad existe el éter y de dónde proviene. Los estudios en la Universidad de Yale se habían especializado en el vectorismo como teoría para profundizar en las posibilidades de transformación de la materia a partir de las ondas.

La importancia del éter en ciencia se desarrolló a finales del siglo XIX con James Clerk Maxwell (1831-1879), personaje que aparece en la novela y quien había propuesto en la realidad que la luz era una onda transversal. Pero como resultaba muy difícil concebir que una onda se pudiese propagar en el vacío sin ningún medio material que hiciera de soporte, se postuló que la luz podría estar propagándose realmente sobre una hipotética sustancia material, para la que se designó el nombre de éter por su parecido con la sustancia así determinada por Aristóteles. Por las características de esta materia se llegó a formular también la teoría del campo electromagnético. El concepto del éter, desarrollado por los científicos personajes de la obra de Pynchon (Maxwell y Nikola Tesla (1856-1943), se refieren al éter de modo semejante al concepto de campo electromagnético.

Sin duda hay una obsesión de los científicos por la luz, incluso la importancia de la fotografía en su proceso del negativo y revelado está también relacionado con la luz y ésta, a su vez, relacionada con la alquimia porque la fotografía y la alquimia llegan a lo mismo, según se afirma en la obra: redimir la inercia de la luz (*ATD* 78-9). Por otra parte, un personaje (Miles) percibe extrañas sensaciones, como si tuviera electricidad, y es precisamente entonces cuando todo lo que consideraba confuso lo llega a ver muy claro. También otro personaje (el matemático Kit), que había llegado por la luz a la

teoría de los vectores, participa en un experimento de alto voltaje y llega a entender que se erija la corriente eléctrica en un verdadero dios, por su capacidad de transportar la luz e incluso de anunciar la muerte para quien estuviese descuidado. Todo lo relativo al auge de luz en sus diferentes significados (luz natural, electricidad, explosiones volcánicas, magnetismo) ocurre el mismo verano en Colorado donde causaba furor el tema hasta el punto de considerarse la luz una religión.

A partir de la luz se establece una unidad en la estructura dual de la novela: entre los dos viajes, el del cielo y el de la tierra, a modo de paralelo especular con el desdoblamiento de lo espiritual y lo material, o de dos perspectivas, la ilusión y la búsqueda de nuevos horizontes como elemento propiamente humano. Gracias a un enorme trozo de espato, puro, como un gran espejo, surgen grandes resplandores, como si ese mineral tuviera un alma escondida en su interior y reflejase el dualismo del Universo. Este mineral, semejante en propiedades al azogue, puede considerarse en la obra como el elemento puente entre el espejo y la luz. En ocasiones también aparecen cuevas que parecen haber condensado el agua de lluvia de muchos siglos, y por lo cual, pese a su oscuridad, mostraban una luminosidad con características mágicas que muchos confundían con el resplandor de las minas de oro o de plata. Como en los lugares con gran luz, los espacios con cuevas de ese tipo extendían poderes extraordinarios para los lugares y las personas que estaban cerca. Sin embargo, la característica que más impacto presenta en la novela el tema de la luz es su aplicación para controlar el tiempo. De ese modo, se llega al tiempo, obsesión de la época también, que desemboca en la teoría de la relatividad, y todo gracias a la luz.

Hay un primer planteamiento de la unidad del cosmos al interpretar que todo está constituido por la luz, a modo de un círculo cerrado que llega de arriba a abajo, e incluso penetra al fondo de la tierra. Cuando el narrador apunta que ya Kepler y otros especularon sobre la posibilidad de una tierra hueca con la existencia de un atajo interplanetario, no solo está marcando la ausencia de fronteras reales en el Universo sino, incluso, que la luz actúa, al igual que interpretaron los neoplatónicos de la escuela de Florencia, a modo de esencia divina, como un vasto organismo en perpetua vibración y como un alma que está en el interior de todo. Hay que recordar que la metafísica de la luz dominó por completo las especulaciones de la Edad Media bizantina y occidental y que la escuela florentina sintetizó en la luz el pensamiento y la estética de la época renacentista. Además, en el siglo XVII Kircher experimentó de muy diversas maneras

todo lo relativo a la luz con variados inventos como la cámara oscura y la “linterna mágica,” precedentes de la fotografía y el cinematógrafo, además de los fenómenos asociados a la luz, como experimentación con colores y juegos de luces y sombras, la piedra imán, las lentes, la óptica, la refracción y toda clase de posibilidades que constituyen su completa *Ars magna*.

El paralelismo en la concepción del Universo platónico y en el de Pynchon resulta muy curioso. La diferencia fundamental es que el novelista americano utiliza un lenguaje científico en lugar de estético o teológico para expresar la necesidad de la existencia de una totalidad universal presidida por la luz. Además, en Pynchon la luz natural y la luz eléctrica reúnen parecidas características y ambas llegan a considerarse mágicas porque para el fin de siglo XIX la electricidad, en cualquiera de sus manifestaciones, resultaba una fuente de energía misteriosa capaz de transformar todo y de producir efectos inesperados. Junto a la electricidad estática (formulada por Edison) competía el magnetismo como nueva experiencia productora de electricidad. Los efectos lumínicos que se podían conseguir resultaban de gran interés y tenían grandes aplicaciones siendo una de ellas la capacidad de transmutar metales y conseguir la doble refracción.

Las metáforas y motivos utilizados por los neoplatónicos y por Pynchon giran siempre alrededor del ojo, por lo que lo visual es fundamental en su obra. En el caso de Pynchon hay una recurrencia a utilizar instrumentos concretos especiales (gafas, gemelos, telescopios, anteojos) porque el ojo humano resulta incapaz de percibir la luz oculta tras la materia; en el caso de los neoplatónicos, la luz revierte en colores y formas y el ojo se consideraba un sol del microcosmos humano, paralelo al del macrocosmos. En el relato de Pynchon los experimentos de física y matemáticas están relacionados con la luz. Por ejemplo, las teorías cuaternionistas trataban de encontrar fórmulas para desentrañar energías existentes en el mundo, nunca vistas ni imaginables. Pero además de científicos, entre los que destaca el Doctor Tesla, en la obra se presenta un alquimista moderno que trabaja con el mercurio para el revelado de las fotografías pero que conoce perfectamente el mundo de los antiguos alquimistas y dicta una lección sobre la posibilidad de extraer del mercurio todo lo material y dejar solo la forma sobrenatural. Asimismo trabaja con el azogue y es amalgamador y entre sus constantes experimentos llega finalmente a conocer el cine, aunque en su trayectoria alquimista es capaz de ofrecer un revelado de fotos con características especiales, pues en su fondo pueden

descubrirse hechos, objetos o seres que no son visibles en la realidad pero que al aplicar las sustancias adecuadas se manifiesta una verdad transvisible que, como la magia de los espejos, saca a la luz lo desconocido.

La fecha en que comienza la obra (4 de julio de 1899) y los festejos con que se celebran, pues el Día de la Independencia se conmemora en todo el país con fuegos artificiales, coinciden con el éxito de la electricidad en el sur de Colorado. Prueba del interés por el tema son los Congresos, la publicación de numerosos libros y el desarrollo de experimentos sobre el magnetismo que desencadenan sucesos extraños. Incluso un volcán produce explosiones ese mismo día, como si todo en la Naturaleza manifestase la importancia de la luz, convertida en la nueva fuente de riqueza del siglo. Se creía que la tierra estaba cubierta por una retícula matemática cuya fórmula habría que descubrir para desentrañar el secreto de la luz y del éter lumínico. Con la luz o las explosiones, al igual que con los espejos, los personajes creen que se podrían abrir puertas a la doble Creación.

En ese ambiente nada resulta extraño si la luz aparece por medio. Puede dar lugar a visiones retrospectivas de edificios, como ocurre con el veneciano cuando se encuentra envuelto en luz; o solidificada en láminas de gelatina de plata, la luz permite ahondar en los objetos más allá de la realidad visible. A veces son destellos los que alertan a los personajes para ver objetos alados resplandecientes cuya identidad ignoran pero que anuncian algún acontecimiento.

Cuando la luz forma parte del nombre de las ciudades, como Telluride (ciudad de la plata) o Valebit (ciudad de las visiones) sus habitantes llevan los poderes especiales de la luz y en cualquier momento pueden tener visiones proféticas, sueños o recuerdos de un pasado desconocido. En otras ocasiones la excesiva luminosidad que permite la entrada de lo extraordinario está conseguida por las propiedades de determinadas plantas naturales (cactus globo, *ATD* 392) o minerales (espató) y en algunos casos por los “conductos visuales” excesivamente desarrollados de algunos personajes (Miles, por ejemplo). En estos casos, la luz les permite realizar viajes extratemporales donde pueden ver el futuro y el pasado.

También es el aviso de algún fenómeno extraño de la Naturaleza, como la presencia de un tornado, y normalmente se presenta como un gran resplandor cuando está integrada en aparatos fabricados por alquimistas para detectar rayos u otros elementos naturales peligrosos, como los vórtices y embudos de los tornados.

Otras veces actúa como fanal iluminador para encontrar el camino y abrir puertas a la historia del pasado, como les ocurre a los viajeros celestes cuando tratan de buscar la ciudad sagrada en el Tibet y se hacen presentes ante ellos las Cruzadas y reconocen en ese terreno el espacio bíblico del valle de Siddim (*ATD* 441).

La luz aparece entre los personajes no solo como una obsesión sino como una verdadera religión y liturgia con sus misterios en los que todos tratan de penetrar. En este sentido se puede considerar una vuelta al mundo renacentista, cuando por parte de Ficino se consideraba la luz “algo espiritual” (Chastel 1991, 305) y representaba al mismo Dios del que procedía toda la belleza y que reproducía en el universo su propia belleza. Si el espíritu del universo estaba conformado por la luz el problema es que la materia, aunque estuviese trascendida por ella, representaba un velo que oscurecía la verdad y solo mediante sueños, premoniciones, fantasías o elementos de magia que, para Ficino eran ejercicios normales de la conciencia y creaciones ocultas del alma, se podían liberar los elementos internos que estaban en el alma.

Esta doctrina, desarrollada en el libro 13 de la *Theologia platonica*, representaba un intento de explicar los misterios del universo, donde la materia solo se podía entender como un auténtico simulacro de lo único auténtico: la luz. Si la luz en Ficino se interpretaba como una teoría del conocimiento, una ciencia de la naturaleza y una metafísica de la belleza, por lo que en su obra las metáforas visuales están construidas alrededor del ojo y la luz, en Pynchon se encuentra diseminada también una teoría del conocimiento, propia de la Postmodernidad, una ciencia de la naturaleza y una posible metafísica de la belleza en cuanto que todo lo que contiene luz es bello mientras lo oscuro es opaco y desagradable. Las citas de Dante utilizadas por el narrador revelan que el autor florentino, en cuya obra la luz tiene una importancia capital como símbolo, era conocido por Pynchon. Por ello utiliza su verso “I AM THE WAY INTO THE DOLEFUL CITY” (154), inicial del Canto III del *Infierno*, para justificar cómo en la ciudad desmoronada que contemplan, las palabras advertían a los habitantes del pasado de dicha ciudad el peligro de llegar al portal del reino prohibido. Real y simbólicamente, la destrucción de la ciudad, la falta de esperanza y de moral se corresponde perfectamente con la alegoría de Dante para definir el Infierno. Y coincidiendo con el florentino, la ciudad que contemplan los personajes de Pynchon es oscura, sombría, sin una luz, como otro auténtico “Infierno.” Frente a esa ciudad de sombras Shambhala es la ciudad de la luz por excelencia, el ideal, la perfección, considerada también como

protegida del tiempo y del espacio por una gigantesca burbuja de aire: “In Shambhala the sand is being held away, somehow, by some invisible sphere of force like a gigantic air bubble” (*ATD* 447).

Puede considerarse que el fenómeno de la luz se comporta como un ser vivo y en cadena, que se va extendiendo desde la luz natural, a la electricidad y se multiplica en muy diferentes fenómenos sucesivos entre los que el cine resulta fundamental. Por ello no extraña que uno de los personajes afirme su deseo de conocer la luz: “I want to reach inside light and find its heart, touch its soul, take some in my hands whatever it turns out to be, and bring it back, like the Gold Rush only more at stake” (*ATD* 456).

Incluso la luz resulta una actualización del mito de Prometeo, representado por la fuerza creadora del hombre en busca del conocimiento, aunque no ya del fuego pero sí de la luz. Una luz muy especial es la que prefigura la ciudad sagrada de Shambhala. Justamente cuando la tripulación celeste se encuentra en Taklamakán, uno de los personajes (Miles) se siente obsesionado por los resplandores que contempla y la nitidez con que se dibuja lo que para él constituye el “Approach” (*ATD* 551) envuelta en una gran luz. Esta misteriosa ciudad, identificada con la ciudad santa del Apocalipsis, se convierte en el objetivo de los viajes de todos los personajes como si fuera un sueño de perfección o una ciudad divina. La luz preside siempre la visión de esa ciudad y el camino para encontrarla no está registrado en los mapas normales. Para encontrarlo se necesitan los espejos especiales y así, luz y espejos unidos, se fusionan en Shambhala marcando el ideal de todos. Sin embargo, como en otros temas, ese ideal se ve negativamente transformado en la realidad. Al final resulta una ciudad que no existe y tan solo es una visión interior aunque lo suficientemente importante como para que el hombre dirija sus pasos hacia lo que considera la luz: belleza, bien y autenticidad.

Igualmente, otro personaje con poderes especiales, cercanos al chamanismo, consigue ver la llegada de una avalancha de luz que se abate en un arco único y poderoso desde el oeste de Manchuria a Hungría (*ATD* 756) y precisamente ese territorio es el que consideran debería ser redimido del Islam, del Budismo, de la Socialdemocracia y del Cristianismo, y unido bajo un único gobernante chamánico: “From Islam, from Buddhism, from Social-Democracy and Christianity—and brought together under a single Shamanist ruler—not himself but ‘One who comes’” (*ATD* 756). En la visión se descubre todo un mundo interior que oculta, bajo una apariencia de algo positivo e ideal, una técnica preparada para el mal.

Incluso cuando algún personaje, alguna persona o un animal, o incluso una ciudad se siente feliz, a su alrededor surge una aureola de luz, como ocurre con la extraordinaria luz que se puede observar en Ginebra, en el mar o incluso en los ojos del perro Pugnax y que presagian el fin de las hostilidades de la Primera Guerra Mundial.

Otro de los valores simbólicos de la luz es el relacionado con la pintura. De nuevo el Renacimiento y Venecia se erigen como centro de donde parte la importancia de este descubrimiento para el arte. Aunque esta luz está vista desde una perspectiva diferente, también está relacionada con la belleza y la trascendencia hacia otros mundos que produce la luz natural y la eléctrica. Venecia misma, por su luz especial, se había convertido en leyenda y algunos aseguraban que podían verse fantasmas que se desplazaban por las aguas y más de uno consideraba que desde siempre había sido una ciudad para ver ángeles, porque la batalla en el cielo no acabó cuando Lucifer fue desterrado al Infierno:

Young men in uniforms of no nation anybody could agree on, movig amog the ancient water-mazes like ghosts of earlier times or, some speculated, times not yet upon us. “You’ve seen the old paintings. This has always been a town for seeing angels in. the battle in heaven didn’t end when Lucifer was banished to Hell. It kept going, it’s still going.” (ATD 575)

No hay duda de la estrecha relación propuesta entre los espejos de la Isla y la luz veneciana que llenó de misterio las obras de Tiziano y Tintoretto. Un cuadro de Tintoretto, *Traslación del Cuerpo de San Marcos (Abduction of the Body of St. Mark)* (Fig. 6), es considerado como ejemplo del misterio de la luz en Venecia trasladada al lienzo. Su ejecución, de lo más espeluznante, según los personajes, solo podía justificarse porque los pintores venecianos hubieran visto cosas que los demás no pueden ver (ATD 579) y en ese cuadro la luz representaba para quienes lo contemplaban la posibilidad de trasladar el cuerpo de San Marcos más allá del cuerpo. Y por esa luz especial, que el pintor trata de recobrar del pasado, siente que el cuerpo es otra forma de ir más allá del cuerpo y llegar hasta el espíritu que hay tras él sin necesidad de negar el cuerpo sino de reimaginarlo (ATD 579). La misma sensación observan ante un posible cuadro sobre la Pasión y muerte de Cristo, de Tiziano, del que piensan está reimaginado como luz aunque esté realizado sobre diferentes tipos de barro. Ven en esa imagen un

cuerpo de barro mortal, doliente, deformado, “mortal, in pain, misshapen, even taken apart, broken down into geometrical surfaces but each time somehow, when the process is working, gone beyond...” (ATD 579). La trascendencia siempre está conseguida por la luz y solo ella puede llevar a la trascendencia.

La luz veneciana se muestra tan potente que incluso el crepúsculo y la noche recibe resplandores extraños que, en pintura, solo pueden manifestarse con barnices azules verdosos y, lo más importante, que permiten destacar perfectamente todos los objetos. Esa luz es capaz de revelar con extraordinaria claridad una ciudad oculta, llena de laberintos profundos. Por ello y por la capacidad de gradación de esa luz incluso el vocabulario refleja la infinidad de términos para designarla en su variedad: “In Venice we have a couple of thousand words for fog—nebbia, nebbietta, foschia, caligo, sfumatto” (ATD 587).

La luz llega a convertirse en obsesión de los pintores, incluso para una transformación espiritual, y alguno desea pintar sobre todo la luz en el lienzo, dejando fuera de él toda otra presencia. Es lo que termina ocurriéndole al pintor de la obra (Hunter), quien pone como modelo de su último arte, muy raro y difícil de captar, el desbordante espacio-luz de la obra de Turner, *Dido Building Carthage, Dido Construye Cartago* (ATD 897) donde el artista trató de expresar lo divino de la Naturaleza manifiesto en la luz. Sin embargo, la importancia de la luz en la pintura llega hasta las vanguardias. Durante la estancia en Venecia también se refieren los personajes al futurismo y al divisionismo, técnica basada en la combinación de colores de manera óptica en lugar de mezclar pigmentos para conseguir la máxima luminosidad. Los fundadores del estilo, Seurat y Signac, aparecen citados en la obra (ATD 584). El primero sobre todo por haber sido el fundador del estilo alrededor de 1884, inspirándose en las teorías científicas de Michel Eugène Chevreul, Ogden Rood y Charles Blanc. Igualmente, otro de los personajes de Pynchon, el pintor Tancredi (cuyo nombre se corresponde con el de un pintor divisionista) se muestra, como artista futurista, partidario de imponer la luz eléctrica por todas las ciudades y de hacer desaparecer la tradicional y mágica luz veneciana cuya existencia relegaría a los museos. Su propia pintura estaba construida como si fuesen explosiones y con ella trataba de representar, mediante los puntos resplandecientes de partículas, otra Venecia, la contra-Venecia: “the almost previsual reality behind what everyone else was agreeing to define as ‘Venice’” (ATD 587).

En ocasiones, los personajes reflexionan también sobre la fuerte luz americana y su capacidad para abrir mundos imaginarios a quien los contempla. La joven hija del alquimista Merle, por ejemplo, recuerda cómo la influía la luz americana en sus sueños, desencadenados a partir de la contemplación de las luces del paisaje; unas veces descubiertas cerca del agua; otras, en las luces eléctricas de edificios, farolas o vidrieras de iglesias, pero siempre estaba presente desde sus más lejanos recuerdos infantiles la impresión de la luz como camino capaz de abrir su imaginación. En sentido opuesto, cuando la luz del sol se apaga se intuyen acontecimientos negativos, como les ocurre a los indios cuando se acerca la revolución mejicana.

No puede resultar extraña esa capacidad que impone la luz si se tiene en cuenta que unos seres vivos, como los escarabajos denominados cucuji, que habitaban los árboles de la zona cálida americana, especialmente en la zona de Chiapas, en México, desprendían una luz tan extraordinaria que podían iluminar toda una ciudad (*ATD 991*). Además se comportaban como personas, tenían sentimientos, conocimiento, capacidad de comunicación e incluso nombres propios. Hasta tal punto se muestran sensibles que uno de los personajes (Frank) cree identificar su alma en uno de esos animales y piensa que las luciérnagas del árbol representaban todas las almas de cuantos habían pasado por su vida. Incluso se llega a establecer una teoría religiosa: la luz de esos animalillos conforma una realidad anímica única, y como en el misterio de transustanciación, donde la carne y la sangre de Cristo no pueden verse sino mediante el pan y el vino, en su luz puede observarse el auténtico tejido vivo de la existencia pues la luz en esos seres se comporta de modo semejante a como lo hace el cerebro respecto al alma.

Precisamente gracias a esa luz, que actúa como cualquier otra fuente de iluminación produciendo los mismos efectos extraordinarios, un personaje, sentado cerca de la higuera de la que pendían esos escarabajos de luz, tiene un sueño premonitorio. En él se le adjudicaba la misión de encontrar el camino de una ciudad oculta de Tenochtilán y para lograrlo lo primero que debía hacer era pasar por un Arco ceremonial que, según se creía, sería arrasado igual que lo fueron las construcciones aztecas de esa ciudad por los españoles que la conquistaron. El Arco era de piedra caliza pálida, en cuya parte superior tenía una escultura triunfal, una figura siniestra, toda hecha de curvas (cabellera, alas y telas) guiando un carro triunfal. Le pareció que se trataba de un Ángel que vigilaba las dos partes en que se dividía la ciudad, la de la vida y la de la muerte. Cuando pasó por la puerta, el Arco adquirió una luz fantasmal y se

encontró en la zona de los muertos. Allí todos estaban en guerra y los cadáveres, los disparos y el olor a gasolina presidían todo lo que antes había sido vida. Cuando terminó esa visión conoció que se había dado un golpe de estado en Méjico y pudo identificar el lugar de su sueño con la Ciudadela donde se había refugiado Félix Díaz, hecho que la historia reconocería más tarde como la Decena Trágica que llevó al poder a Huerta.

Otra de las perspectivas de la luz está vista a partir de la religión, la mística y teosofía, aunque en la obra van unidas con las ciencias y técnicas puesto que quienes estudiaban los fenómenos físicos de la cuarta dimensión (precedentes de la teoría de la relatividad) eran a su vez teósofos, como los citados en la obra, Charles Howard Hinton y Johann Karl Friedrich Zöllner. Se puede afirmar que una parte de sus teorías estaban asentadas en el neopitagorismo y neoplatonismo, movimientos que, junto a la mística, el karma, los rosacruces y el chamanismo trataban de buscar una nueva espiritualidad en el fin de siglo XIX. La luz del paisaje a veces resulta tan intensa que quienes la contemplan temen una transformación de su cuerpo y alma, como ocurrió en la Transfiguración de Cristo. Incluso consideran que soportar un exceso de luz sería como luchar contra el tiempo al no limitar su constante fluir (*ATD 963*).

También la luz constituye un elemento simbólico cuando afecta a los nombres. Es lo que se observa en el comentario al nombre de Lucifer, “son of the morning” (*ATD 1033*) y “bearer of light” (*ATD 1033*). La anécdota sirve también para glosar episodios religiosos y concretamente la correlación establecida por los Padres de la Iglesia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Según esa correspondencia se apunta cómo el epíteto recibido por el rey de Babilonia y la visión de Cristo, según Lucas, coincide en luz con la de Satán cayendo como un relámpago de los cielos (*ATD 1033*). Aunque el texto de Pynchon no explique de qué se trata, es fácil adivinar que la luz es elemento misterioso incluso en las religiones, y unas veces resulta positivo, como la luz que envuelve a Pablo para su conversión (según relata Lucas), y otras es negativo, propio de lo luciferino, como la luz que se utilizó para designar al último rey de Babilonia, por profanar con su comportamiento todas las leyes divinas. La aparición de las simbólicas palabras “Mene, tekel, upharsin” en la pared de los salones del rey, iluminando todo, advertían, aun con luz, el fin de todo lo atractivo, según relata Daniel (5,1). De la misma manera Lucifer, transformado en Satán, se vio envuelto en luz cuando cayó como un relámpago de los cielos.

Incluso se alude a la identificación por los astrónomos de Lucifer y Venus, cuando se refieren a Venus como lucero del alba, por culpa de la etimología, aunque se trate de dos símbolos completamente opuestos. Por ello, y pese a todo lo positivo que encierra la luz, también muestra su falsa apariencia, por ejemplo cuando ocurre el Suceso de Tunguska, por cuya tremenda explosión se difunde por toda Europa una luz extraordinaria y extraña que confunde a todos. Cuando la descubren, los pintores venecianos quieren captar esa luz y aprovechan para seguir pintando en las horas nocturnas; los físicos consideran que se había producido un eclipse a la inversa y se sienten atraídos por la novedad; los místicos, consideran que ha llegado una nueva era; los matemáticos, que se trata de mensajes simbólicos difíciles de entender porque se desconoce el código que los creó, y los psiquiatras se sienten incapaces de valorar los efectos que ha producido dicha luz entre la población. Incluso los viajeros protagonistas se sienten alarmados porque no saben realmente por qué y qué es lo que buscan en su trayectoria porque si antes era la luz su destino ahora esa luz no se muestra como algo positivo y desconcierta a todos. Aunque en principio podían creer que era su objetivo la realidad era bien distinta.

El narrador ha ido mostrando en *Against the Day* las diferentes posibilidades de sentir la luz, desde las idealistas a las más falsas originadas no por un bien sino por una catástrofe provocada por la maldad humana. En el fondo, con el símbolo de la luz el narrador parece que trata de expresar la confusión del hombre de finales del siglo XIX y principios del XX, después de haber repasado los múltiples significados y experimentos de la luz, desde el ideal renacentista de armonía y belleza a la explosión destructora de Tunguska.

4.2.3. La bilocación como expresión del doble

El tema aparece con mucha frecuencia en la novela. Incluso constituye el título de la tercera parte: “Bilocations” (429) y llega a utilizarse en varias ocasiones como adjetivo, “bilocalional” (689, 690, 1050), para definir el poder de algunos personajes o la ironía para justificar su permanencia en varios lugares al mismo tiempo. Esta capacidad se relaciona con los chamanes y el chamanismo. La primera vez que en la novela se habla de los chamanes se hace desde la nave del *Inconvenience*. Uno de los tripulantes (Fleetwod) recordaba su paso por África donde había conocido a enfermos, moribundos

y toda clase de desastres humanos que, al ser maldecidos por los chamanes, pasaban a ser abandonados a su peor suerte. La relación entre bilocación, chamanismo y África es constante en la obra. Incluso diferentes personajes se refieren al fin de la civilización occidental por la pérdida de la pureza originaria del mundo y consideran que el esfuerzo de los chamanes todavía es importante para reciclar todo el armamento mundial y convertirlo en utensilios para prácticas religiosas. Resulta una defensa de su capacidad para transformar la maldad en objeto trascendente.

Desde otra perspectiva más culta, en la novela se refleja el interés de los estudios de la época sobre la bilocación, el extraño y útil talento de estar en dos o más lugares a la vez, que desde la psicología se conocía hacía unos cincuenta años aunque los chamanes del norte de África, en particular, parecían poseer ese talento. También se analiza cómo ya en Grecia, alrededor del siglo VII antes de Cristo, se había empezado a conocer y cómo se convirtió en un elemento más de las creencias órficas y, poco más tarde, de las pitagóricas, aunque en modo alguno se trataba de una práctica demoníaca o de fuerzas exteriores, sino más bien de un viaje que el chamán emprendía desde el interior. Parecía tener ese viaje una estructura parecida al sueño (ATD 686).

Sin embargo, muy pronto, en la acción de la novela se refieren los tripulantes de la nave *Inconvenience* a una persona con poderes chamánicos que estaba en Siberia. Lo recuerdan cuando llegan a las zonas del Norte, en los yermos árticos, cuna del espato de Islandia, y en cuyas luces blancas y azules y visiones de aurora boreal contemplan figuras extrañas y escuchan sonidos armoniosos. Esa capacidad parece relacionada también con la melancolía, propia del Norte, y entonces se habla de la persona concreta que tiene ese poder, el viejo Magyakan, quien se les presenta cuando descienden de la nave y asusta al científico de la misma (Vormance) quien le ubicaba en Siberia y no comprende su rápida presencia allí. En la obra de Pynchon ese chamán se encuentra en Siberia y después vuelve a aparecer en el centro de Asia, franjas en las que el estudioso Eliade ubica el fenómeno del chamanismo “por excelencia” (1960: 20). Por ello otro de los tripulantes (Troyle) es quien desvela ese misterio de la bilocación en los dos lugares donde en sentido estricto se da el fenómeno, al afirmar que no le cabe la menor duda de que está también en la cuenca del Yeniséi con su pueblo. Les lleva un mensaje donde les avisan de una destrucción masiva aunque ellos no comprendían su sentido. El chamán, muy asustado, les comunica entonces lo que ellos consideraron una visión profética que, aun sin entenderla, les aterrorizaba. Les habló de un mundo donde ellos

iban a vivir y trabajar hasta caer agotados y hasta quienes les mandaban también sufrirían. Además les comunicaba que utilizarían armas (elementos desconocidos por su pueblo) contra ellos y la sangre y la muerte se impondrían en el mundo.

En este mensaje se adelanta el tema de la novela sin concretar pero dejando una gran tensión dramática entre los personajes y lectores. Gracias a esta capacidad del chamán, la visión de África virgen se ve empañada en lo que se podría considerar un espejo perfecto entre el norte y el sur del mundo, unidos en el mismo momento por el poder de la bilocación. Tras comunicar el mensaje, el viejo chamán se alejó caminado hacia el ártico y todos comenzaron a observar situaciones extrañas (ladridos de perros en la noche, deshielo de figuras, gemidos, gritos) que les produjeron gran angustia y temor. No entendían qué profecía les había querido comunicar, y es entonces cuando se analiza el significado de profecía de acuerdo con las diferentes culturas en torno al tiempo. Según una concepción lineal del mundo (también denominado Tiempo cristiano), simbolizado en una línea recta y sencilla que desde el pasado, a través del presente, se proyecta hacia el futuro, se entiende el término profecía como la posibilidad de adelantar el futuro. Sin embargo, en la noción del tiempo de los chamanes todo resulta diferente. El tiempo no se concibe como una línea recta pues no solo hay una dimensión sino muchas y todas existen en un único instante atemporal.

Es Lew el personaje que observa primero que el poder de la bilocación lo tiene un profesor universitario, geógrafo, que se presenta duplicado bajo nombres diferentes que entre sí guardan una simetría enfrentada como si se reflejase su nombre en un espejo. Se trata de Werfner y Renfrew, una sola persona, multiplicada en dos, cada uno con una vida diferente e impartiendo clases distintas en Universidades muy distantes entre sí. Aunque todos los miembros de la sociedad del T.W.I.T. conocían esta duplicidad, Lew la ignoraba, pero al comprobar la existencia de estos poderes busca libros sobre el tema entre la numerosa bibliografía existente. Por las lecturas pudo enterarse de que los chamanes podían irse divididos a mundos inesperados por ellos mismos y, utilizando sus habilidades, eran capaces de volar, atravesar paredes, realizar milagros de fuerza o tener una velocidad extraordinaria sin que el doble fuese un espectro ingrátido. A diferencia de otros poderes, estos permitían a los dobles viajeros ser visibles, sólidos e incluso tener una extraordinaria claridad. Quienes los habían visto afirmaban que sus figuras y fondos se mantenían separados: “were kept separate by an edgeoverdefined and glimmering, between two distinct kinds of light” (ATD 686).

Sin embargo, según el diagnóstico de un médico alienista, el caso de Werfner y Renfrew se debía a una profunda y fatal contradicción interior de la que la persona no era consciente y esa contradicción solo podía resolverse hacia el exterior, tal como había hecho. Para dicho médico, ese exterior donde se canalizaba la disyuntiva era el Destino o Schicksal, y todo el mundo a su alrededor se veía obligado a sufrir.

La explicación y justificación de esta dualidad en la obra tiene también una función narrativa de gran importancia: representa los intereses opuestos de las dos naciones en conflicto (Alemania e Inglaterra) que, en el fondo, solo responden a la ruptura de una única alma dañada en el origen del hombre: “secular expressions of rupture within a single damaged soul (ATD 686). Esta doble visión les lleva a unos a buscar la Tierra Pura de Shambhala y a otros la destrucción. De esta manera, el sistema de espejos en que se convierte la técnica de la novela se acentúa aún más gracias a este fenómeno de la bilocación, y por él, la narración siempre aparece dual: los caminos entre los que pueden elegir se hacen dobles y opuestos, los fines son también dobles y opuestos y las visiones de las ciudades y de las personas resultan siempre duales. En el fondo responde a la ruptura de la unidad del ser humano que se produce a finales del XIX y se consolida con la Primera Guerra Mundial.

Es precisamente cuando se encuentran los personajes en Siberia, en la zona de Tunguska, donde la guerra de clanes había sido tradicional, el momento en que aparece de nuevo en el relato Magyakán, el chamán anciano que dio un mensaje profético a los “Chums of Chance” en el *Inconvenience*. Todos le buscan tras atravesar la Puerta que les iba a llevar a la ciudad elegida. Ahora, por primera vez, se describe su presencia como un ser misterioso que estaba por todas partes, aunque no se le viera, y con poderes sobrenaturales. Además empiezan a conocer historias relacionadas con él, como la de una bala que le introdujo un soldado ruso en su cuerpo y él mismo la extrajo sin gota de sangre, y en su lugar apareció una luz extraordinaria (ATD 776).

El tema del chamán sirve de motivo para realizar unas consideraciones sobre la luz y las tinieblas en las religiones. Para el estudiante de Teología (Prince), las diferencias entre las religiones del mundo resultan triviales comparadas con el enemigo común de todos los seres, las antiguas y permanentes tinieblas que todos odian y temen. Justifica por esa causa la existencia del chamanismo en todos los pueblos primitivos y afirma también que todas las religiones de Estado siempre trataron de erradicarlo y, para conseguirlo, disimularon sus intereses con nombres como guerras santas, cruzadas, etc.

Confiesa también que al estudiar las dos grandes religiones, Cristianismo e Islamismo, se dio cuenta de las grandes relaciones que ambas tenían con el poder secular y optó por ayudar a los débiles, sin importarle la religión que profesasen. Esa era la justificación de ese personaje para encontrarse en Siberia.

Tras el Suceso devastador de Tunguska, a las 7.17, hora local del 30 de junio de 1908 (tal como se recoge en el relato), todo estaba devastado y las formas de vida animal y vegetal confundidas, lo mismo que el día y la noche. En ese espacio y por todos los rincones de la taiga siberiana llegaban noticias de la presencia de una figura que caminaba entre la devastación y, aunque no era propiamente un ángel, sí lo parecía por su movimiento y su afán consolador en un rostro lleno de paz. Esa figura fue identificada por muchos como el chamán Magyakán. Se veía como un milagro que entre tanta devastación su cabaña no hubiera sido tragada por la tierra como el resto. Por si fuera poca esta experiencia, allí también se presenta un reno blanco y hablan con él, como si fuera lo más natural, puesto que así lo sentían los del lugar. Los pastores creían que era la reencarnación de un gran maestro buriato y consultaron con los chamanes para saber si Kit era ciertamente un peregrino o un ser malvado. Pudo seguir adelante en su misión por la respuesta de los chamanes. A partir de entonces este personaje consigue captar sensaciones extraordinarias y puede contemplar fenómenos extraños como el de un pastor capaz de cantar y tocar la flauta a un tiempo, él solo, aunque pareciese imposible. Se trataba de otro efecto de bilocación, denominado entre los naturales, “borbanngadyr” (ATD 786).

Lo más interesante de este fenómeno es la posibilidad de ser utilizado como proceso psíquico, elemento religioso místico y la posibilidad de trascender la realidad en una aparente fantasía desde el propio relato. Como en otros temas, Pynchon se muestra conocedor de las investigaciones sobre el tema. Quien mejor lo estudió en todas sus dimensiones fue Mircea Eliade, en su completo estudio sobre *El Chamanismo* (publicado por primera vez en 1951 con un título más completo y en español en 1960). En el minucioso trabajo indagó sobre el complejo e inagotable fenómeno del chamanismo. Aunque en la actualidad existe una amplia bibliografía sobre el tema, casi toda se plantea el análisis desde el punto de vista psicológico, sociológico o etnológico. Eliade, sin embargo, lo abordó dentro de la historia de las religiones, a partir de analizarlo como una de las técnicas arcaicas del éxtasis, puesto que incluye una triple perspectiva: mística, magia y religión. Al enfrentarse a los diferentes elementos, el

profesor Eliade ha profundizado también en la historia y la cultura que permite el nacimiento de esta ideología, su simbolismo, su mitología y sus técnicas y que nos ha permitido comprender mejor el valor asignado por el narrador a estas manifestaciones.

Según el estudioso, solo al historiador de las religiones le incumbe “sintetizar todas las investigaciones particulares sobre el chamanismo y presentar una visión de conjunto que sea a la vez una morfología y una historia de este complejo fenómeno religioso” (Eliade 1960, 11). El fenómeno, que tiene que ver con el ritual y la ideología de la ascensión celeste, no está centrado únicamente en los pueblos orientales; se da en todas las culturas y pertenece al hombre en su integridad. Forman parte de él los sueños de ascensión, los vuelos al más allá, las nostalgias de otro mundo y todos estos mitos no pueden explicarse únicamente desde la psicología; se trata de la condición del hombre que se encuentra fuera de la historia y precede a la pertenencia del Cosmos. Pueden considerarse situaciones límite que, como todas las hierofanías, desde la más elemental a la más compleja, manifiestan un deseo de abolir la historia, el tiempo, y concebir un eterno volver a empezar y recrear el mundo.

El chamanismo es una de las técnicas arcaicas del éxtasis, a la vez mística, mágica y religiosa. El chamán (hombre-médico, según la etimología del término) era un hechicero o mago que, por sus cualidades paranormales, tenía un gran prestigio en las sociedades primitivas. El chamanismo responde a un fenómeno siberiano y central-asiático y precisamente en la novela de Pynchon ese espacio, que recorren diferentes personajes de formas muy distintas, constituye “the common enemy, the ancient and abiding darkness which all hate, fear, and struggle against without cease” (*ATD 777*).

En toda esa extensa franja geográfica la vida mágico-religiosa de la sociedad gira en torno al chamán, precisamente porque la experiencia religiosa está relacionada con la experiencia extática y el chamán es maestro del éxtasis. Para el historiador Eliade, al igual que ocurre con el personaje de la novela de Pynchon, los chamanes de Manchuria llevan, entre sus objetos mágicos, espejos especiales con los que ven el mundo. Esos espejos se corresponden en la novela con el espato de Islandia, de idénticas propiedades que los espejos pero mucho más precisos. Es muy interesante que una clase de chamanes (los manang) cuente, entre sus numerosos objetos mágicos, con los “cristales de cuarzo,” “la piedra de la luz,” con cuya ayuda el chamán descubre el alma del posible enfermo. La enfermedad siempre es una huida del alma y su sesión extática tiene como objetivo devolverla y reintegrarla en el cuerpo del paciente.

Además la adivinación y clarividencia, que forman parte de las técnicas místicas del chamán, están asimismo incorporadas al relato de Pynchon, y esos caracteres se aprecian igualmente en los personajes que aparecen con esas mismas cualidades, sean chamanes o no pero que por sus capacidades están muy cercanos a ellos. Una de las cualidades más importantes es su capacidad de vuelo mágico, lo mismo para ascender al cielo que para bajar a los infiernos. Según las tradiciones “los chamanes vuelan como los pájaros” (Eliade 1960, 230) y, gracias a sus capacidades extáticas, pueden realizar cualquier viaje “en espíritu” al punto de la región cósmica que deseen. Estos viajes repiten, en cierto modo, el viaje iniciático, y como él, siempre está sembrado de peligros, especialmente cuando es necesario pasar por “puertas angostas” que solo permanecen abiertas durante unos segundos. Con estas pruebas se puede confirmar que los chamanes son seres excepcionales, capaces de romper su nivel ontológico, propio de la condición humana, y mostrarse cercanos o identificados con los espíritus. Tanto si son chamanes como iniciados en esos mismos poderes, como le ocurre sobre todo a uno de los protagonistas (Kit) consiguen superar esa prueba. Su carácter heroico se traspasa también a la mujer que va con él y a la hija de ambos. Sin embargo, poderes de esta naturaleza se manifiestan en diferentes personajes.

En el estudio sobre el chamanismo, Eliade analiza la pronta presencia de esta ideología en el continente americano, lo cual es muy interesante para justificar en la novela de Pynchon los poderes especiales e innatos de la familia protagonista, originaria de Colorado. Además, su cercanía con la tierra (su padre era minero y procedían de una región con gran electricidad), característica de las formas de vida primitiva donde ese pensamiento tenía un mayor desarrollo, justifica esos poderes como la ascensión, los vuelos, la salida del cuerpo, la capacidad para atravesar muros y que sea, precisamente, en los lugares donde la electricidad es más fuerte donde esas cualidades innatas se activan, como si una especie de calor místico interviniera en el proceso y favoreciera el éxtasis necesario para realizarlo. Además de las ascensiones y vuelos, otra de las manifestaciones chamánicas, muy presentes en la novela de Pynchon, es la levitación. Aunque esta capacidad no es exclusiva del chamanismo (hay abundantes testimonios también en las tradiciones islámicas y cristianas) sí está muy presente en los chamanes o en quienes muestran unas parecidas cualidades con ellos. Hay varios personajes en la obra que muestran esas aptitudes, al igual que otras cualidades, como la comunicación con los muertos (potenciada en la moda espiritista de finales del siglo XIX) y, sobre

todo, el poder de la bilocación. De esa comunicación con los muertos, unas veces a través de un médium y otras por visiones o sueños, surge el deseo de viajar en la novela en muchos personajes y, concretamente en los hijos del minero para realizar los proyectos del padre. Por la levitación, los protagonistas manifiestan la íntima convivencia entre lo real y lo trascendente; lo material y lo fantástico. Uno de los personajes, Ruperta, al escuchar una música con resonancias frías (de Ralph Vaughan Williams) empezó a levitar de una manera nada vulgar: “Simply a tactful and stately ascent about halfway to the vaulting, where, tears running without interruption down her face, she floated in the autumnal light above the heads of the audience for the duration of the piece” (*ATD* 896). En este ascenso hasta aproximadamente la mitad de las bóvedas de la catedral de Gloucester se mantiene flotando sobre las cabezas del público, a la luz del otoño, durante todo el tiempo que dura la pieza.

Sin embargo, es la bilocación la cualidad que más destaca en la obra dentro de este pensamiento porque permite incluso relacionarlo directamente con otro de los símbolos más importantes, el espejo. El capítulo tercero de la obra lleva por título general “bilocations,” pero el tema aparece bastante antes en el relato, en el capítulo segundo, cuyo título “Island Spar,” adelanta el valor del juego especular y la importante ayuda del espato para comprobar ese poder de la bilocación. La primera vez que aparece en la novela se presenta en un espacio muy concreto y simbólico. Cuando los tripulantes de la nave aérea contemplan el poder destructor del que es capaz el capitán Malus por descubrir la nueva fuente de oro que en ese momento histórico es la luz y el electromagnetismo (fiebre del rayo), se encuentran en una zona totalmente rojiza, presidida por la aurora boreal y pueden contemplar hechos extraordinarios: en primer lugar, que ese capitán es un loco y ha organizado una verdadera batalla por el cielo, y por la tierra. Donde descienden los “Chums of Chance” descubren que en esa tierra, denominada “Blue Ivory” (125), se producen fenómenos extraños como el deshielo de las paredes naturales verdes del Ártico y el encuentro con un lugar muy distante de la civilización. Se trata de un espacio donde aún sobrevivían relatos del primer milenio, cuando todavía ni se sabía ni se esperaba la venida de Cristo. Allí conocen leyendas sobre el origen de la tierra y del tiempo y pueden observar una construcción interior, el hotel Borealis, con una arquitectura muy extraña, en forma de torreón abierto con balcones semicirculares, un tejado cónico y rematado por una veleta. Precisamente uno de los tripulantes de la nave amiga, la dirigida por Vormance, resulta ser el pintor

Hunter, nieto de Constance, que realizó su primera expedición en esa nave, y captó en sus primeros cuadros la bruma contemplada en ese edificio. Allí, en ese hotel tan singular, se reúnen todos los dirigentes de las naves para discutir sobre la nueva manera de colonizar, que en el presente ya no son territorios sino el cielo y la tercera dimensión, el tiempo. En ese ambiente, y entre llamaradas rojas de la aurora, ladridos y un sentimiento de melancolía que les invade a todos, por vez primera se habla en el relato de un hombre que vivía en Siberia y tenía poderes chamánicos, como el de la bilocación.

Otra forma de presentarse el poder de la bilocación es mediante los sueños. Es lo que le ocurre al general Halfcourt, quien se ve en un determinado momento de la obra transformado en dos criaturas diferentes, una transportada por los espacios del deseo y otra amurallada por las exigencias del trabajo, y cada una actuaba y pensaba en lugares diferentes (*ATD* 961). En este sueño donde se encuentra dividido el padre de Yashmeen se anuncian los auténticos poderes de su hija que se van a extender a su propia hija y van a acompañar en el triunfo a Kit.

La obsesión del general por llegar al interior del Asia chamánica le lleva a utilizar para sus fines a Kit, no sin advertirle de las dificultades que va a encontrar. La primera, y más importante, consistía en atravesar el Arco o Puerta del profeta del Norte, toda una experiencia propia de los chamanes. Esta Puerta corresponde al simbolismo de la puerta estrecha que representa el antiguo puente entre el cielo y la tierra que en el principio de la Humanidad era fácil de transitar por la inexistencia de la muerte (Eliade 1960, 359). Los mitos chamánicos transformaron en verdaderas pruebas iniciáticas estos pasos y solo los elegidos traspasaban esta puerta o puente. Eran los que verdaderamente conocían el camino, bien porque habían sufrido la muerte y la resurrección rituales o porque, en el caso de los más privilegiados, habían sabido atravesarlo en vida, por medio del éxtasis, como los chamanes, o con las cualidades que solo algunos héroes habían conseguido por sus virtudes.

Desde el mito, este paso significaba “la necesidad de superar las fuerzas contrapuestas, de abolir la polaridad, que es característica de la condición humana para llegar a la realidad última” (Eliade 1960, 361). El protagonista, Kit, consigue superar esa prueba cuando decide firmemente realizar su proyecto. Gracias a su acompañante, “el Doosra,” quien carecía de todo sentido de la gravedad, y además iba montado en su legendario caballo, Marwari, “a horse of great bravery and endurance all but deathless,

finely quivering with some huge internal energy, as if poised to ascend and fly at any momento momento” (*ATD 765*). Este caballo le lleva hasta su ayudante Hassan quien le ayudará a cruzar las Puertas, “fearful Gates” (*ATD 765*). El caballo, entre los chamanes, es utilizado como medio para hacer posible el viaje místico y “salir de uno mismo” (Eliade 1960, 348) y así, al lado de este caballo, el protagonista monta otro y llegan finalmente al lago Baikal, considerado como el mismo corazón de la Tierra, tal como era antes de que hubiese ojos para contemplarlo. Fue entonces cuando se dio cuenta de que el viaje hasta allí no era un viaje cualquiera, aunque no supiera definirlo. En ese momento se presentó ante sí “the Prophet’s Gate,” considerado por algunos un lugar inaccesible, “a colossal gate as a precipice, a bridge, an earthen dam, a passage between high rock walls...for others it was not a feature of the landscape but something more abstract, a religious examination, a cryptographic puzzle” (*ATD 769*). Antes de pasar el Arco, su acompañante Hassan desapareció en el viento. Cuando llegó a la Puerta, la parte baja era totalmente oscura pero por encima todo era luz y un fulgor extraordinario iluminaba todo. Más arriba, por el cielo, a modo de nuevo símbolo, “a golden eagle caught the rays and seemed to emit light of her own” (*ATD 770*). Sin dudar, el personaje lo interpretó como un nuevo mensajero que trataba de anunciarle algo, en este caso positivo.

El águila es símbolo de la altura y por consiguiente del espíritu identificado con el sol y con el principio espiritual, entre los chamanes, como todas las aves, anuncia la proximidad del cielo y su lenguaje especial solo puede ser comunicado a los iniciados. El hecho de pasar el Arco y aparecer el águila, considerado entre los chamanes como un símbolo de fuerza uránica (Chevalier, 61, a), puede significar en la obra que el personaje ha realizado el vuelo mágico y ha conseguido llegar al nuevo espacio que se proponía y donde habrá de encontrar el sentido de su vida.

Sin embargo el águila no es la única ave que aparece en la obra y, como en este caso, también es simbólica. Por ejemplo, cuando ocurre el Suceso, son dos pájaros negros los que emergen de la luz verde y azul de la explosión (*ATD 782*) y cuando más tarde, llegue Kit, en compañía de Yashmeen, a un monasterio, es el canto de los pájaros lo que es detiene y les hace quedarse allí como si les comunicara un mensaje, de salvación en ese caso. En este viaje de Kit en solitario, cuando atraviesa la Puerta, además de por sonidos ensordecedores, queda deslumbrado por una extraordinaria luz

formada por destellos amarillos y naranjas que solo ve él. Los diferentes paisajes que va atravesando tienen todos como nota común una luz sobrenatural.

En ese ambiente de luz y espiritualidad trata de encontrar al chamán Magyakan (quien se había presentado al principio de la obra en los países árticos) para que dé respuesta a la pregunta de su destino. Antes de encontrarle le hablan del chamanismo y de su presencia en toda la Tierra sin que pueda pensarse en un solo pueblo primitivo que no lo practique en alguna de sus variantes. Estas palabras, pronunciadas por Prince, son prácticamente idénticas a las del estudioso Eliade quien, tras afirmar que el chamanismo, en su sentido originario, surgió en Siberia y en la zona centro-asiática, también reconoció su rápida extensión por los diversos continentes, desde América, Europa, Oceanía y otras zonas de Asia, como la misma China.

Aunque no logra volver a ver al chamán, tras el Suceso fueron muchos quienes confesaron haber contemplado una figura que caminaba entre la devastación y, aunque no era un ángel sí se movía como tal y reflejaba en su rostro una profunda sensación de paz. Se trataba de Magyakan, quien había conseguido parar los efectos destructores de la explosión: “it might be some transfigured versión of the shaman Magyakan” (*ATD* 785).

Otra anécdota que revela cómo los personajes de Pynchon están trazados con las cualidades de los chamanes puede observarse en el reno blanco que se aparta de su rebaño cuando descubre a Kit y le mira fijamente como si le conociera. Tras acercarse a él le comunica su nombre, Ssagan, que en mongol significa “blanco” y Kit, a su vez, comienza a hablar al reno en buriato sin conocer el idioma. Por su parte, el reno le convence de que le será imposible seguir adelante si él no lo guía entre el caos del territorio. Le lleva y cuando llegan a una zona tranquila le hace desmontar y, después de decirle que había hecho cuanto podía por él, se volvió con su manada. Resulta otro ejemplo más de la cualidad de los chamanes o de los iniciados quienes, al conocer el lenguaje de los animales, es como si conociesen todos los secretos de la Naturaleza y pudiesen comunicar una profecía. Representa una forma de comunicarse con el más allá y, en este caso, al ser blanco, aún se marca más en él ese carácter de mensajero divino.

De nuevo, el personaje Kit se encuentra ante otra experiencia distinta pero propia también de los chamanes. Se trata del sonido de un canto gutural, que parecía proceder del más allá (*ATD* 787) y, aunque el hombre que cantaba estaba solo, se acompañaba del sonido de una flauta que nadie tocaba. Pudo ver en los labios del

flautista los mismos movimientos correspondientes a los sonidos del instrumento y se dio cuenta que todo procedía de la misma y única voz. Su compañero Prince, gran conocedor de esa cultura y estudioso de las formas de religiosidad, no duda en afirmar que es lo que la gente conoce como “borbanngadyr” (ATD 786), al tiempo que afirma que es muy posible que los chamanes no fueran los únicos que supieran cómo estar en dos estados a la vez (ATD 786) y que desde luego, el flautista es un fantasma. Llegan a la conclusión de que en ese lugar han encontrado demasiado signos e imágenes que les recuerdan a la Rueda de la Vida y les resulta totalmente misterioso haber encontrado un enclave budista tibetano en medio del Islamismo dominante.

En general, en casi todas las obras de Pynchon el viaje es fundamental, y puede interpretarse como un intento de unir las diferentes culturas y religiones. Cabe destacar la importancia de los sufíes islámicos, para quienes la vida peregrinante constituyó una forma de vivir, de aprender y de perfección. Oriente y Occidente recibieron a los peregrinos más importantes entre los sufíes islámicos, cuya espiritualidad, cercana a la cristiana, se basaba en elementos ascéticos y místicos. Según el estudioso Asín Palacios (1931) el monacato cristiano de Oriente fue una de las fuentes de la mística musulmana. En el camino de purificación que, de manera evidente, realizan los protagonistas de *Against the Day*, el encuentro precisamente con el convento de los descendientes de antiguos bogomilos que, en lugar de abrazar la Iglesia romana siguieron en clandestinidad, constituye, por las referencias que da el autor en sus relaciones con los neopitagóricos y el propio Orfeo, un centro que puede interpretarse como el eje espiritual de Oriente y Occidente. Los bogomilos, que se extendieron por Bulgaria y Asia Menor, tienen en común con el pensamiento sufista y el cristiano, el abandono de las ataduras materiales y el deseo de encontrar un camino ascético para alcanzar la espiritualidad.

Por ello, el viaje tiene múltiples interpretaciones y simboliza el movimiento exterior de la vida y el interior, de purificación. Shambhala asume el centro espacial no conocido en los mapas pero presente en todos los viajeros de la obra.

En el estudio de la vida y textos de Abenarabi (siglo XII), realizado por el gran investigador Asín Palacios, pionero en los estudios del sufismo, se puede observar cómo en los viajes constantes que realiza tiene visiones y momentos de éxtasis como les ocurre a los personajes de Pynchon y, como ellos, llega a perder la noción espacial y la de su propio cuerpo. Asimismo en sus visiones la luz y los resplandores son medios

para la comunicación con lo espiritual. Si se recuerda la mística cristiana, ocurre exactamente igual e incluso en títulos como *Peregrinación*, del confesor de Santa Teresa de Jesús, Fr. Jerónimo de la Madre de Dios), está asimilada la contemplación extática tras un camino previo de perfeccionamiento. En este sentido, la obra de Pynchon, en el símbolo del viaje, parece exponer una idea común existente en todas las formas de religiosidad y una manera natural que busca el ser humano en su vida diaria.

Otro de los personajes en quienes se manifiesta no solo la bilocación espacial sino temporal es Merle, amalgamador, controlador de la cámara oscura y del cine, y creador de una máquina, el Integroscope, con la que, junto con su compañero Roswell, trabaja en un laboratorio y consigue obtener instantáneas del pasado y del futuro. Exactamente igual le ocurre al inspector Lew quien, al contemplar los efectos de cambio de temporalidad conseguidos en el laboratorio de Merle, se da cuenta de sus propias facultades y comprende que él mismo había realizado, sin percatarse de cómo lo había conseguido, la experiencia de la bilocación. Llegó a esta conclusión mientras estaba en Inglaterra y, definitivamente, a su vuelta en Estados Unidos, supo que había llevado una doble vida: la oficial y la supuesta y sus viajes paralelos le parecían que habían sido solo sueños aunque en muchos casos tuvieran total realidad.

Los mismos viajes en paralelo los realiza Dally, la hija de Merle, el amalgador. Parece que ella los realiza saliendo de su propia vida. En un determinado momento, mientras viaja en el barco “Stupendica,” este personaje, que había heredado las cualidades de su padre, puede contemplar como si hubiese salido por un breve instante de su propia vida y le hubieran concedido la facultad de viajar en un curso paralelo, lo bastante cercano para verse a sí misma siguiéndolo la trayectoria del recorrido.

Descubrió una vía alternativa para viajar por tierra de forma más rápida de lo que avanzaba el barco. Aceleró por encima de la tierra, atravesando el crepúsculo, y pudo comprobar que el barco iba detrás de ella. Tras ese viaje regresó al barco, sin aliento, “sweating, exhilarated for no reason, as if she had just escaped some organized threat to her safety” (ATD 524).

Otro personaje con cualidades de brujo, aunque no sea propiamente chamán pero sí muy cercano a sus poderes es El Espinero. En su caso parece que el poder lo ha extraído de forma natural, de las plantas, de un cactus especial cuya bebida le produce situaciones de éxtasis y le permite visualizar hechos de otras épocas. Además, este personaje, relacionado con el espato de Islandia que había encontrado en una mina de

plata abandonada, suministra el producto y con él otros personajes, como Frank, pueden realizar viajes alternativos. El Espinero se vale del espejo para ver el mundo, elemento propio del chamanismo (Eliade 1960, 132) y además del elemento natural (“globe cactus”), en este caso recogido en Méjico, pero también proyecta sobre las piedras la capacidad de comunicación, pues los chamanes comprenden, como señaló Eliade, “el lenguaje de toda la naturaleza” (Eliade 1960, 46).

La presencia muy frecuente del chamanismo y de las técnicas chamánicas en la novela creemos que puede interpretarse como una reactualización del mito del tiempo ucrónico, donde los hombres podían comunicarse con los dioses. Además, el chamán representa la posibilidad de que un ser, en apariencia humano, pudiera advertir a los hombres del mal en el mundo y defenderlos de los enemigos. Asimismo permite establecer un vínculo entre el pasado y el presente, entre las civilizaciones arcaicas y las modernas y esta posibilidad constituye en la novela un símbolo de unidad entre tiempos diferentes. Las cualidades de los personajes que manifiestan estas características, aunque no sean chamanes, les permiten realizar siempre un doble viaje en el espacio y en el tiempo.

Sin embargo, entre todos, hay un personaje excepcional, una niña, hija de Reef y Yashmeen, que nace en el Valle de las Rosas, en los Balcanes, quien, después de que sus padres hubiesen realizado toda una peregrinación ascética y salvado muchos obstáculos con grandes sufrimientos, muestra desde muy temprano sus dotes chamánicas. Es como si con ella se hubiera reparado el mal que otros infligieron al mundo. Por ello, esa niña, Ljubica, nacida en plena cosecha de las rosas, siendo todavía un bebé parece reconocer el mensaje del canto de un pájaro (*ATD* 956) y detectar la proximidad de algo positivo cuando contempla y se comunica con las mariposas. Incluso presente que se encuentra ante algo muy conocido por ella cuando contempla una formación abovedada de piedra de unos ocho metros de alto y, siendo un bebé, “the minute she caught sight of it, Ljubica went a Little crazy, waving arms and legs and commenting in her own language” (*ATD* 955). Se trataba de El Anillo, una región de difícil acceso para la mayoría pero que representaba el triunfo del amor y el cierre de toda una etapa de pruebas que se había iniciado con el Paso estrecho que fue capaz de atravesar Reef. El Anillo final que atraviesa la familia representa el paso de la influencia celestial y la niña es quien recibe, desde su nacimiento, todas las influencias positivas (anillo, rosas). Siendo un bebé pronostica un desastre y lo manifiesta con su llanto

cuando escucha el zumbido de unas abejas y abejorros (*ATD* 965), tras los que se ocultan los ruidos de armas. Asimismo es capaz de mantener una conversación con una perra salvaje que, solo años después descubrirían que se trataba de Ksenija, íntima amiga de Pugnax, el perro que iba a bordo de la nave de “The Chums of Chance.” Con la perra habla amigablemente y en su mismo idioma, como si hubiese aprendido diversas lenguas de los distintos animales.

La justificación poética de estos poderes hay que relacionarla, simbólicamente, con el lugar de su nacimiento, el Valle de las Rosas, puesto que la rosa es símbolo de regeneración. El haber llegado al mundo en este lugar especial puede representar la regeneración del ser humano y con ella, la vuelta a los poderes naturales propios de los chamanes. Como fruto de unos padres en cuyo viaje iniciático han salvado todas las pruebas, Ljubica, viene a mostrar en la novela la posibilidad de un futuro abierto para quienes respeten y confíen en ideales.

4.2.4. El viaje, experimento para la acción interior y exterior

El simbolismo del viaje es uno de los más ricos en la narrativa de todos los tiempos desde Homero y en él se resume el deseo de encontrar la verdad, la paz, la inmortalidad y el centro espiritual. En Pynchon la mayoría de sus obras se estructuran en viajes. Sin embargo, en *Against the Day* el viaje condiciona el relato pues todos los personajes realizan el suyo propio para conocer, buscar y encontrarse a sí mismos. Incluso se citan los libros de viajes tras la muerte, propios de la cultura tibetana, como el *Libro de los muertos*, donde se describe la progresión del alma en estados que prolongan los de la manifestación humana, antes de alcanzar el objetivo suprahumano.

El doble viaje, por tierra y por el cielo, además de bajo tierra, y por todos los medios posibles (caballo, carruaje, nave aérea, tren, barco, coche, moto), incluso los viajes al infierno de las culturas marginales (en las minas y en los barrios de las urbes industriales) y al interior de las montañas representa el deseo de penetrar en todas las posibilidades de la Naturaleza para explorar lo desconocido, sin olvidar el esoterismo, el mundo de la magia, lo exótico y lo social. Con todo ello, lo que se trata de evidenciar es la necesidad del hombre posmoderno de encontrarse a sí mismo. Los fenómenos de la bilocación y los viajes en sueños o en el tiempo muestran igualmente que el autor ha reunido en esta obra todas las formas conocidas de viajar, lo cual no es extraño en

cuanto que ya se ha analizado cómo el símbolo del peregrino actúa como formante del personaje en el autor. Además, como el viaje implica movimiento, resulta fundamental esta estructura de sus novelas para mostrar la falta de arraigo y el cambio constante a que está sometido el ser humano en el mundo actual.

La búsqueda del cambio está determinada por el deseo de conocer, estudiar, investigar y vivir nuevas experiencias que siempre unen lo material y lo espiritual. El psicoanálisis, con Jung (1952), ya interpretó el viaje como el deseo de buscar algo que se anhela y que nunca se sacia porque no se encuentra el objeto buscado. En realidad el viaje permite superar pruebas iniciáticas hasta conseguir la auténtica purificación. De la misma manera que el arquetipo del viaje era la peregrinación a Tierra santa, en *Against the Day* esa nueva tierra es Shambalá, el paraíso buscado por todos, pero para acercarse a ella, plena de luz, los personajes han de realizar los diferentes viajes acuñados por la tradición humanista. El más importante y simbólico, el de *La Divina Comedia* (cuyo autor aparece citado), y cuyo precedente estaba en la *Eneida* de Virgilio, muestra en su marcada arquitectura de tres planos las facetas por las que ha de pasar el protagonista hasta alcanzar el paraíso, representado por la luz. El viaje a los infiernos, como símbolo del inconsciente y la necesaria toma de conciencia del ser como ente cósmico y psicológico se ve abocada a un segundo camino de superación, el del purgatorio, representación de las penalidades y del sacrificio necesarios para alcanzar el plano superior o paradisíaco. Se puede afirmar que este esquema espiritual está presente en las obras de Pynchon, en especial en *Against the Day*. Incluso cuando se refieren a la carta del Tarot, número XV, el Diablo, cuya imagen inferior, ocupada por dos seres desnudos, como un par de demonios, le recordaba a uno de los personajes al propio Dante.

Destaca la multiplicidad de medios utilizados para llevar a cabo el viaje. Puede afirmarse que todos los conocidos e incluso los más fantásticos y los propios sueños, están presentes en su obra, como corresponde a una creación siempre relacionada con el viaje y las pruebas del camino. Por supuesto, los ambientes donde se desarrollan las acciones condiciona el medio de locomoción utilizado. En una obra como *Against the Day* tienen cabida todos los conocidos puesto que los personajes viajan por los diferentes continentes, por tierra, mar, aire y subsuelo, y recorren espacios rurales y urbanos. Aparecen diligencias clásicas, con motor, tranvías, pero son los caballos, las naves aéreas, los barcos y los trenes los medios más importantes y cuya función

simbólica tiene gran interés para la acción. No solo existen esos medios sobre los que el hombre avanza; también tienen cabida en sus obras sellos de correos y mapas que representan otras posibilidades de viaje.

El caballo es el medio natural que más presencia tiene en las zonas montañosas y en los parajes rurales, aunque no sea el único. Además de ser necesario para recorrer zonas rurales evidencia su sentido simbólico en muchos casos. En *Against the Day* se manifiesta incluso en su simbólica dualidad blanca y negra, representativa del doble significado que tiene como portador de muerte y vida. Unas veces, solo aparece como medio de transporte en la zona montañosa de Colorado, pero otras, su color adelanta simbólicamente el suceso que va a ocurrir o sirve para definir la categoría moral de quien lo monta. Por ejemplo, el alguacil de Jeshimon y sus ayudantes iban siempre montados en caballos negros porque, como después se especifica en el relato, se trataba de un personaje que llevaba las estrellas de su insignia de cinco puntas, con las dos puntas hacia arriba, como los cuernos del Diablo (este símbolo ya aparecía en *Mason & Dixon*) y era el auténtico representante de ese “Caballero” infernal. Por tanto, ese caballo negro, de acuerdo con la tradición más arcaica presente en todos los pueblos, también en esta parte de América, representa las tinieblas del mundo ctónico, de donde surgía en la mayoría de las tradiciones galopando desde las entrañas de la tierra. Los jinetes que los montan en la obra responden al arquetipo de caballeros portadores de muerte. Esa autoridad está identificada con el mismo Diablo, y sus ayudantes llevan la muerte a cuanto se presenta en su camino. Incluso se cita en la obra la relación con Lucifer al considerar al alguacil un Dios con alas, lo que no permite dudar de su personalidad y función (ATD 211).

Si el Viejo Caballero está encarnado en ese alguacil, que debería ser el árbitro del orden, su cabalgadura no podía ser de otro color que negra. Incluso su viaje hacia la región de “rocas rojas” está en relación con el fuego que simboliza también el caballo negro, como procedente del abismo infernal. Estos caballos de la muerte o presagios de la misma y sus jinetes provocan todo lo negativo, en contraste con el trabajo de orden que tienen encomendado. Si por su aspecto representan la muerte en la ciudad de Jeshimon, los buitres que la sobrevuelan constantemente componen un escenario completo de terror. En ese ambiente los caballos negros sobresalen por su figura y significado. Junto a los buitres, “la comadreja del ayudante del alguacil” (como se le denomina en la obra) conforma un espacio único para identificar esa ciudad con la de

los muertos pues incluso los caballos, llenos de vida en principio, utilizan su movimiento para conseguir muertes. El alguacil, que se hacía llamar Gobernador o rey por su poder sobre la vida y muerte de sus conciudadanos, no deja dudas sobre su aspecto diabólico y “prehumano:”

a keen sense of something wrong in his appearance, something pre-human in the face, the sloping forehead and clean-shaven upper lip, which for any reason, or none, would start back into a simian grin which was suppressed immediately.
(*ATD* 212)

Como los jinetes del Apocalipsis, los regidores de la ciudad siembran el caos y destruyen y matan a cuantos se interfieren en su camino. Con el simbólico caballo negro y su origen demoníaco el narrador hace una crítica implacable a los gobernantes que, en lugar de imponer la paz y el orden, acaban con la vida de las personas. Si con el caballo negro se representa la fuerza irracional propia de un espacio natural donde solo impone la ley absoluta de quien gobierna, también con el símbolo del dragón, de muy parecido significado al del caballo, el narrador se refiere a una forma más moderna de establecer las mismas características, aunque con modos más elegantes y urbanos. Se trata de la “Black Dragon Society” (*ATD* 258), constituida por personas de aspecto más refinado y con modales más agradables que el alguacil y sus secuaces, pero cuya misión era idéntica aunque realizada en un espacio más selecto y con armas más sofisticadas.

La misión de esta Sociedad era también matar, pero en este caso justificándolo por razones políticas (concretamente por los japoneses que querían acabar con la presencia rusa en Manchuria). Es otra forma más moderna de reproducir lo diabólico y que el mismo nombre de la Sociedad representa, pues el dragón, al igual que el caballo negro, es símbolo del mal y de las tendencias demoníacas.

A diferencia de este caballo negro, en la novela también aparecen caballos blancos simbólicos. Uno de ellos se manifiesta en sueños a un personaje (Crouchmas), surgiendo del polvo y, entre los demás, mostrándose majestuoso y resplandeciente: “the animal rises up behind the field, the last you’d’ve expected, tall, shining, inevitable, and passes through them all like a beam of morning sunlight through the spectral residue of a dream” (*ATD* 239). Aparece como símbolo anticipador del triunfo que espera obtener en su misión de encontrar el secreto de la luz. Según Jung, un sueño con caballo blanco

representa la intuición, pero en países como Alemania e Inglaterra (donde está el personaje que tiene ese sueño), ese caballo blanco se consideraba también presagio de muerte (Cirlot 116) y en la novela se dan los dos sentidos: por una parte, el personaje encuentra la luz pero también la muerte.

Otro caballo blanco, con todo el significado simbólico que aporta su jinete, vestido de negro, es el montado por una mujer, la compañera de Bob el Gatillo. El narrador describe al animal como de porte sobrenatural, capaz de atravesar montañas y riscos muy complicados y acantilados profundos en una tierra cuyas pendientes no eran precisamente aptas para caballos. Sin embargo, hacía recorridos muy extensos y, a su grupa, la mujer iba siempre con un atuendo totalmente simbólico: con una capa negra, ondeando al viento, el pelo también negro y brillante por la luz y el sombrero colgado a la espalda. Siempre se la veía cabalgando sola y ante los demás se mostraba como un ser nostálgico y apasionado. En este caso, aunque el caballo aparezca revestido de elementos sobrenaturales y sea capaz de atravesar lugares imposibles, propio del símbolo del instinto dominado, quien lo monta lleva en sí, por el color negro de su vestido y cabello, el carácter negativo y prodigioso de su misión, desconocida por todos y solo apuntada en la novela al estar en relación con su pareja, siempre tratando de matar a quienes se aproximasen a la mina de oro que regenta y defiende junto a Bob. En un determinado momento de la obra, este caballo con la mujer, conocida por todos como la Blanca, por el caballo, se aparece en medio de la nieve (luz) y tras un fugaz destello (propio del anuncio de apariciones en Pynchon) se muestra, a pesar de ser blanco, con su simbolismo negativo: “a White horse borne against the sky, a black rush of hair streaming unruly as the smoke that marbles the flames of Perdition” (ATD 297). Es entonces cuando se puede observar que todo el ambiente de las minas de oro americanas está hechizado y esa visión del contraste de colores entre el caballo blanco y la montura negra resulta el mejor símbolo para expresarlo.

Los carruajes también hacen acto de presencia en *Against the Day*, y como los caballos, que los llevan, representan las fuerzas del inconsciente que gobierna el conductor. Es un paso más complejo del propio animal aunque la función es semejante en las zonas rurales. El narrador registra toda clase de medios de comunicación rural en el ambiente mejicano: yuntas de bueyes, de mulas, grandes carretas con mercancías que desde las minas llegaban a los trenes, carretillas empujadas por chinos, diligencias, etc. El alquimista Merle también pasa su vida de un lugar a otro en un carromato donde

transporta todo su equipo de vendedor de pararrayos o la máquina de cine, como si ese carromato fuese su propia casa y su mundo interior. Así se manifiesta el movimiento cotidiano de la existencia, marcado siempre por el viaje.

Junto a esta forma de comunicación rural la obra va recogiendo también los nuevos medios de transporte urbano que dejan atrás a los animales de tiro de los lugares rurales. El cambio de la Modernidad se observa incluso en cómo antiguas caballerizas se convierten en laboratorios donde se investiga sobre la luz, y carruajes con ruedas cuyo borde de hierro resuena insistentemente en los adoquines de las calzadas, tranvías y motos hacen olvidar el pasado que en pocos años ha cambiado. Incluso los carruajes turísticos de paseo en Nueva York, tirados por dos caballos, tratan de recuperar un pasado que solo se utiliza para el disfrute de algo ya inexistente pero que busca revivir un tiempo y una civilización convertida en recuerdo. Son elementos cotidianos que adquieren la categoría de símbolo del movimiento y del viaje en todas las direcciones, como si mostraran que no existe más que el movimiento. Sin embargo, además del cambio, de la melancolía y de la importancia de la técnica que manifiestan el misterio también se hace presente cuando en el ambiente nocturno de Chunxton Crescent, (a cuyo mando está el Gran Cohen), aparecen carruajes sin ventanas y totalmente silenciosos como si rompieran las leyes de la naturaleza al entrar en ese recinto enigmático.

El caso de las motos es muy interesante. Hay abundantes referencias a bandas de moteros, como las de Las Cuatro esquinas, y a cómo esta y otras bandas se reunían en las tabernas y dejaban fuera, como antes se había hecho en el Oeste con los caballos, a los que habían sustituido. Marcas de moto, como la Excelsior y la Werner (los dos más importantes fabricantes desde principios del siglo XIX), proliferan por Denver y precisamente en una Warner, el extraño motorista pálido, vestido totalmente de negro, Zoltan, capaz de subir las montañas más altas y de hacer una gira mundial en su moto, se aterra ante los brazos cruzados del camarero, la letra X y los espejos. La X, inicial de Cristo (Ap, 7, 3), simboliza también la luz en cuanto unión de lo superior e inferior, y, por tanto, lo mismo que la cruz formada por los brazos del camarero, a Cristo. El miedo a los espejos estaría relacionado con las creencias mágicas de que los muertos no pueden verse reflejados en ellos. Se puede pensar que el motorista, vestido de negro, recupera ese sentido primitivo del caballo negro, cuyo jinete representa las profundidades y de ese modo no se pierde el simbolismo inicial aunque avancen los

medios de locomoción y la técnica. Todo permite sospechar que se trata de una nueva forma del Demonio o un fantasma que lleva su imagen, pero que en cualquier caso no pertenece al mundo humano aunque transite los caminos y frecuente los mismos lugares.

En cuanto a los carros como símbolo se destaca la escultura triunfal sobre el Arco de piedra que ha de pasar el personaje Frank. La figura siniestra, toda curvas, cabellera, alas y telas, sobre un carro, que recuerda a las esfinges (y esta concretamente, a la descrita por Pausanias, con alas pero con cuerpo femenino, en lugar de las tradicionales egipcias de cuerpo de león), parece una deidad infernal que en su carro puede transportar a aquellos incapaces de descubrir el enigma de más allá de la puerta o de permitir el paso a quien sepa la respuesta. Las alas y las curvas del cuerpo y del vestido, simbolizan el movimiento y, por ello, la posibilidad de ascender también a quien sepa responder.

El Carro, como carta del tarot, tiene igualmente una función comunicativa que refleja también la superación de la fatalidad y el triunfo de uno mismo. Sin embargo, por esa ironía y capacidad desmitificadora del narrador, esta carta puede interpretarse también como simple nombre simbólico que encubre en ese momento histórico una realidad más práctica, como una unidad de combate que permite el triunfo para quienes consiguen esa carta simbólica.

Todos los cambios técnicos en la locomoción, a finales del siglo XIX y principios del XX, están presentes en *Against the Day*, y se destaca, sobre todo en Texas, cómo los animales y carruajes han sido sustituidos por bicicletas y motos, cada vez con mayor capacidad para recorrer distancias.

4.2.5. El ferrocarril, el barco y las naves aéreas como símbolos del viaje

En *Against the Day* es fundamental el ferrocarril, pues representa para la época del fin de siglo XIX lo que el caballo o la diligencia en épocas pasadas o en ambientes rurales. Si la red de ferrocarriles resulta un medio de comunicación entre países y gentes de diferentes culturas, en la obra resulta fundamental para el sentido universal de la misma. Su presencia constituye el núcleo más importante de la acción puesto que la construcción del Transiberiano, por una parte, significa la posibilidad de abrir vías de comunicación entre Rusia y Europa, con la consiguiente ilusión de que esas

comunicaciones sirvieran para llegar a la ciudad de Shambhala, aunque también llegasen a ella los rusos, enemigos de Asia en la novela. Además, el narrador expresa el auténtico valor del ferrocarril al afirmar que se trata de un organismo vivo, consciente, casi con necesidades y planes propios. Si el proyecto de ese gran ferrocarril es visto como algo vivo, hay que añadir que son muchas las ocasiones en que el tren actúa como elemento salvador en diferentes momentos del relato. Así, cuando Frank y Ewball escapan de sus captores en Méjico por túneles de cementerios, llegan a la estación de Marfil y consiguen subir al tren y salvarse (*ATD* 385). Otras veces, el tren es visto como un fantasma que no llega a ninguna parte: “The first pale husbands of the evening stood waiting for suburban trains never meant to arrive at any destination on the rail map” (*ATD* 609). En otra ocasión un tren especial y resplandeciente permite que se salven los “The Chums of Chance” y todos cuantos están relacionados con la música y las armónicas (*ATD* 410).

Sin embargo, el proyecto del ferrocarril Transiberiano, visto desde Ostende como centro neurálgico de comunicaciones, más el Orient Express y el Berlín-Bagdad, representa en la novela un gran haz de raíles de acero por donde se podía llegar desde el centro de Europa a Oriente. Simboliza el centro de la tela de araña alrededor de la cual se tejen las diversas acciones de la ficción en su doble sentido, espiritual y bélico. El movimiento del tren es paralelo al de los personajes. De hecho, se puede observar cómo, una vez que se ha determinado la situación de los personajes en sus respectivos viajes, puede seguirse uno a uno con solo realizar el mismo camino del ferrocarril Transiberiano. Esa red de ferrocarriles simboliza la imagen del principio cósmico universal que aquí cobra más fuerza puesto que se debate, en paralelo con los viajes en tren, la preparación de la Primera Guerra Mundial y el juego entre las distintas potencias. Asimismo, el ferrocarril de Méjico, construido en principio para un fin positivo, con la Revolución, y también en paralelo con las vidas de los habitantes, se va convirtiendo en medio de transportar las armas para su propia destrucción.

La novela muestra también la necesidad de perforar las montañas para conectar las líneas férreas por túneles, desde 1898, entre Suiza e Italia. Sin embargo, al horadar la montaña los obreros pueden comprobar que el interior parece un organismo vivo al que le hacen daño. Se dice que encontraron en lugar de roca helada, “a passionate heart, a teeming interiority, mineral water at about 120 to 130 degrees” (*ATD* 653). Esta visión puede justificar, literariamente, los muertos en las obras del ferrocarril como un

sacrificio necesario en la batalla entre la montaña y el tren y, asimismo, la doble posibilidad del viaje en tren: hacia la luz (paz de Shambala) o hacia la oscuridad (muerte, guerra). De hecho, la serpiente que se consideraba como habitante de la montaña, la Tatzelwurm, o gusano tirolés, propia del folclore bávaro, se presenta en la novela como un ser vivo que, furioso por las excavaciones y túneles construidos en su mundo, había atacado a varios trabajadores y entre ellos a Reef, de quien sabe su nombre el animal fantástico, lo que interpreta como advertencia para que no siga trabajando en el túnel.

En el análisis de los sueños, el tren se inscribe como un símbolo de evolución, heredero de las serpientes y monstruos y aquí puede verse su dependencia telúrica ya que esa serpiente representa el principio vital y las fuerzas de la naturaleza que la mano del hombre aniquila para construir un nuevo principio artificial, el ferrocarril, cuyo aspecto físico, serpenteante, se muestra como el nuevo principio cósmico universal por su capacidad para enlazar y coordinar materias y seres. Así, la serpiente y el ferrocarril, ambos símbolos dinámicos, vienen a coincidir. La serpiente equivaldría a un elemento anticipador de la oscuridad y la muerte, del mismo modo que el tren que se estaba construyendo uniría tierras que la guerra devastaría.

La construcción del ferrocarril muestra así el despertar de todo cuanto ocultaba la tierra (elementos vivos, leyendas, seres imaginarios) y que al ser despojado de ello se cobra su tributo, pero también en *Against the Day* se utiliza el tren como metáfora de las diferentes dimensiones espacio-temporales y de creaciones alternativas que se están buscando. Así lo afirma Werfner/Renfrew: “one might imagine a giant railway-depot, with thousands of gates disposed radially in all dimensions, leading to tracks of departure to all manner of alternate Histories” (*ATD* 682). Por otra parte, el trazado de las vías férreas, del mismo modo que a principios del siglo XIX cuando se inventaron, supusieron un nuevo pensamiento y, en ese caso optimista porque se consideraba que con la comunicación de los pueblos establecería un mejor conocimiento y con él llegaría la paz, ahora, en la novela, las vías férreas se convierten en elemento clave para la nueva civilización. Las posibles conexiones de líneas entre los países y continentes se consideran ahora, en el principio del siglo XX, como un medio para perseguir un destino, y viene a ser interpretado el tren como una teleología en la que se ponen en juego los intereses de las diferentes potencias. Por eso el *Interdikt* resulta el símbolo de

los nuevos intereses ocultos que se esconden en las nuevas líneas férreas que tratan de unir diferentes continentes.

El trazado de los trenes intenta también revivir rutas del pasado para acercarlas a destinos difíciles pero muy valiosos. Es lo que ocurre con el Tren Transcaucásico que, en la historia, seguía el itinerario de la seda a través de la parte occidental de Asia Central y cuyo trazado culminó en 1906. Por ese camino de hierro va el personaje Kit desde el Cáucaso hasta Andiján, pasando por Miev y Samarcanda. Durante el viaje comprende que hay otra visión del ferrocarril, desconocida para él. La define como “metafísica del ferrocarril” porque la velocidad en sus dos direcciones le parecía semejante a los vectores y el camino como un elemento en tres dimensiones con un espacio que contenía ejes imaginarios: “The effect of rotating ninety degrees from a moving timeline, as expected, was delivery into a space containing imaginary axes” (ATD 752).

Naves aéreas aparecen constantemente en *Against the Day*, siendo la más importante el *Inconvenience*, aunque hay otras semejantes que entablan combates con ella. En esta nave viajan los “Chums of Chance,” que se presentan como viejos conocidos en el relato de otras ficciones anteriores. En las otras naves aéreas, de semejantes características, viajan otros personajes enemigos que actúan en el cielo de una forma interesada y agresiva, como si se tratara del mundo de la tierra llevado al cielo. Contrariamente a los “Chums of Chance,” siempre altruistas, los demás buscan obtener el conocimiento de los elementos de poder de entonces: la luz, la electricidad, el gas o los nuevos sistemas de comunicación. Pero no son las únicas naves, ya que también existe otra capaz de introducirse por las arenas del desierto de Asia Interior, por debajo de las dunas, como hace la fragata futurista Saksaul, desde donde puede contemplar las cadenas montañosas denominadas las Profundas Blavatsky en la obra, como un homenaje del autor a esta mujer. Además de las naves aéreas y subdesérticas, en la obra se citan las “the famous Giant Airships of 1896 and ‘7” (ATD 454). La cita, muy breve, tiene un gran interés porque revela otra de las influencias de Pynchon, como es la del periodismo y, en este caso, con una noticia que tuvo una gran repercusión: la presencia de naves en los cielos americanos (y antes en España y en otros países de Europa) en esas fechas, cuando solamente se veían en el cielo globos aerostáticos. La presencia de unas aeronaves, dirigidas por ingenios mecánicos propulsados por algún tipo de energía que inicialmente se desconocía, sus grandes velocidades y su extraño

comportamiento, llevó a muchos a recelar de los testigos de tales hechos. Entre marzo de 1896 y mayo de 1897, este tipo de presencias conmocionó a toda la prensa norteamericana. Se contabilizaron más de tres mil recortes de periódico, de más de tres docenas de rotativos distintos, y con todo ello se compuso un gran dossier que presentaba evidencias de algo que resultaba increíble.

El 1 de julio de 1896, ciudadanos de Winnipeg, en Canadá, vieron cómo un objeto esférico de color negro cruzó por encima de la ciudad. Meses antes, en abril, ciudadanos de Texas habían podido contemplar en Atlanta cómo un objeto con alas descendía a la ciudad, hasta el punto de cubrir con su sombra a algunos de los testigos que se hallaban presentes y un año después, el 1 de abril de 1897, ciudadanos de Galesburg (Michigan) vieron otra de esas naves aéreas. La describieron como una luz brillante en la que se entreveía un cuerpo principal. De ella emanaban unos sonidos que probablemente pertenecerían a su motor, así como al ruido de voces humanas. Al día siguiente, en Chicago, unos pocos ciudadanos subieron a la azotea de un edificio para poder contemplar con claridad un extraño objeto volador que parecía tener aletas en cada extremo de un cuerpo cilíndrico central y un farol en la parte delantera. Ese mismo objeto, o uno de parecidas características, fue visto el 19 de abril en Sisterville (West Virginia) con relampagueantes luces de colores.

Durante la primera mitad de 1897, todos los periódicos más importantes de los Estados Unidos publicaron noticias referentes a las naves aéreas. La impotencia por saber de qué se trataba hacía aumentar el escepticismo de quien no las había visto pero, curiosamente, cada vez eran menos los que estaban en esa situación. Si sociológicamente fue un acontecimiento también sirvió de inspiración para creadores. H. G. Wells se inspiró en estos acontecimientos para escribir en 1897 *The War of the Worlds*, una narración sobre la invasión de los marcianos en nuestro planeta. Sin embargo, resulta mucho más interesante la visión anticipadora de Verne en estos temas, al igual que en otros. Este autor, en 1886, ya había publicado su novela *Robur-le-Conquérant*, en la que un ambicioso personaje pretendía hacerse con el control del planeta utilizando para ellos naves aéreas con hélices y anclas en forma cilíndrica, semejantes en todo a las naves que solo diez años después aparecerían en los cielos norteamericanos. Hasta tal punto esta obra es de anticipación que en los grabados de la edición francesa del libro se ve el diseño de la “Albatros” como idéntica a algunos bocetos publicados por los periódicos norteamericanos después.

Un año después de la muerte de Verne, su editor publicó una nueva obra, *Maître du monde* (1904), en donde de nuevo las naves aéreas vuelven a tener protagonismo. Lo interesante de las obras de Verne es que, como en *Against the Day*, las naves que no están dirigidas por los “Chums of Chance” (sobre todo las rusas) buscan igualmente controlar el mundo.

Estas noticias y obras literarias que surgieron tras el fenómeno visto en los cielos y en las creaciones de Verne posiblemente inspiraron la descripción en *Against the Day* de la aeronave el *Inconvenience*. Al menos eso parece deducirse de la frase que se cita en la obra cuando el narrador comenta que Merle un día, a la hora del crepúsculo, creyó ver navegando por el cielo como una de las famosas “Giant Airships” (ATD 454) al *Inconvenience*.

El barco es otro símbolo del viaje; de hecho, resulta el símbolo más representativo de la vida y de la muerte, por la forma de cuna-tumba. Asimismo, en todas las culturas, la navegación constituye la imagen de la vida y sus peligros y la esperanza de alcanzar la paz. En este sentido, el barco constituye un medio fundamental en *Against the Day* por la necesidad de huir que tienen muchas personas cuya vida se encuentra en peligro. Las rutas marítimas representan la única posibilidad de escapar de lo conocido porque puede llevar a islas que no están cartografiadas y ajenas a las zonas civilizadas. Por ello, los perseguidos utilizan este medio sobre los demás (anarquistas, judíos, guerreros) para salvar la vida.

La importancia del viaje en barco se puede observar en la metáfora de la vida que justifica el narrador, tras la experiencia de sus personajes. Considera que existe una relación especular entre la vida y el viaje en este medio. El momento en que se aligeran cabos se corresponde con el inicio del destino, a la vez que aparece en el mar y en la vida lo desconocido y puede que hasta lo no creado por delante y por detrás, a babor y a estribor. Lo mismo que el mar, la vida se abre a un sinfín de posibilidades para cada uno de los viajeros e incluso, cada vez que la tripulación hace ese mismo viaje, las posibilidades sean de nuevo infinitas para su vida y trayecto. Nombres de barcos concretos, como el “Stupendica” o el “John of Asia” recorren las aguas del Mediterráneo y del Atlántico, llevando, ocultando e incluso engañando en su destino a los viajeros.

En *Against the Day*, además, se recoge el mito de los argonautas, según Virgilio y Apolonio de Rodas para mostrar la pervivencia del mito en el presente. Se fija el

narrador en el intento de Argos de atravesar el paso transpeninsular del mar Euxino al Cronio, con las fuerzas de la Cólquide, la enemiga Medea y todo el peligro que arrastraban. Sin embargo, en su relato lograban llegar del Danubio al Adriático. Solo encuentran explicación a esta ficción si los argonautas hubieran conseguido navegar por ríos subterráneos, lo cual justificaría la teoría de esta novela acerca de la posibilidad de establecer comunicación entre lugares que, en el pasado, existieron pero después se perdieron.

Es posible que la intención de utilizar esta leyenda de Jasón, que quiso ir a la Cólquida en busca del vellocino de oro, fuera la de actualizar, en el siglo XIX, ese deseo general de buscar oro entre los americanos o de encontrar un paraíso entre los europeos atemorizados por el porvenir bélico. En cualquier caso, el viaje en barco simboliza la existencia con todos sus peligros y la posibilidad de salvación.

4.2.6. La máquina del tiempo: el viaje en otras dimensiones

Entre todos los experimentos destaca el realizado por el Doctor Zoot en *Against the Day*. Como una moda más de la época, en el laboratorio de este personaje se había utilizado una vieja máquina, que poco tenía de moderna en su interior, y en su exterior presentaba suciedad, quemaduras y polvo. Sin embargo, este artilugio, comprado a la Universidad de Candlebrow, institución de estudios avanzados en experimentos sobre el tiempo y cuya primera conferencia internacional sobre el Viaje en el tiempo se había visto avalada por la publicación del libro de H. G. Wells, *The Time Machine: An Invention* (1895), fue preparado para funcionar.

Para realizar el viaje al futuro, sin tener en cuenta la distinción entre espacio y tiempo, los dos chicos que se convierten en viajeros del tiempo pueden comprobar un conjunto de sensaciones extrañas. Primero apreciaron unas fuertes vibraciones que procedían del aparato y de sus propios cuerpos y posteriormente comenzaron a ver una luz (proceso habitual en el narrador cuando se producen hechos extraordinarios) en medio de una gran tormenta. Lo que vieron era una anticipación de la guerra, en imágenes apocalípticas, aunque no supieran entonces más que se trataba de escenas horribles, que no eran aptas para mentes normales. La cita de la novela de Wells, primera de ciencia-ficción, producto de los problemas científicos de la época en torno a la búsqueda de la cuarta dimensión, ya puso de relieve el futuro negativo de la

humanidad. Si en ésta la aventura y el misterio se funde con los problemas sociales (y la sociedad del año 802701 estaba dividida en los grupos elitistas de la superficie, los Elois, y los hombres del subsuelo y de la oscuridad, los Morlock, que solo vivían de los Elois que capturaban), en la de Pynchon su cita se convierte en excusa para integrar la metaficción y para proseguir con la ficción de la ciencia. Por ello, y tras haber contemplado un espectáculo aterrador en su viaje (masas de almas a caballo, como sombras espectrales, especie de estrellas que explosionaban y horribles gritos de dolor y estridencias brutales) se dirigen a la Universidad de donde procedía el aparato para investigar sobre el tema.

La Universidad de Candlebrow (bajo cuyo nombre se puede referir a los múltiples Reales Colegios de Ciencias del siglo XIX donde tuvieron lugar las más famosas discusiones y debates sobre el tema) y de donde procedía la máquina del tiempo, ya constituía, por su aspecto arquitectónico, una alegoría del tiempo eterno. Contaba con torres de piedra antigua que evocaban el arte gótico, y las residencias interiores semejaban construcciones de edades remotas, conscientemente realizadas en época moderna para no mostrar diferencias temporales ni dejar una huella de un determinado espacio definido. En la Universidad, desde la simbólica fecha de 1895, se celebraban conferencias en torno al tema de Wells, y el profesor Vanderjuice les animó a los Chicos a adentrarse en su máquina y celebrar las conferencias en una época remota. Sin embargo, no hacía falta realizar el viaje ya que por la noche pudieron ver la transformación de los pabellones universitarios en espacios llenos de bosques, y donde, entre sombras y susurros extraños, múltiples pajes circulaban entre los durmientes llevándoles mensajes de sus gentes conocidas pero de un tiempo pasado, perteneciente a las primitivas edades donde se originaron las ciudades de las que provenían los estudiantes. Después, en las comidas, pudieron evocar también el pasado gracias a las sensaciones, como en la obra de Proust y, al fin, pudieron ver en el vertedero lo que el profesor denominó el “Walloping Wellesianism!” (ATD 409), todo un cementerio de fallidas máquinas del tiempo. El narrador, al tiempo que registra la evolución de estos artilugios (“Cronoclipos, Transeculares de Asimov, Tempomosfos Q-98”), para mostrar las conjeturas, supersticiones y fe ciega en el progreso, ironiza sobre la confianza del hombre en el poder de determinadas materias para conseguir una amalgama capaz de manipular el tiempo y permitir el viaje a espacios y épocas desconocidos.

La máquina del tiempo aparece en la obra como el artilugio material correspondiente a la idea del Eterno Retorno que, de alguna manera, ya hacía su efecto sobre las personas de dicha Universidad puesto que a nadie se le vio envejecer ni morir. La importancia del fenómeno originó la presencia de los más destacados científicos y filósofos, entre los que el narrador incluye a Niels Bohr, Ernst Mach, el joven Einstein, el doctor Spengler y hasta Wells, en lo que constituye una incesante utilización de la ciencia y el pensamiento como ficción. Se afirma que, de la misma manera que se ha podido construir la idea del Eterno Retorno en abstracto, los vectoristas y cuaternionistas en física pueden construir la Máquina del tiempo ya que la función Lobacheevskiana (“Lob, de forma abreviada”) obtenida en la ciencia permite transformar el espacio euclidiano en Lobachevskiano, y con ello, acceder a una vida nueva pues el tiempo “ya no pasa” con una velocidad lineal sino que “retorna” con una angular. Así el ser humano puede retornar a sí mismo eternamente, o lo que es más correcto, atemporalmente. El fracaso de los cuaternionistas deja al descubierto también la posibilidad de una existencia fantasmal o imaginaria y los científicos defensores de esa teoría se llegan a considerar “judíos de las matemáticas,” “vagando en su diáspora,” con destino al pasado, unos y al futuro otros, pero capaces de emprender desde ángulos desconocidos de la línea del tiempo, viajes que nadie puede predecir.

La anécdota del temor que muestran ante el Viejo Campanario de Stearinery, inspirado en el Campanile de la Piazza San Marcos de Venecia, porque, con su gran altura era la estructura más alta visible:

The Old Stearinery Bell Tower, inspired by the Campanile in the Piazza San Marco in Venice, at 322 feet the tallest structure visible in any direction out to the curve of the Earth, notorious locally for exerting a fascination upon minds healthy and disordered alike. (*ATD* 412-13)

Representa el miedo anticipado a su caída, por esa sensación de eterno retorno donde se preveía ya lo que iba a suceder en el futuro. Esa sensación de “eterno retorno” está muy presente en el libro y hasta angustia a los protagonistas, que escuchan voces de otra dimensión, se sienten identificados con situaciones del pasado o vislumbran el futuro como si fuese actual.

Uno de los “Chums,” Chick, tuvo una visión en ese ambiente en la que viajaba en un barco o una gigantesca aeronave del futuro, atestado de cuerpos resucitados de todos los tiempos, y de multitud de gentes de todos los tiempos, que tenían que ser alimentados, vestidos y acogidos, y todos dependían de él. La visión justificó que pudiera ser de los elegidos para emprender el viaje a través del “dark fourth-dimensional Atlantic known as Time” (ATD 415). Al señor As le corresponde la misión de informar que el viaje en el tiempo permite transformar el tipo de reacciones termodinámicas del pasado conocidas como procesos irreversibles (muerte y envejecimiento) con el fin de revertirlas.

La máquina del tiempo permite un viaje con un desplazamiento hacia delante o hacia atrás similar a como se hace en el espacio. Incluso con ese tipo de viaje sugiere la posibilidad de viajar también entre realidades distintas o universos paralelos. En este sentido, *Against the Day* ofrece igualmente la existencia de esa otra Creación cuyas puertas se pretenden abrir, a través de las posibilidades que ofrece esa máquina del tiempo.

Los universos paralelos, o mundos múltiples, de acuerdo con las modernas teorías de H. Everett, basadas en la física cuántica, serían una posibilidad teórica que permitiría la sucesión de acontecimientos simultáneamente en historias paralelas, y estas historias formarían un árbol ramificado que simbolizaría los posibles resultados de una interacción.

Estéticamente, Pynchon se refiere a los mundos múltiples, sin citar al autor de dicha teoría pero sí a uno de sus interlocutores, Niels Bohr (412), para expresar la metateoría llevada a cabo por los progresos de la física cuántica. El físico había propuesto que cada medida “desdobla” nuestro universo en distintas posibilidades (o incluso que estas pudieran existir como universos paralelos sin ser observados unos por otros) y esta teoría, basada en la simultaneidad dimensional (aceptada por los científicos) llevó, con las teorías de Einstein, a la consideración de mundos múltiples o universos paralelos especulares. Pynchon, remitiendo insistentemente a ecuaciones, teorías matemáticas, elementos físicos y filosóficos, que apuntalan su ficción, crea el concepto de doble Creación, equivalente a esa hipótesis científica. Constantemente busca puertas y sistemas de comunicación entre ambas, que se corresponden con los denominados “agujeros negros” de la ciencia. De esta forma en la novela quedan

justificados nuevos viajes, con nuevas formas de movimiento, que pretenden conseguir traspasar las puertas de una Creación a otra.

Son muchas las puertas concretas de todo tipo (de cristal, de madera, de hierro, invisibles) que ofrece la narración. Incluso es un sueño recurrente del protagonista. Al Cohen le corresponde sentenciar sobre los mundos laterales y la existencia de otras partes de la Creación. Considera que otros seres están conviviendo con ellos, cada uno con sus “puertas” para pasar del uno al otro lado y pueden encontrarse en cualquier parte y cualquier día. Habla de una explosión imprevista que posibilitaría la entrada en otros lugares a través de pasadizos.

De hecho, los personajes sienten en muchas ocasiones que son observados por los “otros,” y la sensación de dobles son constantes (tema relacionado también con los espejos, el espato de Islandia y la doble refracción). El narrador considera incluso que los “dobles” existían desde épocas remotas y así se refiere a los secta de los antiguos bogomilos (que, por no abrazar la Iglesia de Roma en 1650 pasaron a la clandestinidad), considerados descendientes de Orfeo y supervivientes de la desmembración producida cerca del río Hebrus (hoy llamado Maitza), que vivían apartados en el convento al que llega Cyprian. Precisamente en el recinto se habían refugiado quienes se sentían perseguidos por esos dobles y por sentir que en todas las cosas había una dualidad.

La novela, concebida bajo esa teoría física, introduce la dualidad de todo: de la Creación desde el punto de vista religioso, pues abundan las referencias al cristianismo y a la época del Antiguo Testamento y a la posibilidad de que la Creación no fuese la que se conoce sino que existiese otra anterior, con sus propias normas; de las personas y de la historia. Se apunta la posibilidad de la existencias de dobles personas en un solo ser, unas vivas siempre, sin envejecimiento ni muerte; otras, vivientes en un reino de lo cotidiano y en otro fantasmal; personas que llevan una doble vida e incluso agentes dobles que realizan un trabajo contradictorio (todo esto en relación también con el chamanismo) y se proponen creaciones duales a partir de un solo ser, como consiguen los magos con la refracción de los espejos especiales. El personaje Frank es el más afectado por esta tesis pues durante toda la acción está convencido de tener un doble, pero no es el único, ya que también Lew puede contemplar en sueños que uno de sus seres realiza un viaje y el otro se queda quieto, y la princesa se muestra multiplicada. La dualidad afecta también a los objetos, como la torre del Campanile y la de Stearinery.

Pero lo más importante para el viaje en todas sus dimensiones es la existencia de esa doble Creación, a la que tratan de acceder en el viaje más importante y cerrado de la obra ya que se trata de un viaje en todas las dimensiones. De hecho, las visiones y sueños donde se apunta la posibilidad de atravesar muros separadores y acceder a otros mundos constituyen viajes de tanta realidad como los que realizan por otros medios de locomoción. La teoría de la relatividad y la teoría cuántica permitía, según las investigaciones físicas, el movimiento espacio-temporal hacia delante en el tiempo (futuro) y hacia un lado u otro en el espacio. La sensación de moverse a la velocidad de la luz causaba la impresión de que se podía hacer un viaje en el tiempo porque el tiempo externo parecía fluir más rápidamente.

Si bien Pynchon contaba con autores que ya se habían ocupado de utilizar esta información para crear novelas de ciencia ficción, como Lovecraft, Lumley, o de fantasía, como Lewis Carroll, o de tema histórico, como Turtledove o Nabokov, e incluso narraciones de horror, como *Event Horizon* o *Doom*, lo original de Pynchon es abordar este viaje hacia otras dimensiones teniendo en cuenta todas las ciencias conocidas, las diversas disciplinas y el pensamiento y con todo ello, su narración discurre entre la ciencia-ficción, la historia, fantasía, misterio y novela negra. Y todo ello se realiza bajo la estructura del viaje que adquiere con esta dimensión la posibilidad de encontrar un mundo diferente y descubrir en él un nuevo marco de comunicación con el espacio, la naturaleza y los seres. Este viaje a otra dimensión podría considerarse como el símbolo capaz de abolir distancias físicas, aspectos negativos de la historia y los límites de la vida, como si fuera un trazado circular que alberga todos los demás viajes. Incluso podría asegurar la unidad religiosa y espiritual, sin las sombras materiales que causan dolor en el hombre. Para realizar ese viaje el esfuerzo debe ser mayor que el emprendido en cualquier otro viaje porque lo buscado es todavía más profundo que en los tradicionales y las pruebas constituyen un camino de iniciación más hondo. Ya no se trata de un desplazamiento por el mundo sino por el interior de las nociones de espacio y tiempo a las que se trata de dar existencia práctica. Por esta causa la aventura solo está reservada para unos pocos.

4.2.7. Los espacios simbólicos

4.2.7.1. La ciudad sumergida

En *Against the Day* el mito de la ciudad sumergida aparece actualizado y cobra vida cuando al llegar a Venecia descubren, desde las alturas, las denominadas tierras Perdidas (“Terre Perse, or Lost Lands” 244) que, desde la antigüedad, se sabía que se habían hundido bajo las olas del mar Adriático y acabaron formando una considerable comunidad submarina de iglesias, tiendas, tabernas y palacios, donde se ejecutaban las leyes. Toda la Isla de los Espejos resulta ser una ciudad sumergida (244) que ni siquiera figuraba en todos los mapas, aunque sí en algunos. Sin embargo, para muchas personas se trataba de un mito inexistente, aunque los personajes de la obra consigan verla en la Laguna en un día de sol y penetrar en los restos de las fábricas antiguas, en sus salas de fundición y en los talleres. Incluso se siente que Venecia, por sus canales y laberintos, constituye la prueba de la existencia de diferentes niveles bajo la tierra que se corresponderían con los diferentes lugares donde podrían vivir seres diversos y además también se podrían ver allí restos la eterna batalla que se libró desde el principio de la existencia entre los ángeles buenos y malos.

En realidad toda ciudad sumergida trata de reproducir el mito de la Atlántida, leyenda originada en Platón y cuya pervivencia, tanto en la ficción como en el intento de búsqueda por los científicos, ha llegado a nuestros días. La leyenda fue recuperada a fines del siglo XIX por Julio Verne, entre otros, en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (*Vingt mille Lieues Sous Les Mers*, 1869). En el capítulo 9 se describe el encuentro de los protagonistas con los restos de la ciudad sumergida. Aún más interesante es que también la ocultista Helena Blavastsky, cuya semejanza con el personaje Eskimov ya hemos destacado, publicó en *La Doctrina secreta* (*The Secret Doctrine*) una referencia al Libro de Dzyan, un supuesto documento tibetano cuyo origen remoto estaría en la Atlántida. Los atlantes habrían sido una raza de humanos anterior a la nuestra y cuya civilización habría alcanzado un notable desarrollo científico y espiritual, que luego desapareció sin que se supieran las causas.

Este mito adopta diferentes formas en el relato de *Against the Day* y, a veces, la visión de una ciudad sumergida se presenta a partir de un sueño, como ocurre con Venecia cuando uno de los personajes con poderes especiales, Miles, tiene una visión

profética (luego revelada como auténtica) de San Marcos, pero invertida. Es decir, vio el pasado, en una época correspondiente al siglo I, cuando aún no era la ciudad sumergida posterior. Allí pudo contemplar los cormoranes y gaviotas que vivían en el agua y, sobre todo, la explicación del León alado y el libro abierto en sus orígenes, símbolos de la ciudad. Se trataba del Libro de la memoria y de las promesas realizadas a los salvajes, a remeros en galeras y dogos, acerca de la necesidad de la peregrinación humana, cuyo origen se remontaba al Evangelista San Marcos.

Otras veces, la ciudad sumergida se reconoce a partir de un sonido de campanas y tras la visión de un extraño paisaje. Es lo que ocurre cuando, por equivocación al sumergirse en los canales cercanos a Brujas, se encuentran ante un pasaje fantasmagórico y, entre la bruma, pueden distinguir muros de mampostería con piedras delicadamente encajadas, sin ventanas y con puentes totalmente vacíos, que parecía no pertenecer a la misma cultura del resto visible. Se trataba de una ciudad que en el pasado había sido un próspero puerto hanseático, accesible desde todos los rincones de la tierra, enriquecida por el negocio de la lana y el comercio que se convirtió en un lugar silencioso y espectral: “since its channel to the sea silted up back in the 1400s, become like Damme and Sluis a place of silence and phantoms and watery daylight, nocturnal even at full moon, no watercraft to disturb the funeral calm of the canal surfaces” (*ATD* 562), donde los sonidos de campanas seguían vivos y donde parecía que aún había seres que mantenían aparentemente todo limpio aunque una luz espectral iluminase todo día y noche.

En otra ocasión, la mina representa esa ciudad sumergida, sobre todo cuando el narrador advierte que ciertos trabajadores que habitaban las profundidades de las minas no estaban acostumbrados al contacto humano. Sin embargo, en este caso, hay un evidente tono irónico con este tema al considerar primero que esos seres de las minas, denominados Tommyknockers, coincidiendo con el título de la famosa novela de horror de Stephen King (1987), temen la presencia de los humanos como si pertenecieran a las profundidades. Sin embargo, después de seguirlos a sus ambientes pueden comprobar que viven igual que los habitantes de la tierra y actúan de esa manera porque se trata de simples ladrones de las minas en cuyas guaridas profundas y misteriosas ocultan el producto de sus robos.

En otro momento se habla de un puerto bajo el agua, el Nuovo Rialto. Era un puerto sumergido hacía muchísimo tiempo, que se había erigido alrededor de 1300

sobre las ruinas de una ciudad maniquea que databa del siglo III y que, según la tradición, había sido fundada por Mani en persona en el transcurso de sus vagabundeos en las orillas lejanas de Oxus (439). La referencia del narrador es histórica en cuanto que Mani fue el líder religioso iraní, fundador del maniqueísmo y realizó muchos viajes para predicar su teoría, pero apenas se sabe de su biografía, recreada por el escritor libanés Amín Maalouf en su novela *Les jardins de lumière* (1991), en donde le hace viajar al protagonista desde Irán hasta la India.

La historia del puerto, como espacio de una ciudad anterior sumergida, continúa en el relato donde se refiere cómo durante más de mil años el puerto permaneció activo hasta que los ejércitos de Gengis Kan invadieron la región de Asia interior. Cuando la encontraron los occidentales apenas había nada de su origen y ellos establecieron canales, colocaron aljibes para recoger el agua de la lluvia y excavaron pozos. Sin embargo, extrañamente, como si el pasado estuviera vivo y no aceptase esa nueva realidad, la ciudad fue decayendo en lo moral y en lo físico hasta desaparecer. Incluso se pudieron descubrir altares maniqueos del siglo XIV, más recientes de lo que deberían. Allí pudieron descubrir también los personajes de Pynchon una estructura muy antigua, de color marrón rojiza, con unas estatuas de hombres y mujeres que portaban antorchas y en cuyo frontispicio podía leerse una inscripción en una lengua que identificaron como inventada por el propio Mani y en la que se había escrito “The Book of Secrets and other sacred Manichaen texts” (ATD 439). En ese puerto se habían descubierto los diferentes estamentos de civilizaciones ahogadas por el tiempo, las guerras y las diferentes culturas, lo cual resulta un extraordinario ejemplo del valor de la ciudad sumergida. De ese modo las polifonías de las diferentes civilizaciones cobran vida gracias a este mito de la ciudad sumergida.

También y como gran originalidad en la interpretación del mito, en alguna ocasión pueden ver anticipadamente el lugar vivo de la ciudad en que están como el fondo de una ciudad sumergida en el futuro. Es lo que le ocurre a Dally en Venecia. Puede darse cuenta, gracias a un destello de luz que se lo anuncia, del proceso de transformación rápido y de la conversión de ese elemento vivo en un futuro tenebroso, sin vida, a punto de desaparecer y no quedar nada más que un leve rastro de su presente. Incluso se habla de la desaparición de iglesias, de todos los tesoros y de la conversión definitiva del arte en ruinas.

4.2.7.2. La tierra hueca

En *Against the Day* no solo hay referencias a las teorías cinéticas que tuvieron éxito en los siglos XVI y XVII, también hay una serie de interferencias estéticas con estas teorías y las neopitagóricas que trata de instaurar el nuevo orden (T.W.I.T.) presidido por Cohen “a person in mystical robes appliquéd with astrological and alchemical symbols, and a bowl haircut with short fringes” (*ATD* 221). Por ello, cuando el detective Lew es presentado a esta persona como un ser muy singular, capaz de sobrevivir a una explosión, le llevan al santuario neopitagórico porque piensan que se trata de un ser llegado de otro mundo, de las series de mundos laterales, de otras partes de la Creación que están a nuestro alrededor, cada uno con sus puntos de fusión o puertas para pasar del uno al otro (*ATD* 221). Consideran que esas puertas se pueden encontrar en cualquier parte y cualquier pequeña explosión puede activarlas. Estas aberturas de la tierra, que el grupo de neopitagóricos interpreta como una consecuencia ideológica de la convicción que tenían los clásicos grecorromanos en la consideración de la tierra como un globo en cuyo interior existían concavidades, se corresponde con el estudio del Geocosmos llevado a cabo en el siglo XVII por el científico Kircher. En su obra *Mundus subterraneus*, el autor propuso una de las teorías globales de la tierra, basada en la idea de Geocosmos, que más influjo han tenido en las ciencias naturales de los siglos XVIII y XIX. En ella se muestran apreciaciones de su observación de la Naturaleza junto a sugerentes y poderosas concepciones filosóficas de raíz platónica y a teorizaciones teológicas de gran envergadura (Udíás y Stauder, 1998; Sequeiros, 1999, 2001a, 2001b).

Kircher consideraba que en la Tierra se ocultaban secretos escondidos de la Naturaleza en los que nadie siquiera llegó a pensar. Aunque había diversas opiniones en la época de este pensador acerca del globo terrestre, destacan dos sobre todo, por su relación con la obra de Pynchon. Una consideraba el globo terrestre como hueco por dentro (aunque lleno de un líquido más o menos denso o relleno de un fluido aeriforme) y otra suponía que en su interior había un material sólido. Aún más cercana a las tesis del narrador americano era la afirmación de que el globo terrestre estaba parcialmente hueco y su interior estaba atravesado por canales, cavidades y cavernas. Esta última hipótesis, que era la defendida por Kircher, sobre todo tras sus experiencias en el

estudio de los volcanes, gozó de gran popularidad porque parecía que estaba postulada por las ideas de Newton. Además, casi todos los autores que se referían al interior de la Tierra, entre los siglos XVII al XIX, admitían la existencia de cavernas, cuevas y galerías por debajo de la corteza sólida.

Aunque Leonardo da Vinci y Burnet también postularon la existencia de una cavidad global interior, otros defendían la existencia de canales y galerías subterráneas que unían entre sí las cavernas. Estos canales y galerías explicaban también la existencia de fuentes alejadas de los ríos en las partes elevadas de las montañas y explicaban también el hallazgo de agua en el fondo de los pozos. Incluso, para algunos (como Kircher), esos canales y galerías llegaban hasta el mar y llevaban agua hacia zonas profundas de la corteza. La presencia de diferentes canales para agua, aire y fuego (hidrofilacios, aerofilacios y pirofilacios) fue sin duda el fundamento de las tesis de Kircher. Esto justificaba la existencia de fuentes termales y de volcanes y terremotos.

En el prefacio a su obra, Kircher advertía de la necesidad de un estudio más profundo del tema, refiriéndose incluso a la analogía entre las vísceras íntimas de la Tierra y lo observado en el mundo visible y además afirmaba que todas las cosas tenían su origen en ese mundo subterráneo (Sierra 1981, 35). Incluso se consideraba que su interior era un perfecto órgano, que dejaba oír al exterior la modulación de sus sonidos y tanta variedad de voces que hacía evidente que no existiese nada en todo el mundo sublunar que no estuviese imbuido de su armonía simpática y su número, peso y medida (Sierra 1981, 21). La mirada filosóficamente neoplatónica y teológicamente providencialista de Kircher está muy presente en el prefacio a su obra. En el *Mundus subterraneus* intentaba una armonización entre los datos de la teología y el planteamiento científico del Geocosmos, aunque esa diversidad de la estructura interna de la Tierra estaba ya presente desde antiguo en las cosmologías de Anaxágoras y Demócrito tal como cita Aristóteles (*Meteorológicos*, II, 7 365 a, 20; y II, 7 365, b, 4 (Sierra 1981, 36). Los clásicos cuatro elementos de la filosofía antigua, fuego, agua, aire y tierra, presentes en el interior de la tierra, permitieron considerar esa relación íntima entre las dos superficies.

Durante muchos siglos, los viajeros y primeros geólogos (hasta la época de Hutton, a final del siglo XVIII) creían en la existencia del fuego central de la Tierra. Ese fuego impulsaba violentamente la lava hacia el exterior por las bocas de los volcanes. La idea central de la concepción del Geocosmos de Kircher es la de que la Tierra puede

compararse como un vasto organismo (macrocosmos), cuya osamenta pétreo está constituida por las cordilleras montañosas, y cuyo núcleo central contiene grandes cavidades subterráneas por las que circula el fuego (los pirofilacios), otras, por las que fluye el agua (los hidrofilacios), y otras por las que el viento sopla (los aerofilacios).

Sin duda fue en ese siglo XVII cuando más importancia se dio a esta teoría y varios científicos, como Kepler y Halley, especularon sobre el tema y recopilaron doctrinas procedentes de la Antigüedad. El estudioso Adams (1938: 426-60) reunió un elevado número de autores griegos y romanos que apuntaban la existencia de cavernas interiores de la tierra. Estas teorías se renovaron con Newton y Edmond Halley (1656-1742) y fue precisamente éste quien, en *Philosophical Transactions of Royal Society* (1692) planteó la idea de una Tierra hueca, con una esfera sólida en el centro. Con ello trataba de explicar las anomalías magnéticas que se advertían en los errores de las brújulas. El investigador consideraba que la atmósfera en el interior de la Tierra era luminosa y que el gas escapado era el responsable de la Aurora boreal. Asimismo pensaba que ese interior estaba habitado de la misma manera que el exterior y tenía unas parecidas características. Concretamente afirmaba que el interior del globo estaba constituido por tres esferas huecas que no se comunicaban entre sí, y por un núcleo caliente, también esférico, situado en el centro del sistema. La esfera exterior tenía una velocidad de rotación menor que la de las esferas interiores y esta diferencia explicaba el desplazamiento de los polos magnéticos. Aunque los científicos de la época no tomaron demasiado en serio esta hipótesis, cuando un célebre teólogo y científico puritano, Cotton Mather, se apropió de ella en su obra, *The Christian Philosopher* (1721), el tema volvió a recuperar su interés. Lo curioso es que esa teoría sirvió de aliciente para los escritores y a su vez, esas relaciones novelescas se convirtieron en acicate para los científicos.

Como en otros temas, hay que remontarse en estas teorías, bastantes años antes de Cristo, a filósofos como Aristóteles, quien ya señalaba las cosmologías de Anaxágoras y Demócrito como los orígenes de esta concepción de la tierra, tal como citaba en *Meteorológicos* (II, 7 365 a, 20; y II, 7 365 b, 4). Por su parte, Duane Griffin, en su trabajo, *What Curiosity in the Structure: The Hollow Earth in Science*, ofreció una lista de quienes propusieron, defendieron o mencionaron la Tierra hueca en la Antigüedad. Entre ellos destacaba a Platón, Aristóteles, Lucrecio, Séneca y, posteriormente, en el periodo humanista, a Dante. Según Griffin, los temblores de tierra,

los volcanes, los huecos en la tierra, los manantiales y los pozos eran razones suficientes para demostrar que no todo es sólido bajo nuestros pies. Las cavernas y las cuevas proveen accesos directo a extraños mundos invertidos bajo la superficie de la Tierra, mientras que, en ausencia de un entendimiento mecanicista sobre cómo se formaban los fósiles y otros sucesos geológicos, sugerían que no solamente existían, sino que el interior albergaba también extrañas criaturas. Por ello, la teoría de la tierra hueca representaba también un misterio y desde entonces ofreció un motivo para las creaciones fantásticas. Estas creaciones podría decirse que se iniciaron con Fontenelle, en su libro *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686), quien argumentaba que debía haber vida en cada planeta porque sería imposible imaginar ningún otro uso y fue uno de los primeros libros que trataron de divulgar las teorías científicas. Posteriormente, Edmund Halley, como ya se ha dicho, y ya desde hipótesis científicas, influido por este pensamiento, debió haber considerado que al igual que lo de arriba debía ser lo de abajo y pensaba que incluso dentro habría alguna forma de luz desconocida por la ciencia. Flammarion, en el siglo XIX, elaboró toda una ficción científica en su libro *Cosmogonía universal*, y más tarde escribió *La pluralidad de mundos habitados* (*La pluralité des mondes habités*, 1862) donde expuso su preocupación sobre la necesidad de que no solo nuestro mundo estuviese habitado. Justificaba esta tesis porque consideraba que las condiciones de este eran semejantes a las de otros.

A Sir John Leslie se le atribuyó la afirmación de la existencia de dos soles, a los cuales les puso los nombres de Pluto y Proserpina, y al puritano Cotton Mather le influyó esa idea de una posible luz, existente pero desconocida, y la incluyó en su libro *Christian Philosopher*. Las ideas de Leslie fueron el motivo de inspiración para la obra de Julio Verne *Viaje al centro de la tierra* (*Voyage au centre de la Terre*). La conocida obra de Verne fue publicada en 1863, pero ya un siglo antes, primero con la anónima novela *Relación de un viaje del polo antártico a través del centro del mundo* (*Relation d'un voyage du Pôle Antartique par le centre du monde*, 1721), seguida de *Lamekis*, de Charles de Fieux (1734), ya se había trazado el camino fantástico para que la ciencia siguiera con las hipótesis fantásticas. La obra de Fieux, en ocho tomos, describía el interior de la tierra. Como resumió Eco (2013: 355), ese espacio interior, convertido en el refugio de algunos sabios egipcios, contenía templos subterráneos y monstruos del subsuelo, elementos que coinciden con las visiones semejantes que aparecen en las

incursiones subterráneas en la obra de Pynchon. Resulta extraño que el propio Eco no haya tenido en cuenta esta coincidencia tan clara con el narrador americano.

Tras esas obras, en el año 1741, Ludvig Holberg, un escritor danés al cual prestó gran atención Humboldt, publicó una obra en latín titulada *Viaje al mundo subterráneo de Nicolai Klimii* (*Nicolai Klimii iter subterraneum*), cuyas ideas estaban más cercanas a las ideas de Halley y a las de Leslie que a las de su propia época. El viaje de Holberg al mundo subterráneo resultó una de las más curiosas utopías. Describía el camino de Niels Klim, quien, adelantándose a Alicia, caía por un agujero de la Tierra y descubría que su interior su oscuridad pero además daba noticia de un sol central y pequeños planetas que lo rodeaban. Precipitado sobre uno de los planetas, Nazar, encontró una civilización utópica que le permitía compararla con la suya y realizar con esos casos la sátira correspondiente, fin último que preside la obra de Holberg.

Fue un científico tan preparado como Alexander von Humboldt quien, en su libro *Cosmos* (1845), ofreció la descripción gráfica del mundo físico que él había estudiado y observado durante casi medio siglo, tras aceptar la idea de Leslie porque, a su juicio, había concebido una idea original al suponer que el núcleo de la Tierra estaba lleno de una materia con una enorme fuerza de expansión.

Estas conjeturas pudieron dar lugar, en círculos poco científicos, a nociones mucho más fantásticas que las aventuradas por el propio Leslie. A partir de sus teorías, la Tierra hueca fue poco a poco poblándose de plantas y animales, y los dos pequeños planetas subterráneos, Plutón y Proserpina, fueron imaginativamente los que derramaban su suave luz. Con esos ingredientes resultaba muy fácil fantasear sobre la vida en el centro de la tierra.

El tema de la tierra hueca desarrolló, como analizó Eco (2013: 353-375), miles de libros de ficción, teorías científicas, relatos de viajes que buscaban la entrada a ese interior, pero es muy interesante que fuese precisamente tras la Primera Guerra Mundial cuando las tesis de la tierra hueca apareciesen en Alemania con gran fuerza, de la mano de Peter Bender y Karl Neupert, y la tomaran en serio los militares. La causa solo puede explicarse porque en el ambiente ocultista que dominaba la Alemania prebélica, se pensaba que la raza futura perfecta podría tener su origen en esas profundidades. Ese ambiente de ocultismo está perfectamente trazado en la novela de Pynchon, y como en la realidad histórica, también en Inglaterra se difundió el ocultismo y los mitos sobre lugares utópicos por influencia del pensamiento alemán.

Además de estos precedentes, y entre otros muchos de los que no podemos ocuparnos, destacan dos especialmente. Una, de 1964, titulada *El gran misterio de la tierra hueca* (*The Hollow Earth*), de R. W. Bernard, y la que parece más cercana a Pynchon, la obra del matemático Mostafa Abdelkader, publicada en revistas en 1983. Bernard formuló en su obra la tesis de un posible interior de la tierra con un clima más suave y donde las plantas, animales y vidas pudieran desarrollarse mejor que en la propia tierra. Después de pasar revista a las diferentes teorías que le precedieron, confirmó la hipótesis de alcanzar esa tierra interior a partir de las entradas en los polos. En la novela es lo que ocurre cuando llegan los exploradores al Ártico.

Por su parte, la obra del matemático egipcio trató de conciliar la geometría de un mundo cóncavo con los fenómenos de la salida y la puesta de sol a partir de complejísimo cálculos. Para ello bastaba abandonar la idea de que los rayos luminosos viajan en línea recta y admitir que siguen un arco circular. Según sus tesis, bastaría proyectar el cosmos copernicano exterior sobre el geocosmos interior, mediante una especial manipulación matemática que permitiría intercambiar cualquier punto exterior a una esfera por un punto interior de esta. Sin embargo, el autor, aunque partía de una teoría matemática era consciente de la incapacidad de realizar su tesis desde la aplicación física. En este sentido, también la obra de Pynchon presenta muchas fórmulas matemáticas cuya aplicación en física resultaba imposible aunque para tratar de dar una solución se enfrentan en la novela diversos grupos de científicos de distintas especialidades. Sin embargo la tesis matemática no sería un problema fundamental pues tampoco se podría verificar la hipótesis copernicana excavando un túnel de 12.742 kilómetros para ir de un polo al otro de la superficie pasando por un presunto centro del planeta. Como se apunta en el libro de Eco, si viviésemos sobre la corteza interior, el túnel que habría que excavar se volvería cada vez más largo y al final saldría a la superficie estrechándose en un punto opuesto de la corteza (Eco 2013, 368). Las relaciones entre teorías de este tipo y las ficciones se muestran en la novela como algo natural, pero cuya complejidad permite extrapolar tesis muy diferentes.

Cuando en la novela de Pynchon, *Against the Day*, se cuenta que, entre las anteriores aventuras de “The Chums of Chance,” una de las más interesantes había sido la de ir a través del Etna, precisamente el volcán por el que penetró Kircher en el siglo XVII, para comprobar y estudiar su interior, ya se muestra el precedente científico y experimental de la acción concreta que tiene lugar en esta novela por los mismos

personajes. En *Against the Day* vuelven al volcán para vigilar los experimentos realizados por el doctor Tesla, pero lo más interesante no es solo esta introducción sino que la nave consigue entrar también, por la zona polar, al interior de la tierra y llegar hasta lo más profundo de ella, donde existe una zona virgen, que se aparece en medio de una bruma glacial, entre extraordinarios brillos y donde solo mediante unos anteojos nocturnos se puede ver lo que hay alrededor.

Con esta incursión, Pynchon introduce en la novela otro mito, también relacionado con la tierra hueca, el del mito polar, del que también Kircher había dado noticias en su *Mundus Subterraneus*. Este mito, como otros sobre tierras extrañas (Thule, Atlántida, Hiperbórea y la propia Shambhala), volvió a alcanzar gran credibilidad en los ambientes ocultistas de la Alemania. Se trataba de una cosmogeografía que consideraba el cosmos como un teatro de luchas eternas entre el frío y el fuego, de manera que se habían establecido una alternancia de ciclos o de épocas de manera que si se accedía al frío polar se podría alcanzar, en una especie de eterno retorno, el origen perdido y, por tanto, se podría llegar al origen, donde podría encontrarse la raza superior.

Cuando “The Chums of Chance” hacen una incursión en el interior de la tierra y llegan hasta lo más profundo de ella, consiguen acceder a las regiones polares. Allí encuentran una zona virgen, que se aparece en medio de una bruma glacial, entre extraordinarios brillos donde distinguen sobre la gran concavidad cadenas y redes fluorescentes de los poblados de las tierras vírgenes que aún no conocían la agricultura. Esa concavidad literaria se puede corresponder perfectamente con la inmensa cavidad de la que se daba cuenta en un mapa del siglo XVI (Mercator) y en la que aflúan las aguas de los mares circundantes. También Kircher, en su ya citado *Mundus subterraneus*, afirmaba que las aguas de los mares, a través del estrecho de Bering, penetraban en el vórtice del Polo Norte y, entre conocidos recesos y canales tortuosos, atravesaban el corazón de la tierra para ir al polo Sur. Según Kircher, esta circulación de las aguas en el cuerpo terrestre presentaba una analogía con la circulación de la sangre en el cuerpo humano, que había sido descubierta unos cuarenta años antes por Harvey.

El siglo XX quiso acabar con la teoría de un agujero polar y, en su lugar, se planteó la hipótesis de la existencia de una tierra desconocida más allá del Polo Norte y se realizaron diferentes expediciones cuyos resultados fueron más fantásticos que reales. En lo que sí coincidían los expedicionarios, según registraban los diarios (como el del

explorador norteamericano Richard Byrd, que alcanzó el Polo Norte en 1929), es en apuntar la existencia de una gran cavidad polar por la que se podía acceder a un interior donde vivían seres diferentes en una tierra nueva. Parece que la única realidad de sus afirmaciones había sido la existencia de la isla de San Brandán.

En la novela, al poner en funcionamiento el dispositivo de Tesla que llevaban en la nave pudieron escuchar unos ruidos que después se concretaron en música, sonidos extraños y timbres de voces diferentes con las que parecían comunicarse los habitantes que estaban allí, y llegan a contemplar cómo sus pobladores estaban siendo atacados por unos gnomos hostiles. Los jóvenes comprobaron entonces cómo esos gnomos utilizaban ballestas eléctricas y armas extraordinariamente modernas, como si se tratase de una civilización superior que hubiera conocido los avances técnicos. Pero, además el que Miles (de poderes especiales) pudiera distinguir con su visión especial la arquitectura bélica construida en esa ciudad oculta, con torreones y castillos, como si estuviese preparada para la guerra, resultaba un perfecto símbolo de la relación existente (gracias a la teoría del eterno retorno) entre el nazismo y los mitos de los lugares mágicos. Incluso llegaron a ver a una mujer asomada a la ventana de una torreta, que identificaron con la princesa de Plutonia en el país de la corte real de Chthonica. Su imagen totalmente sensual, semejante a la una Circe clásica, había fascinado totalmente a los Chicos, de la misma manera que lo hizo en otra incursión que estos tripulantes habían realizado antes y contado en *The Chums of Chance in the Bowels of the Earth* (ATD 117).

La coincidencia entre esta princesa plutoniana, según el relato de Sir John Leslie, y cuya luz extraordinaria procedía de su condición solar, resulta ser también un personaje del cómic Marvel. Pero, asimismo, estos reinos subterráneos formaron parte de las creaciones de Lovecraft (la saga de Los mitos de Chtulhu) y que los escritores de su círculo y posteriores, como Brian Lumley terminaron de recrear en su obra *Los que acechan en el abismo* (*The Burrowers Beneath*, 1974). Sus relatos de ciencia ficción se basaban en esas ideas tradicionales sobre la existencia de pueblos primitivos que habitaban las profundidades subterráneas. Hay que recordar que Johnn Cleves Symmes, héroe de la guerra de 1812, inspirado por el astrónomo Halley y el matemático Euler, estableció una Teoría sobre las esferas concéntricas y vacíos polares, que apoyaba su idea de una tierra hueca habitable por dentro.

Pensaba que la estructura geológica tenía dos grandes agujeros en los polos por donde se podría acceder al centro de la tierra en cuyo interior un segundo sol daría vida a ese mundo subterráneo. Se cree que este visionario fue el autor de la anónima novela, *Symzania: Voyage of Discovery* (1820). Incluso pretendía establecer un comercio con los habitantes de esa tierra. Uno de los seguidores de su Teoría, Jeremiah Reynolds, realizó una expedición que sufragó el gobierno del presidente Quincey Adams, y que acabó desastrosamente pero que sirvió para recopilar relatos de marineros, uno de los cuales, el de la legendaria ballena blanca, inspiró a Melville su *Moby Dick* (1851) o antes a Poe, su conocida *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838 en libro, y antes por entregas). Ésta última impresionó a Julio Verne, quien propuso una continuación en *La esfinge de los hielos* y le llevó a escribir su conocido *Viaje al centro de la tierra*. La obra de Poe inspiró a su vez el relato de Lovecraft, *At the Mountains of Madness* y los seres que Symmes imaginó como pobladores de esa tierra hueca tuvieron su propia ficción de Los mitos de Cthulhu, como se ha indicado. El grupo de autores cercanos a Lovecraft se sintió también atraído por ese mundo subterráneo (entre otros, Asthon Smith y sobre todo R. H. Howard, así como su predecesor Artur Machen).

Para entender las conexiones e interrelaciones que ofrece la novela de Pynchon entre estos relatos fantásticos y la intrahistoria de la Alemania nazi con los preparativos para la guerra en clave simbólica, hay que recordar el predicamento que en ese país tuvieron estos mitos sobre todo entre los componentes de la Sociedad Secreta de Thule, formada en 1918 por Rudolf von Sebottendorff. Para ellos la Antártida y el Tibet serían los lugares que permitirían el acceso al mundo subterráneo de Shambhala y, de hecho, en la novela, todos son intentos de encontrar puertas o espacios para acceder a esta mítica ciudad. De este modo, todos los espacios legendarios adquieren en la obra una doble simbología y nos permiten entender mejor la conexión entre la fantasía, la ciencia y la historia del momento prebélico.

En *Against the Day* son muchos los intentos de encontrar un camino con una puerta que permitiese unir por debajo de la tierra los diferentes continentes. En un determinado momento, los personajes que ocupan la nave especial escuchan la teoría sobre una vía de fuga desde América a Asia y el mismo itinerario Sfinciuno, que solo aparecía en mapas antiguos si se aplicaba el espato de Islandia sobre su superficie, era otro de los posibles caminos para recorrer por dentro la tierra y hallar nuevas comunicaciones y muy rápidas. También cuenta con una fragata especial, subdesértica,

que les introduce bajo las arenas del desierto del Asia Interior y desde allí pueden contemplar las inmensas cadenas montañosas, las llamadas “Deep Blavatsky” (ATD 434), en honor a esta personalidad femenina, gran ocultista, que el narrador hace aparecer de diferentes formas en la novela. No deja de resultar interesante el hecho de que este personaje histórico aparezca citado en la novela por su doble condición de mística y espía (trabajaba para el servicio secreto zarista, conocido por entonces como la Tercera Sección, antes de convertirse en la Okhrana, 631), del mismo modo que la mayoría de los personajes de esta ficción.

Los protagonistas piensan que esas montañas, ubicadas bajo el desierto, podrían ser los elementos de comunicación entre los diferentes continentes. De hecho, cuando contemplan, gracias a los detectores ópticos de la nave, de forma inconfundible, ruinas de estilos greco-budista e italo-islámico, y descubren restos de cúpulas y minaretes, arcadas con columnas, balaustradas con filigranas, torres sin ventanas y huellas de grandes combates ocurridos en diferentes épocas, están considerando la existencia de unos elementos coincidentes entre civilizaciones muy distintas que solo podrían explicarse por la existencia de antiguas conexiones entre las diferentes partes del mundo. Incluso las teorías de Lamekis, que hablaban de la existencia de sabios de origen egipcio en ese interior de la tierra, viene a coincidir con ese mundo oriental que descubren “The Chums of Chance” al atravesar la tierra y dirigirse a su interior.

De este modo, el escritor americano tiende un puente entre la ciencia, la ficción narrativa originada en elementos científicos e incluso el cómic como forma nueva de comunicación. Todo ello representa la polifonía del tema en esta obra, tan cargada, por otra parte, de otras muchas voces sobre temas y motivos diversos.

Asimismo cuando se remite al lector por parte del narrador (rompiendo la ilusión narrativa), a las aventuras anteriores de “The Chums of Chance,” el novelista está creando unas relaciones entre la ficción propia y la exterior al relato aparentemente construido por otra mano narrativa. Sin embargo, esta multiplicidad de ficciones son obras del propio autor desdoblado con las que desarrolla la complejidad de la novela, pero que ya tenía su modelo en *Don Quijote*, obra que muy seguramente conocía a través de su maestro, como ya hemos mencionado anteriormente. No solo se limita a citar esa otra novela, correspondiente a otra aventura de sus personajes, sino que incorpora la crítica y la opinión de los lectores ante aquella, mostrando que lo que se puede denominar paratexto forma también parte, y muy importante, de la novela de

Pynchon. Así, cuando el narrador afirma: “For some reason one of the less appealing of this series, letters having come in from as far away as Tunbridge Wells, England, expressing displeasure, often quite intense, with my harmless Little intraterrestrial scherzo” (ATD 117), está llevando a cabo metaficción narrativa y crítica dentro de la propia ficción.

Con ello establece varios niveles en el relato, como había hecho siglos antes Cervantes con su obra. Sin embargo, esta cita tampoco es un elemento aislado en la obra. Para confirmar que su presencia no es casual (puesto que además responde a una saga en la que solo se recoge una historia, la de *The Chums of Chance in the Bowels of the Earth*, la referencia vuelve a aparecer más adelante y se dan algunas noticias más sobre la misma. Ocurre cuando Reef Traverse lee un libro de “The Chums of Chance” en su viaje de vuelta a Telluride. Se trata de una edición barata de la serie, *The Chums of Chance at the Ends of the Earth* (ATD 214). De ella dice además que ese libro se lo había encontrado “torn and stained from a number of sources, including blood, while languishing in the county of lockup at Socorro, New Méjico” (ATD 215), acusado de montar juegos de azar sin permiso. Asimismo, nos da toda una información bibliográfica completa del libro: en su cubierta aparecía un joven atlético, muy parecido a otro de los personajes de *Against the Day* (Lindsay Noseworth), colgado de un cabo de lastre de una aeronave de diseño futurista.

Además de esta identidad entre la realidad del relato y la ficción de “The Chums,” esta obra introducida tiene también otras funciones como la de confundir realidad, sueño y muerte y la de considerar que la ilusión novelesca es lo único que puede restablecer una justicia en la tierra, tendiendo un puente necesario para el ser humano entre la realidad y la ficción. En primer lugar, el personaje que está leyéndola lo hace todas las noches primero en silencio y después en voz alta, como si se lo leyera a su padre, muerto, para inducirle al sueño de la muerte. En segundo lugar, la lectura la hace a oscuras y aunque se percata de esa situación ni siquiera se extraña, pero comienza a sentir entonces que lleva una especie de existencia dual, una en Socorro y otra en el Polo. Incluso había pensado que esos Chicos del libro podían ser los agentes de una especie de justicia extrahumana que tuviera la capacidad de acompañar a su padre y establecer la justicia que los hombres habían suprimido.

Todo el sentido de la tierra hueca y del mito polar con sus antecedentes y leyendas representa el sentido de totalidad del universo y la necesidad de plasmar el

carácter del mismo como esfera en donde cielo y tierra tienen, a su vez, diferentes posibilidades de vida. En el cielo están, representados por la nave y los Chicos, los personajes con los que sueña el hombre y en cuyos planes están tanto descender a las profundidades para ayudar a los seres inferiores como presentarse en la tierra para tratar de imponer el orden, la paz y la justicia y la posibilidad de soñar con un camino hacia nuevos mundos olvidados. Por ello, estos “Chums of Chance” representan el mito del hombre nuevo, más probablemente el superhombre idealizado, para quien lo fantástico resulta una necesidad cuando la realidad se presenta como dato cerrado, sin posibilidad de sueños de justicia o de otros mundos más naturales y perfectos. Por otra parte, y desde la tierra, los protagonistas de la novela sueñan, a su vez con esos ficticios personajes que marcan un camino interior en sus vidas, acogiendo todos sus deseos. Incluso esos seres de ficción que, a su vez, son personajes activos en la narración, parecen establecer una comunicación entre los vivos y los muertos y entre los lugares del pasado y del presente, como si contribuyeran a abolir la sensación de espacio y tiempo. Por ello, creemos que se puede hablar del verdadero mito, actualizado, de la tierra hueca y de la necesidad de creer en puertas para relacionar lo conocido y lo desconocido, de la misma manera que los antiguos habían creído en esa posibilidad de penetrar en el centro de la tierra y comunicarse con las formas de vida allí existentes.

En la obra es constante el deseo de encontrar en la tierra una puerta en el paisaje capaz de llevar a otro mundo a los hombres; en general, a un mundo más espiritual que, en ocasiones, se considera que podría tratarse de una ciudad pero también de algo invisible que en un determinado momento adquiriese sustancia. La idea de que la geografía es tanto espiritual como física se justifica sobre todo cuando los personajes están en África, donde aún existían territorios vírgenes y de donde llegaban las tradiciones animistas más diversas en las que esas ilusiones estaban presentes. Sin embargo, todo resulta dual y, como se afirma en la obra, hay también dos versiones de Asia, la espiritual y la terrenal.

Asimismo, en otros ambientes diferentes, ya no tan naturales, como es el espacio inglés del Chunxton Crescent, precisamente en un entorno donde se trata de recuperar el pitagorismo y las doctrinas órficas, también se refieren a los mundos laterales, a las otras partes de la Creación que están alrededor de nuestro mundo y cuyas puertas, ocultas en apariencia, pueden abrirse de repente, bien por alguna explosión o por causas naturales. Esa posibilidad albergaba la utopía de unas tierras nuevas, desconocidas y

vírgenes, para las que todo lo negativo de la historia no hubiera penetrado y se pudiese construir una nueva civilización perfecta. En cualquier caso, no puede olvidarse que todos esos esfuerzos literarios trataban de dar vida y potenciar la raza suprema que se esperaba y que no estaba lejos, pero había que descubrirla. Por ello, todos los medios están al servicio de esta idea.

4.2.7.3. Shambhala: ciudad imaginaria en el confín de la tierra

Shambhala ha sido y sigue siendo una leyenda muy atractiva desde tiempos inmemoriales. Desde que el jesuita portugués Estêvão Cacella (1585-1630), uno de los primeros occidentales que llegó a Bután, y que se refirió a un reino “muy famoso, llamado Xembala,” que “según dicen es muy grande,” situado al lado de Mongolia (León 2011, 14), este lugar despertó gran interés entre arqueólogos, investigadores, antropólogos y estudiosos de las religiones orientales.⁵² En nuestros días el nombre ha cobrado actualidad tanto por el mito como por los movimientos espirituales y, en el fin de siglo XIX, debió ocurrir algo parecido e incluso con más intensidad, con el resurgir de los movimientos espiritualistas y la gran afición por viajar a Asia.

A pesar de que el origen histórico de Shambhala hay que situarlo en el budismo tibetano, especialmente en el texto tántrico conocido como Kalachakra (fechado en el siglo X), fue Madame Blavatsky quien informó, tras sus viajes por Oriente, de todo lo relacionado con ese lugar. Según ella, la mítica ciudad estaba en el desierto de Gobi, deducción a la que llegó a partir de los escritos de de Sandor Körösi Csoma, estudioso húngaro cuyos textos influyeron en Blavatsky. Körösi Csoma (1784-1842), considerado el fundador del tibetanismo y de la tibetología en Europa, viajó por Asia y, además de vivir en un monasterio budista, aprendió su lengua y escribió el primer diccionario tibetano-inglés.

Según este investigador húngaro, Shambhala podría estar situada en el desierto Kizilkum en Kazajstán, muy cerca de El Gobi, donde también hay otro gran desierto, llamado Taklamacán (nombre que aparece en la novela de Pynchon). Sin embargo, otros la situaron posteriormente en el Turkistán Oriental, en la región china de Xinjiang, cerca del río Sita e incluso en las Montañas Altai, en Mongolia (Roerich 2011, 19). En

⁵² Introducción de Javier León a *Shambhala la resplandeciente* (Roerich 2011).

Taklamacán había un antiguo reino budista, Yarkanda, en medio de un oasis, que ha sobrevivido.

Fue la escritora, ocultista y teósofa rusa, y una de las fundadoras de la Sociedad teosófica, Helena Blavastsky (1831-1891) quien en sus dos viajes al Tibet, además de recoger las influencias que le sirvieron para fundar la Sociedad espiritista y la revista *The Theosophist* (que aún se publica) dio a conocer los conocimientos de teosofía. Fue también ella quien se refirió al significado de Shambhala, como “isla blanca.” Allí vivía, según la tradición teosófica, Sanat Kumara, “el niño azul” o “de la eterna juventud.” Esta escritora, que influyó entre otros en Blake, R. E. Howard y H.P. Lovecraft, también se mostró muy crítica con quienes, aprovechándose de las teorías espiritistas, actuaban falsamente de Médiums. No es muy difícil encontrar grandes semejanzas entre esta investigadora y el personaje de Pynchon, la rusa espiritista y médium, Madame Eskimov, como tampoco lo es el interés mostrado en la ficción por la teosofía y los viajes a Asia Interior en busca de la ciudad sagrada. Tampoco creemos que pudiera ser muy aventurado descubrir, bajo el personaje del coronel Halfcourt (que es quien en la obra puede definir lo que es verdaderamente Shambhala) al cofundador de la Sociedad teosófica, el también coronel H. S. Olcott.

Sin embargo, para entender en su totalidad lo que representa Shambhala hay que partir de otro lugar legendario, Agartha, una inmensa extensión que se despliega debajo de la superficie terrestre, en una agrupación de ciudades conectadas entre sí, que tendría todo un enorme potencial de conocimientos extraordinarios y que albergaría al Rey del Mundo, el poder supremo cuya influencia se dejaría ver en todos los acontecimientos del planeta. Para algunos, según recoge Eco (2013: 376), esta extensión estaría situada en el subsuelo de Asia, debajo del Himalaya, aunque se han mencionado muchas entradas secretas, desde la cueva de Tayos, en Ecuador, hasta el desierto de Gobi, la gruta de la sibila de Cólquida, el Polo Norte, el Sur o incluso Australia. El nombre de Agartha apareció por vez primera en el escritor Louis Jacolliot, famoso en su época por los libros de aventuras pero sobre todo por su extensa obra sobre la civilización india. En su libro *El espiritismo en el mundo (Le spiritisme dans le monde, 1875)* buscaba las raíces indias del ocultismo occidental, lo cual era normal entre los ocultistas de la época, y se refería a unas tablillas sánscritas en las que se hablaba de unas tierras que habían sido tragadas por las aguas.

Madame Blavatsky fue una de las que más en serio tomaron su relato. Para Jacolliot, en Agartha había ciudades subterráneas gobernadas por sabios y en su cúpula central la iluminación procedía de espejos que permitían pasar la luz a través de una gama enarmónica de colores. Los sabios se ocupaban de estudiar las lenguas sagradas para llegar a una universal. La obra inspiró al marqués Joseph-Alexandre Saint Ives d'Alveydre, casado con una ocultista, su narración *Misión de L'Inde* (1886) y quiso realizar en unas tierras que adquirió un proyecto nuevo, como la fundación de una sociedad europea gobernada por una oligarquía ilustrada que acabase con las luchas sociales. Esta utopía fue considerada por muchos como una sociedad secreta que estaba tramando un complot universal y relacionado con la masonería. Sin embargo, parte de su inspiración estaba cercana a los textos orientales que describen el reino de Shambhala y de hecho, entre los defensores de la tierra hueca, esa ciudad habría nacido del continente subterráneo Agartha.

En contra de esta teoría sobre Shambhala, otros muchos la identificaron con Mu, pero no existe ninguna fuente oriental donde se afirmase que estuviese bajo tierra. Muy al contrario, se consideraba que, aunque inaccesible por hallarse rodeada por una cadena montañosa, se extendería a lo largo de llanuras, colinas y montañas fértiles y bellísimas, hasta el punto de haber podido inspirar el mito de Shangri-La, inventado por James Hilton (1933) en su novela *Lost Horizon*, en la que se basó Frank Capra para realizar su famosa película.

En su novela, Hilton se refería a un lugar en el extremo occidental del Himalaya, donde el tiempo prácticamente estaba detenido, en medio de un clima de paz y tranquilidad. Esa invención sedujo al mundo ocultista, como otros espacios ya tratados, y además al turismo. Las especulaciones económicas llevaron a crear falsas Shangri-La a donde acudían multitud de personas atraídas por la fabulación novelesca transmutada en numerosas ciudades que, desde Asia hasta América recibieron visitantes. En China, la ciudad de Zhongdian fue rebautizada en 2001 con el nombre de Shangri-La (en chino Xianggelila).

Las primeras noticias sobre Shambhala llegaron a Occidente, como ha escrito Eco (2013: 380-82), a través de los misioneros portugueses, aunque cuando éstos oyeron su nombre creían que se trataba de Catay, es decir, de China. Parece que la fuente se corresponde con un texto sagrado, el Kalachakra Tanta (cuyo origen estaba en la tradición védica india), y que inspiró preciosas representaciones místicas. Según la

tradición del budismo tibetano e indio, Shambhala (cuyo nombre aparece también escrito como Sambahla o Shamballa) es un reino en cuya realidad solo creen algunos, que la han ido situando en Siberia, en el Punjab, o en el Althái y en otros lugares diferentes aunque en general, más que un lugar, se la considera un símbolo de carácter espiritual, una tierra pura, el lugar donde no existe el mal.

Sin duda, para todo lo relativo a Shambhala es necesario acudir a un personaje tan polifacético como Nicholas Roerich (1874-1947), pintor, arqueólogo, místico y escritor, que fue el más incansable buscador de la legendaria ciudad. En 1930 publicó diversos textos sobre Shambhala incluidos bajo el título general de *Shambhala: In Search of a New Era* (1930), además de realizar una serie de pinturas sobre la misma, fruto del conocimiento adquirido en sus viajes por Asia en busca de la misteriosa ciudad. Entre 1925 y 1928 realizó una expedición desde la India, a través del Tibet, hasta la Mongolia Exterior por la región de las montañas de Altái, que todavía hoy se identifican con un gran centro espiritual conectado con Shambhala. Su objetivo era ubicar la ciudad, además de estudiar la botánica, la música y la etnografía. Se puede ver una relación estrecha entre este personaje y los que aparecen en la novela *Against the Day*, donde se encuentran músicos, arqueólogos y etnógrafos que atraviesan las mismas zonas con paralelos intereses a los de este pintor y arqueólogo. Parece que la misión de este personaje estuviera diluida en varios en la novela, pero lo importante es que son muchos los entes de ficción que, desde diferentes lugares y con distintas profesiones, se dedican a buscar la ciudad sagrada. En realidad toda la novela está marcada por la búsqueda de esta ciudad y en ocasiones se manifiesta de forma expresa aunque en otras la pretensión de encontrarla se oculta bajo diversas ilusiones. En todos los casos condiciona también el viaje, elemento constitutivo de la narración, la aventura y las diferentes pruebas por las que pasan los personajes.

Quizá el personaje que más se acerca a Roerich sea el profesor Sleepcoat y su grupo, quienes se unieron en Begrado a los protagonistas para después seguir su propio camino en busca de formas musicales antiguas hasta quedarse prendado de una melodía frígica cantada sobre la historia de Orfeo y Eurídice e interpretada por pastores búlgaros que, situados en diferentes valles, lograban una armonía perfecta y con tal lirismo que le parecía la primera vez que escuchaba el tema.

En las conversaciones que conforman el libro de Roerich (2011) se pueden extraer importantes ideas sobre la mítica ciudad, desde su apelativo, la Resplandeciente.

Se trata de un poderoso dominio celestial que no “tiene nada que ver con nuestra tierra” (Roerich 2011, 32) pero también es una realidad “que está en la tierra,” presidida por lamas, y “conectada con la celestial” (Roerich 2011, 33). Lo más interesante, simbólica y visualmente, es su representación llena de luz, desde cuya torre de Rigden Gyeppo sus rayos pueden difundir esa luz a todos los países. Porque, como afirma el lama que dialoga con Roerich, “La luz de la torre de Shambhala resplandece como un diamante” porque “Él está allí, Rigden Gyeppo, infatigable, siempre vigilante de la causa de la humanidad” (Roerich 2011, 34). Entre sus cualidades se destaca su capacidad para ver, y, como Argos, siempre se muestra vigilante y “en su espejo mágico ve todos los acontecimientos de la tierra” y su pensamiento penetra en los lugares más apartados porque la distancia no existe para él y su “poderosa luz puede destruir cualquier oscuridad” (Roerich 2011, 35).

Resulta también muy interesante por las coincidencias que aparecen en la obra de Pynchon, como por ejemplo el gran contraste que muestra el desierto pedregoso por el que se accede a Shambhala entre el lugar aparentemente inhóspito y el exquisito vestigio de perfume que inunda todo. También se refiere Roerich a Turfan y Turkestán y a las cuevas allí existentes donde se encuentran extensas galerías sin explorar, lugares que, igualmente, aparecen en Pynchon y muestran su sentido misterioso. De modo semejante, en *Against the Day* se habla de rutas ocultas y de personas extrañas que salen de las cuevas utilizando monedas de otra época, ya fuera de uso, como si una civilización milenaria ocupase esos lugares. También se narra la gran dificultad o imposibilidad de llegar a Shambhala con los mapas habituales. Asimismo, en los dos libros puede apreciarse cómo el lugar que rodea la ciudad sagrada está cercado por valles insospechados ocultos por las altas montañas que la circundan y, junto a manantiales, y mucha vegetación se encuentran “muchas plantas raras y hierbas medicinales” (Roerich 2011, 51). Igualmente, se habla en las dos del poder del magnetismo y de las piedras con poderes mágicos (Roerich 2011, 69) y con todo, el final del libro de Pynchon resume el auténtico valor de Shambhala, que ya estaba presente en los textos budistas: el valor espiritual que se puede identificar con la capacidad del ser humano para convertir en realidad sus sueños mediante el estudio, el esfuerzo y la creación.

La espiritualidad de Shambhala ha permitido que en este símbolo se reunieran diversas tradiciones religiosas y, al igual que el reino mítico escondido en algún lugar

más allá de las montañas del Himalaya, como su naturaleza (celestes o terrenales), ha sido también objeto de controversias. Mientras algunas tradiciones afirman que la ciudad tiene una existencia real, otras consideran que se trata de un lugar intangible al que solo se puede llegar a través de la mente. Según el escritor tibetano Mipham (1846-1912), el reino de Shambhala se encontraría al norte del río Sita y estaría dividido por ocho cadenas de montañas. El palacio y la ciudad de Kalapa estarían edificadas en la cumbre de una montaña circular llamada Kailasa (monte de Tíbet), en el centro del país.

También existe otra localidad, igualmente llamada Sambhala, entre el río Ganges y el río Rathapra, aunque otros identifican la Shambhala mítica con la localidad india de Sambhal. Lo importante es que en todos los casos resulta un símbolo de luz y perfección tal como aparece constantemente en la novela de Pynchon. Según unas leyendas budistas, cuando el mundo entrase en una era de guerra y odio, y todo resultase perdido, el rey de Shambhala saldría de su ciudad secreta con un gran ejército para eliminar el odio y comenzar una nueva era dorada. También se afirma que en la legendaria Shambhala reinarán 32 reyes, cada uno durante 100 años y en el reinado del último, Rudra Chakrin, los seres humanos (que ya no creerán en la religión hinduista) atacarán Shambhala con una armada enorme, equipada con armas terribles, pero en la última gran batalla este rey destruirá él solo a toda la humanidad perversa.

Esta leyenda tiene gran parecido con la hindú acerca del dios Kalki. Según la tradición, este dios, última encarnación de Vishnú, vendrá al final de la era del demonio Kali, montado en un caballo blanco y blandiendo una espada, para acabar con una humanidad totalmente degradada, y con ello iniciar una nueva era, la de la verdad, gracias a las enseñanzas de los maestros conservados puros en el Himalaya.

Aunque el actual Dalai Lama, durante una iniciación Kalachakra en Bodhgaya, en 1985, manifestaba su creencia en la existencia de Shambhala, también reconocía que no era un lugar físico que se pudiera encontrar en la realidad: “Es una tierra pura, una tierra pura dentro del ámbito humano. Y a menos que uno tenga el mérito y la asociación Kármica real, uno no puede llegar allí” (Roerich 2011, contracubierta). Ya el tercer Lama Panchen (1738-1780) lo había expresado en *La Guía a Shambhala* al explicar que el viaje físico a Shambhala era en realidad una búsqueda interior, la persecución de un ideal humano. Es la idea que en la novela expresa el coronel Halfcourt al encontrarse con su hija. Aquel Lama había apuntado ya que el viaje físico requería de muchas prácticas espirituales.

Sin embargo, para otros, en la misma tradición budista, Shambhala parecía identificarse con Agharta, de acuerdo con declaraciones del actual Dalai Lama Tenzin Gyatso. Al referirse a ese mítico lugar, Agharta, afirmó que nunca había conocido ni siquiera su nombre y menos que fuese un reino espiritual subterráneo; sin embargo, dijo que podría tratarse de una confusión y que quizá no fuera sino el “gran misterio de Shambhala,” que para él era “Un reino real aunque suprasensible, entre el mundo de los dioses y de los demonios y de muy difícil acceso,” que “el asceta solo puede alcanzar [...] a través de complejos ejercicios” (Eco 2013, 382). Esta tesis es la que se pone en práctica también en la novela por parte de los protagonistas Reef y Yashmine, que son quienes logran alcanzar una Shambhala personal al final de su viaje pues, tal como le había dicho su padre (quien conocía perfectamente la tradición budista y se había pasado mucho tiempo buscando esa ciudad material), más que una realidad se trataba de un “símbolo espiritual.” De ese modo, la novela ofrece la doble identidad de la ciudad mítica: la de ser un lugar al que se puede acceder tras grandes esfuerzos (que podrían considerarse simbólicamente como los esfuerzos y pruebas de la vida) y la de ser un objetivo interior e individual que cada persona se propone en su existencia. Por ello, el viaje resulta un símbolo exterior e interior y la vida un peregrinaje ascético.

Pero la novela acoge además otras interpretaciones que se han hecho de la ciudad como por ejemplo, que solo pudiesen viajar allí quienes tuviesen una conexión kármica, puesto que se trataba de una tierra pura dentro del espacio humano. Se consideraba que la ciudad tenía existencia dentro de un ámbito místico y se trataría de un lugar donde el hombre podría aprender conocimientos espirituales de acuerdo con la consideración de que en la tierra, como parte de lo espiritual, también se puede hallar ese mundo puro, según las teorías que manifiestan la unidad del universo. Los maestros capaces de enseñar esa espiritualidad dedicaban su vida exclusivamente al estudio. Por esta causa, en la novela son muchos los que intentan llegar a la ciudad pero son muy pocos quienes lo consiguen. Precisamente los personajes que logran acceder al territorio ya tenían unas cualidades innatas, que podrían interpretarse como una energía especial, que les hace diferente a los demás, y cuyos conocimientos, actos y comportamientos les apartaba del resto de compañeros en los diferentes círculos por los que iban pasando. Se podría afirmar que tanto Reef como Yashmeen y su hija, que parece anticiparse a los acontecimientos y muestra condiciones extrañas desde su nacimiento (habla diferentes

lenguas, se comunica con los animales, gesticula positiva o negativamente) como si sintieran esa conexión kármica precisa para alcanzar Shambhala.

Hay que recordar que para los esoteristas, Shambhala era el *sancta sanctorum* (la morada del Altísimo), el lugar donde la voluntad de Dios se da a conocer. Pero en el lugar exacto no hay acuerdo. Si se revisan todos los sitios donde se supone estaba la ciudad, se pueden enumerar varios continentes. Según el maestro tibetano Djwhal Khul, el primer lugar donde se reunió la cofradía de Shambhala fue el templo de Íbez (situado en el centro de Suramérica), y una de sus ramas, en un periodo ya muy posterior, se encontró en las antiguas instituciones mayas que adoraban al Sol. Otra de esas ramas fue la que se estableció posteriormente en Asia. Allí el buda predicó las enseñanzas del Kalachakra (la mayor y más esotérica rama del misticismo), a un conjunto de hombres santos en el sur de la India. Más tarde, las enseñanzas permanecieron ocultas durante mil años hasta que un estudioso hindú fue en busca de Shambhala y se inició en las enseñanzas de un hombre santo que encontró en su camino. El Kalachakra permaneció en la India hasta que emprendió su camino al Tibet en el año 1026. Desde esta fecha el concepto de Shambhala ha sido ampliamente conocido en el Tibet, y los tibetanos han estado estudiando el Kalachakra durante los últimos 900 años, aprendiendo su ciencia, practicando su meditación y usando su sistema de astrología para guiar sus vidas. En este sentido, también la novela de Pynchon sugiere su existencia en los diferentes continentes, comenzando por Sudamérica y llegando al Tibet.

Cuantos investigadores y escritores se han ocupado del mito de Shambhala coinciden en extrañarse de cómo algo tan imbricado en la vida tibetana durante siglos no haya podido ubicarse en un lugar concreto pese a que todos coincidiesen en su extraordinaria luz, que la haría ser fácilmente reconocible.

Los textos religiosos tibetanos describen la naturaleza física del terreno místico con detalle. Algunos pensaban que parecía como un loto de 8 pétalos porque estaba compuesto por 8 regiones, cada una rodeada por un anillo de montañas. En el centro del anillo más interno estaba Kalapa, la capital, y el palacio Kingos, construido con oro, diamantes, coral y gemas preciosas. La capital estaba rodeada de montañas hechas de hielo, por lo que iluminaban todo a su alrededor con una inmensa luz. Además de este aspecto exterior, la tecnología de la que disfrutaban los habitantes de Shambhala se suponía que era muy avanzada; el palacio contenía claraboyas especiales realizadas con lentes que servían como telescopios de alta potencia para estudiar la vida extraterrestre,

y durante cientos de años los habitantes de Shambhala estuvieron usando coches y aviones que circulaban a través de un sistema de túneles subterráneos. De camino a la luz, los habitantes de Shambhala adquirirían potenciales de clarividencia, tenían habilidad para moverse a grandes velocidades, materializarse e incluso desaparecer. Alrededor de la ciudad siempre se podía observar señales extrañas y los tibetanos creían que el terreno estaba guardado por seres con poderes sobrehumanos.

A principios de 1900, en un artículo de un periódico hindú, el *Statesman*, se habló de un comandante británico que, cuando estaba acampado en el Himalaya, pudo ver a un hombre muy alto, todo vestido de blanco, con el pelo largo quien, al sentirse observado, saltó por una ladera vertical y desapareció. Para asombro del comandante, los tibetanos con quienes estaba acampado no mostraron sorpresa con esta historia que habían visto y ellos mismos le explicaron al comandante que se trataría de uno de los hombres que cuidaban de la tierra sagrada. Para ellos no entrañaba ni misterio ni curiosidad este comportamiento porque estaban acostumbrados a contemplar este tipo de conductas que para los demás mortales hubieran sido milagrosas o extraordinarias.

Un relato más detallado de estos guardianes de “nieve” fue recogido por Alexandra David-Neel (1868-1969), una exploradora que estuvo 14 años en el Tibet (desde los años 20) y dejó innumerables testimonios de cuanto vio allí. Asimismo escribió un diccionario tibetano y se ocupó del estudio de su cultura. Mientras viajaba a través del Himalaya vio a un hombre moviéndose con una extraordinaria velocidad y lo describió así:

Pude ver claramente su cara impasible, perfectamente en calma y grandes ojos abiertos con su mirada fija en un objeto distante invisible, situado en algún lugar en el espacio. El hombre no corrió, parecía venir del suelo, procedía a saltos. Parecía como si estuviese dotado de la elasticidad de una pelota y rebotaba cada vez que sus pies tocaban el suelo. Sus pasos tenían la regularidad de un péndulo. (David-Neel 1988, 252)

Lo interesante de este tipo de relatos es que son muy frecuentes y no resultan extraños en la obra de Pynchon, sobre todo cuando los personajes viajan por lugares donde la luz tiene gran presencia. De hecho, todos los personajes relacionados con la luz muestran propiedades muy especiales y lo mismo son capaces de atravesar muros como

de tener sueños visionarios o retroceder en el tiempo y contemplar el pasado de manera diferente a como lo hacen las personas normales. Un hecho curioso entre los exploradores y especialmente entre los lamas tibetanos que estuvieron buscando Shambhala es que durante siglos se han recogido testimonios de quienes lograron ver el reino aunque fueron muy pocos quienes regresaron, bien porque encontraron el país oculto y se quedaron allí o porque perecieron en el intento.

Los textos tibetanos contienen referencias a hechos históricos acerca de Shambhala, tales como los nombres y fechas de sus reyes y registros de los acontecimientos correspondientes, ocurridos en el mundo exterior. Todo ello dio a los tibetanos una razón más para creer que el reino existía en la realidad. Los acontecimientos bélicos que ocurrieron desde principios del siglo XX sí parecen corresponderse con las predicciones del reino mítico, lo que añadió aún más fuerza a la creencia en ese reino. Además, la desintegración del budismo en el Tibet y el crecimiento del materialismo en el mundo, emparejado con las guerras y disturbios del siglo XX, se ajustan con toda precisión a la profecía de Shambhala.

Lo que sí ha permanecido como leyenda con visos de realidad es que en esta región del Tibet donde se supone estaba Shambhala, se conocía como el “Reino Oculto,” y sus habitantes formaban una comunidad de seres perfectos o casi perfectos que viven para guiar la evolución del ser humano. Según el escritor Andrew Tomas (1906-2001), se trataría de un santuario espiritual altamente iluminado, de acuerdo con el título de su obra, *Oasis of Light* (1977). Dicho santuario sobrevive en la tradición milenaria por la convicción de que en el mundo existe un oasis de cultura cósmica cuyos representantes han conducido a la humanidad a través de los siglos como una estrella directriz hacia un más alto grado de comprensión, de condiciones morales más elevadas y una percepción más profunda de la fraternidad humana (Tomas 1977).

Entre los antiguos mitos budistas figura la ciudad como un paraíso perdido, conocido como Chang Shambhala, fuente de la eterna sabiduría donde vivían seres inmortales en perfecta armonía con la naturaleza. En la India, oculto en el Himalaya, también se hablaba de Kalapa, mientras la tradición china lo ubicaba en los montes Kun Lun, y en Rusia se hablaba de la legendaria Bielovodye, “la tierra de las aguas blancas,” donde vivían santos ermitaños de extraordinaria sabiduría. Para el hinduismo, el chamanismo y el budismo Shambhala es considerada la fuente de la religión. Muchas

tradiciones milenarias se han referido a un lugar, situado más allá del Tibet, en los valles del Asia central, como un paraíso inaccesible y un oasis de sabiduría y paz.

En el siglo XIX, cuando se pusieron de moda las expediciones al Tibet, un estudioso húngaro, Sándor Körosi Csoma, proporcionó incluso las coordenadas geográficas de Shambhala (entre 45 y 50° de latitud norte) y Madame Blavatsky, en *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy, La doctrina secreta (The Secret Doctrine, 1888)*, no pudo ignorar Shambhala (Eco 2013, 382). Según parece, había recibido de manera telepática noticias de la misma de sus informadores tibetanos y comunicaba que los supervivientes de la Atlántida habían emigrado a la isla sagrada de Shambhala, en el desierto de Gobi (lugar que se correspondía con las coordenadas ofrecidas por Csoma). En *Against the Day*, Madame Blavatsky aparece citada literalmente como la dueña de una mansión en la que se ubicó después, en Chunxton Crescent, en Londres, la organización del T.W.I.T. Con la ironía acostumbrada del autor dice de ella que cuando partió del plano material, su mansión se había convertido en un refugio para todo tipo de peregrinos. En otro lugar de la novela se refiere a ella un personaje cuando advierte de la necesidad de cuidarse de las personas aparentemente muy devotas y espirituales porque esa misma escritora y exploradora, también había trabajado para el servicio secreto zarista, conocido entonces como la Tercera Sección. Hay que recordar que en la novela, el suceso de Tunguska es atribuido precisamente por esta organización policial del régimen zarista a una obra humana y no a un desastre natural como la mayoría del mundo pensaba. Pynchon, con frases breves, puede desarrollar en muchas ocasiones una verdad constatada por la historia, como en este ejemplo.

Por su posición geográfica simbólica, Shambhala interesó políticamente también a muchos dirigentes de la Alemania nazi pues, de acuerdo con diferentes teorías, estaba ubicada en el desierto de Gobi. Aunque resulta imposible concretar qué influencia ejerció en el ambiente de la Thule-Gesellschaft, la idea de una tierra única, sí es cierto que circulaba la teoría, según Eco (2013, 383), de que grupos de hiperbóreos habían fundado Agartha tras varias migraciones a la Atlántida y Lemuria, en el citado desierto. Agartha se relacionó con Asgaard (por su paralela asonancia), patria de la mitología nórdica y, tras la destrucción de Agartha, un grupo de arios “buenos” emigró hacia el sur y fundó otra Agartha bajo el Himalaya, mientras que otro grupo se dirigió hacia el norte, donde se corrompió y allí fundó Shambhala como reino del mal. Esta

tesis, que hizo muy confusa la ciudad de Shambhala, permitió, sin embargo, a algunos jefes de la policía secreta bolchevique, en los años veinte, planificar la búsqueda de la misma pensando en unir la idea del paraíso terrenal con la de paraíso soviético. Igualmente fue enviada una expedición al Tíbet por Heinrich Himmler y Rudolph Hess para encontrar el origen de una raza pura. Pero no fueron los únicos en utilizar Shambhala. De ese lugar intentaron conseguir un provecho hasta los monjes tibetanos, tal como hizo el monje originario del este del lago Baikal, Agvan Dorjiev (1859-1938). Este monje budista había empezado a difundir, hacia 1890, la idea de que Rusia era la mítica tierra de Shambhala, y había sugerido a los tibetanos que Rusia iba a apoyar el Tíbet y su religión para oponerse a las pretensiones británicas sobre el mismo. Para conseguirlo convenció al Dalai Lama de que buscara ayuda en Rusia, con esa idea de que la auténtica Shambhala era su país y que el zar era el descendiente de sus antiguos reyes. Parece que el zar se lo creyó y alzó un templo budista en San Petersburgo.

Por otra parte, en Mongolia, el barón Von Ungern-Sternberg (1886-1921), ruso de origen alemán, apodado el Barón loco, y quien proyectó la creación de un gran imperio en Asia Central, para fanatizar a sus tropas les prometía un renacimiento en el ejército de Shambhala. Por su parte, Japón, tras invadir Mongolia, trató de convencer a los mongoles de que la ciudad fantástica estaba situada en Japón. Todos estos intereses políticos históricos se pueden seguir en la novela de Pynchon mediante las alusiones que van deslizándose los personajes. La coincidencia de políticos, militares y policías de distintas nacionalidades en buscar la ciudad y manifestar cada uno un conocimiento diferente de ella manifiesta cómo el narrador utiliza los datos de la historia para transformarlos en una ficción en la que aparecen involucrados un gran número de personajes, lugares y ambientes.

Literariamente, el mito de Shambhala ha contado también con muy interesantes recreaciones trasladadas después al cine e incluso a dibujos animados, que los japoneses han puesto de actualidad en nuestros días así como en las aventuras de Indiana Jones. James Hilton, en su novela *Lost Horizon*, 1933, recreó el mito y lo llamó Shangri-La, lugar utópico y paradisiaco en los valles del Himalaya que, como la budista Shambhala, resulta una metáfora de la búsqueda de la espiritualidad oriental y de una sociedad perfecta gobernada por sabios lamas. La novela fue adaptada dos veces al cine; una, por Frank Capra, en 1937, y otra, por Charles Jarrott en 1973. Basada en la misma obra, en 2009 se creó el videojuego *Lost Horizon* (2009), una historia de misticismo y aventuras,

centrada en la búsqueda de Shambhala, lugar en el que se encuentra prisionero el amigo del protagonista a quien hay que rescatar.

En el relato de terror, “The Diary of Alonzo Typer” del también norteamericano H.P. Lovecraft, escrito en colaboración con William Lumley, y publicado en la edición de febrero de 1938 en la revista *Weird Tales*, también se cita, aunque brevemente, esta ciudad. La referencia de Lovecraft con respecto a Shambhala es muy vaga, además, pertenece a una obra suya que hizo, como tantas, en colaboración con el citado escritor (William Lumley) y considerada “menor” dentro de su obra, por lo tanto no está claro quién de los dos pudo introducir la referencia. A Lovecraft le gustaba jugar en sus relatos con las civilizaciones perdidas, ciudades místicas, etc, pero es curioso que de toda su obra sea en este relato donde únicamente aparezca “Shambhala” mientras que la Atlántida, por ejemplo, aparece varias veces, como Lemuria o incluso El Dorado, junto a otras que él inventó.

En medio de la historia de terror, el protagonista encuentra un libro manuscrito de Claes Van der Heyl, oculto en la vieja casa que ha comprado, y descubre en sus páginas escritas en latín entre 1568 y 1580 algo que le sobrecoge. Se trata del secreto de la génesis del mundo, y de los mundos previos que se despliegan ante sus atónitos ojos.

Posteriormente, el también escritor estadounidense James Redfield en su novela *The Secret of Shambhala: In Search of the Eleventh insight* (1999) se centra en el secreto de Shambhala y desarrolla la trama en lugares cercanos al Tíbet. Especialmente los capítulos 2 y 11 se dedican a la ciudad sagrada y a su misterio (imposibilidad de ser descubierta por los pueblos no merecedores de sus virtudes). Sin embargo, en esta obra se advierte que, según anunciaba el Rigden, pronto podrá ser conocida por otros pueblos. Igualmente se hace una crítica sobre el pueblo chino y su intento de acabar con la cultura tibetana.

Enrique Barrios, en su libro *Ami 3. Civilizaciones internas* (2008), ha hecho también mención a Shambhala como una ciudad subterránea, en la cual se desarrollan trabajos para la evolución espiritual de la Humanidad. Se sugiere que esta ciudad o 'base' existía desde antes de que se originara la vida en el planeta, y fue construida por extraterrestres, que luego darían origen a la Humanidad.

Pero no solamente Shambhala es centro de interés de escritores y cine, también en series de animación, rompecabezas y videojuegos está presente. Por ejemplo, en la serie manga de gran éxito, iniciada en 2001, *Fullmetal Alchemist*, ya se relataba el

origen de la alquimia en un país misterioso, y en la película surgida a partir de la serie, *Conqueror of Shambhala*, el tema de la alquimia ya se une con la misteriosa Shambhala. Se trata de un país doble, con dimensión paralela, entre el elemento misterioso y el normal, y en aquél se ubicaría el origen de la alquimia por lo que ese país tiene un extraordinario poder. La película, de 2005, fue dirigida por Seiji Mizushima.

El videojuego *Uncharted 2: Among Thieves* (octubre 2009) contiene también una referencia sobre la ciudad perdida de Shangri-lá (Shambhala) en la cual yace un objeto de gran poder mitológico, una piedra especial, llamada Chintamani.

Otra referencia, aunque algo más vaga pero que muestra el interés por el tema, se puede encontrar en el disco del grupo brasileño “Aquaria” titulado Shambala, grabado en Japón en 2007, y dedicado a varios aspectos del poder de la naturaleza, al misticismo, a la espiritualidad, al tema de la inmortalidad y a algunos mitos exóticos, como el de Iara, una maravillosa mujer, de una belleza mágica y pura, muy cercana a lo que podría ser una ninfa con la que se encuentra un explorador en el Amazonas. Todas sus letras son muy espirituales, cercanas al budismo, la religión cristiana, y a todo aquello que es místico y sobrenatural. La música es una mezcla entre clásica, rock progresivo, con influencias de bandas sonoras de cine, etc. Esta canción por ejemplo toma en cierta manera la banda sonora de Basil Poledouris del film *Conan*, y trata igualmente de resurrección, de esperanza, de la luz celestial.

El nombre de Shambhala en los últimos años ha llegado hasta el turismo, tal como ocurrió tras el éxito de la novela de Hilton, y cuyas consecuencias derivaron en cambiar el nombre de una ciudad china por el de Shambhala en 2001. En España, en 1912, en el parque temático de Port Aventura (Salou), se inauguró una montaña rusa con el nombre de *Shambhala: expedición al Himalaya*. La idea está inspirada en el reino imaginario de esta ciudad, en las montañas del Himalaya y en Bután. Esta atracción se inauguró el 12 de mayo de 2012 y fue abierta al público a finales del mismo mes.

4.2.7.4. Shambhala: eje axial de ficción en *Against the Day*

Resulta una constante en toda la obra de *Against the Day*. Prácticamente todos los personajes dirigen su viaje hacia esa ciudad, aunque para cada uno tenga un interés

distinto. Sí tiene gran importancia en la obra cómo se imbrican los elementos espirituales, religiosos, políticos, ideales y técnicos o matemáticos. Por ello, en ocasiones se considera que puede ser “una antigua metrópolis de lo espiritual,” habitada por vivos, aunque otros consideren “que está vacía, en ruinas, enterrada en algún punto bajo las arenas del desierto del Asia Interior” e incluso se llega a firmar “the true Shambhala lies within” (*ATD* 628). Para algunos se trata de un lugar real sobre el planeta, en el mismo sentido que el Punto Infinito es un lugar sobre la esfera de Riemann (628) y se habla del dinero invertido por las grandes Potencias en expediciones para descubrir el lugar.

La espiritualidad de Shambhala, considerada lo más parecido a la Ciudad celestial que ha conocido la tierra, se enfrenta en la obra a otra ciudad de la misma zona asiática, Bakú, totalmente capitalista, donde se buscan reservas aún sin explotar, de oro y riquezas plutónicas, además de una especie subhumana dedicada solo a producir beneficios para los negociantes.

De la misma manera, las características espirituales de la ciudad y de quienes tratan de acercarse a ella, como Helena Blavatsky en la realidad, y Madame Eskimov en la ficción, se proyectan en la obra. Este personaje extático tiene como función actualizar y dar vida en una sesión espiritista al padre de los hermanos y conectar el origen del éxodo de los hijos con el viaje a Shambhala, lugar al que también se dirige ella. En la mente de todos la ciudad sagrada siempre aparece lejana, y se presenta como un hipotético renacimiento de la Tierra Pura.

Sin embargo, y a pesar de que sobre Shambhala se teoriza con mucha frecuencia, a medida que avanza la obra se va transformando en un lugar misterioso, utilizado por científicos, políticos y comerciantes aunque nadie sabe realmente qué intereses oculta. Llega a ser un obligado término tácito del que muchos se sirven y, especialmente los charlatanes religiosos que se vanaglorian de relacionarse directamente con Dios, como los miembros de la sociedad del T.W.I.T., que presume “a similar intimacy with the Hidden City, and who, more disturbingly, cannot separate it from the secular politics of present-day Europe” (*ATD* 748). Como escribe Yashmeen en una carta a su padre, quien llevaba mucho tiempo en Asia Interior (en una misión aparentemente militar, pues era su profesión), la ciudad representa lo mejor, pero un enigma del que nadie sabía nada. Gracias a una visión, la joven ve a los habitantes de esa Ciudad como absolutamente benefactores, con personas que habían consagrado su vida a oponerse a la tiranía y a la

muerte y que de vez en cuando hacían visitas a la tierra surgiendo rápidamente del desierto vacío, iluminados desde dentro, y se dedicaban a El Trabajo del mundo, que constituía para ellos la verdadera oración. Ella no se explica por qué esos habitantes permanecieron en silencio tanto tiempo y piensa que su propio padre se ha integrado con ellos.

Aprovecha esta visión acerca de Shambhala y sus habitantes para contar la historia del príncipe erudito tibetano del siglo XVI, Rinpungpa, cuyos consejos buscaba allí puesto que pensaba que, renacido, se había instalado en ese lugar en los momentos en que sucede la acción de Pynchon. Al contar esta historia, la voz narradora se identifica con el yogui que ha de llegar a la ciudad para llevar toda la información gracias a sus fuerzas especiales. Para la protagonista de esta historia, hay un elemento común entre ella y ese príncipe, y así se lo hace saber a su padre. Le confiesa que tiene dos personalidades en su existencia: una, sujeta a la esclavitud de la degradación propia de la existencia, y otra, más ideal y trascendente, que estaría viviendo en Shambhala, donde ella cree que está él, aunque piensa que, al igual que el príncipe de la historia, también ella se ha podido quedar atrás y desconocer el presente de esa ciudad.

Lo curioso de este relato visionario es que el padre de la joven, durante su estancia en Bujara, logra adquirir en un anticuario una carta, en forma de poema, escrita por un príncipe erudito tibetano a su padre, muerto y renacido en Shambhala. Se trataba del Rigna Dzinpai Phonya, o Mensajero portador de conocimiento de Rimpung Ngawang Jigdag, de 1557. Allí estaban escritas las instrucciones para viajar a Shambhala que da el autor a un yogui, una especie de personaje de ficción, aunque también real; es decir, una figura en una visión y también el propio Rinpungpa. Además, el anticuario le ofrece una versión con unos versos añadidos en los que se podía leer: “Even if you forget everything else, [...] remember one thing—when you come to a fork in the road, take it” (*ATD* 766). Como los textos estaban en tibetano, el comerciante le informó de la existencia de traducciones alemanas de guías para buscar Shambhala. Una de ellas era el *Shambhalai Lamyg*, de Grünwedel, y otra, unas páginas del volumen de Laufer sobre literatura budista uigur, anónimo, del siglo XIII, que parece interesaba a todos los alemanes. El anticuario también le advierte que esa literatura budista, más que para encontrar un lugar real, sirve para ayudar a ser budista porque la ciudad no se sabe dónde se ubica concretamente, aunque coinciden todos en que debe buscarse al norte de Taklamakán.

Lo curioso de la información es que los dos autores citados tienen una existencia real y ambos, alemanes, fueron estudiosos de las lenguas tibetanas. El primero (Albert Grünwedel, 1856-1935) fue arqueólogo, explorador del Asia central, además de estudioso de las lenguas de toda la zona y un gran conocedor del Tibet y del Kalachakra. Por su parte, Berthlod Laufer (1874-1934) se ocupó del estudio de las lenguas chinas y de la civilización del antiguo Irán, pero sobre todo se consagró al estudio de la botánica, de los minerales y de los pájaros de aquella zona. El hecho es importante porque en la obra de Pynchon, el nombre de Yashmeen significa “jade” en esa zona, piedra preciosa que obsesionaba a su padre, y en torno a la cual se había establecido un comercio. El coronel y padre de la joven estaba desde 1895 en una misión para participar en el negocio ilegal de tráfico de jade en aquella región. Asimismo, los pájaros de esa misma zona anuncian la existencia de un templo budista donde uno de los personajes decide quedarse para siempre.

En *Against the Day*, el viaje realizado por Kit resulta ser el mismo que recorrieron los primeros exploradores del Tíbet: desde Bucarest hasta Asia Central, atravesando Constantinopla, El Cáucaso, Krasnovodsk, el canal de Qara Qum, Kasghar, desde donde partían dos caminos para evitar, en la antigua ruta de la seda, el desierto de Taklamakán (“si entras, no sales”, en chino y “Patria del pasado”, en uigur) igual al que recorrieron los primeros exploradores del Tibet. En el último trayecto, desde Kasghar, en la zona de Kara Tagh, contemplan un gran Arco esculpido en la montaña, el denominado “Prophet’s Gate” (*ATD* 782). Aunque no está cartografiado en los mapas, los nativos saben que si no se atraviesa el Arco el viaje a Shambhala será equivocado. Les advierte un habitante de la zona que desde allí hasta Tunguska pertenece al Profeta del Norte. Para transitar por esa zona deciden disfrazarse de peregrinos buriatos, sobre todo hasta llegar a Baikal, y deciden llevar como guía a un asceta del desierto cuyo caballo tiene capacidad para volar. Tratan de encontrarse con el profeta quien creen les informará sobre el mundo de la tierra y del cielo.

La primera sorpresa en su recorrido se presentó cuando descubrieron el monte Kara Tagh, que les pareció una ciudad de piedra, fragmentada en elementos cristalinos, como si estuviese habitada por seres extraños a los que nadie podía mirar, y él mismo apenas pudo fijarse más de un minuto. Después, se extrañaron ante el Arco, que más que natural parecía construido con mampostería, sin argamasa, como las Pirámides egipcias, y mucho antes de que comenzase el periodo de la historia escrita. A lo lejos,

descubrieron otra luz inmensa, que se elevaba sobre el macizo de Altái y que estaba formada por picos resplandecientes que se iban desintegrando. Al contemplar la cima aún la sorpresa fue mayor al vislumbrar que un águila dorada, aparentemente inmóvil, captaba los rayos de sol y parecía emitir luz propia. Aunque le informaron que los kirguizos las utilizaban para cazar toda clase de animales grandes (antílopes, lobos) y hacían falta dos hombres para manejarlas por sus extraordinarias dimensiones, el protagonista la consideró un símbolo de comunicación, un mensajero que trataba de decirle algo.

Más tarde, cuando atravesó la Puerta, escuchó un sonido como si se tratase de una señal que anticipaba visiones, unas tenebrosas, otras nítidas al atardecer o llenas de luz de una ciudad, de la que no recordaba el nombre, pero llamaba la atención por sus destellos amarillos y naranjas, aunque enseguida la visión se desvaneció por completo. Después de atravesar la Puerta el hecho se convirtió en un nuevo sueño para él identificándose totalmente con la propia Puerta. Lo positivo de ese sueño es que, al finalizar, una voz le anunciaba que estaba liberado.

Tras cruzar la Puerta del Profeta, todo cuanto veían (Tian Shan, Khan Tengri, “El Señor del Cielo”) tenía una luz extraordinaria, como sobrenatural y cuando llegaron al oasis de Turfán, les explicaron que hacia el siglo X esa había sido la metrópolis del antiguo reino de Khocho, lugar donde algunos eruditos habían situado la ciudad sagrada de Shambhala. Durante más de 400 años había sido la ciudad más civilizada del Asia Central, adornada con jardines y famosa por sus músicas, sedas y su pensamiento tolerante, hasta que interrumpieron los mahometanos y después Gengis Kan y convirtieron la tierra fértil en un desierto.

Al acercarse al lago Baikal, donde pensaban encontrar al Profeta, les sorprendió su claridad extraordinaria, lo cual les hizo pensar que estaban contemplando el corazón mismo de la Tierra tal como era antes de que existiesen ojos para mirar. El lago, conocido como el Ojo azul de Siberia, o la Perla de Asia o incluso Mar sagrado, tenía una profundidad de más de un kilómetro y medio (tal como reflejan los mapas) y reunía, según le había dicho el coronel Halfcourt, las criaturas más desconocidas de cualquier otro lugar de la Creación (afirmación coincidente con la de los científicos que estudiaron su biodiversidad).

Al protagonista le pareció que el lago era un lugar sobrenatural, como el Monte Kailash o el Tengri Khan y que, como ellos, había sido encajado de manera provisional

en este mundo inferior y quebradizo (953). Poco después se dirigieron al tren Transiberiano que les llevaría a Irkutsk, considerado el París de la Siberia. Desde allí debería dirigirse a Kunguska, donde tendría lugar un encuentro con un chamán, Magyakán, para conseguir un pacto con los países de la vieja Entente. A partir de aquí el chamanismo se convierte en centro de diversos intereses por considerarla la espiritualidad de la zona y además por sentir que esa forma de pensar impregnó todas las religiones en su origen.

Tras el cambio del paisaje de luz por la espiritualidad del chamanismo, observan en una determinada fecha (el 30 de junio de 1908) en la taiga de Tunguska una explosión de luz inmensa, acompañada de unos sonidos extraños. Lo que en principio era una luz asombrosa se tornó enseguida de color rojo y ese tono tiñó todo el espacio. Recordaron entonces que se había producido un fenómeno sorprendente, auditivo y visual, como el que contemplaron al pasar la Puerta del profeta. Sin embargo, ahora una voz parecía que anunciaba que ya el mundo nunca volvería a ser lo que había sido. Se trataba del Suceso, de la gran explosión que tuvo lugar en esa fecha y los viajeros lo interpretaron como un símbolo de las sombras que se habían vuelto a la tierra como si trataran de acabar con la Creación.

Precisamente en ese lugar se encontraron varios personajes que buscaban desde hacía mucho tiempo Shambhala y a ello habían dedicado su vida. Al conocer el Suceso nadie se atrevía a confesarlo pero todos sentían que, lejos de esa ciudad ideal tan buscada por todos y que había constituido la meta de sus vidas, lo único que tenía realidad era una ciudad ya inexistente y convertida en un espacio vacío y yermo donde toda la vida de había desintegrado. Lo que en principio, por la luz, les había parecido la Tierra Pura y donde pensaban que habían encontrado el ideal, la verdad era que se trataba de un espacio absolutamente inerte, lo más imperfecto de cuanto habían conocido todos aunque se hubiera manifestado en principio por una la luz cegadora que, incluso había desterrado la noche, y su resplandor se había extendido por todo el mundo. El aparente milagro de luz sobrenatural había sido en realidad el resultado de una destrucción. Algunos vieron en ese extraño fenómeno una señal cósmica apocalíptica, pero otros lo consideraron un renacer del vitalismo que justificaba el cambio definitivo de la modernidad.

A partir del Suceso de Tunguska, Shambhala deja de tener interés. La confesión del coronel resulta el mejor símbolo de cuanto representa esa ansiada ciudad. Como

declara a su hija, esta ciudad es más que un objetivo, una ausencia. Igualmente confiesa que tampoco significa el descubrimiento de un lugar sino el acto de abandonar los ideales y la falta de futuro. Esa es la verdadera enseñanza del sentido último y del significado de la considerada ciudad santa de los tibetanos, un lugar paradisíaco como la Jerusalén de los cristianos, revelada por San Juan y que en la tierra solo existe como símbolo.

La función de Shambhala en la obra es fundamental. Representa el objetivo del viaje de la humanidad que espera al fin de su camino encontrar la luz de la verdad y de la belleza como justificación de sus vidas. Son muchos los viajeros que, desde sus ideas, su ocupación, sus traumas y sus ilusiones en la vida se empeñan en descubrir lo que está oculto, lo que consideran maravilloso y diferente a lo conocido, y se afanan por recorrer miles de kilómetros pasando toda clase de privaciones y desgracias, incluso arriesgando sus vidas, para llegar a ese espacio diferente y virgen, siempre envuelto en luz. Para cada uno de los miembros de la familia protagonista representa la recuperación de su paraíso perdido y todos cuantos se relacionan con ellos, desde científicos, matemáticos, artistas, gentes del espectáculo, militares, filósofos, místicos, ingenieros, obreros y arqueólogos conciben su destino en función de esa búsqueda. A ninguno les extraña el esfuerzo ni renuncian a él pese al riesgo. Es la prueba de su existencia. Saben que la magia está presente en la realidad cotidiana y sus propios poderes especiales, con sus premoniciones, su capacidad para reconocer símbolos o para desentrañar difíciles ecuaciones o leer mapas antiguos encriptados, o establecer comunicación con el más allá en sesiones de espiritismo, al igual que los fenómenos naturales extraordinarios, les convierten en seres que participan de mundos diferentes. Es difícil concebir de otro modo la configuración de los protagonistas diseñados en la Modernidad, en ese cruce de cientifismo, espiritualidad y misterio que representó el fin de siglo XIX y los primeros años del XX donde se ubica la novela. Todos muestran una necesidad de hallar fuera de sí lo que en realidad debe estar dentro de cada uno.

Asimismo, ese deseo de viajar y encontrar algo superior, aunque a veces el viaje se presente como la necesidad en sí misma, sin objetivo concreto, tiene gran relación con el carácter judío de los protagonistas y de otros muchos que van desfilando aunque no tengan tanta presencia en la obra. También los conflictos de la época dejan al descubierto el miedo de cualquiera con antecedentes judíos, como le ocurre a Danilo Ashkil, descendiente de judíos sefardíes que huyeron de España cuando se instaló la

Inquisición y se instalaron en Salónica, pero también la utilidad de sus características innatas en el dominio de los idiomas para ser utilizado por las diversas potencias en conflicto. De ese ambiente procede este personaje, que utiliza su deseo de viajar constantemente y su facilidad para conocer diversas lenguas (italiano, turco, búlgaro, griego, armenio, árabe, serbocroata, romaní y el peculiar judeo español, conocido como judezmo) para hacerse pasar por hablante nativo en una o en otra. Antes de la anexión austriaca, ya su habilidad con las lenguas y sus dotes de permeabilidad, habían llamado la atención del Evidenzbüro y después fue uno de tantos agentes itinerantes de distintas potencias, sobre todo en los Balcanes en la época novelada, tras la guerra entre Rusia y Turquía, cuyo Congreso de Berlín dio lugar a los conflictos posteriores que terminaron con la Primera Guerra. En ese ambiente prebélico, de espionaje, intereses y maniobras de los Estados, los judíos, por esa especial disposición para el viaje y el deseo de encontrar algo superior, se erigen en símbolos de la historia del momento también. La narración constiuye un nuevo éxodo que simboliza no solo la marcha de un pueblo hacia una tierra prometida sino el deseo de toda la humanidad de abandonar la esclavitud (de la ciencia, la materia o la guerra) y alcanzar algo sobrenatural.

4.2.7.5. Venecia: realidad y símbolo en *Against the Day*

Además de Shambhala, ciudad a la que todos aspiran a llegar, Venecia resulta la ciudad en la que todos los personajes confluyen y en algunos casos se alejan de ella, se ven obligados a volver por la magia y el secreto de su estructura original así como por lo que representa en cuanto centro artístico y espejo de un pasado que, lógicamente, tiene conexiones importantes con los acontecimientos novelados. Por ello, todos los personajes al llegar allí no pueden evitar referirse al tiempo, y en unos casos a los recuerdos de una ciudad semejante a ella, o de una ciudad soñada, o de la ciudad ideal que cuando se encuentra se reconoce como propia y de la que no se quieren ir. Incluso se llega a considerar el parecido entre Venecia y Shambahala por el carácter irreal de ambas. Kit no llega a comprender que pudiera ser esa Venecia artística que contemplaba producto de una realidad tan material como el comercio y una y otra vez se preguntaba si esa ciudad no sería lo que la ciudad sagrada. Precisamente desde Venecia se dirige a Asia para localizar esa otra ciudad, tan presente en la obra que se hace viva desde otros

lugares, como Islandia, la Venecia del Ártico, Viena, Brujas, y la comparación con Shambhala muestra el carácter ilusorio y extraño de ese lugar.

El narrador parece conocer todo el mundo literario que desde la Edad Media acuñó la singularidad de Venecia, tanto en su aspecto positivo como en el negativo, pero siempre diferente de cualquier otra y un lugar de encuentro entre Oriente y Occidente. Ya los primeros cronistas italianos se referían a los mercaderes como soberbios comerciantes y el veneciano Marco Polo se hizo famoso por sus viajes a Oriente y Asia y por haber sido el primero en dar a conocer en Europa países como Armenia, Persia, Afganistán y China en un recorrido que abarcaba la Ruta de la Seda. Esta denominación reapareció a finales del siglo XIX, cuando se puso de moda viajar a los países orientales, hecho que resulta muy interesante porque en *Against the Day* esta ruta deja de tener interés al ser muy conocida y se busca otra alternativa y desconocida, que pueda llevar también a Shambhala. La nueva ruta resulta ser en la novela el Itinerario Sfinziuno, solo visible a partir de los espejos especiales venecianos por lo que el pasado y el presente cercano se unen en la narración a partir de los datos históricos.

La Venecia que aparece en la novela reúne todas las cualidades y defectos que han ido construyendo su imagen literaria durante siglos, porque desde la Edad Media ha estado presente en los escritores, pero fue a partir del Humanismo cuando se fue consolidando su doble faz. Dante, al que cita en varias ocasiones el narrador, realizó la descripción del Arsenal colocándolo en el *Infierno* (XXI, 7-15). También Petrarca y Boccaccio introdujeron en sus obras su ambiente urbano; el primero para elogiar el lugar como ideal para el estudio y el segundo, más crítico con sus habitantes, para destacar el carácter soberbio de los mismos (*Decamerón* IV, 2). En el Renacimiento se hizo famosa por aceptar todas las libertades con tal que se respetasen las obligaciones con el Estado. Erasmo, que vivió allí, alabó el ambiente agradable de la ciudad. Fue en esa época cuando se destacó la capacidad de convivencia de ideas, religiones, formas de vida y filosofía, como una marca singular de la ciudad. En la obra de Shakespeare, *The Merchant of Venice*, el escritor inglés elogió al mercader Antonio y Pynchon, por boca de Vlado, demuestra conocer perfectamente la obra siendo él un croata Uskok, muy comprensivo con el representante de la justicia en la obra dramática.

En el siglo XVIII fue Casanova (autor al que Pynchon dedica un breve recuerdo al calificar a los vaqueros de Telluride como casanovas del amor), quien en sus *Memorias* realizó una verdadera disección de las costumbres más licenciosas de la

ciudad. En ellas dio a conocer la Venecia más permisiva y abierta, lo que se unió al éxito del Carnaval en la época, en el que participaban nobles de toda Europa, sirvió para propagar esa nueva visión festiva y libertaria. Goldoni, en sus *Memorias*, confesó que fue en su ciudad natal donde descubrió el Mundo y el Teatro lo que le permitió considerar que el Mundo se había convertido en Teatro en Venecia pues el espectáculo viviente superaba al propio de la escena. Desde entonces la imagen de fiesta, de opuestos, de claro-oscuros y de la variedad humana más extrema, no se ha despegado de la ciudad de los canales.

Los escritores románticos recuperaron el sentido que los humanistas habían destacado y el viaje a Italia fue casi obligado entre los más refinados. El primero en hacerlo fue Goethe en cuyo *Viaje a Italia* dedicó apasionadas páginas a Venecia y a sus ambientes sociales, artísticos y festivos ejerciendo una gran fascinación entre sus lectores. El propio Schiller, que nunca viajó a Venecia pero era un entusiasta de los libros de viajes, la incluyó en su novela *El visionario* para censurar la hipocresía dominante de fines del siglo XVIII y la describió como la ciudad sede de los complots. El hecho es que artistas, músicos y escritores mostraron su decadentismo en el XIX fueron muchos los que viajaron y escribieron de la ciudad, entre los que pueden destacarse J. Ruskin (*Piedras de Venecia*) y Georges Sand (*Historia de mi vida*). Posteriormente el norteamericano Henry James, tras su viaje por Europa, dio a conocer la ciudad en sus primeras novelas, con personajes apasionados y hasta maníacos (*The Wings of the Dove*, 1902) y D'Annunzio destacó su refinamiento erótico. Después Thomas Mann, tras viajar a Venecia en 1911, y escribir su novela *Muerte en Venecia* añadió, a la atracción de su belleza, la de la muerte. Poco después Proust (lector y traductor de Ruskin), en su obra *En busca del tiempo perdido* (La prisionera y La fugitiva) describió diferentes ambientes y personajes que conoció directamente durante su estancia en la ciudad italiana y en todos ellos sobresale la ambivalencia de sufrimiento y amor.

Esa dualidad constante de la ciudad en su doble extremosidad aparece en Pynchon como si hubiese conocido la ciudad directamente y la imagen literaria que desde el pasado se proyectó al presente. Acontecimientos históricos del presente narrativo podían ser los equivalentes a los que tuvieron lugar en el pasado y, por supuesto, junto a la visión compleja de la ciudad (fiesta, miedo, complots políticos, descubrimiento del arte clásico) no faltan las escenas de erotismo.

Asimismo, gracias a esa visión del pasado en el presente se introduce el tema del Tiempo de diversas maneras, bien por visiones, historias intercaladas o sueños. Puede afirmarse que es un centro espacial e ideológico pues la historia del pasado y del presente se cruzan de diferentes maneras y la luz se erige, bien por la naturaleza de la isla o por la pintura renacentista, o por los espejos venecianos, en centro estético que une pasado y presente y donde se logra evitar los eslabones de la historia al considerarlo una totalidad que aparece y desaparece como la misma estructura de la ciudad bajo las aguas. Es igualmente, centro del laberinto urbano (canales, vías, pasajes) y existencial para los protagonistas, pues la mayoría se dan cita allí y en algunos casos acuden en más de una ocasión. Si además se tiene en cuenta la historia de la ciudad, con sus luchas por el poder del comercio desde la Edad Media, las pretensiones de las diferentes potencias y la apertura de nuevas vías comerciales en el Renacimiento tras el descubrimiento de América, que permitieron su caída y decadencia hasta que tras la guerra franco-prusiana (el conflicto bélico más importante de Europa antes de la Primera Guerra Mundial) Venecia quedó sometida a Austria para después incorporarse a Italia, la novela utiliza este espacio como lugar de tramas políticas que anticipan la Gran Guerra pero que también recuerdan los conflictos de su pasado.

La primera referencia que aparece en la novela se debe al pintor Hunter y se refiere a ella, sin conocerla, como la denominada “Venice of the Arctic.” Tan solo es una aproximación procedente de sus sueños de pintor, quien desde la bruma de los fiordos anticipa la relación de sus islas con las venecianas de Murano, Burano, San Michele y el Gran Canal. El sueño se hace realidad cuando, tras huir de una guerra (franco-prusiana), cuando aún era un adolescente, se instala en la ciudad italiana.

“The Chums of Chance,” de origen italiano, se presentan en Venecia en una de sus primeras actuaciones. Su primera visión responde más a una estampa antigua (un mapa impreso en sepia) que a una realidad. Lo primero que admiran es su capacidad cambiante, ya que en momentos les parece derruida y desolada y en otros totalmente viva y optimista. Incluso la llegan a considerar un amuleto, como si en lugar de consistencia real fuese un elemento artístico y mágico. Conocedores del relato sobre la ruta de Sfinciuno y del camino que les puede llevar a Shambhala, tratan de aplicar la técnica moderna de los espejos paramórficos (capaces de leer lo que aparentemente no está escrito en los mapas) a la lectura del mapa sobre la ruta de la seda alternativa. La primera pregunta que se hacen al ver ese mapa es si se trata de una reproducción

cartográfica auténtica o de un relato de un viaje espiritual con un simbolismo oculto, por lo que más que un mapa lo que contemplan podría tratarse de un sueño. Al igual que los paramórficos pueden interpretar la arquitectura del sueño también pueden leer los mapas.

Al llegar a la ciudad la visión anticipadora de Miles de un pasado en el que pudo leer en el libro de las Promesas del León Alado, símbolo de Venecia, les manifiesta la importancia de su peregrinación en busca de la ciudad sagrada, Shambhala y la necesidad de encontrar en estas tierras el itinerario Sfinciuno, una alternativa oculta a la ruta de la seda oficial de la que no se podría conocer nada en los mapas si no aplicaban las técnicas ópticas modernas. Durante el tiempo que permanecen en este lugar se enteran de los intereses políticos del gobierno italiano en las instalaciones austriacas y quienes les hablan del tema se oponen a la presencia de Austria allí y quieren que se vayan a sus montañas, una vez que hubiesen recuperado Venecia y Trieste. Las informaciones históricas adelantan también la importancia del enclave de la ciudad como lugar de intereses de Austria en el pasado y en el futuro inmediato.

Cuando se alejan de Venecia en su nave, precisamente en los momentos anteriores al derrumbe del Campanile, algunos venecianos pudieron ver una lucha en el cielo que algunos quisieron atribuir a una batalla entre “The Chums of Chance” y la nave soviética. Lo cierto es que al derrumbarse el antiguo edificio se deshacía en agrupamientos múltiples de cuatro ladrillos, cada uno rodeado de un contorno luminoso que se mantenía durante un tiempo en el espacio, hasta caer lentamente y deshacerse en polvo. Aunque los propios Chicos consideraban que ellos habían originado la catástrofe al manipular, por error, un artefacto para estudiar la gravedad, comprobaron que ni ellos ni los rusos de la nave oponente habían sido los causantes.

Por vez primera se pone de manifiesto en la novela la existencia de algo procedente de otro lugar como la causa de dicho derribo. Igualmente, en esta ciudad se enteran de los conflictos políticos del momento, como la sociedad del Dragón Negro presidida por el japonés Ryohei Uchida, y sus intentos de acabar con la presencia rusa en Manchuria precisamente para apoderarse del oro de esas tierras. El enfrentamiento entre la historia política del momento, con sus intereses económicos y su total falta de moralidad, contrastan con el idealismo de los Chicos del Azar que solo tratan de ayudar a la humanidad y se consideran trabajadores al servicio del bien. Es en Venecia donde ellos conocen, con la caída del Campanile de San Marcos, una visión anticipada de la

destrucción y muerte (los tetralitos en que se rompe la torre es totalmente simbólica) sin que nadie sepa las causas. También allí se enteran de la construcción del Ferrocarril Transiberiano, al que consideran un organismo vivo con sus propios planes y necesidades, con el que los rusos pretenden llegar al Asia interior y posiblemente a Shambhala pero con otras intenciones muy distintas a las suyas. Igualmente, allí se dan cita, por primera vez en la novela, la relación existente entre la caída del Campanario de San Marcos y la torre del Tarot y los tetralitos, que adelantan el mal. El mal se muestra cada vez más inminente cuando en otra de sus misiones se encuentran con el maligno personaje Meatman en la Universidad de Candlebrow (donde había una réplica del veneciano) quien les anuncia que les entregará gratis el enigmático mapa del itinerario Sfiniuno que recogieron en Venecia en el mismo momento que ellos habían estado y que no pudieron encontrar. Sin embargo Meatman lo había conseguido allí, precisamente cuando cayó el Campanile. Aunque los Chicos no lo quieren aceptar, el aparato de Tesla les obliga a cogerlo y a dirigirse a Bujara. Venecia vuelve a ser el centro convergente de los encuentros entre el mal y el bien y, con este anuncio, los tripulantes de la nave pierden el sentido original de su misión inocente inicial pues, según el visionario Miles, ese personaje era un intruso, uno de los “otros” negativos que les iban confundiendo y amenazando constantemente en sus misiones.

Como punto de confluencia de las diversas historias, Venecia acoge también, por motivos laborales, a los magos Zombini (contratados en el teatro Malibrán), que aprovechan su estancia para hacerse con los espejos paramórficos necesarios en sus números de magia porque antes habían tenido graves problemas por un error en los cálculos. Con ellos llega también Dally, la hija del alquimista Merle, que previamente se había encontrado con su madre, Earlys. Esta nueva coincidencia desencadena nuevas relaciones e historias como la posibilidad de encontrarse ella con el pintor Hunter y la historia de los ascendientes de los Zombini que, a su vez, constituye un relato de un centro psiquiátrico, a lo que es muy aficionado Pynchon, y aparece en otros relatos suyos. Aquí encuentra Dally el lugar con el que siempre había soñado, y por el que se siente atrapada, como si se tratase de su verdadero hogar y, mientras los Zombini desaparecen de su vida, ella inicia otra nueva, convirtiéndose en modelo del pintor, quien, por su parte, había encontrado en Venecia el lugar perfecto para captar la luz en su pintura al aire libre.

El pintor, trasunto literario de Monet, con ciertos rasgos de Renoir (como el entusiasmo por Tiziano y Tintoretto) se había establecido allí después de que, a causa de una herida misteriosa, lo desmovilizaran de una guerra de la que nadie sabía nada. Las breves sugerencias de la vida de Hunter, que recuerdan a la del pintor impresionista, refieren su traslado a Londres sin saber muy bien por qué (porque así se lo pidió el doctor Grace en una aparición) y justifican los diferentes periodos del artista, pues también se habla del estilo francés de su sombrero (“sombrero de paja elegantemente retorcido para cambiar su forma original de estilo Santos-Dumont”) y de sus influencias que, en Venecia las encuentra en formas de fantasmas eminentes (Turner, Whistler, Ruskin, Browning, etc). Se había quedado allí porque era su sueño desde que estaba en Islandia y había encontrado en la ciudad italiana el lugar perfecto para captar la luz al aire libre ya que el dibujo apenas le interesaba.

Pero además de la incorporación a la novela del pintor impresionista, Hunter también se siente en Venecia, al igual que todos los que llegan a esa ciudad, como un viajero del tiempo que ha llegado del futuro sin saber muy bien, en su caso, de qué guerra ha escapado. Cuando en la Biblioteca del palacio ducal descubre la pintura de Tintoretto *Traslación del cuerpo de San Marcos (Abduction of the Body of St. Mark)*. (Fig. 6), se añade un elemento más al simbolismo de la luz en la obra. Gracias al pintor, conocedor de la pintura veneciana, se reflexiona sobre esa propiedad de la luz, presente en los artistas venecianos, como si hubieran visto cosas que los demás no pueden ver, como si se tratase de una forma de trascender los cuerpos materiales y de reflejar incluso seres no visibles para otros espectadores y que, sin embargo, emergen como fantasmas y solo puede destacarse su presencia viva. En este caso, son los personajes del gran óleo de Tintoretto, que parecen huir hacia sus casas, como sombras fantasmagóricas, quienes representan ese mundo visible del que la pintura deja mucho más oculto. En el cuadro, que recoge el momento en que dos mercaderes venecianos consiguen llevarse el cuerpo de San Marcos desde Alejandría, se representa un nuevo milagro del patrono de Venecia. Consiguen llevárselo sin ser vistos por la gran tormenta que se desencadenó en la ciudad y que obligó a todos los habitantes a encerrarse en sus casas. La perspectiva de los edificios blancos y del suelo permite que la luz resulte tan fuerte en contraste con el cielo oscuro tormentoso que Hunter considera que el cuadro está lleno de presencias, de fantasmas, que todavía permanecen en la ciudad sin que ni Napoleón, ni los austriacos ni los turistas hayan sido capaces de descubrir bajo la

encarnadura mortal lo que permanece oculto y que interpreta como una forma de ir más allá del cuerpo gracias a la luz.

En otra ocasión, el pintor se fija en Tiziano y, aunque no lo cite directamente, se trata de su obra sobre Pentecostés, que narra el relato evangélico de dicha fiesta, cuando estando todos los apóstoles y seguidores de Jesús juntos en el mismo lugar, observaron “un ruido en el cielo, como de viento impetuoso que pasa, que llenó toda la casa donde estaban” y “se les aparecieron como lenguas de fuego, que se dividían y se posaban sobre cada uno de ellos, y todos quedaron llenos del Espíritu santo.” (Hechos, 2, 1-5). Resulta muy interesante que Hunter haya escogido ese relato, cuyo parecido con el sistema de apariciones, visiones y trascendencias coincide con los utilizados por el propio narrador y en el mismo orden (primero un sonido e inmediatamente después la luz extraordinaria que manifiesta lo maravilloso) para fijarse en la trascendencia de los cuerpos conseguida por la luz realizada con solo diferentes tipos de barro engrasado untado sobre tela.

A propósito de este cuadro, Hunter le cuenta a Dally una narración del Evangelio Apócrifo de la infancia de Cristo, que ella ya conocía por habérselo oído a Merle como un relato propio de alquimistas, y en el que Jesús, de niño muy díscolo y alborotador, le tiró a un tintorero todas las tinajas de colores para restablecer poco después no solo los colores que había estropeado sino proporcionarle otros nuevos, desconocidos para él. Hunter encuentra un gran paralelismo entre este relato y el narrado en los Hechos de los Apóstoles sobre Pentecostés porque en ambos, aunque se espera el caos, se recibe el orden, que interpreta como la redención.

Tras esa potente luz que emana del Espíritu Santo en el cuadro de Tiziano, y como si no la pudiera alcanzar por su perfección, Hunter decide pintar nocturnos de la ciudad y así, tras haber elogiado constantemente la luz veneciana destaca otra manera de ver esa Venecia, en su luz nocturna y para expresarla utilizaba el barniz azul verdoso con el que plasmaba la humedad de la noche en el aire, los contornos borrosos, los destellos, la luz de las farolas reflejada en el río y, sobre todo, la luna.

En esta nueva modalidad buscó espacios en *Against the Day*, puertas de canales en penumbra, rostros ausentes en las calles y farolas que se perdían al final de los callejones. Noche tras noche se le llegó a revelar una nueva Venecia, una ciudad secreta y tenebrosa, perdida en los laberintos de sus canales, al tiempo que descubrió en ella el centro donde convergían de toda Europa los buscadores de jóvenes para saciar sus

deseos corrompidos y, luego de satisfacerlos podían desaparecer en cualquier callejuela. Allí descubrió también el secreto de lo que consideraba el auténtico *Against the Day*, como si Venecia constituyese el centro de la novela, y del mundo, porque contiene el claro-oscuro completo, la luz y la belleza, la oscuridad y la muerte, la atracción del mal, de los bajos fondos y toda la degradación humana en contraste con su capacidad de trascendencia expresado sobre todo en los cuerpos pintados por Tiziano y Tintoretto.

Como artista, Hunter se queda allí plasmando esa totalidad descubierta, en la que el tiempo estaba ausente, pero también trataba de encontrar los fantasmas que los pintores venecianos ocultaron bajo la luz de sus cuadros. En Venecia se centra igualmente la relación entre la pintura renacentista y el impresionismo y las diferentes vanguardias. Hunter resulta el nexo de unión entre la luz de una época pasada y la suya propia, pero también muestra, por la amistad con otros artistas, el funcionamiento del anarquismo en la época sostenido, entre otros artistas, por pintores experimentales, cuyas reuniones y exposiciones en cafés constituyeron la forma de darse a conocer. Uno de ellos, el más politizado, Andrea Tancredi, había conocido en París las obras de Seurat y Signac, lo que le había hecho convertirse al divisionismo y ver con buenos ojos las propuestas de Marinetti que entonces empezaban a denominarse futuristas. Este pintor, resumen de los artistas de la época que seguían las teorías científicas de la luz y el tiempo y trataban de interpretarlas en sus pinturas, resume las circunstancias sociales y personales en que se desarrollaron los movimientos postimpresionistas.

Venecia es también el lugar de los mayores negocios del arte y allí se centra el intercambio entre la belleza de las obras renacentistas y su adquisición por parte de quienes tienen en su haber muchos crímenes y actividades indeseables, ocultas bajo sociedades filantrópicas. Todo esto queda reflejado en el ejemplo del magnate y criminal americano Scarsdale Vibe (quien ordenó acabar con la vida del padre de los Traverse por movilizar a los mineros) el cual sigue la moda de la época de comprar arte renacentista, recuperando así la figura de Squarcione, pintor y primer comerciante famoso de arte en el siglo XV, que se ocupaba de enseñar a los artistas, buscar antigüedades greco-romanas y ocupar en su taller a más de cien artistas que trabajaban para su negocio. Vibe se siente un nuevo Squarcione y encuentra incluso bajo las aguas de La Laguna, en las Tierras perdidas, un mural sumergido, atribuido a Marco Zoppo y conocido informalmente como *El saqueo de Roma* que, por las características del barniz, había permanecido intacto durante siglos. Además de hacerse con esta obra

gracias al equipo de buceadores, consiguió ver que más allá de lo predecible en el título, pues se trataba de una obra que parecía representar el fin del mundo expresado de forma tridimensional y que adelantaba, según nos parece, un simbolismo de la muerte del capitalismo, en la escena de los comerciantes colgados boca abajo, aunque él mismo no se diera cuenta de la similitud con su propia persona, pues los hermanos Traverse y otros muchos que le odiaban estaban vigilándole para matarle.

Precisamente en la ciudad, dominada por el anarquismo, los pintores experimentales muestran su oposición a esos millonarios que solo buscan el arte renacentista para engrosar sus cuentas y no les importa realizar un auténtico expolio. Al mismo tiempo, esos mismos pintores manifiestan lo que consideran la campaña de exterminio contra toda manifestación de arte. En la fiebre por crear, los artistas ubicados en esa ciudad parecen capaces de diseñar asesinatos o contratar pistoleros para acabar con quienes parecen sus enemigos. La naturalidad con que el crimen y la muerte tienen lugar allí se puede observar en las numerosas armas que utilizan. El lector puede conocer ahora las armas más sofisticadas de entonces.

Asimismo, como vértice geopolítico del pasado (intersección del comercio entre Oriente y Occidente) y del presente (objeto de interés de las potencias austriaca, rusa e inglesa), en Venecia también confluyen las actividades de espionaje en los momentos de la guerra franco-austriaca y en las vísperas de la Guerra Mundial). Le corresponde al personaje Cyprian investigar en esta ciudad, en el Arsenal concretamente, el robo de unos planos muy comprometedores para el destino marítimo de Italia, y a Theign informar sobre los movimientos de tropas europeas presentes en la ciudad. El narrador advierte de los cambios tan bruscos observados en la ciudad italiana desde la caída del Campanile y que se puede resumir en la reubicación del poder, como si el campanario de San Francisco Della Vigna, al norte del Arsenal (donde cuenta la leyenda que el ángel visitó a San Marcos en la turbulenta noche registrada por Tintoretto), casi una réplica del caído, hubiese acabado sustituyéndolo en una especie de golpe de estado en el que el Arsenal y cuanto representaba en la ciencia militar hubieran sustituido al Palacio ducal en lo que había significado durante siglos. El Arsenal se contemplaba entonces como un verdadero misterio, paralelo al del cementerio de San Michele, y en sus muros, como en los del cementerio, se intuía que se encerraba la muerte. Efectivamente allí tiene lugar un tiroteo entre seres anónimos y muere Vlado, asesinado por quien parecía su compañero, Teign, otro de los investigadores. Es una anécdota más

para considerar que en Venecia se oculta todo un mundo de intereses militares y políticos que no se verían frenados por nada.

Venecia, centro espacial de la acción y donde confluyen y se distancian los personajes, se manifiesta constantemente desde todas sus perspectivas en su doble realidad, la de la luz, el color, la vida, la fiesta, el pasado artístico esplendoroso, la capacidad para fascinar y la oscuridad, la sombra, la muerte, la degradación humana y la falta de sensibilidad total. Se convierte así en un nuevo laberinto por el que los personajes deambulan, ocultándose y manifestándose con varias personalidades en un auténtico teatro, carnaval y baile de máscaras de la nueva era bélica en donde el miedo y la muerte adquieren un protagonismo fundamental. Es también antesala de Shambhala, la ciudad de la luz que, como Venecia, al principio solo presenta la cara de la luz pero después se sabe que su nombre oculta un mundo de intereses materiales, políticos y militares que encubren una intención perversa. De hecho, resulta todo un símbolo de la aparición del bóreas y la extraordinaria tormenta sobre la Laguna, con el que el narrador da fin a la experiencia veneciana de algunos de los personajes citados y muestra los nuevos colores grises y negros anteriormente ocultos, que se enseñorean a partir de entonces de la isla y les obligan a los protagonistas a realizar nuevos viajes. La ciudad, las personas, los animales y todo cuanto existe se ven alterados y todo se descompone. El agua inunda la Plaza de san Marcos, los ciudadanos son arrastrados por el viento al agua, las tejas desaparecen y se rompen en el suelo, los animales acuáticos buscan tierra firme, las aves abandonan su entorno, los tornados se aparecen en cielo y en el agua chocando entre sí, las campanas tocan sin más armonía que los golpes de viento y las luces eléctricas y las bengalas sustituyen a la luz natural de Venecia.

Pasada esta experiencia, tan solo permanecieron allí el pintor y Dally. Un día, cuando Hunter trataba de realizar sus nocturnos habituales descubrió un tipo muy diferente de luz. Se trataba de las consecuencias del Suceso de Tunguska, que se había expandido por todas partes y había llegado a la ciudad de la luz. Pero esa nueva luz, en oposición a las sombras y al desastre provocado por el bóreas, resulta muy diferente a la de la Naturaleza, aunque sus efectos se dejaron sentir sobre todo entre los artistas, que inundaron toda la ciudad para captar la luz, en plena noche, como si se estuviese produciendo un cambio en la Creación y una alteración total del orden hasta entonces conocido. La luz provocada por este Suceso, que duró un mes seguido, resulta el símbolo completo de *Against the Day* pues representa en la oscuridad de la noche la

aparición de una luz inacabable, aparentemente positiva que, sin embargo, significaba muerte y solo podía interpretarse como una señal cósmica apocalíptica. De este modo se vuelve a manifestar en la novela la noción de teatro y carnaval, o mundo al revés, que revela la nueva apariencia de vida y la realidad de muerte que oculta Venecia (y el resto de Europa de la que Venecia es símbolo).

Otro de los personajes más importantes, Yashmeeen, que había permanecido ajena a la ciudad veneciana cuando muchos habían coincidido allí, la conoce primero desde Viena, donde se encuentra con Cyprian, siguiendo a los de La Orkhana (el cuerpo de policía secreta rusa a las órdenes zaristas, que actuaba en toda Europa reprimiendo a revolucionarios) y le da información mientras acuden al parque temático entonces más importante de Europa, que funcionaba desde 1895, y consistía en una réplica de la misma Venecia (“Venedig in Wien”). Subieron a una góndola y pudieron contemplar duplicados del palacio ducal y del Ca’ d’Or lo cual aumentó los deseos de la joven de conocer la Venecia real. Primero es Cyprian quien vuelve y a continuación ella a quien relata Vlado la historia del pasado veneciano en relación con el pueblo de Valebit. Lo más interesante de esa historia intercalada es la confesión, a pesar del maltrato de siglos de esa ciudad a los suyos, del amor por la ciudad a pesar de no tener ninguna razón para ello, soñando constantemente con ella. Al considerarla la novia del mar, a la que adoran y quieren secuestrar con la vana esperanza de que les corresponda, vuelve a manifestar la fascinación que causa la isla italiana por cuantos han oído hablar de ella o han tenido alguna relación con su historia. En realidad, el narrador utiliza cualquier anécdota para expresar su entusiasmo por la isla a pesar del ambiente.

5. Elementos visuales y auditivos en *Against the Day*

5.1. Las campanas y la torre

En *Against the Day* estos elementos tienen una importante función tanto visual como auditiva. Las campanas, como objetos más antiguos que llaman desde la eternidad, están representadas también por el Campanile, que simboliza a un mismo tiempo la verticalidad de la torre y la presencia de las campanas. Solo así se puede entender el valor de la presencia en la obra de esta torre, la importancia de su restauración y su doble, el Viejo campanario de Stearinery. En el proceso de reconstrucción del Campanile veneciano había cambiado la tesitura del coro de las campanas, después de haber sido derribada la torre por un proyectil o bien por unos extraños visitantes que llegaron por el aire u otros a través de las aguas, como fantasmas de otros tiempos, pues las historias sobre su caída se multiplicaban (*ATD 575*). El resultado es que había caído la campana más profunda de ellas, la Marangona, aunque eso no fuera inconveniente para que los tripulantes de la nave se sintieran convocados en el cielo, como si esa campana, aun desde el suelo estuviera realizando su misión de llamar desde la eternidad.

En esta misma obra, las campanas vuelven a cobrar interés cuando los personajes equivocan un camino por los canales de Brujas y llegan a una ciudad fantasmagórica del siglo XV, sumergida. Aunque todo está desmoronado comienzan a sonar los carillones:

Out in the middle of the glaring night, somewhere disguised in echo and phase-interference, chimes had begun to sound, a harmonic-minor nocturne too desolately precise to be attributable to human timing and muscle-power, more likely one of the clockwork carillons peculiar to this part of Belgium, replacing a live carillonneur, whose art was said to be in decline. (*ATD 562*)

De nuevo, las campanas representan la voz del tiempo pasado en el presente y el aviso de la vida y de la muerte, de la tierra y del cielo en este caso por el simbolismo de una ciudad sumergida, desde la que es muy frecuente oír el tañido de campanas de otra época también como enseñanza de la lección devastadora del tiempo.

En ocasiones también son los signos vivos que muestran la existencia de una ciudad y de un conjunto humano. Es así como se puede interpretar su presencia en medio de un paisaje armonioso, donde la luz, los colores lavanda y verde, los granados y el reflejo de la ciudad en el agua producían una auténtica fascinación, junto con el tañido de las campanas en la isla de Torcello (*ATD* 584).

Las campanas de Venecia son utilizadas también como refugio de los tornados cuando ya no cumplen su misión de llamar a la oración. Sin embargo, cuando las azota el viento, dan las horas “signaling now hours canonical only to storm, calling celebrants to invisible masses for the souls of the wrecked and the sea-taken” (*ATD* 740).

En *Against the Day* el símbolo de la torre está representado por el Campanile. La torre erguida, que había simbolizado durante siglos la permanencia de lo vertical, incluso en su inclinación, se muestra en un determinado momento como herida por el rayo de las armas tal como parecen ver anticipadamente los “Chums of Chance” desde la nave, sin saber si ellos mismos, por error, hubieran sido los culpables o la nave rusa enemiga o si se trataba de “los otros” que estaban fuera de la geografía y habían entrado para destruir. Pero antes de que eso sucediera, ya, otra torre, en este caso la carta del Tarot, había salido insistentemente advirtiendo de la caída de una torre auténtica herida por un rayo, que luego se vio fue la de San Marcos, aunque no fuese precisamente un rayo lo que ocasionó su caída en la ficción.

Como si se identificase con el ser humano (en el Tarot está representada la torre con el color de la carne que revela su carácter humano), esta torre oscila y se inclina peligrosamente, hasta derrumbarse y deshacerse en múltiples grupos de cuatro ladrillos,

each surrounded by a luminous contour, and hang an instant in space, as time slowed and each permutation of shapes appeared, to begin their gente, undeadly descent, rotating and translating in all available modes. (*ATD* 256)

No es anecdótico que la torre se desvanezca en tetralitos, porque el número cuatro representa en las letras japonesas la muerte (*ATD* 258) y el arcano decimosexto del Tarot ya había pronosticado su desmoronamiento (*ATD* 253).

Como ya demostró María Teresa Gibert, la influencia de la filosofía y el ocultismo tuvieron también en Eliot gran importancia. Lo curioso es que ella apunta la influencia de la teoría sobre la existencia de centros finitos aprendida por Eliot de

Bradley, la cual justificaría la presencia de seres aislados en sus creaciones, como el personaje Prufrock o los protagonistas de “Portrait of a Lady,” entre otros. Esta misma idea puede observarse en las obras de Pynchon, pero lo que más nos ha llamado la atención son sus comentarios sobre “la torre,” porque de esa visión de un mundo poblado por mónadas o centros finitos, donde cada ser estaría encerrado como en una esfera y rodeado de seres opacos entre los cuales no existe nexo alguno, es precisamente el símbolo de la torre (tomado de Dante, según advirtió la profesora Gibert) el que utiliza Eliot, al igual que Pynchon, y muy especialmente en la protagonista de *The Crying of Lot 49*. La estudiosa ha confirmado que la imagen procede de Dante, pero el concepto filosófico es de F. H. Bradley (1893) (qtd. in Gibert: 1000-1). Constatamos el interés de este dato que tendremos en cuenta en otras investigaciones sobre Pynchon por la evidente relación entre Dante y la filosofía en este autor y agradecemos muy sinceramente a la profesora Gibert que nos haya proporcionado esa información que desconocíamos.

5.2. El esoterismo: la alquimia y la piedra filosofal

Las diferentes materias de la naturaleza, reunidas por Merle en una granja de Colorado, permiten integrar las antiguas creencias con los descubrimientos propios de finales del siglo XIX, como la fotografía y el cine. Como el propio personaje confiesa, los antiguos creían que sí se extraía el mercurio de la mina todo cuanto no fuera esencial quedaría en la forma pura y sobrenatural, el llamado mercurio filosófico, que para algunos no era más que una figura retórica, como la Piedra filosofal. La presencia constante de los resultados de este laboratorio representan también el éxito de una práctica que en el Renacimiento recibió una gran atención, especialmente por Durero y después por Kircher, quien se inspiró en su Filosofía para escribir su tratado *Ars magna sciendi* (1669).

La alquimia, como trasmutación de los metales con la intención de obtener oro, simboliza el ansia del hombre por conocer lo oculto y lo espiritual presente en la materia natural. Por ello, desde la Edad Media, con la búsqueda de la piedra filosofal, se trataba también, y fundamentalmente, de descubrir lo absoluto, el sentido místico de las

cosas. En la obra *Against the Day*, el laboratorio de Merle se puede identificar con el de los antiguos alquimistas y él mismo señala la conversión de la alquimia, propia de la “edad oscura,” en la metalurgia moderna (*ATD* 106) y de ahí que el alquimista, en un principio, pase a ocuparse después del cine y de la fotografía, en cierto modo derivaciones del tratamiento de los elementos naturales. Si la función de la alquimia era redimir la luz, y la plata servía para el revelado de la fotografía, también la imagen en movimiento del cine originado con la luz, permitía que ésta se convirtiese en el elemento nuevo, espiritual y único, correspondiente a la Modernidad, con la que se buscaba una posibilidad de ver más allá de lo que la realidad transmite. La secuencia de experimentos que desarrolla este personaje resulta un ejemplo de gran interés para establecer la relación entre los tiempos pasados, donde la alquimia era la base de la transformación de la materia, y los presentes en los que toda la materia puede transformarse por la luz.

La hija del alquimista Merle inserta en el relato un cuentecillo o parábola considerada la primera de la que se tenía constancia sobre la alquimia. En ella se establece también la relación con la pintura. La parábola estaba extraída del Evangelio para la Infancia del Pseudo Tomás, relato que, según el narrador, era uno de los muchos textos de las Escrituras que la Iglesia primitiva había impedido que se incluyera en el Nuevo Testamento. En el cuento se considera a Jesús un chiquillo travieso y en una ocasión al pasar por delante del tintorero observa las diferentes tinajas con los distintos colores y coge todas las telas del artesano y las echa en la de color rojo. Sin embargo, cuando todos piensan que se han estropeado todos los colores, Jesús saca de la tinaja de tinte rojo diferentes telas de todos los colores.

5.3. El secreto de los sellos como marca temporal y espacial

Aunque la obra en la que los sellos constituyen el meollo fundamental de la trama y recogen todas las posibilidades de comunicación es *The Crying of Lot 49*, Pynchon nunca abandona este motivo en sus obras. Sin embargo, la clave de todo su valor está en la citada narración porque en ella puede observarse cómo representa, de acuerdo con el pensamiento platónico desarrollado por Filón, la idea, el modelo que informa el mundo sensible (Chevalier 2003, 922). En *The Crying of Lot 49* se persigue la búsqueda del sello primordial, equivalente a la creación divina porque, quien lo descubra, puede

llegar al secreto de Dios. Al final se muestra la imposibilidad de entender el significado real de los mismos en esa habitación totalmente cerrada, donde, como en el *Apocalipsis*, el libro franqueado por siete sellos, no puede ser interpretado por los hombres. Solo los elegidos o marcados por Dios, como el autor del *Apocalipsis* (Ez 9,4; Ap 7, 3 y ss), están bajo su protección.

Hay que tener en cuenta la importancia de los sellos en las antiguas civilizaciones orientales pues constituyen referencias evidentes del poder y autoridad. Por ello, los documentos llevan los sellos como sinónimos de firma que los legitima e impide añadir algo a lo escrito. Sellar equivale a cerrar y el sello simboliza el secreto impuesto por una persona. Por eso en la Biblia, sobre todo en el Antiguo Testamento, son muy numerosas las referencias a los sellos (Job, 6,7; 33, 16; Dn 12, 4) y en el Apocalipsis (10, 4 y 22, 10) Dios ordena a Daniel que selle o guarde de forma secreta sus visiones, aunque también advierte que el vidente no debe sellar las revelaciones que le han comunicado sino que las debe publicar. Precisamente el carácter visionario de los personajes y el secreto de lo encerrado en los sellos son fundamentales en las narraciones de Pynchon. Incluso la letra X, inicial del nombre de Cristo en griego, representa el signo de Dios y a él parece referirse el Apocalipsis (7, 3). Hay que recordar en *Against the Day* el miedo del personaje Zoltan, el arriesgado motorista que mostraba terror ante la letra X, precisamente por ese sentido simbólico del sello veterotestamentario que permite adivinar la posibilidad de un retorno hacia el pasado desde el camino.

Para los escritores rabínicos, el sello representaba, como la circuncisión, la introducción de los individuos en el pueblo de Dios, y San Pablo, siguiendo esta imagen, precisó que la verdadera circuncisión espiritual era el de una pertenencia al pueblo de los elegidos (Rom, 4, 11) y denominaba al Espíritu santo sello, en cuanto garantía de salvación (2 Cor 1, 22, Éf 1,13). De ahí el carácter casi mágico atribuido al sello, como puede observarse en los amuletos-sellos que llevan el Tetragrámaton (el nombre de Dios en hebreo) y que evitan los efectos negativos de la superstición (caso de la cruz). De hecho, el número 4, que en judío representa las letras del nombre de Dios, Yahvé, y para los cristianos contiene los elementos de la cruz, tiene una importancia fundamental en *Against the Day* para justificar el sentido de la obra. Recoge, por una parte, la trascendencia, la luz que lleva al mundo superior, y, por otra, atendiendo al significado japonés de 4 (shi), aporta el significado de muerte puesto que la obra

representa esa dualidad constante en la que vive el individuo y que justifica sus dobles acciones: la interior, espiritual y de búsqueda de una nueva ciudad de luz, y la realidad, la muerte, la guerra y la destrucción.

En *Against the Day*, aunque las referencias no son constantes y aparentemente no forman parte de la esencia del relato, aportan significados de gran importancia y, como otros elementos de misterio, representan la dualidad esencial que lo caracteriza. Resulta fundamental lo que parece una anécdota. Cuando se refiere a la historia, a las familias europeas reinantes en Europa, constantemente enfrentadas, y a las intrigas y dobles espionajes en que se vio envuelto el continente (en los preliminares de la Primera Guerra Mundial) y a la existencia de una arma cuaterniona (medio para desatar sobre el mundo energías inimaginables, ocultas y destructivas hasta ese momento aunque Woevre pudiera llamarla “inocente”), se pregunta el personaje si no se trataba de una forma de guardar los sellos y códigos del pasado.

Ese sentido temporal e histórico, representado en esos símbolos en los que bajo la ilustración visible se ocultaba una posible organización del mundo, normalmente negativa, sin posibilidad de poder descifrar su sentido, siempre encriptado bajo el grabado, manifiesta uno de los resortes del misterio en los diferentes libros del autor y constituye el hilo narrativo de *The Crying of Lot 49*. Curiosamente, uno de los protagonistas en *The Crying of Lot 49* El Gran Cohen es un coleccionista de sellos, y en *Against the Day* aparece otro coleccionista, el padre de Stray, que aunque no es principal en la acción, sí es importante para desentrañar el sentido de la narración. En un determinado momento confiesa a su hija que, como conocedor de los sellos, ve algo muy anormal en su hijo Ewball, pues en sus cartas utilizaba sellos de una serie de 1901 que conmemoraba la exposición de ese año en donde el anarquista Czolgosz había asesinado al presidente McKinley y en esa serie se habían impreso por error casi dos mil sellos del revés, que se habían vendido antes de que se descubrieran los errores y los coleccionistas los acaparasen. Ewball, por su afecto a los anarquistas, había comprado muchos de esos sellos para enviar sus propias cartas como un homenaje a la ideología del asesino. La ambición del padre por el posible beneficio obtenido por los sellos no utilizados enfrentó, en una pelea física incluso, a padre e hijo. Cada uno representaba un aspecto de lo simbolizado en esos sellos: el capitalismo y el anarquismo.

El sello, en *Against the Day*, representa evidentemente una ideología, como ocurre también en el caso de “The Chums of Chance” que utilizan sellos con la efigie

del general Boulanger, años después de su suicidio, porque se sienten afines a su pensamiento. Siguen enviando sus sellos, amarillos y azules, pero ya de un mortecino color marrón, por el paso del tiempo, cuando ya no se utilizaban más, aunque su aspecto pareciese legítimo. En realidad se trataba de “timbres fictifs” (ATD 548) realizados por un alemán con intención de conseguir grandes beneficios económicos si triunfase un golpe boulangierista, como se pensaba años más tarde por entonces en Bruselas.

En otras ocasiones, los sellos permiten hilvanar una acción detectivesca con el misterio. Ocurre por ejemplo, cuando Lew recibe una carta de Yashmeen con sellos, con el membrete de color rojo brillante de Suiza, y se da cuenta que todas las cartas que llegaban a Chunxton Crescent, lo mismo postales que paquetes grandes, tenían los mismos sellos. Entonces se percata de que era extraño que todos cuantos habían estado juntos allí recibieran tantas cartas del mismo lugar. No había otra explicación posible que la de hacer creer la existencia de un viaje general a Suiza que encubría en realidad un engaño, hecho para ocultar los verdaderos destinos de cada uno.

También por los sellos se da a conocer el estado de un país, como ocurre con Albania, del que los destinatarios (y los lectores) pueden conocer el ambiente bélico desplegado en el norte contra los turcos y, en el sur, contra los griegos. Los sellos para enviar las tarjetas, ilustrados con escenas de mutilación, cráteres provocados por los obuses, cañones gigantescos, aviones sobrevolando en formación, permitían dar cuenta de lo que ocurría en un lugar del mundo al resto de los países sin necesidad de una comunicación humana. Esta es otra de las funciones de los sellos en la obra: transmitir información de los viajes realizados por los protagonistas a las personas que directamente no participan de las expediciones pero que siguen la trayectoria de los diversos lugares.

Asimismo, con los sellos se expresa el paso del tiempo y la historia. Es lo que ocurre con el finlandés Veikko, compañero de Webb en la mina de Colorado quien le enseña unos sellos falsos, aunque en apariencia con unos dibujos semejantes a los verdaderos, porque los rusos ya no permitían otros que los propios desde el 14 de agosto de 1900. Todos los recuerdos y las cartas que recibe desde esa fecha ya no llegan con sellos finlandeses, como si la historia se hubiera cambiado. Por su parte, el paso del tiempo queda detenido por los sellos en el caso de la reina Victoria de Inglaterra, por su temor a envejecer, y durante 60 años los sellos con su efigie circularon como si la imagen de 1840, cuando era muy joven, se hubiera parado. Sin embargo, lo más

importante son los sellos de Shambhala. Kit, en los momentos en que tiene más alucinaciones y visiones de todo tipo, cuando se encuentra, ya casi al final de la obra con un coleccionista de sellos, Lord Overlunch, un viejo erudito buen conocedor de su materia, que le muestra una serie de sellos de esa ciudad, en perfecto estado, todos con la goma original de árboles de la zona. Los sellos, emitidos en series completas que comenzaban antes del Congreso de Berlín de 1878 y recogían escenas del campo shambhaliano, con la flora y fauna de la zona, las montañas, cascadas y gargantas que daban paso a lo que los budistas denominaban tierras ocultas. Al verlos, Kit se sintió mareado, pero el viejo le advirtió que sí había estado en Shambhala y le señaló un sello concreto donde se mostraba, en una viñeta, un mercado con varias figuras humanas y caballos y camellos bactrianos bajo un cielo con sol y nubes. El anciano le advirtió que habitualmente miraba los sellos con lupa y había descubierto en ese algo diferente, como si alguien hubiera penetrado en el interior del sello y hubiera realizado un cambio. Entonces se dio cuenta de que faltaba algo que antes había y era precisamente el rostro de Kit, a quien consideraba un antiguo conocido. Al fin le confiesa que ese medio de regresar, utilizado por Kit, era uno de los más frecuentes en esos momentos desde que la Dama Española (“Spanish Lady” 1081) pasó cerca de muchos y no encontraron otro medio de volver. Se justifica así el valor del sentido espiritual de este personaje, a quien finalmente se le permite llegar a Shambhala a través de la vista de un sello. Se abre la puerta a que pueda pensarse que el personaje, por sus poderes (bilocación, dualidad), ha estado en la ciudad simbólica con tanta realidad que incluso su imagen estaba plasmada en un sello. La desaparición del mismo, observada después por el anciano coleccionista, cuando él está ya de regreso en París, responde a ese dualismo de su personalidad.

Los sellos manifiestan el viaje, el tiempo y el espacio y la doble presencia en los cambios en las vidas de cada uno. Si al final de la novela el viaje se refleja también en el sello, en el caso de este personaje hay que recordar que en las primeras páginas, cuando Kit conoce al hijo extraño de la familia Vibe, Fleetwood (quien le había hablado de los portales de la geografía y de las diferentes formas con los que se podía entrar en un paisaje siempre gracias a la luz), él ya le había mostrado su gran interés por los paisajes, los mapas y la geografía porque, intuitivamente, los consideraba posibilidades para encontrar “portales” o “puertas invisibles” a través de los que pasar de un espacio a otro. De este modo, y gracias al sello, el viaje constituye una forma cerrada, que inicia y

culmina el proyecto positivo de este personaje, del mismo modo que en un viaje real Reef realiza el suyo y consigue ese encuentro con lo espiritual.

5.4. El lenguaje y los números: una interpretación neoplatónica el mundo

Todas las obras de Pynchon tienen en común la preocupación por desvelar el significado de cuanto sirve de elemento de comunicación, y el lenguaje y los números ocupan un lugar muy destacado en sus creaciones. Los dos códigos encierran imágenes, ideas, emociones y por supuesto una forma de aprehender el mundo. La palabra ha estado siempre vinculada a la creación y a lo divino y en todas las religiones se identifica Palabra y Dios: “en el principio era el Verbo” (Jn 1, 1); “En el principio era Brahman,” en los textos védicos; el término islámico Kalimat significa Verbo e incluso en el pensamiento cabalístico “la Palabra (Memra) es la que produjo todos los objetos y todas las cosas por su nombre Uno.” El número representa igualmente un símbolo del mundo. Desde los escritos más antiguos se consideraba la interpretación de los números como una de las ciencias más importantes. Para Platón constituía el más alto grado de conocimiento porque en el número se encerraba la armonía cósmica y se consideraba el elemento simbólico del universo. Los filósofos (desde Parménides a Kant) coincidieron en aceptar que bajo las relaciones que ofrecen los números se puede descubrir la obra de un espíritu divino y su inteligencia ordenadora. A cada número se le asignaba un valor determinado por lo que, desde las obras más antiguas, los números mostraron determinados significados y algunos se erigieron como símbolos de perfección y misterio, hecho que está muy bien recogido por Pynchon en sus obras donde los números adquieren una función narrativa. Por tanto, aunque con las diferencias propias de utilizar los conceptos a su aplicación narrativa, Pynchon utiliza palabras y números para elaborar un misterio en torno al Universo, la naturaleza y la existencia (de las personas y de la misma historia). A veces un mismo número muestra su doble cara, como ocurre en *Against the Day*, lo que le permite indagar en la dualidad (apariencia-realidad) de la vida iniciada tras el fin de siglo XIX, y que llevó al desastre de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, el origen de esta interpretación de las palabras y el interés por ellas y su variedad en las diferentes culturas, hay que buscarla en el Renacimiento, por ser la época del descubrimiento de los jeroglíficos egipcios y del estudio de los símbolos gráficos desconocidos. Fue precisamente en la Academia de Florencia, dirigida por Ficino (en un intento de reconstruir la de Platón), donde se empeñaron en realizar una

síntesis cultural entre el pensamiento oriental y el occidental. En esta enorme labor intelectual, la preocupación por la lengua fue esencial. También lo fueron los números, sobre todo tras el éxito de *El Sueño de Escipión*, obra que puede considerarse la exposición más completa del neoplatonismo pitagórico. En la Academia florentina la obra tuvo extraordinaria repercusión. Manifestaba la importancia de la armonía universal y de la capacidad humana para construir un estado espiritual interior, personal, reflejo de la armonía cósmica. La idea de la música constituía el símbolo perfecto de la actividad artística, y el propio Ficino lo había representado en el medallón de Orfeo y su lira que presidía la Academia. Se justificaba así la idea de que el espíritu humano podía llegar a Dios.

Como ocurre con otros temas, esa misma preocupación tuvo otro momento fundamental a finales del siglo XIX, y al igual que en el Renacimiento, la espiritualidad, la hermenéutica, el mundo de los símbolos y el esoterismo basaron sus principios en el valor de la palabra, con la que creían llegar a desvelar todo lo creado e incluso el secreto de Dios. En cuanto a los números, el espíritu cientifista de la época impregnó todas las manifestaciones de tal modo que los símbolos matemáticos, definidores del nuevo concepto de tiempo y espacio, se convirtieron en nuevos misterios y signos descifrables para pocos del nuevo orden cósmico y de la nueva mano divina ordenadora.

En la Academia florentina Ficino tradujo a Platón y se sintió atraído por la doctrina de los misterios herméticos y los mitos antiguos de salvación platónicos. En el tratado *Sobre la voluntad (De voluptate)* expresaba sin ninguna duda la aspiración del alma a la felicidad absoluta. Esta preocupación, compartida por otros autores de la escuela (Landino), supuso un nuevo enfoque en el concepto de la inmortalidad y la trasfiguración prometida tras la muerte, que solo algunas mentes privilegiadas podían experimentar en este mundo. Para comunicarlo recurrieron a símbolos y, por ejemplo, uno de los más representados, el carro del “alma,” que la escultura puso de moda, fue interpretada por Chastel (66-7) como emblema del impulso y poder del alma hacia esa vocación superior.

Sin embargo, la principal aportación de la escuela florentina a este tema consistió en realizar la conjunción de la tradición hermética con el cristianismo, hecho que consideraron clave en la historia universal. El hermetismo contribuyó a asentar la doctrina de la divinidad del hombre y el orfismo a extraer una nueva simbología. Ficino, en su *Theología platónica* (1482) recordó la admiración de Zoroastro por el ser humano

y desde su visión platónica declaró que el alma humana tendía a convertirse en todas las cosas, como Dios es todas las cosas. Citando a Hermes Trimegisto, llegó a afirmar: “el hombre es un gran milagro, un ser digno de veneración y adoración, puesto que conoce la estirpe de los demonios, casi ligada a la naturaleza por vínculos de consanguinidad, para llegar a transmutarse en Dios como si él mismo fuese Dios” (Garín 1997, 52). Esta misma idea, transformada literariamente, se ofrece en los comentarios y en la actuación de los personajes de Pynchon.

Lo más importante de Ficino no solo fueron sus traducciones de la obra de Platón y sus comentaristas sino que su neoplatonismo constituyó la síntesis de la cultura renacentista. Además de interesarse por el filósofo, se nutrió de todo el pensamiento oriental, legendario, y se sintió fascinado por la magia, la astrología y el mundo de los sueños. Estudió también la influencia de la melancolía en el carácter de las personas y, sobre todo, se interesó por el arte de la época. Tanto a Ficino como a su círculo de la Academia les preocupaba todo lo relacionado con la lengua aunque el arte tenía entre ellos una alta consideración pues servía para interpretar el Universo. Para dicha escuela el hombre era el centro de todo el Universo. Desde muy joven, y tras escuchar diversas conferencias sobre un Platón desconocido por él, el de los misterios del platonismo, recreado por Gémiste Pléthon (llamado el “profeta” porque a través del sultán Bajazet había conocido el Islám y le había fascinado Zoroastro), se sintió llamado a recuperar el viejo Jardín de Academos y así lo hizo en su finca de Careggi, regalada por Lorenzo de Medici, de modo que su Academia fue una reproducción de esa original Academia platónica que, de alguna manera, se evoca en *Against the Day* en la Universidad de Chunxton Crescent (donde se enseñaba la Cábala, el orfismo y todas las doctrinas pitagóricas).

La restauración del helenismo en el Renacimiento estuvo desde el principio unida a la recuperación del arte oriental que devolvió, bajo la invocación de Platón, al mundo occidental. Incluso antes de traducir y comentar a Platón, Ficino había traducido textos de Dante (*De la Monarchia*) y de esoterismo, y se había sentido muy atraído por la ciencia de Hermes Trimegisto. El patriarca de la mística de la naturaleza y de la alquimia, y creador de la hermenéutica, representaba la escritura jeroglífica y el saber oculto del que había sido él depositario, como un nuevo Mesías, en unas tablas artísticas (de los siglos VI y VIII) que contenían los saberes de la Antigüedad egipcia. La traducción al árabe circulaba ya por el occidente cristiano desde el siglo XIV y entre los

mandamientos impresos en esas tablas había una frase críptica donde se afirmaba, como el mayor milagro del Uno, “la igualdad de lo de arriba con lo de abajo,” como origen y fin de todas las cosas. La frase contenía un carácter simbólico para el pensamiento y el arte. Esta frase, uno de sus principios, permitía identificar el sentido especular de todo lo natural.

La hermenéutica (cuyo nombre deriva de Hermes) se puso de moda en el siglo XV tras los descubrimientos de los jeroglíficos egipcios, y se centró en la interpretación de los textos. El hermetismo desembocó en una verdadera imaginaria lingüística (alegorías, analogías, alusiones, imágenes y símbolos) que tendía más a destacar la sensación y la intuición que la razón. Los ideogramas, como los emblemas posteriores, trataban de llegar a la inteligencia a partir de los sentidos. Como culminación de esta corriente intuitiva y espiritual, otro integrante de la Academia, Paracelso, que en la medicina había encontrado una forma de terapia en las correspondencias entre el mundo exterior (macrocosmos) y el organismo humano (microcosmos), llegó a proclamar la superioridad de la intuición frente a las facultades discursivas (“Lo que vive según la razón, vive contra el espíritu”) y a proclamar el advenimiento del *tertius status*, o tercer reino del Espíritu santo. Este estado, que ya había profetizado Joaquín de Fiore en el siglo XII, consistiría en la sustitución de los textos por una comprensión visionaria que permitiese llegar a comprender la lengua original del Paraíso, donde todas las cosas se nombraban por su nombre. Entonces la Naturaleza volvería a ser un gran libro abierto en el que todos los enigmas se podrían descifrar y la palabra de Dios, revelada a Adán, Eva y a Moisés, sería ya para siempre unívoca.

El interés de la obra de Joaquín de Fiore residía en poder interpretar la historia a partir del concepto de la Trinidad cristiana. Según él habría tres grandes épocas o estados de la humanidad, correspondientes a cada una de las tres personas. El primero, desarrollado bajo el dominio de la ley, habría estado sujeto a la esclavitud del mundo, en espera de que apareciese su libertador; el segundo, se habría iniciado a partir del Evangelio, y significaría mayor libertad, y el tercer estado, profetizado para finales del siglo XII, se caracterizaría por una inteligencia de la palabra divina, entendida no ya de modo literal sino en toda su capacidad espiritual. En ese tercer estadio, los hombres conocerían el auténtico significado de los nombres. Este deseo de conocer el significado total de los nombres y de las fórmulas matemáticas) lleva a los personajes de Pynchon a estudiar para descifrar los misterios además de recurrir a todo tipo de experiencias o de

desarrollar poderes especiales mediante sueños, visiones y traslados espaciales y temporales.

El interés de Ficino por Hermes y Zoroastro, Pitágoras y Platón, procedía de considerarlos depositarios de un saber primero. La misión de estos pensadores habría consistido en crear códigos secretos, no asequibles más que a los iniciados para no dañar el verbo original. La gran obra, *Hieroglyphica*, origen de la emblemática, atribuida al egipcio Horopolo (siglo V), fue considerada en el Renacimiento, tras su publicación en la edición aldina de 1505, como un verdadero código en el que se hallaban las claves para descifrar muchos de los signos secretos del lenguaje divino. La obra, publicada en diferentes lenguas e ilustrada entre otros por Durero, estimuló la imaginación de escritores y artistas (Bellini, Tiziano, El Bosco) y del propio Ficino.

La Academia, sin ser una sociedad esotérica, tenía un carácter secreto, y el fresco pintado en uno de los muros, que representaba un globo celeste en una de cuyas partes estaba Demócrito y en la otra Heráclito, manifestaba la preferencia por lo simbólico, lo complementario y lo dual. La Academia desarrolló también una gran actividad científica y, además de la hermenéutica, se estudiaron las matemáticas, cosmografía, astrología y magia. Desde 1490 la institución tuvo tanto prestigio que se convirtió en centro de peregrinación de humanistas con una importancia decisiva para el Renacimiento, que llegó a considerarla un emblema de perfección. En lo religioso, representó el foco de la renovación del cristianismo hacia una mayor interioridad y pureza. El intento de fusionar las grandes líneas del pensamiento de la época, respetando la escolástica (Santo Tomás, Scoto) y el pensamiento de San Agustín, además del interés por los corpus herméticos, los oráculos caldeos y por el platonismo (Platón y Plotino), permitió interpretar ese centro cultural como modelo de convivencia. En ella Landino fue el divulgador del platonismo literario; tradujo y comentó a Horacio, Virgilio, Plinio el Viejo y Dante, y afirmó la superioridad de la poesía.

Ficino tradujo al latín también el *Pimandre*, obra capital de esoterismo alejandrino atribuida al fabuloso Hermes, y del latín fue traducido al italiano por Tommaso Benci, con la que obtuvo un extraordinario éxito. Según Kepler, bajo ese nombre se escondía el propio Pitágoras, y realmente la importancia que atribuía a las esferas y a la magia del Universo coincidía con sus tesis. Las doctrinas gnósticas del *Pimandre* exponían una concepción mágica del mundo que influyó, entre otros, en Durero, cuya obra *La esfera armilar* (1525), puede considerarse el símbolo más

representativo del Renacimiento. El rey Felipe II guardaba una reproducción escultórica de oro en la biblioteca de El Escorial y en la decoración de tapices, cuadros, arcos triunfales, la esfera (símbolo de la perfección del Universo) se convirtió en lugar común.

A partir de esta traducción del *Pimandre* se generalizó la preocupación por la lengua y por el enigma de su origen. Tras esos textos esotéricos, se ocupó de traducir y glosar los textos de Platón a propuesta de Cosme de Medici. En 1475 (el 7 de noviembre) se celebró una gran fiesta en la Academia con motivo del cumpleaños de Platón y entonces se proclamaron como actividades prioritarias el canto y la música y se dedicó a Orfeo la Academia. Un medallón con su efigie fue el símbolo visible que colocó Ficino en su cítara y, junto a Orfeo, reconocieron a Venus como la deidad alegre y positiva del Humanismo y a Saturno como el dios protector de la misma a cuya deidad se atribuía el temperamento melancólico que caracterizaba a Ficino y había marcado a Platón y a Petrarca.

Ficino reunió también tratados neoplatónicos y pitagóricos y mostró gran interés por la astrología y se ocupó igualmente de los saberes crípticos, como los procesos espirituales, la demonología, el estudio de las propiedades ocultas de las piedras (de procedencia árabe), los temperamentos de las personas en relación con los cuatro elementos (estudiado ya por Lucrecio), los procesos ópticos (los espejos) y las estrellas, en cuyas formas adivinaba la posible variedad y las diferentes propiedades de las cosas inferiores como si existiera un gran sistema de correspondencias. Incluso creía contemplar en las puntas de las estrellas la forma de la cruz.

Todo ello generó un elaborado corpus estético que los escritores utilizaron con resultados extraordinarios en las épocas posteriores y que resurgieron con gran vigor a finales del siglo XIX. Lo curioso es que Pynchon, que en *Against the Day* cita repetidamente a Pitágoras, Orfeo, recoge mitos simbólicos, además del mundo del siglo XVI en Venecia, muestra muchas preocupaciones semejantes. Si se tiene en cuenta que la astrología del pasado podría corresponder a las investigaciones sobre la velocidad de propagación de la luz por el éter lumínico (considerado en la obra como muy próximo a la religión al igual que la astrología en el pasado) y a la búsqueda del espacio tetradimensional, la obra de Pynchon parece recuperar todo ese compendio renacentista que la Academia florentina resultó para el arte occidental.

Si en lo relativo al valor de la palabra, la Academia de Florencia constituyó la fuente del pensamiento más importante al integrar en sus estudios las diversas culturas de Oriente y Occidente, lo mismo puede decirse de los números porque el pensamiento pitagórico estaba dominado por las matemáticas y gracias a ellas se articulaba la composición del mundo, representada en la armonía de las esferas. En ese ambiente no puede extrañar el éxito que tuvo en el Renacimiento *El sueño de Escipión*, de Cicerón, que formaba parte del libro VI de la República de Cicerón (escrito hacia el año 53 a. de Cristo sobre el modelo de Platón), tras ser comentado por Macrobio (escritor latino de fines del siglo IV) y editarse en Venecia en 1472. Puede afirmarse que su influencia ha llegado a nuestros días.

En dicho Comentario se refería a la armonía universal a partir de los números. A cada esfera le correspondía a una ciencia y todas las actividades humanas podían insertarse en las esferas propias. Consideraba que existía un alma en el mundo y que entre ésta y el alma humana había comunicación. La misión de la astrología debía ser aprehender en cada momento esta comunicación y el estado de las relaciones. De esta forma la Naturaleza pasó a interpretarse como la proyección de todas las fuerzas anímicas y de todas las pasiones.

El Sueño de Escipión, que inauguró una estética y una estructura de discurso simbólico en las literaturas europeas, muestra en todo momento la importancia de la luz y de los sonidos, las dos características fundamentales utilizadas por Pynchon para manifestar la apertura hacia lo trascendente, imaginativo o visionario. Además esa posible alma del mundo, capaz de conectar con el alma humana, tenía sentido porque la perfección y el resplandor propios del Paraíso se encontraban en la misma constitución del Universo aunque solo pudiera ser asequible para determinadas personas capaces de profundizar en el misterio. En la obra de Cicerón, se afirma que la vida “constituye el camino hacia el cielo” y muestra el lugar celeste (“un espacio circular, que brillaba en medio de las llamas, blanco y resplandeciente”), la Vía Láctea, según los griegos como un espacio “con una luminosidad asombrosa” (1989: 177).

En ese *Sueño Escipión* llega a ver los lugares sagrados invisibles y el funcionamiento del Universo, conseguido mediante la concordancia de números y su organización, lo que le permite confirmar la importancia de los mismos en la estructura del Universo, compuesto por:

nueve anillos o, mejor, esferas, de las que una sola es la celeste, la más exterior, que rodea, incluyéndolas, a todas las demás; ella es la divinidad suprema que encierra y contiene a todas las demás; en ella se encuentran trazados los círculos orbitales que recorren las estrellas en su eterno ir y volver (1989: 180)

Después de citar las diferentes esferas (Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio, Luna y Tierra) y lo característico de cada una, se refiere a los sonidos y con ellos a los números y a la música. *El Sueño* recoge la teoría pitagórica de la armonía de las esferas como el resultado del movimiento de acuerdo con el número y la proporción. Se identifica así en la obra el número y la música. El movimiento de las propias esferas, realizado en intervalos desiguales, pero proporcionales, permiten combinar los sonidos graves con los agudos de manera equilibrada para conseguir sinfonías distintas con regularidad. La Naturaleza “hace que las esferas situadas en uno de los extremos emitan sonidos graves y las del otro extremo sonidos agudos” aunque la Tierra, la novena por posición, está inmóvil, y permanece continuamente fija en el mismo sitio, ocupando el centro del Universo. En cambio, las otras ocho esferas, de las que dos tienen el mismo impulso, “producen siete sonidos diferenciados por intervalos, número éste, el siete, que es clave para casi todas las cosas”. El protagonista de *El Sueño* llega a afirmar que los estudiosos, “al imitar todo esto con sus instrumentos de cuerdas y con sus cantos, consiguieron abrirse la puerta de retorno a este lugar, lo mismo que aquellos otros que con sus portentosas inteligencias cultivaron durante su vida humana los estudios divinos” (1989:181-184). Es decir, hay un intento de considerar la música y la ciencia como las dos puertas para acceder al infinito y es lo mismo que se encuentra en *Against the Day*, precisamente en esa recreación del pitagorismo.

El interés por la lengua, la ciencia, las artes adivinatorias y los números está igualmente presente en el autor y sobre todo en *Against the Day*. Se puede afirmar que en esta obra se condensan todas las posibilidades que encierra la palabra y los números. En la obra son muy frecuentes las referencias a diccionarios, volúmenes de sistema Morse, significado de letras, números, términos japoneses, marroquíes, italianos, franceses, alemanes, además del uso constante de siglas y acrónimos (T.W.I.T.), nombres secretos, algunos en sánscrito, nombres propios ya convertidos en comunes por el uso, sustantivos en cursiva para señalar el doble sentido y, sobre todo, en esta obra lo que más destaca es la proliferación de nombres técnicos, matemáticos y físicos,

fundamentalmente, con presencia de números, ecuaciones, términos griegos para designar funciones matemáticas, etc. Asimismo aparecen términos propios del pensamiento, filosofía, juegos (ruleta, tarot), modas, bebidas, magia antigua recobrada, técnicas de espiritualismo y creencias religiosas.

La preocupación por la lengua y el deseo de encontrar correspondencias entre unos términos y otros se observa en el misterio de códigos indescifrables con los que se puede ocultar una acción, como ocurre con los letreros de las mercancías que nadie sabe qué contienen o con los términos sánscritos utilizados pero, sobre todo con el éter y el vacío y con el caos y el gas. Así, al referirse a un templo del sur de la India donde al querer ver a la diosa Shiva lo que le enseñan es un espacio vacío, al que todos rinden adoración. Consideran que la palabra sánscrita Akasha, cuyo significado es espíritu, equivale al éter moderno, cuyo estudio resulta tema de gran interés en la ficción narrativa. Por otra parte, la relación etimológica entre caos y gas, no solo está justificada por la equivalencia de funciones (el gas resulta igual al caos moderno) sino por la coincidencia del étimo, avalada incluso desde el siglo XVI por un contemporáneo de Paracelso, Van Helmont, que fue el primer científico que diferenció entre los conceptos de gas y aire y pudo demostrar que existía un nuevo tipo de sustancias con propiedades físicas especiales que denominó gases, del griego “kaos.” Esta relación etimológica le sirve al narrador para justificar la crítica al carácter negativo del gas. Hasta tal punto llega la crítica que, siguiendo con esa relación etimológica, considera que los modernos hornos de gas son adorados como si fuesen altares, con toda la crítica que parece desprenderse al holocausto, por una parte, y al dinero, por otra.

En otras ocasiones, sobre todo cuando ya uno de los personajes importantes (Cyprian) está llegando a su nueva vida, se da cuenta de la imposibilidad de conocer un código del alfabeto glagolítico (eslavo antiguo). Su amigo criptógrafo le muestra cómo está presente en ese alfabeto una originalidad extraña: el que cada una de las letras tenga un valor numérico, lo que los antiguos estudiantes del Torá conocían como “gematría.” Así, lo que estuviese escrito en una serie de dígitos constituiría también un mensaje oculto, siempre que se pudiera interpretar el valor numérico de las letras dentro de un grupo y pudieran sustituirse esos valores por otros grupos. Esto generaría nuevos mensajes y multiplicaría las posibilidades interpretativas de los mismos.

A partir de estos códigos desconocidos, en *Against the Day* se menciona la existencia de un libro extraño, *The Book of the Masked*, aparentemente un cuaderno

escolar, fabricado en alguna región austriaca, en cuyas páginas había una gran cantidad de notas codificadas y fragmentos científicos ocultos, de gran peligrosidad. Parecían sus páginas un conglomerado de letras, cifras y bocetos de toda clase de impresiones directas de un personaje (Vlado) que incluso parecía haber vislumbrado en las pinturas, las visiones de lo insospechado y “breaches in the Creation where something else had a chance to be luminously glimpsed” (*ATD* 853). Contenían un registro de algunos encuentros con el mundo invisible de Dios y dicho libro representaba un auténtico engaño para quienes buscaban tradiciones ocultas de civilizaciones ya desaparecidas y sin embargo, contenía determinados símbolos matemáticos, vectores y cuaterniones, que solo Yashmeen podía descifrar. Al leerlo, se dio cuenta de que, bajo esa apariencia de código ancestral, resaltaban términos que contenían el valor del tiempo, como si todos los signos estuviesen preparados para, a una orden, revelar su identidad y misión, relacionadas con la cuarta dimensión. Esa equivalencia entre los códigos desconocidos del pasado y la búsqueda de la nueva dimensión, como forma de penetrar en el secreto de la Naturaleza, permite establecer el lazo de unión entre pasado y presente, entre el número y la letra, como si en esos códigos se hallase el secreto de la comunicación.

Esta aportación en la novela representa la relación de los distintos códigos: el de las letras, los números y el de los dibujos o pinturas que dificultarían aún más la ya complejidad de la comunicación, tema constante en el autor. Asimismo, incluye la crítica de esa obsesión finisecular por hallar lo oculto de un pasado perdido con lo que se expliquen y justifiquen los sucesos presentes. En este sentido nos parece que se ha tenido poco en cuenta en la bibliografía la relación de este autor con el mundo renacentista.

Todo ello persigue, a la vez que mostrar una obra viva en pleno desarrollo, el momento histórico de finales de siglo en el mundo donde, aunque no se puede hablar de globalización, sí se manifiesta la importancia de las comunicaciones y el esfuerzo por sintetizar uno de los mayores problemas de la época: desvelar el sentido del mundo desde la escritura y el conocimiento de la naturaleza y del individuo, además de considerar los problemas de la mente y de la ficción como formantes del ser humano. Asimismo la cultura es otro de los ingredientes esenciales. Son numerosísimos los nombres de artistas, filósofos, matemáticos, músicos, científicos, escritores, militares y políticos de la época. Junto a este culturalismo, propio también de la época, la magia ancestral recobrada, el mundo de los bajos fondos, las canciones e instrumentos

populares y las costumbres de los pueblos primitivos alternan con las citas bíblicas, especialmente con el Apocalipsis (sobre todo en referencias a la ciudad santa) y con los clásicos como Dante, cuyos versos sirven de inscripciones a puertas simbólicas. Muy interesante es la referencia a los Hechos de los Apóstoles, sobre Pentecostés, cuando los discípulos, reunidos en Jerusalén, contemplan cómo desciende el Espíritu Santo, entre un viento poderoso y lenguas de fuego, y todos los que estaban allí, romanos, judíos, egipcios, árabes, mesopotámicos, persas, salen hablando la misma lengua aunque cada uno solo supiera comunicarse con la propia. El tema interesó al autor y en diferentes momentos los personajes parecen conocer lenguas que no han estudiado ni utilizado.

Otro aspecto básico de los códigos de comunicación es la lectura de mapas, cuya imposibilidad de descifrar en los casos de los más antiguos constituye también otra forma de señalar la importancia de diferentes códigos. Son frecuentes las referencias a lenguas desconocidas y a la imposibilidad de descifrar escrituras. Algunas se consideran diabólicas por las dificultades que presentan y el estudio que necesitan. Es evidente que los códigos de lenguas propias, como las de quienes envían cajas con material bélico real aunque con rótulos en términos desconocidos, se utilizan para dominar. Es el caso de las armas que se están enviando como mercancías artísticas y donde ni detectives ni conocedores de las lenguas más raras pueden descifrar su significado.

Las referencias históricas, los acontecimientos importantes, las predicciones de lo que ocurrirá en la Primera Guerra Mundial, cuya gestación se va desarrollando en la ficción narrativa, se manifiestan por elementos simbólicos. Por ejemplo, en un determinado momento, cuando están los protagonistas en Ostende, uno de ellos advierte que “Flandes will be the mass grave of History” y la destrucción será tan inimaginable que utilizan las pinturas del Bosco o de Brueghel como imágenes con las que poder comparar el futuro de lo que sucederá (*ATD* 554).

La protagonista, Yashmeen, cuyo nombre ya es simbólico (“jaspe”), lleva colgado al cuello un dirham afgano perteneciente a la primera época del Imperio Gaznávida y, tras los 9 siglos de existencia, aunque tenía estropeado los bordes extremos, mantenía intacto el círculo interno donde había una escritura antigua. Se trataba de un “emblem of a hidden history of assault and persistence” (*ATD* 596), como la historia de aquella región y la de la propia protagonista. Ciertamente este simbolismo del emblema se corresponde totalmente con las pruebas constantes a que está sometida la joven hasta que consigue su triunfo definitivo.

El simbolismo en la narrativa de Pynchon es muy variado y, a veces, para un detalle anecdótico utiliza un mito clásico. Ocurre cuando se hace una referencia a unas baldosas de mármol frigio que adornan todo un entorno color púrpura con esculturas del mismo tono. Justifica el nombre del mármol por proceder su color de la sangre del joven frigio Atis, que se volvió loco por celos de la semidiosa Agdistis. Se alude a la escultura, presente en la sala, que simboliza el acto de castración del joven para fundirse con Osiris, siendo desde entonces una figura de culto entre los frigios, al igual que Orfeo y Dioniso (ATD 612).

El mito griego que describe a Agdistis con atributos masculinos y femeninos, lo que justifica que Atis finge enamorarse de ella, y al conocer su naturaleza se castrara, expresa el interés del autor por los símbolos que le lleva, incluso, a desvelar el origen de los colores conforme a su nacimiento mítico. Asimismo le sirve como elemento de enlace con la pintura, al citar también el cuadro contemporáneo sobre el mismo tema de Arturo Naunt, *The Mutilation of Atys* (1889).

La atracción de Pynchon por este tema podría venir de la influencia de Eliot, que resulta evidente una vez más. Como estudió María Teresa Gibert, Eliot mostró un gran interés por la antropología, y sobre todo por los mitos de Adonis, Attis y Osiris (representantes de la mitología griega, frigia y egipcia) estudiados por Frazer en *The Golden Bough*. Según el antropólogo, habría otra explicación posible para la sangre de Atis. Se trataría de un sacerdote que recibía este nombre y que en la antigüedad se colgaba del árbol sagrado donde se le sacrificaba. La ceremonia se fue dulcificando hasta hacer que el sacerdote solo vertiera un poco de su sangre. Otra tesis que recoge Frazer es la que supone que en Frigia se daba muerte al hombre que representaba al dios y “su piel, una vez rellena, quedaba colgada del pino sagrado con el fin de que su espíritu asegurase la reproducción en los vegetales, los animales y los hombres.” Los tres mitos tenían como objetivo salvaguardar la vida por encima de la muerte. De nuevo encontramos, gracias a la profesora Gibert (1983, II: 1008-9), una nueva coincidencia con Eliot y cuya explicación nos ha iluminado también para entender la utilización que hace Pynchon de este mito en *Against the Day*.

5.4.1. La simbología de los números en la construcción del mundo

En las obras de Pynchon los números parecen presentarse como un motivo recurrente. Su primera novela ya lo expresaba desde el título, *The Crying of Lot 49*. En *Against the Day* es el número cuatro el que condiciona el relato, junto con los cuadrados, y va apareciendo en todo como si se tratara de una advertencia constante de la vida y de la muerte, de lo perfecto y de la destrucción.

Desde las culturas más primitivas, el cuatro se utilizó para expresar lo sólido, lo tangible y lo sensible. Entre los judíos, cuatro eran las letras del nombre de Yahvé y las del primer hombre, Adán. Entre los pitagóricos constituía el número de la perfección divina y del mundo estabilizado, y para los cristianos el componente del signo de la cruz y de los evangelistas. Su relación con la cruz hace de él un símbolo de plenitud y totalizador. Está justificado su sentido universalizador porque cuatro eran los ríos del Paraíso; cuatro, los puntos cardinales, las estaciones, los vientos, los pilares del Universo, los humores del organismo. El cuatro designa, igualmente, el primer cuadrado y expresa la totalidad de lo creado y lo revelado. Como destacó Chevalier, esa totalidad de lo creado es al mismo tiempo la totalidad de lo precedero, por lo que destaca la curiosidad de que en japonés, la misma palabra que designa el cuatro, *shi*, significa muerte (2003: 380). El narrador conoce esa información, la cita y la convierte en un eje fundamental para el sentido de la novela.

Desde el principio se muestra su importancia. El T.W.I.T. (True Worshippers Of the Ineffable Tetractys), que tenía su sede en Chunxton Crescent, en la misma casa en que vivió Madame Blavatsky y que se había convertido en centro de la espiritualidad, donde se investigaba sobre el tema (de forma diferente a la Sociedad teosófica), el T.W.I.T. había optado por seguir el secreto neopitagórico basado en el sagrado Tetractis. Su nombre representa la serie de los cuatro primeros números (1+2+3+4) cuya suma es igual a 10. Al representarlo en forma de pirámide se identifica con el conjunto de conocimientos; en el vértice superior (1) estaría el Fuego o Espíritu creador; descendiendo, el aire y la materia, y más abajo, el agua y la unión del espíritu con la materia, hasta llegar a la base, en donde se representa la Tierra y Forma creada. El carácter sagrado a que se alude en la novela, tal como se consideraba entre los neopitagóricos, es porque garantiza el juramento de los discípulos de Pitágoras, transmitida por Jámblico: “Lo juro por el que ha revelado a nuestra alma la Tetraktys,

en la que se encuentran la fuente y la raíz de la eterna naturaleza” (Chevalier 2003, 987). Parece que Pitágoras asimilaba este secreto con el oráculo de Delfos y, por tanto, se trataba del número perfecto de donde procedía el conocimiento de uno mismo y del mundo, tanto en lo material como en lo divino. En música representaba la armonía, el acorde perfecto y el principio de todas las cosas. La Tetraktys era invocada como una divinidad, el dios de la Armonía, que presidía el nacimiento de todo ser. El número divino comienza por la unidad pura (elemento superior en la representación) y alcanza luego al 4 sagrado. También era el soporte del alma universal, cuya composición en forma de X (la letra griega ji) describió Platón en el *Timeo*. Según el principio de la división proporcional de la cuerda sonante, la matriz de todas las formas terrestres se desdobra como una red de coordenadas con fracciones y múltiplos.

Por su parte, en la Cábala, la obra de la creación se desdobra en cuatro tiempos siguiendo un esquema parecido y partiendo de las letras del Tetragramma, el nombre inefable de Dios. Este proceso de cuatro etapas desempeña también un papel primordial en la alquimia, pues según la ley del Tetraktys, las cuatro simientes del nombre divino se distribuyen en 10 planos (el mundo fue creado en diez palabras) y, combinado con las veintidós letras, canales por los que circula la energía divina, el esquema de los sefirots comprende todas las posibilidades y combinaciones del mundo de los elementos. Incluso se consideró este esquema como el plano del templo de Salomón (Kircher) y, según Gicatilla, un cabalista español de finales del siglo XIII y fuente en la que parece que se inspiró Mosés de León, para escribir el *Zohar*, existía una perfecta circulación entre los sefirots superiores e inferiores, pero la caída de Adán interrumpió la unidad entre cielo y tierra (Roob 2001, 115 y 316).

En ese libro se enseña ante todo que cuanto proviene del conocimiento lleva en sí la dualidad: la luz y las tinieblas; el amor y el odio; el tiempo y la eternidad, fundamental para la construcción simbólica de la obra de Pynchon. Incluso va mucho más lejos el narrador al comenzar con esta referencia para después añadir muchas otras que, con la misma forma exterior, conllevan un significado muy diferente. Así, en dicha Sociedad, se había considerado la serie de números iniciales del Tetractis pero considerando la serie de ellos como si ocuparan no dos sino tres dimensiones, dispuestos, primero, en un tetraedro regular, y luego en cuatro dimensiones, y así sucesivamente hasta que cualquiera de los miembros de la Sociedad comenzaba a sentir algo raro, lo cual se interpretaba como una señal de iluminación inminente. La música

(de lira y siringa) acompañaba el ambiente de estudio y preparación, y la luz era el eje de este Centro donde podían verse reencarnaciones, apariciones y cuanto podía justificar la existencia de mundos laterales, con las puertas invisibles y la posibilidad de actuaciones chamánicas.

Con esa ampliación del sistema de los números, el narrador (al tiempo que ironiza sobre esas búsquedas de trascendencia en los signos) introduce las que fueron preocupaciones científicas a finales del siglo XIX y multiplica las posibilidades de significados de los números originales pitagóricos y cabalísticos. En principio, Yashmeen forma parte de esa organización y a ella le corresponde introducir en ese culto a los nuevos alumnos. Por otra parte, y muy lejos de allí, entre los hegumenos donde finalmente se queda Cyprian, el padre Ponko, que le acoge, lleva tatuado en la cabeza el Tetractis. Puede afirmarse que abre y cierra la obra sobre todo la acción más compleja, siempre presidida por el número 4. Cuando hablan los rusos se refieren a los tetralitos utilizados cuando se enfadan y en esa forma se descompone la torre del en su caída, y recuerdan que en japonés el nombre que designa este número significa también la muerte. Este hecho hay que relacionarlo con el arma destructora total que lleva la japonesa Umeki y que, en apariencia, solo parece un objeto luminoso. También los rusos se muestran obsesionados por la cuarta dimensión y el estudio de cuaterniones.

Toda la obra está constituida por referencias a la cuarta dimensión. En un determinado momento la protagonista, Yashmeen, afirma que cuatro es el primer paso más allá del espacio que conocemos: “Four is the first step beyond the space we know” (ATD 602) y en esta frase se encierra todo el proceso matemático, geométrico, filosófico y espiritual que trata de demostrar, por diferentes vías, la explicación del mundo y que está relacionado con la teoría de la relatividad y la nueva concepción del tiempo y del espacio.

El sentido de verosimilitud de la obra se puede comprobar por las referencias a personalidades y obras que estudiaron esa “cuarta dimensión,” desde aspectos muy diferentes, entre las que destacan las citas de Ouspensky (1878-1947) y su obra *The Fourth Dimension* (ATD 602), que se publicó en 1905 y en la novela se cita su éxito ya en 1906. Se puede recordar que en esa obra el autor trataba de buscar por la vía del misticismo y del esoterismo lo milagroso de la existencia. Este personaje, en la realidad, había recorrido gran parte de Asia en busca de escuelas que le pudieran iniciar en el saber oculto, aspecto que en la novela está muy desarrollado y condiciona gran parte del

sentido de los viajes que hacen los personajes. Además, esa idea también la comparte otro personaje (Madame Eskimov) quien afirma “when spirits walk, beings living in fourth-dimensional space pass through our own three, and the strange presences that flicker the edges of awareness are those very moments of intersection” (*ATD* 617). Con esas razones se estrechan las relaciones entre lo espiritual, místico y lo científico y se justifican las extrañas capacidades para atravesar paredes o desaparecer sin dejar rastro.

Además de esta vía mística de búsqueda, esa nueva dimensión en lo matemático está representada por Minkowski, al que se cita reiteradamente en la obra. Este matemático (1864-1909) realizó importantes innovaciones en la teoría de los números, en la física y en la teoría de la relatividad. Fue él quien vislumbró el “espacio cuatridimensional.” Según el narrador, que resume perfectamente la teoría del autor, este investigador insinuaba que existía “a continuum among three dimensions of space and one of time” (*ATD* 602), de manera que se podía considerar esa cuarta dimensión como si fuera tiempo, pero es en realidad algo independiente pues el Tiempo no se puede concebir más que como una forma de aproximación imperfecta. En cuanto a las ideas sobre física, se asigna al mismo investigador la consideración de la física en cuatro dimensiones, a partir de lo cual la Tierra, en su paso por el éter, se elevaría no en la tercera sino en la cuarta dimensión.

Otras teorías, como las del operador hermético y la de la Conjetura Hilbert-Pólya apoyan en la obra (igual que en la realidad científica) esa cuarta dimensión en matemáticas, como forma de resolver diversas hipótesis propuestas anteriormente, como la de Riemann (1826-1866), considerado como uno de los predecesores de la teoría de la relatividad. Precisamente la protagonista era una admiradora y estudiosa de sus teorías en la Universidad de Gotinga, tal como la novela reconoce, y admitía que ese entusiasmo, especialmente por la función zeta la había despertado sus dotes extraordinarias. Su afán por conocer esa cuarta dimensión, que sirve en la ficción para el reconocimiento de las interrelaciones entre la ciencia, el espíritu y la imaginación, la lleva a visitar otras Universidades donde ampliar sus estudios sobre este tema. Considera que en esa cuarta dimensión se halla el secreto de sus poderes para ir de un lado a otro muy distante sin viajar, aparecer donde quiere o desaparecer cuando la conviene, o mostrar un profundo conocimiento de los demás, que se manifiesta como telepatía. Estos elementos permiten también la creación de una nueva ficción propia de novela negra, con detectives, persecuciones, enredos, engaños y desaparecidos dentro de

la acción principal y todo ello se va organizando gracias al elemento cuatro que simboliza el doble sentido de vida y muerte en la novela.

El valor de los números, en cuanto a la divinización de las matemáticas que registra la novela, de acuerdo con la época de la narración, resulta espectacular en el Museo que visitan los personajes en Alemania. Ya el ambiente del mismo aparece extraño, como embrujado, sin luz, como anunciando lo que guardaba su interior. Pueden comprobar que, más que un museo, resulta un templo subterráneo dedicado a las matemáticas (o mejor a su crisis). Allí todo era de color negro, y había que descender a gran profundidad hasta llegar a la cripta donde estaba el “reino de los números.” Todo cuanto se exhibía estaba realizado en una sustancia negra que no se parecía a ningún mineral conocido. En ese lugar pueden contemplar todo un imaginario construido con números, entre cuyas obras destacaba una figura de ángel que, entre sus armas llevaba electrodos electrodos, “wings, faces, and garments streamlined almost to pure geometry, and brandishing weapons somehow not yet decipherable, featuring electrodes and cooling fins and so forth” (*ATD* 632). En otra sala se había recuperado todo el ambiente de la antigua Grecia del pitagorismo y del culto al número y se podía atisbar la esperanza en los cuaterniones como posibilidad de futuro. Asimismo, una biblioteca con los nombres de los matemáticos y sus obras más importantes del siglo XIX constituían un resumen del pasado y presente del valor de los números, sin olvidar la oscuridad que rodeaba a todo, salvo a los cuaterniones, marcados por una gran luz para destacar su trascendencia. Simbólicamente, el Museo representaba la muerte del pasado de las matemáticas y la nueva vida traída por los cuaterniones.

Como en otros temas, Pynchon combina en la obra lo real y lo imaginario y establece correspondencias entre el pasado y presente. Así, ese Museo alemán había dedicado una sala a los pitagóricos, que consideraban que todo estaba construido por números, y a los cuaterniones y a su inventor, Hamilton, quien los descubrió en 1843, y supuso una forma de extender los números en cuatro dimensiones. Esa importancia de los números se describe en el Museo de dos maneras: todo lo que fue positivo se corresponde con la extraordinaria luz de las salas donde se albergan los descubrimientos, como la del pitagorismo, mientras que lo negativo construido con esos números está expresado con el color negro para indicar todo el mal que ha podido hacer la humanidad con ellos. Los cuaterniones constituyen una esperanza para el futuro por

lo que su descubridor, Hamilton, se muestra en otra de las salas también lleno de luz (ATD 561).

Además del número 4 *Against the Day* manifiesta sobre todo en los sueños de Kit el número 5. Para los pitagóricos era un signo de unión, de centro, de la armonía, del ser humano y del universo. Responde a la quintaesencia o éter (Chevalier 291), en el que creía el padre de los Webb, como elemento fundamental del cosmos. Su relación con el 4 es evidente si se considera el centro de un cuadrado. De esta manera, los dos números forman parte de la vida que el hijo consideraba que su padre deseaba para sí mismo y para sus hijos y Kit es quien más cerca del padre está durante todo el relato.

5.5. Las cartas del Tarot

A diferencia de otros elementos simbólicos, esta baraja tiene una presencia especialmente insistente en toda la obra de Pynchon y en cada una tiene una función de acuerdo con la trama y el personaje o personajes que la utilizan. Se trata de un juego de cartas de los más antiguos, que utiliza todo un mundo de símbolos de carácter esotérico, transmitido secretamente a través de los siglos. No se sabe su origen pero por su simbolismo se atribuye, como la escritura, a Hermes Trimegisto, y se relaciona su origen con la alquimia y la cábala. Por su iconografía hay que relacionar estas cartas con la época medieval y el simbolismo cristiano.

El juego está compuesto (el Tarot de Marsella) por setenta y ocho láminas, todas vivamente coloreadas, de las cuales cincuenta y seis representan los arcanos menores y veintidós los mayores. Dominan los colores ocre-rosa, azul, rojo y amarillo. Los ocres indican que se refieren a lo humano o lo relacionado con ello; los azules expresan la nocturnidad, lo lunar, lo emocional y sentimental y se refiere sobre todo a lo femenino; el rojo es el color de la fuerza, de la energía potencial y, por tanto, de lo masculino mientras el amarillo, ambivalente por su composición, representa el color de la tierra, del sol, de la luz y del espíritu.

En los arcanos menores están representados los cuatro elementos fundamentales que componen la materia: fuego (simbolizado en los bastos), agua (representado en las copas), aire (simbolizado en las espadas) y tierra (representado en los oros).

Los arcanos mayores corresponden a caminos iniciáticos y su valor depende de cada lámina (que por orden numérico aparece como Juglar, Gran Sacerdotisa Emperatriz, Emperador, Sumo Sacerdote, Enamorado, El Carro, La Justicia, El Eremita, La Rueda de la Fortuna, La Fuerza, El Ahorcado, El Arcano sin nombre, correspondiente al número 13 y representación de la muerte, La Templanza, El Diablo, La Torre herida por el rayo, La Estrella, La Luna, El Sol, EL Juicio, El Mundo y El Loco, que aparece sin número). De acuerdo con los cabalistas estudiosos del Tarot, hay tantos arcanos mayores como letras del alfabeto hebreo y su número también coincide con el de las vías de la Sabiduría. Además, y teniendo en cuenta que los arcanos se reparten en tres septenarios o siete ternarios, porque cada uno tiene diferentes cualidades por representar lo activo, lo intermedio y lo pasivo, y estar ligado con el siguiente, la significación de cada lámina solo puede interpretarse en relación con el lugar del conjunto escogido.

Lo importante del Tarot es su sentido antropocéntrico puesto que las figuras tienen una significación psicológica y mística en la que se resume todo cuanto concierne al hombre y al mundo. Con esas figuras se intenta manifestar un orden donde pueden adivinarse todas las posibilidades arquetípicas de la existencia y de la evolución humana. Por supuesto, cada lámina tiene su propio significado que se registrará en cada caso cuando aparezca.

Pynchon, al igual que Eliot, mostró un gran interés por el ocultismo y esoterismo, de moda a finales del siglo XIX, y especialmente por el Tarot. La profesora Gibert (1983, II: 1024-1030) puso de manifiesto las obras de Eliot donde aparecía este motivo y destacó especialmente la influencia de la lectura de Arthur Edward Waite, ilustrado por Pamela Colman Smith (1911). Curiosamente, en la obra de Pynchon *Against the Day*, hay toda una información sobre las cartas del Tarot comentada por los personajes, que muy bien podían haber conocido esta obra, al igual que Eliot.

En *Against the Day* la utilización de estas cartas está ligada al carácter judío de los personajes o, al menos, es lo que se deduce de quienes las utilizan, lo cual es interesante porque coincide con las teorías que asignan a este juego un origen hebreo (Leví) y lo relacionan especialmente con la Cábala, muy citada también en esta obra. El personaje Kit se refiere a que, pese a sentirse desilusionado en la Universidad de Yale, había captado “hints of some Kabbalah or unverbilized knowledge being transferred as if mind to mind, not because of so much as in spite of Yale” (*ATD* 318). Incluso

Madame Eskimov llevaba tatuado el Árbol de la Vida de la Cábala con los nombres del Sefirot escritos en hebreo, en la nuca. En un determinado momento de la narración se refieren al tarot como un juego muy anterior a Cristo, a los Evangelios y a los Papas. Sin embargo, entre los protestantes, se extendió el significado de la Iglesia de Dios.

Prácticamente se informa de las características del juego antes de señalar el significado de las cartas que van apareciendo y en general, los personajes siempre encuentran cartas que se corresponden con su misión y resultado de la misma. En principio, se utiliza la baraja con los jugadores sentados en el suelo formando un “triángulo místico” y se plantea una pregunta a los naipes, en este caso al Ahorcado, carta que sale reiteradamente en el libro, símbolo de la vía mística y pasiva. Lew utiliza este juego pero solo juega con los veintidós arcanos mayores porque afirma que se corresponden con los agentes que trabajan en secreto para consolidar la Historia. No le cabe duda de que las posiciones de tales agentes coinciden también con las posiciones que debían ocupar las personas reales a lo largo de las generaciones: una Torre, una Sacerdotisa, Templanza, Fortuna y demás. La misión de los detectives es seguir a cada uno e investigar a los nuevos que ocupen los lugares dejados por quienes mueren. De este modo se establecen correspondencias entre la Historia y las cartas, de forma muy irónica y, por ejemplo, se aplica la Templanza a la familia de los Uckenfay; el Ermitaño, con un propietario de un salón; la Rueda de la Fortuna, con un chino, etc. De esa forma, las cartas encubren los casos que han de solucionar los detectives. Sin embargo, su presencia guía una parte de la obra como homenaje al entusiasmo que existía en Londres en esos momentos por esta baraja, a partir, según se cita en la novela, de las ilustraciones realizadas por Pamela Colman Smith.

El detective Lew, que aprende el juego, enseguida se familiariza y, en un determinado momento, tras colocar la baraja en su orden, observa que a uno de los personajes le sale el Ahorcado (el número 12), del que el narrador afirma que “Lew had got to thinking of it as his own personal card, because it had been the first ‘future’ card that Neville and Nigel had turned over for him” (*ATD* 606). Aunque después no se concreta su significado en la narración, puede decirse que reúne los más habituales de esta carta (ejemplo, enseñanza, lección pública) pues estos valores están presentes en él y los pone de manifiesto con sus poderes especiales. De esa forma se ayuda a sí mismo y a los demás a huir del peligro. La estrecha relación entre el Tarot y las personas se manifiesta en la carta del Ahorcado, cuando ese mismo personaje encuentra a otro

(Replevin, el entusiasta defensor del gas) colgado del techo de un pie, junto a la cocina, “just like the figure in the Tarot card, except that his head rested halfway in the open oven door” (*ATD* 610-1).

Sin embargo, la relación entre el Tarot, el Gran Cohen y la espiritista Madame Eskimov es la más visible por el interés hacia todo lo oriental, desarrollado desde 1878 por los profesores especulares Renfrew (en Cambridge) y Werfner (en Gotinga), a quienes se consideraba simbolizados en la carta 15, el Diablo, por la ilustración, en la parte inferior de la misma, de unos diablos encadenados. Es una de las cartas que aparecen en más ocasiones en *Against the Day*. De acuerdo con el significado, representa la tentación más grave, que promete poderes ocultos como los de Dios, pero de carácter diabólico. De ahí la correspondencia con este personaje dual cuya característica es haber traspasado las leyes naturales y aspirar a tener poderes divinos para permanecer a un tiempo en lugares diferentes. Su teoría del espacio-tiempo representaba ese sentido último de encontrar una creación alternativa a la de Dios (*ATD* 849) pero también le servía para su doble misión de investigador y espía y, sobre todo, para fingir que encarnaba a dos rivales que representaban los intereses de dos naciones distintas. Lo que hubiera podido ser, por su condición de investigador en geografía, un ser capaz de llevar a los demás a una misión trascendente como la búsqueda del renacer de la Tierra Pura, por su locura y su interés les lleva a los demás a la ruina y a la destrucción.

En el caso de Yashmeen, se relaciona y le corresponde la carta de la Papisa, la número 2, a la que en Chunxton Crescent se le asignaba un papel fundamental al interpretarla como el aspecto femenino de Dios 1084, la que lleva la luz, la Shekhinah, por quien Dios puede hacer algo en el mundo y, efectivamente, en la ficción ella tiene una misión trascendental.

Otro personaje, el anciano de barba blanca, Virgil Maraca, se relaciona con el Ermitaño, quien asustaba a Lew por considerarle el orientador de su nuevo camino en la vida. Un arcano de gran importancia en las narraciones de Pynchon lo constituye la Torre, asociada a Renata, le atemoriza por su significado de herida por el rayo. Al mismo tiempo, esta torre tiene una correlación evidente con el Campanile y su caída. También la número 17, la Estrella, cuando sale en otro momento del juego, asignada a Dally, se interpreta, no como aparece a simple vista, en su significado de esperanza, sino como un posible augurio de pérdida. El personaje entonces se refiere a Eliphaz

Leví como uno de los más entendidos en los diferentes significados de los arcanos mayores. Este orientalista, apasionado de la Cábala, que consideraba el Tarot como disciplina esotérica y en sus estudios llegó a considerar el origen cabalístico de los Arcanos del Tarot en lugar de aceptar el origen egipcio del mismo, tal como se pensaba en su época, interpretaba esa carta de la Estrella en relación con la inmortalidad del alma. La referencia a este autor, que construyó todo un sistema mágico dependiente de las cartas, al interpretarlas como la clave simbólica del universo, creó todo un sistema de correspondencias entre los 22 arcanos y las letras hebreas.

Se puede afirmar que el Tarot tiene la función de establecer un entramado entre los acontecimientos históricos, las personas, la magia y el destino de todo. Con su utilización se reafirma también el sentido mágico de la existencia y la necesidad de un conocimiento profundo de sus bases hebreas para interpretar correctamente el mundo.

Como señala Pynchon en *Gravity's Rainbow*, donde el Tarot determina el futuro de sus personajes: "Knowing his Tarot, we would expect to look among the Humility, among the gray and preterite souls, to look for him adrift in the hostile light of the sky, the darkness of the sea" (GR 742). Se puede comprobar cómo la simbología de estas cartas precede los acontecimientos que tienen lugar tanto en *Against the Day* como en *Gravity's Rainbow*, y en ellas se encuentra representada la vida como símbolo, donde el azar de las probabilidades maneja el futuro de todo cuanto acontece.

6. Espacios de ficción

6.1. El cine como experimento y modelo de la obra

En *Against the Day* hay una descripción perfecta de lo que significó el nacimiento del cine. Le corresponde al alquimista Merle establecer la relación entre la alquimia, la fotografía y el cine como tres eslabones de una aparente magia que funciona con la luz y que ya en el siglo XVII Kircher lo atisbó en sus experimentos. En esta obra se puede afirmar que hay un homenaje al cine. Fue en Iowa donde este personaje descubre el primer cartel, delante de un edificio de tablillas y tejado plano, donde se anunciaba el local de imágenes en movimiento de la ciudad: “DREAMTIME MOVY” (ATD 450).

El local antes había sido una iglesia que al no tener medios para pagar a un ministro se había reconvertido espacio para el cine. La primera curiosidad que se destaca es la escasa diferencia que el personaje encuentra entre las multitudes que asisten a las celebraciones religiosas y las que asisten al cine: en ambos casos la gente mostraba la misma disposición a dejarse arrastrar por el hechizo de un narrador de historias, “it was the same readiness to be carried into some storyteller’s spell” (ATD 450). Cuando habla con quien lleva el cine y le arregla el mecanismo se exponen otras ideas que revelan los temores de los primeros momentos del cine. Uno de los más interesantes es el miedo ante tanta energía suelta en la sala, con el consiguiente calor y el peligro para la nitro de la película y la fuerza de la luz por la posibilidad de una explosión en cualquier momento puesto que eran consideradas energías demoníacas.

Además, resulta de gran interés, porque de ese modo se van hilvanando los temas de la obra, la relación que encuentra el alquimista Merle entre el cine y el tiempo. Sus reflexiones permiten constatar la cercanía entre esas imágenes en movimiento y la sensación que se percibe con el tiempo en un momento en que Einstein estaba proyectando las leyes de la relatividad. Cuanto más cerca está del proyector y más contempla las imágenes más claro ve que todo consiste en engañar al ojo y entonces es cuando considera que para animar imágenes fijas era mucho más productivo utilizar la luz que el complejo artefacto de cadenas, lentes y mecanismos de relojero que se necesitaban para que cada fotograma se detuviera una fracción de segundo. Pensaba que con la luz podría hacerse algo más directo y para conseguirlo acude al lugar donde cada

año se celebraban en Candlerow conferencias sobre el tiempo, el eterno retorno y todos sus misterios, entre los que no estaban ausentes los experimentos matemáticos, físicos o las interpretaciones metafísicas y los intentos de construir máquinas del tiempo ni tampoco los embaucadores que se enriquecían con la venta de elixires de eterna juventud, sistemas de predicciones económicas y las diferentes formas posibles de trascender el tiempo.

Este personaje une en el cine los principales problemas tratados en la novela de modo que, tras pasar una época de experimentos como alquimista en busca de la luz, construye en su carramato ambulante un armatoste capaz de recoger toda la luz desprendida de los rayos. Cuando el proyectista se percata de lo que ha sido capaz de realizar le invita a irse con él trabajar en el cine, considerado el futuro de la luz. En su diálogo se desprende que el cine, como espectáculo, era para quienes tenían una enfermedad mental. Nos informan de que el sistema que se utilizaba para la maquinaria, basado en un mecanismo propio de los relojes de “Geneva,” solo permitiría ver películas de reloj, es decir, un fotograma tras otro sin posibilidad de marcha atrás. En la consideración de los primeros problemas de la proyección del cine hay una inevitable relación con los percances que sufrieron los primeros relojeros. Pensaba Merle que todo lo relativo a la proyección del cine podría solucionarse si se encontraba la fórmula unidireccional del tiempo. Para ello, tras oír una de las conferencias del matemático Hermann Minkowski y darse cuenta de la necesidad de las cuatro dimensiones, convinieron en que estaban en el camino acertado para traducir la teoría a algo material y dedicarse definitivamente al negocio del cine.

Posteriormente, se relatan en la ficción los momentos pioneros del cine. Los protagonistas contemplan en Venecia la película rodada por Albert Promio, enviado por los hermanos Lumière a esta ciudad para realizar el primer travelling de la historia del cine, en 1896. El paseo en góndola que hace el recorrido el Arsenale y entusiasma a los espectadores que contemplan las orillas de los canales marrones, los muelles, los talleres de góndolas o las viejas aguas encharcadas. La sensación que reciben quienes contemplan la película es de total estremecimiento y durante su estancia en Venecia, los personajes no pierden un día de ver el espectáculo que les fascina en las salas Minerva, Rossini y, la que más les gustaba, Malibrán, al lado de donde la tradición situaba la casa de Marco Polo. Todos son pequeños detalles, referencias a la realidad y a la historia, que permiten actualizar paso a paso el nacimiento del espectáculo.

6.2. Los sueños como visiones anticipadas de los sucesos

El sueño es muy frecuente en todas las obras del escritor. Unas veces son verdaderos sueños pero otras son ensueños, visiones, profecías o apariciones. En todos los casos tienen una misma función: anticipar algo y justificar el viaje que todos realizan, cada uno por diferentes razones.

En *Against the Day* se puede afirmar que todos los personajes sueñan. El sueño recurrente de todos los hijos tiene que ver con la ausencia del padre. En el caso de la muerte de Webb, padre de los protagonistas que, tras su desaparición, se dispersan por el mundo, es el elemento desencadenante de la acción. Él mismo es el primero de los Traverse que sueñan, como si el padre hubiera impuesto esa cualidad a sus hijos y a cuantos se relacionan con ellos. Su sueño, como el de otros, fragmentado antes del alba, le hacía pensar en la redención del trabajo y en la posibilidad de abrir un camino de trascendencia desde las montañas. Se encontraba en una línea divisoria entre el este y el oeste, en medio de un gran viento o luz que le llevaba hacia una luminosidad libre de toda la oscuridad y pestilencia procedente del este. Encaminado al oeste, en él encontró a la que fue madre de sus hijos, y desde entonces su sino fue viajar de un lugar a otro donde existían minas en las que trabajar hasta quedarse como especialista dinamitero en Colorado. Sin embargo, son otros muchos los que sueñan o tienen visiones. Parece como si solo tuvieran cabida en esta narración quienes pueden soñar, que son también los que tienen una ausencia. Por ejemplo, el detective Lew Basnight, siempre sueña y tiene visiones con la mujer que le abandonó (Troth) y en su búsqueda hace largos viajes y se integra, primero entre los miembros de la tripulación de la aeronave, y después en el ambiente de los hijos de Webb, el minero judío.

“The Chums of Chance” sueñan constantemente y tienen visiones unas veces de forma individual y otras colectivamente. Uno de los primeros sueños que se recoge en la obra es su deseo de encontrar un salvador, una criatura imaginaria capaz de devolverles su inocencia y su valentía perdida y les ayudara a renunciar a su cuerpo. El personaje Miles, con poderes especiales, tiene una visión profética de San Marcos pero invertida.

Es decir, volvió al siglo I, y se vio allí cuando aún las ciénagas y los lagos del Rialto eran cormoranes oscuros que se precipitaban a las aguas con torpeza, y donde solo se oían las cacofonías de las gaviotas. Él se encontraba como un Ser extraño que había llegado en un barco mágico (que no parecía tal), aunque reconoció, sin embargo, el león alado y el texto de la página del libro abierto, símbolos de la ciudad. Sintió que en ese pasado que se identificaba con el León Alado y se sabía de memoria el Libro de la memoria o de las Promesas. Supo así que era el libro donde se hicieron las promesas a los salvajes, a los remeros de galeras, a Dogos, a fugitivos bizantinos, a pueblos que vivían más allá de la tierra y que todavía permanecían sin ser conocidos y, sobre todo la promesa hecha al propio Miles, la que figuraba en la página abierta, y que señalaba la idea de que allí reposaría el cuerpo de su visitante. Esa visión del pasado se interpreta como un aliento para su propia peregrinación, de modo paralelo a la llevada a cabo por San Marcos desde Alejandría.

Otro de los Chicos, Chick, tiene visiones fugaces pero muy frecuentes. Una de ellas se relaciona con la ironía del autor al tratar los defectos de las Administraciones, y que en este caso aplica a una visión apocalíptica, otro tema relacionado con la situación bélica y las referencias al cristianismo. Vio el pasillo de un barco que estaba dentro de una gran aeronave del futuro atestado de cuerpos resucitados de todos los tiempos, con sonrisas aturcidas y extremidades descubiertas que se enredaban con una multitud de visitantes recién llegados de todos los lugares de los milenios anteriores a los que había que atender y alimentar, lo que durante tiempo no se hizo por un problema administrativo que él mismo provocó. La visión se complementa con el secreto que As le comunica al confesarle que ha llegado de otros lugares y tiempos futuros para establecerse con su pueblo en el presente de ellos y en su historia (donde todavía no ha sucedido la guerra) después de comprobar el fracaso del capitalismo. Confiesa que muchos de los que realizaron esa travesía en el tiempo, gracias a las energías descubiertas en su futuro, sucumbieron, pero otros muchos llegaron. De este modo, se introduce el tema de la cuarta dimensión del Tiempo, aplicado a la vida de las personas en los diferentes momentos, pasado, presente y futuro. Asimismo, con esta visión los Chicos son informados de que las misiones que les van encomendando, en apariencia para realizar el bien, tienen por objeto fundamental que nadie logre entrar en su dimensión temporal, lo cual puede interpretarse como una forma de destruir las

ilusiones, pues la posibilidad de acceder a otra época más agradable que la vivida queda anulada.

En el caso del alquimista Merle Rideout, después que su mujer le abandonara y le dejara con su hija Dally, su sueño recurrente era que estaba en un gran museo, algo así como un compuesto de todos los museos posibles, entre estatuas, cuadros, loza, amuletos tradicionales, maquinaria arcaica, aves y otros animales disecados, instrumentos musicales obsoletos, y de repente, ante una vitrina de armas japonesas, un empleado con ropa de calle hecha jirones, sin afeitar, desconfiado y de mala catadura le retuvo con la excusa de que había robado algún pequeño objeto artístico y le hizo sacar todo lo que llevaba en sus bolsillos y en la gran cartera de cuero que, a pequeña escala era también como un museo de su vida, con recetas, notas para sí mismo, nombres y direcciones de personas olvidadas y, en medio de todo lo inservible, un retrato en miniatura de ella, su mujer, Erllys Mills. Ese sueño no es más que la insistencia del recuerdo de quien fue su mujer y madre de la niña a la que dejó a su cuidado cuando se fugó con el mago italiano Luca Zombini. Además, cuando veía el sueño de su hija siempre veía que en el futuro Dally atravesaría tierras y se encontraría con su madre y un doble de él. En el transcurso de la novela es lo que ocurre. Encuentra a su madre y conoce a uno de los hijos de Webb, a Kit, cuyos poderes especiales le hacen también semejante a Merle.

Dally, la hija de Erllys cuidada por Merle, soñaba una y otra vez con el recinto ferial donde por vez primera vio trabajar a los magos y perder a su madre con ellos. Con ese sueño está adelantando el encuentro que tendrá posteriormente con su madre y llegará a Venecia con ella y la familia de magos Zombini, oriundos de esa ciudad en la que se quedará por mucho tiempo la joven, a quien le parece su auténtico lugar de nacimiento. Esto ocurre por la alquimia de Merle, que la capacita a ella para tener poderes especiales y por el encuentro con Venecia, la ciudad de los espejos y de la luz cuyas propiedades parece que le son conocidas.

Por su parte, el pintor Hunter Penhallow, cuyos antepasados eran los dueños del espato de Islandia, sueña desde los fiordos con la Ciudad del Silencio y Reina del Adriático. Incluso llega a sentirse cliente de uno de los hoteles más interesantes de Venecia, el Bauer-Grünwald, y puede escuchar nítidamente las voces de un tenor acompañado de una concertina en el atardecer. Junto a este sueño le acompaña también otro que se reitera el de Islandia, donde vivía su abuela Constance, con los canales de

hielo, como la Venecia del Ártico. Más tarde, cuando se instala en Venecia, recuerda como en un sueño que el Doctor Grace le hizo llegar a Europa advirtiéndole que había una guerra en la Europa exterior y que su civilización estaba en peligro, por lo que acudió a la llamada de la fosa, la futura fosa común de Europa, aunque le declararon inútil para combatir. Incluso admite tener la compañía de fantasmas eminentes, como Turner y Whistler, Ruskin, Browning, etc.

Yashmeen, la protagonista femenina, tiene sueños con su padre. Así se lo hace saber en una carta que le envía y en la que se concreta su pensamiento sobre él que, además, resulta una anticipación de la realidad. En dicha carta ella escribe lo que él dijo en sueños y que puede considerarse la síntesis de la relación padre-hija, y es que él afirma no ser en absoluto como ella le había imaginado. Igualmente el sueño relatado en forma epistolar resume muchos de los elementos de la novela. Por ejemplo, afirma que se sintió elevada a una aeronave habitada por unos jóvenes que habían consagrado su vida a oponerse a la tiranía y a la muerte, a quienes ella consideró Compasivos y que actuaban en ayuda del mundo. Sin embargo, se queja de haber perdido el contacto con ellos y de haberse hecho invisibles. También cree que su padre ha llegado a Shambhala y ella quiere ir allá o ser ascendida de nuevo por los Compasivos; la horroriza quedarse en la tierra, donde se encuentra ciega y vulnerable y le confiesa su temor o sueño de tener una vida duplicada, con su otro yo viviendo en la ciudad sagrada de Shambhala.

En esta carta donde manifiesta sus sueños se adelantan varios elementos: en primer lugar, la ayuda recibida por “The Chums of Chance,” que seguramente la habían seleccionado previamente para ayudarla, como ocurre en la obra. Después, lo que le revelaba su padre en sueños se convierte en realidad: él no era tan idealista como ella le había imaginado, no se siente segura en la tierra y trata de avanzar lo más rápido posible para salir del caos o laberinto, sufriendo toda clase de calamidades hasta, finalmente, triunfar con su hija y Kit.

Sin embargo son los hijos de Webb los que tienen más sueños o visiones. Kit, obsesionado por el éter y la electricidad, escucha una noche un susurro que le advierte sobre la importancia de la luz y un nuevo modo de iluminación que no se correspondía con los experimentos de Hamilton en 1845. A partir de esta revelación su mundo se centra en la luz en todas sus dimensiones. Junto al tema de la luz, el sueño con su padre y el de la puerta abierta a otros mundos resultan recurrentes en la obra. Cuando comenta su sueño de un paisaje donde pudiera encontrarse con una apertura hacia otro mundo, su

compañero, Fleetwood, le advierte que es una posibilidad auténtica porque conoce relatos de mapas que coinciden en señalar ciertos lugares extraños como si describieran algo no real pero que no son solo ilusiones. Por supuesto, esa puerta a otro mundo es el móvil tanto de su vida itinerante como de sus estudios.

En uno de esos sueños de Kit con su padre, trata de recuperar el ambiente infantil de su pasado familiar y consigue ver a Webb sentado, solo, en medio de un ambiente idílico de arroyos, estanques, fuentes, con abundancia de comida y de jóvenes felices, con quienes no parece disfrutar nada. El niño, de unos seis años entonces, ya se extraña de la soledad de su padre y de cómo estaba jugando con una baraja con números que unos eran reales, otros imaginarios, y algunos complejos e incluso otros trascendentes, pero que iba colocando en una matriz de cinco por cinco, sin que nadie supiera su sentido. El entonces pequeño Kit es quien se acerca a su padre y le pregunta por su soledad a la vez que muestra cómo ya intentaba identificar polinomios con los números de su padre sin que nadie le hubiera enseñado.

Otro de los sueños reiterados de Kit era con las matemáticas, vectores y las balas. El más reiterado consistía en la vista de una bala que viajaba durante muchos años camino del corazón de un enemigo. La bala recorría muchos kilómetros y de vez en cuando tropezaba con algo y salía rebotada hacia un ángulo diferente, pero seguía su viaje como si fuese consciente de su destino. El personaje comprendía entonces, en el mismo sueño, que ese zigzagueo a través de un espacio-tiempo tetradimensional podía expresarse como un vector en cinco dimensiones. Esa bala resulta el símbolo de su propio destino, entre la tierra y el cielo (su vida y su deseo) y sus constantes caídas o pérdidas de fe en las teorías de vectores y de las cuatro dimensiones. Lo curioso es la repetición del número 5, como la matriz donde el padre colocaba su baraja, y que al final coincide con el cuatro o cuarta dimensión en la obra. Tanto el número 4 como el 5 son simbólicos y, a pesar de sus diferencias, muestran el carácter de totalidad del mundo. En este sentido hay que relacionar también la estructura de la obra organizada en 5 capítulos (con el simbolismo del hombre y sus cinco sentidos como representación de la totalidad) con la misma matriz de esa baraja y la cuarta dimensión como ilusión pero también como muerte.

Además de los sueños, Kit participa de visiones, algunas fantasmagóricas como la del canal de Brujas, “la otra Venecia,” cuando huye precipitadamente junto con su amigo Rocco y se alejan del canal principal para dar con un lugar envuelto en bruma,

donde no parecía que ya existiese vida, aunque en un pasado sí la hubo. Los sonidos de las campanas permitían escuchar una llamada de la eternidad, como si aquel pasado estuviese aún presente.

El otro hijo de Webb, Frank, el más aventurero, tiene siempre sueños con su padre. Unas veces es con sus asesinos, con Deuce, especialmente, que le advierte que nunca le encontrará aunque vaya por unos caminos difíciles. De ese sueño repetitivo deduce que puede tener un doble que vive en otro lugar donde se encuentra el asesino. Otro de los sueños con su padre tiene que ver con el símbolo de la puerta cerrada. Se ve ante una puerta que no puede abrir; unas veces es de madera y otras de hierro, pero siempre es la misma puerta encajada en la pared de un centro urbano que apenas permite que se distinga del muro, porque no tiene cerradura ni pestillo ni marca que límite la pared. Él espera días y noches a que haya un cambio y pueda atravesar esa puerta y, aunque llama a gritos a su padre, él nunca contesta. A medida que va subiendo el tono de sus ruegos al padre para que le deje pasar al otro lado, su constante negativa le ocasiona una angustia tremenda. Esa puerta, símbolo de lugar de paso entre dos mundos o estados, cuando aparece cerrada, sin distinguirse apenas del muro, expresa la dificultad para penetrar en el misterio, que en este caso supone el otro lado, como ve el hijo, y ese otro lado ha de entenderse en dos sentidos: la muerte o el más allá donde ya está el padre, y ese otro mundo paralelo al que constantemente se alude en la obra y que está relacionado con el Tiempo y el otro universo donde están los seres que no se ven pero que vigilan constantemente. La puerta cerrada muestra la imposibilidad de acceder a los misterios y a la revelación, pero los gritos del hijo pidiendo paso “al otro lado” pueden representar la contraseña para que el padre le permita acceder a la verdad, a la verdad de sus asesinos, a la verdad del trasmundo y a la verdad de la existencia de ese otro lado de la Creación.

Como se afirma en la novela, cuando despierta, se da cuenta de que el sueño es un preludio y un acercamiento a lo que le aguarda más adelante. Efectivamente, esa puerta cerrada y recurrente vuelve a aparecer cuando ya el personaje del sueño inicia su propio camino iniciático. En concreto ocurre tras llegar a Baikal, espacio lleno de luz y donde el chamán le había enseñado el nuevo camino que le llevaría a su meta aunque antes debía traspasar la gran “Prophet’s Gate.” Esta última puerta de su camino resulta aún más complicada porque es toda una construcción de mampostería, con piedras unidas sin argamasa, como las Pirámides de Egipto y sostenida por un arco gótico,

encima del cual la luz parecía sobrenatural. Al atravesarla él mismo se llenó de una luz cegadora y pudo escuchar un sonido estruendoso, los dos elementos que en el autor simbolizan un acontecimiento sobrenatural. Con ellos se anuncia que había conseguido su propósito y desde entonces desapareció de su mente el sueño donde veía a su padre con la puerta cerrada, negándole el paso. En su lugar apareció otro nuevo en el que se veía a sí mismo atravesando esa Puerta, colgado de un puente, construido con cuerdas o cables de acero. Al conseguir atravesar el Arco este nuevo sueño desaparece y en su lugar solo se ve a sí mismo. Se puede interpretar ese sueño, de acuerdo con el avance de la novela, como el acceso a la verdad por su propio esfuerzo, al que su padre, desde los sueños, le había impulsado, manifestando la necesidad de superar las pruebas que le destinaba su existencia. Cuando consigue atravesar la puerta su sueño se transforma y se encuentra él mismo corriendo sin saber adónde pero en la seguridad de que el avanzar en su carrera le llevaría a no tener problemas.

Por otra parte, su sueño cuando se encuentra en América (Nuevo Méjico) es con Estrella Briggs, a la que siempre había querido y con la que al final se encontraría. Allí, mientras estaba sentado bajo una higuera contemplando el espectáculo de luces de los cucuji, se queda dormido y, más que sueño, tiene un trance y se vuelve a encontrar de vuelta en el Tecnochittlan antiguo, a donde le había llevado antes el cactus del Espinero y vio cómo tenía que salvar a su pueblo tras atravesar el Arco de piedra donde se encontraba una escultura siniestra encima. Ese arco dividía la ciudad y había que acertar si se iba al camino de la vida o al de la muerte. Se encontró en la ciudad de la muerte y cuando despertó conoció las noticias del golpe de estado de Huerta. De nuevo el sueño resulta una visión anticipadora de lo que va a suceder en el relato.

El tercer hijo de Webb, Reef, no solo sueña sino que parece arrastrar la presencia constante del padre desde que éste murió. Por él trata de convertirse en un nuevo dinamitero y en seguir sus pasos en ayuda de los trabajadores contra los opresores capitalistas de la mina. También se puede decir que sueña con las aventuras de "The Chums of Chance" gracias al libro que se encontró en la cárcel y cuyas historias sobre estos Chicos leía una y otra vez. El metarrelato tiene una doble función: unir a los aeronautas con los hijos de Webb y dar a conocer las capacidades especiales de este joven, que puede leer esas aventuras en total oscuridad y desplazarse, como los Chicos del relato, al Polo sin por ello ausentarse de la prisión de Socorro, donde le habían encarcelado por montar juegos. Sin embargo, es el sueño de ser el sucesor de su padre el

que cada vez adquiere más presencia y se le aparece como el conductor de su pueblo, lo que el hijo interpreta como la lección del padre que le desea ver como su sucesor, hecho que ocurre finalmente en la novela.

Lo más importante es que la posibilidad de conocer los sueños de cada individuo, y todo cuanto de cada uno de los seres no se muestra en las coordenadas naturales, se puede llevar a cabo gracias a los espejos paramórficos. Con ellos se pueden incluso leer algunos puntos de los mapas que no son visibles a las personas. Esta posibilidad permite a los protagonistas avanzar en su respectiva andadura en busca de la ciudad soñada e invisible, Shambhala, y de la misma manera que esa ciudad no existe más que en sueños, también los enemigos de los Chicos del Azar resultan más ilusiones que realidades y ellos mismos llegan a preguntarse si su identidad era cierta o solo eran “réplicas imperfectas” de una mutación de lo que habían sido en un pasado y no eran ya más que imágenes. Incluso, la mujer de Webb, Mayva, tenía como sueño recurrente huir con las gentes del circo, una forma de escapar, como hizo la mujer de Merle, a las circunstancias impuestas por el ambiente y la propia naturaleza. De este modo, el concepto de sueño y los sueños individuales que recorren toda la novela representan los deseos, la confusión del mundo, el miedo a la soledad, la interpretación del pasado y la constitución del propio individuo, formado entre espacio y tiempo real y en espacios y tiempos míticos que tienen la misma importancia para su ser. Incluso el propio sueño constituye un tema de reflexión en la obra ya que se afirma la ignorancia que existe sobre las frecuencias emitidas durante el sueño y cuyo conocimiento revelaría el posible sueño común de las personas y la influencia de unas en otras a través de las frecuencias recibidas. En otro sentido, también se consideran los sueños utópicos, tan importantes en la novela, como formas defectuosas del viaje en el tiempo e incluso, los sueños llegan a considerarse como una forma de muerte y, de acuerdo con las sospechas de los pitagóricos, el ser humano avanza y retrocede entrando y saliendo de la muerte como de los sueños aunque mucho más despacio.

6.3. Los nuevos mitos de la Modernidad y los relatos intercalados del pasado

En *Against the Day* hay unas referencias muy interesantes a seres monstruosos creados en el siglo XIX y de gran vigencia aún en nuestros días en cine, televisión y cómics. Resulta interesante que, casi de forma anecdótica, se incluyan los mitos narrativos de

Drácula y Frankenstein cuando el personaje Cyprian se encuentra en Viena. El primero, aparece de forma indirecta, a partir de los comentarios de este personaje sobre un tal Miskolci, a quien había visto por el parque principal de Viena (Prater) pero con quien no deseaba establecer contacto porque no era exactamente un vampiro aunque se sabía que, siguiendo las fases de la luna, había vagado por ahí al azar abordando y mordiendo a algún que otro civil. Tras el comentario se afirma que el tal Miskolci, cuando el vampirismo se puso de moda hacia finales de 1890, tras el éxito de la novela *Drácula*, él descubrió que no era el único que gustaba del placer de morder sino que formaba parte de una comunidad bastante amplia de seres depravados. Es importante que esa posibilidad de fuerzas oscuras y tenebrosas que pueden infiltrarse en las almas o situaciones más inocentes, como simboliza la novela *Drácula*, se proyecte sobre el tema político de la novela y se pueda hablar de que en Budapest se había reservado un subcircuito de la central telefónica para uso de los hematófagos, como se conocía a esa “rojiza bruma de relaciones” que, realmente, lo que estaban haciendo era controlar los ejércitos (886) de Alemania y Francia en los momentos previos a la Guerra Mundial, aunque citados bajo una apariencia novelada. Frankenstein, por su parte, representa la encarnación de los miedos contemporáneos sobre las consecuencias del desarrollo científico.

Sin embargo, y junto a estos mitos modernos, la obra *Against the Day* recupera mitos del pasado como el caso de Hipatia, las sibilas y profetas, además de introducir relatos del pasado que tienen determinada función en la obra. La protagonista femenina, Yashmeen, no solo resulta especial por su preparación científica, inteligencia, belleza y dotes especiales sino que parece encarnar el mito de Hipatia en la Modernidad. En un determinado momento de la novela se la compara con ella y con una sibila, por sus dotes de predecir el futuro. Con estos mitos, se pone de relieve el parecido entre la primera mujer neoplatónica destacada en las matemáticas (en el siglo V) y la joven Yashmeen. Ambas fueron mártires en sus respectivas épocas. La primera, por sobresalir en la ciencia, y la protagonista de *Against the Day*, por sus dotes especiales para las matemáticas y la utilización que de ello hacen las distintas potencias políticas (Alemania, Inglaterra, Rusia y Austria) en el conflicto mundial. Como hija de un importante matemático y astrónomo que la educó en un ambiente culto y de estudio, donde reinaba el pensamiento renacentista, Hipatia tuvo especial intuición para las matemáticas, la filosofía neoplatónica y un gran interés por lo desconocido y la

cartografía, además de la astrología. Una muy parecida preparación tenía Yashmeen y una gran capacidad para las ciencias. Las dos mujeres sobresalieron en sus estudios entre sus contemporáneos; ésta en las Universidades más importantes y aquella en la Academia de Alejandría. El personaje clásico fue elevado por el Romanticismo a mito literario y en ella se inspiraron, durante ese siglo y el XX numerosos artistas y escritores.

Aunque no se pueda corroborar si Pynchon conoció la pintura prerrafaelista de Charles William Mitchell (1885), su belleza corporal, desnuda, su piel blanca y sus cabellos rubios pelirrojos se corresponden con la descripción de la protagonista de Pynchon. Este modelo estaba inspirado, a su vez, en el personaje de la novela de Charles Kingsley, *Hipatia or New Foes with and Old Face* (1853) donde se señalaba también como característica de la heroína un desbordado erotismo que contrastaba con esa personalidad que encarnaba el espíritu de Platón en un cuerpo de Afrodita. Su belleza, erotismo (reiterado en Pynchon hasta que abandona, junto a su pareja, el mundo material y pasa a comunicarse con la Naturaleza y a olvidar ese aspecto para centrarse en lo espiritual, a modo de un camino de perfección) y completo conocimiento de las doctrinas neoplatónicas las emparenta. Lo importante de esta novela es que se muestra a Hipatia y a la protagonista como iconos culturales que representan la desaparición del mundo de la armonía clásica ante el avance de una religión supersticiosa, en el caso de Hipatia, y de los intereses perversos, en el caso de Yashmeen, y aunque esta no muere en *Against the Day*, sí se ve obligada a huir y desaparecer de los centros culturales en los que se había formado, uno de los cuales era el ambiente neoplatónico en el que fue educada. Este mundo, que la había preparado para grandes empresas y que constituía ya en esa época un reducto minoritario y artificial, sin vigencia más que en el entorno universitario en que estudiaba, resulta al fin que no era tal, sino que había sido utilizado para fines bélicos y a ella para transmitir informaciones secretas sin ser consciente de ello, a partir de códigos numéricos y fórmulas que ella manejaba sin saber la intención de quienes la aprovechaban. Aunque tarda en darse cuenta, cuando lo hace, la huída para salvar la vida y buscar algo más importante, la lleva a recorrer diferentes continentes. Solo consigue salvarse cuando abandona el ambiente cultural al que había pertenecido, como si se tratase de un símbolo del fin del humanismo que termina por desaparecer con la Primera Guerra Mundial. De ese modo, como Hipatia, resulta el mito del fin de la armonía clásica que el Renacimiento actualizó en relación con el mundo

antiguo y que el final del siglo XIX volvió a intentar recuperarlo pero definitivamente quedó truncado con la citada Guerra.

Asimismo, en Yashmeen parece cobrar actualidad también el mito de las sibilas. Así lo afirma otro personaje, Cyprian (quien además la considera más profunda incluso que las propias matemáticas) y como ellas, destaca por sus facultades especiales que en su caso proceden, o al menos así se considera en la novela, de las extrañas funciones de su padre realizadas en Asia interior. Del mismo modo que en la Antigüedad las sacerdotisas de Apolo que tenían el don de la profecía eran mujeres, precisamente por gozar de una naturaleza más sensible que la del hombre para ponerse en contacto con el espíritu divino y revelar su ciencia, Yashmeen manifiesta dotes psíquicas especiales y, aunque está acosada por las diferentes potencias (Inglaterra, Rusia, Austria, Rusia y Alemania), ella no pierde nunca la ilusión de conseguir descubrir en la tierra el reino de la luz. Por ello en cada circunstancia adversa transmite mensajes de un mundo superior y decide el camino que le permitirá salvar la vida y acceder a esa ciudad de la luz que no está en un lugar espacial. Esa capacidad suya de establecer puentes entre lo material y la trascendencia equivale a la de las sibilas de anunciar en un mundo pagano la luz de la Redención cristiana. Todavía resultaba más extraña la capacidad de la joven de atravesar paredes, lo que la convierte en un grado incluso superior al de las propias sibilas.

Sin embargo, no es solo la protagonista quien muestra dotes de sibila, otra mujer, la señora Burchell, muestra también sus dotes visionarias al predecir la atrocidad serbia por lo que insta a sus conocidos a abandonar Budapest antes de que ocurran los hechos tan horribles que ella había percibido y que, según su visión, estaban relacionados más con una poderosa arma destructiva capaz de destruir más lo espiritual que lo físico.

Por otra parte, también los profetas tienen un sentido especial en la obra, al hablar de “el que vendrá,” como un mensaje constante que se repite en diversos lugares y situaciones. Del mismo modo que los profetas anunciaban en el Antiguo Testamento al que iba a venir, en la novela varios personajes recogen esta función. Sin duda es el “Doosra” (756), que vivía en Asia, y conocía perfectamente todos los lugares aunque nunca se había movido de Taklamakán, quien muestra dotes más curiosas. Aunque muchos le considerasen un loco, en realidad era un hombre que formaba parte del desierto y, como él, era cruel, casto e inconsciente. Desde la lejanía, y sin conocer otro

mundo que el del desierto, tiene la función de predecir la llegada de una avalancha de luz en el norte de Eurasia que se abatiría en un arco único, desde Manchuria a Hungría. También es la persona que se convierte en guía espiritual y quien muestra sus enseñanzas a través de la propia Naturaleza, en el lago Baikal concretamente, cuya claridad total les permitía a los viajeros conocer los secretos de una tierra diferente y totalmente virgen. Aunque el Arco por el que pasan para alcanzar lo espiritual se denominaba la “puerta del Profeta,” no se refería solo a Mahoma, a quien Doosra anunciaba, sino a otro, del que era el precursor y que moraba mucho más al norte. Con estas relaciones encadenadas se establece una continuidad entre las diferentes religiones que culmina con la cita del evangelio de San Mateo (7,15): “Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros disfrazados de ovejas, pero por dentro son lobos voraces.” Aquí, cuando tras el Suceso de Tunguska muchos vieron erigirse sobre la destrucción una figura que caminaba con una profunda sensación de paz, sintieron que podía ser un ángel o el ser que se esperaba.

Igualmente, y aunque Doosra sea el profeta más importante, dotes proféticas las tenían los navegantes del cielo, los héroes juveniles que se convierten en el relato en los narradores de la historia desde las alturas. De ese modo, el relato no abandona en ningún momento el carácter mítico ni lo aleja de la realidad del presente histórico donde se desarrolla la acción. Los mitos, siempre vivos, participan de la historia presente y lo que la novela ofrece en esa pervivencia de los pasados en los nuevos no resulta ya una continuidad sino algo muy diferente porque, aunque todo se mantenga en apariencia igual, se ha perdido la esencia ideal de ese mito por las modernas intenciones, que ya son absolutamente destructivas, aunque se envuelvan con ideales que solo son aparentes. Con ellas se encubre el caos y el desastre. Por ello las predicciones de nuevos mitos siempre resultan negativas y los Caballeros de las Bombas se abren paso en la nueva era bélica frente a los antiguos profetas y sibilas que trataban de ayudar a la humanidad.

Pero no son únicamente personajes los que acercan el pasado al presente. También se introducen relatos dentro del relato para justificar o explicar lo que le ocurre a un personaje y por qué actúa de determinada manera o por qué ha heredado poderes especiales. Llama mucho la atención que varios de los relatos del pasado sean anteriores a la venida de Cristo. El primer relato intercalado se corresponde con los ancestros del pintor Hunter Penhallow, donde su abuela Constance vivía en una isla de Noruega.

Entre los relatos del primer milenio que sobrevivieron se destaca el de un puñado de fugitivos que solo pensaban en ser vengadores y perseguían a todos blandiendo hachas. También las empresas de Harald el Despiadado, hijo del rey Sigurd, cuyas navegaciones hacia el norte le llevaron a precipitarse en el abismo de Ginnungagap, como si una llamada desde ese centro le impusiera introducirse en él y terminar sus días. Como se afirma en la novela, en la antigua lengua de los hombres del Norte, “Gap” no solo significa ese abismo concreto, el caos de hielo del que surge, gracias al gigante Ymir, la Tierra, sino la boca humana abierta de par en par, gritando y respondiendo con un chillido mortal. El narrador adjudica esta historia a Adam de Bremen, en su *Historia Hammaburgensis Ecclesiae*. Este mito cobra interés en la novela porque la expedición del Penhallow, en La Vormance, en la que iría el pintor, tenía el mismo temor de encontrarse con un abismo semejante entre la bruma, correspondiente al reflejo de un interior mítico y navegar hasta más allá de la superficie del mundo, arrastrado hacia otra distribución diferente a la conocida.

El puente que une el pasado mítico con el presente narrativo hay que buscarlo en los orígenes de los Penhallow, cuya riqueza procedía del espato de Islandia del que poseían inmensos depósitos por todo el Ártico y del que habían sido los magnates desde que se instalaron en el siglo XVII, atraídos por la fiebre de la calcita que había desatado la llegada del famoso mineral birrefringente a Copenhague, cuando fue descubierto por un marinero cerca de la bahía de Röerford. En la novela se establece así un paralelismo perfecto entre este cristal con propiedades especiales y los espejos venecianos, con parecidas cualidades, y Hunter, descendiente de los primeros comerciantes de la calcita, une las tierras del Ártico con Venecia al instalarse allí para pintar. De hecho, la abuela del pintor consideraba que existía una maldición sobre los descendientes de la familia según la cual todos se desplazarían hacia latitudes inferiores. Asimismo, este personaje, por haber nacido en un lugar donde ese material tenía gran importancia puede recibir en su naturaleza dotes especiales, como los hermanos Traverse, por haber nacido en un lugar donde la luz era esencial. El relato, por tanto, no es accesorio, sino un elemento fundamental para reconstruir la trayectoria del pasado al presente y justificar la narración en su intento de desvelar científicamente el futuro. Islandia (y luego Noruega), primer lugar donde se instala el pintor y realiza sus primeras obras, se considera en la novela como la “Venice of the Arctic” y sus hielos, los desplazamientos

y congelaciones, sus formas y tamaños, se consideran paralelos a las formas de Venecia, y el hielo, semejante a las islas, formando espacios multiconectados.

Cuando una nave se encuentra con la expedición del Vormance, se habla de la existencia de “nunatak,” que en lengua esquimal significa “tierra conectada,” y de nuevo se produce un intento de buscar ese otro mundo, esa puerta que puede conectar lo ulterior con lo conocido, al referirse a la creencia muy antigua de que dichos picos de hielo estaban vivos y funcionaban como guardianes acogedores de vegetales y animales. Esta creencia se extiende al propio origen de los Estados Unidos, cuando en la edad del hielo, en que muchas de sus montañas eran también nunataks elevadas que conservaban en su interior la vida vegetal y animal a la espera de la llegada de mejores tiempos. Estas creencias y relatos se justifican por la existencia, comprobada por los artilugios científicos que llevan en la aeronave, de voces, sonidos extraños y percusiones que se podían escuchar desde algún lugar del exterior, como si aún ese pasado vivo estuviese luchando por hacerse presente. Se habla también de elementos mágicos, como el amnios humano o “velo,” utilizado como membrana muy sensible, capaz de responder a los remolinos más leves y así salvarse de los vórtices en el mar y se considera una creencia científica el hecho de que un niño nacido con “velo” pudiera tener poderes de segunda visión, del mismo modo que un barco o una nave aeronáutica con velo nunca se podría desorientar. Al tiempo que estas historias recogen la atracción por la ciencia y la biología de la época, manifiestan la importancia de esa comunicación entre continentes que puede justificar la existencia de otro mundo y la capacidad de otra visión diferente en determinados individuos que ha de interpretarse no ya como algo fantástico sino científico.

El descubrimiento por parte de esa expedición científica de una Odalisca de la nieve, una figura femenina, Plutonia, en el fondo del hielo, les lleva también a un pasado mítico, al considerar que esa figura helada pertenecía a la época de Odín, padre de las walquirias en la mitología nórdica y, aunque para los científicos se trataba de un meteorito que llevaban para estudiar, resulta que tiene vida y se venga de sus captores provocando un gran incendio en el Museo al que es trasladado y rompiendo la armonía de la ciudad. Desde entonces en la ciudad, como si hubiera caído una maldición sobre ella, conoció el mal y comenzaron a construirse arcos y puertas de transición a lo que se consideraba el reino prohibido. En un gran portal se grabó la inscripción de Dante “I AM THE WAY INTO THE DOLEFUL CITY DANTE” (ATD 154). Esta cita de *La*

Divina Comedia (canto III del Infierno) vuelve a repetirse en la obra y su significado en los umbrales del Infierno representa en la novela la ciudad donde el hombre comienza a conocer el mal y los misterios de la vida oculta. El relato de Plutonia representa ese mal que se halla presente en todo desde que se rompió el respeto por las formas de vida primitiva por lo que se rebelan para manifestar que el pasado es algo vivo. Todos huyen de la ciudad por túneles subterráneos y el pintor Hunter es el único que se da cuenta del camino bajo la superficie y de cómo el paisaje se vuelve cada vez más futurista.

Otro elemento importante que aparece y que muestra la conexión de espacios lo constituye la presencia de Magyakan, del que afirman que solo podría haber llegado volando de Siberia, en donde le vieron por última vez, y le asignan poderes especiales en cuanto que le consideran también viviendo junto a su pueblo, en la cuenca del Yeniséi. Este personaje actúa también como profeta en cuanto que les advierte de la llegada de nuevas armas irreconocibles para ellos, como un anuncio de lo que iba a pasar en la Guerra.

El relato sobre la ciudad celestial, Sión, se lo cuenta un compañero a Kit después de advertirle que por el entorno donde se encuentran pueden observarse personajes extraños como misioneros, desertores o simplemente caminantes que atraviesan cadenas montañosas y nunca vuelven. En ese relato, ocurrido en África oriental, donde Fletwood conoció a un agente sionista que recorría el mundo buscando un emplazamiento para su pueblo, le explica que todos los judíos han sido y serán odiados por una u otra causa y solo podrían estar seguros si en medio de la jungla encontrasen una montaña por la que pasaran directamente a la tierra de Sión. El breve relato tiene gran interés por todo lo que simboliza el desarraigo de los personajes en la obra y su carácter itinerante, como corresponde a una familia de ese origen y que estructura la obra.

Otro relato de gran interés tiene que ver con Venecia, centro simbólico de la novela. Se trata de los antepasados de Domenico Sfinciuno, quienes en 1297, junto con otros ricos y poderosos clanes venecianos de la época, fueron inhabilitados para sentarse en el Gran Consejo, por mandato del Dogo entonces en el cargo, Pietro Gradenigo. Lo hicieron efectivo en su decreto conocido como Serrata del Maggior Consiglio, por el que apartó del mandato a todos cuantos no formaban parte de su grupo. La función de esta historia verídica del pasado reside en justificar cómo desde entonces, y de forma oculta, los Sfinciunos siguieron con sus rutas comerciales y de, forma alternativa al

comercio oficial, fueron estableciendo diferentes colonias venecianas en Asia interior, hasta construir una ruta diferente de la seda, más rápida y directa. Los mapas de esa nueva ruta, guardados celosamente de generación en generación, solo podían verse e interpretarse gracias a los espejos paramórficos de Venecia. Para conseguir interpretar esos mapas acuden allí los tripulantes del *Inconvenience* también, porque además se considera que la ruta pudiera llevar a la ciudad sagrada de Shambhala.

La historia del puerto de Rialto, escala de los Chicos cuando están en Venecia, resulta también interesante no solo por la documentación precisa que manifiesta sobre la ciudad sumergida, a lo que ya nos hemos referido en su lugar, sino al valor simbólico, pues en esa ciudad italiana se justifica su vuelta al maniqueísmo de la ciudad bajo las aguas por la ristalografía silicea que envolvía todo el entorno, lo cual hay que relacionarlo con los espejos y la industria del cristal en la zona, y consiguientemente con el simbolismo de la doble refracción de la novela.

Brujas, la otra Venecia, tiene también su propia historia como ciudad sumergida. Desde que su canal al mar se obstruyese por los sedimentos allá por 1400, se convirtió en un lugar silencioso y espectral, con una luz del día tenebrosa, sin que nada ni barcos ni personas lo atravesasen, y sin embargo, lo que Kit pudo ver antes de recibir un disparo es que todo parecía tan limpio que resultaba imposible que no hubiera nadie que se encargase de su orden y limpieza.

Otro relato intercalado del pasado, relacionado con el presente narrativo, y también centrado en Venecia, se corresponde con los magos Zombini, que acuden a Venecia para buscar los referidos espejos por el error que habían tenido en sus números de magia. Se justifica esa situación y que sea esa familia la concedora de las virtudes de los espejos porque un antepasado del siglo XVII que había trabajado en la Isla, había conseguido escapar llevándose el secreto de los espejos a América. Junto a esta historia destaca el relato del manicomio de San Servolo en la isla de Venecia, donde actualmente puede verse el Museo de la Locura. Sin embargo, en esta historia en donde los fantasmas parece que son vistos por la propia familia Zombini en el relato, nos parece que se cruza otra historia de otra isla veneciana, la de Poveglia. La realidad del pasado de San Servolo, que había sido estancia de los benedictinos desde el siglo VII y se convirtió en 1725 en manicomio, dirigido por la Orden de San Juan de Dios hasta 1978 en que se cerró, cuenta en su haber con un elevado número de leyendas entre las que puede haber alguna parecida a esta que introduce el narrador a través del familiar de

los Zombini. Sin embargo, hay que recordar que en otra isla, en la de Poveglia, también hubo un manicomio. Primero fue cementerio obligado para albergar a los muertos por la peste bubónica, que se cebó sobre Venecia en el Renacimiento, y después se construyó en 1922 un manicomio cuyos enfermos fueron los primeros en informar sobre los fantasmas de aquella peste y los gritos de los mismos. Nadie les hizo caso y el director del psiquiátrico comenzó a experimentar métodos de curación con herramientas rudimentarias provocando muchas muertes dramáticas. Tras años de realizar estas prácticas el director comenzó a ver también a los fantasmas de la peste y se tiró desde la torre del campanario. No murió por la caída sino por una bruma que se apareció por el suelo y le engulló. La historia de la locura, presente así en dos islas de Venecia, se relaciona perfectamente con la historia del secreto de los espejeros venecianos. De ese modo se unen todos los eslabones del pasado en el presente, bien por historias, leyendas o relatos, para mostrar la pervivencia del tiempo mítico en el real y hacer más auténtica la narración puesto que las leyendas sobre fantasmas y locos siguen vivas en esos espacios reales y en el relato de Pynchon se funden con lo legendario en un todo donde se desdibuja el espacio y el tiempo.

También con relación a Venecia se introduce la historia de su pasado de luchas con los pueblos vecinos. Le corresponde al croata Vlado el relato sobre los habitantes de Valebit, la cordillera más grande de Croacia, cuyos habitantes, hasta el siglo XVI, vivían al otro lado de las montañas y se sentían unidos a Venecia hasta que los turcos los invadieron y los echaron de sus tierras al mar. Entonces combatieron contra ellos, defendieron la cristiandad incluso cuando la propia Venecia no fue capaz y, al fin, fueron traicionados por la ciudad cuando, por intereses económicos, pactaron un acuerdo con los turcos que les garantizaba la seguridad en el Adriático. Venecia entonces les convirtió en exiliados en su propia tierra, y así permanecieron durante cuatrocientos años, después de haber acabado con sus fortalezas, hundir sus barcos y asesinar a compatriotas, siguiendo lo que habían comenzado los turcos. Con esta narración se manifiesta una nueva perspectiva de Venecia, la más interesada por el comercio, lo que justifica que se convirtiera en la novela en centro de tensiones y de presencias militares de todo tipo.

También en este relato el tiempo vuelve a ser el protagonista en cuanto se afirma la consideración de que su pueblo tuviera un origen anterior a la propia historia y procediese del interior de la misma tierra, ajeno a cronología e incluso a los mapas. El

relato está en relación con la teoría de una tierra hueca, o de una doble Creación que en un determinado momento cobra presencia. En cierto momento el personaje Vlado afirma que su pueblo llegó de un Más Allá que ni imaginamos, como de uno de los ríos subterráneos del Valebit, por un laberinto de arroyos, lagos, calas y cataratas, cada uno con su propia historia, a veces más antigua incluso que la de los Argonautas, antes de la historia o incluso de la posibilidad de una cronología, antes de los mapas.

En todas las historias intercaladas resulta difícil aislar los mitos, pues muchas de ellas tienen relación con espacios legendarios o simbólicos. Todo aparece imbricado y ajustado a la historia. De este modo se subraya la complejidad de las vivencias humanas que representan los personajes. Se resalta que ellos son los que hacen pero también lo que han recibido en su conciencia secular. Resulta una perspectiva más para abordar el tema del tiempo.

7. Las artes y su expresión en la narrativa de Pynchon

7.1. Influencia de la música

Como hemos visto, la cultura narrativa de Pynchon se sostiene sobre un amplio abanico de símbolos, figuras y elementos artísticos. Entre estos últimos tiene lugar preferentemente su interés por las dos artes de lo visual y lo auditivo: pintura y música respectivamente. Además del aspecto visual, del que hablaremos después como objetivo fundamental de nuestro trabajo, es muy importante destacar también la influencia de la música en la narrativa de Pynchon y posiblemente no solo como cultura musical, sino como función literaria y estética relacionada incluso con el aspecto visual, y aunque este no sea el lugar para detenerse con detalle en la cuestión musical, sí señalaremos algunos datos que pueden interesar para atisbar esa posible función.

Es curioso que emblemáticamente Pynchon sitúe una supuesta cita del famoso músico de jazz Thelonius Monk al comienzo de una de sus novelas: “It’s always night, or we wouldn’t need light” (*ATD* portada). Esta máxima sirve de referencia emblemática, como decimos, precisamente a una novela que se titula *Against the Day*, emblema en cierto modo característico del concepto que deja traslucir: la oscuridad reina por doquier, y solo nosotros, que necesitamos luz, podemos crearla con nuestro pensamiento, obra y arte. No es seguro que esto es lo que quisiera decir Monk, ni siquiera es seguro que lo signifique Pynchon, pero lo que sí es claro es que ambos con su arte han encendido esa luz en la realidad de sus obras.

Hay que señalar el amplio espectro de su inquietud por este tema, que va de lo meramente popular, al jazz y a la música culta. La amplitud de esas funciones es considerable, de tal manera que en muchas ocasiones la música y lo visual se unen para producir una estructura teatral, más que de novela clásica, de relato teatral o incluso cinematográfico. Es muy significativo este uso que hace de la función musical, ya que cuando interviene esta en la novela suele hacerlo en una curiosa simbiosis de lo culto con lo popular, como apuntamos, haciendo, por ejemplo, que en el relato aparezcan fragmentos de obras cultas (Saint-Saëns, Chopin, Mozart, etc.) pero interpretados por bandas o con instrumentos de uso folklórico como el ukelele o las mandolinas, o cantados por gondoleros (en Venecia) o en ambientes de música callejera. Así por

ejemplo, en su novela *V.*, tenemos a Benny Profane y a sus amigos asistiendo a un festival musical callejero en Italia en el que tocan fragmentos de la ópera de Puccini *Madame Butterfly*. También Pynchon alude en numerosas ocasiones a Mozart, tanto en *V.* como en *Gravity's Rainbow*, así como en sus relatos breves “Entropy” y “Mortality and Mercy in Vienna”. A Wagner también lo menciona, por ejemplo, en *V.* Así ocurre igualmente cuando Benny Profane recuerda la época en la que vivía con sus padres, retenido por su hermana como Tannhäuser en el Venusberg: “fat daughter had always tried to lure [him] into the bathroom (379). Igualmente los Venusberg son personajes de la obra de Pynchon. En *Gravity's Rainbow* Pynchon se refiere a Wagner con el fin de tildar el ambiente de tintes algo paródicos. Y las referencias musicales pueblan también *Against the Day*. Aquí se repite el esquema del que hablamos: mezcla extraña de lo popular y lo culto. Paradigma de lo cual es, por ejemplo, el texto en el que Miss McCadoo explica que en el espectáculo en el que participa se mezcla la música popular del ukelele que tocan los músicos mezclada en este caso con la melodía de la Bacanal de Saint- Saëns (referencia a la famosa melodía de la ópera de este autor *Sansón y Dalila*): “More of the medley, I relieve, encompassing Hawaiian and Philippino motifs, and concluding with a very tasteful adaptation of Monsieur Saint-Saëns’s wonderful ‘Bacchanale,’ as recently performed at the Paris Opera” (*ATD* 27).

En casi todas sus obras Pynchon alude a la música. En “Mortality and Mercy in Vienna” el protagonista, Cleanth Siegel, es un apasionado de la música. Hay un momento en el que recuerda “that final trio from *Faust*, where the golden stairs come down and Margarethe ascends to heaven” (*MMV* 201). El relato anticipa con su mención de Fausto el clímax de la historia cuando, lo mismo que sucede en la ópera de Gounod, cada cual encuentra su propio destino. En *V.*, Fergus Mixolydian es el nombre de un personaje que podría hacer referencia al trompetista de jazz Maynard Ferguson, componente del grupo “Birdland Dream Band,” que Pynchon menciona en “Small Rain” (*SL* 28). Además el modo “mixolydian” en terminología musical, se refiere también a una escala determinada que se representa en números romanos con el símbolo “V.” En la novela *Vineland*, el nombre de Frenesi Gates, uno de los personajes principales, además hace referencia a una pieza musical compuesta originalmente por Alberto Domínguez y adaptada al jazz por Leonard Whitcup y otros más.

Pynchon también aprendió mucho acerca de la mecánica de la composición de una obra musical, tal como puede observarse en la teoría de la composición de la música

de la que habla en novelas como *Lot 49* y *Gravity's Rainbow*. En dichas obras es evidente la constante presencia de la música. Es sorprendente el conocimiento de este autor de tan variado repertorio de estilos musicales. Introduce desde letras de canciones de rock, pasando por el jazz, hasta la música clásica, como venimos indicando. Es curioso que esta afición por la música sea compartida por Pynchon con el escritor japonés moderno Murakami, quien en su primera novela más conocida, *Norwegian Wood*, ya hace innumerables referencias musicales de toda índole, empezando por el mismo título, que es una conocida canción de los Beatles, hasta su último libro, *IQ84*, cuya composición quiere ser una “parodia” (en un sentido no peyorativo, equivalente al *contrafactum* poético) de los 24 preludios y fugas de J.S. Bach; de la misma manera, la narración del libro está igualmente enmarcada por la música clásica, con algunos compases que componen la melodía inicial de la *Sinfonietta* del músico checo Leos Janáček. Este autor japonés también sintió una gran pasión por el jazz hasta el punto de regentar durante varios años un club de jazz en Tokio.

Pynchon en su novela *The Crying of Lot 49* se decanta sobre todo por las canciones y los grupos de música pop o rock. Así aparecen en el libro perfectamente diseminadas a lo largo de él varias canciones, cuyos textos transcribe, cantadas por personajes como Miles (¿alusión a Miles Davis?), casualmente “with a Beatle haircut” (*Lot 49* 27), o Baby Igor o Serge. Además se refiere a grupos como el británico de Sick Dick Volkswagen (*Lot 49* 14). Cuando hacia el final de la novela hace una recolección de esas referencias llega afirmar que en ellas había una fracción de la divina belleza de la verdad: “In the songs Miles, Dean, Serge and Leonard sang was either some fraction of the truth’s numinous beauty (as Mucho now believed) or only a power spectrum” (*Lot 49* 140). Todas sus referencias, citas y opiniones muestran la inquietud musical del autor, que no se detiene ante ninguna clase de composición y las tiene todas como muestra de un arte digno de formar parte de una composición literaria como ingredientes del mundo de los personajes y su visión, en muchos casos humorística y sarcástica, del mundo (véanse los textos de estas canciones, que son sumamente reveladores de lo que decimos).

Se puede decir que Pynchon hace uso de la música además con el fin de apoyar el tono irónico que quiere adoptar en una u otra obra. En *V.* hace una verdadera parodia (alusión transformada) de *Le Sacre du Printemps*, a través de algunos personajes y situaciones. Como señala David Cowart, Vladimir Porcépic representa a Igor

Stravinsky, y las danzas tituladas *L'Enlèvement des Vierges Chinoises* simbolizan *Le Sacre du Printemps*, en las que se sacrifica a una joven como en la obra del músico ruso (Coward 1982, 74-75). Podríamos recordar que la versión de este ballet de Maurice Béjart de 1959 es una de las más de treinta producciones que se hicieron de la obra de Stravinsky desde 1913, año de su estreno, hasta 1983. El montaje original tuvo como coreógrafo a Nijinsky y le siguieron distintas versiones como la de Léonide Massine (1920 y 1930) y la del mismo Maurice Béjart así como las de otros como Vladimir Vasiliev, Natalia Kasatkina, Paul Taylor, Richard Alston y Martha Graham. Todas estas versiones presentaron una gran variación de interpretaciones, pero en cuanto a la calidad de las mismas, caben destacar muchas otras actuales, como las de Mary Wigman, Lester Horton, Kenneth MacMillan y Pina Bausch. Creo que merece la pena resaltar un par de aspectos del primer montaje. En primer lugar, además de ser el primero, fue el que tuvo como colaborador — aunque de forma muy conflictiva — al propio Stravinsky. Además, la *premier* de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées supuso la consagración de *Le Sacre du Printemps* como icono de la danza de vanguardia y símbolo de inspiración artística y la rebeldía. Se dice que el público se indignó ante unos movimientos tan primitivistas y extraños y se escandalizó por la interpretación tan explícitamente sexual del propio Nijinsky. Aunque, claro está, hay a quienes no les faltan razones para dudar de que la obra creara tanto escándalo como se dijo en su momento. Pero fuera como fuese, *Le Sacre* está desde entonces asociado en gran parte con el erotismo y el origen de las vanguardias. Y es precisamente este erotismo lo que parece ser una línea de continuación entre el montaje de Nijinsky y el de Béjart. En cuanto al baile, se habla de lo contemporánea que es la coreografía de Nijinsky, de lo cercano que está a la danza postmoderna.

En el ballet de Béjart contemporáneo de Pynchon podemos ver que efectivamente se inaugura una nueva época del ballet, el llamado “pop” ballet, con su gran número de bailarines, con movimientos atléticos e híbrido—a veces casi simulando a insectos— en una verdadera mezcla de estilos: moderno, jazz y algún tipo de danza “étnica,” combinada con escenografía y vestuario minimalista, como sucede con la visión musical de nuestro novelista.

En *V.*, por ejemplo, en el capítulo 3, hace alusiones a la ópera de Puccini, *Manon Lescaut*, para ilustrar el encuentro de Victoria Wren (parodia de la reina Victoria) con la crisis de Fashoda del año 1898 como telón de fondo. También en el tercer capítulo,

Goodfellow, en una conversación con Porpentine en un “Alexandrian café,” sale a relucir el nombre de la obra de Puccini *Manon Lescaut*. Porpentine insiste en cantar un aria. En el capítulo vemos esta escena desde el punto de vista de un aburrido camarero francés. El aria que canta Porpentine pertenece al tercer acto de la ópera de Puccini. El modo histriónico de actuar de Propertine y este fragmento de la ópera representan la misma historia que sucede en la novela donde Victoria Wren, enamorándose de Goodfellow a través de un plan bien tramado, se consigue acercar a Propertine. Este muere en la “Opera House” del Cairo, donde Manon Lescaut está actuando. Propertine es destruido, igual que Des Grieux en la ópera, debido a un acto equivocado de caballerosidad. Según Cowart: “misguided because he serves, in Goodfellow, a careless Lothario, and in Victoria, a woman whose morals aliénate her family to the point of abandonment” (1980: 69).

Lo que nos interesa observar aquí es el minucioso detalle con que Pynchon alude a ciertas piezas musicales en sus obras, llevando a cabo una correspondencia temática donde todas las piezas encajan a la perfección y donde, a la vez, podemos comprobar su profundo conocimiento de esta manifestación artística.

Pynchon comenta la muerte de Porpentine en el capítulo 14 de *V.*, titulado “V. in love”, calificándola del modo siguiente: “The act of love and the act of death are one” (*V.* 410). Esto une la extraña relación entre amor y muerte de Porpentine con Tristán e Isolda y con la muerte de Mélanie L’Hermaudit, la joven bailarina. Aquí el tema musical aparece de nuevo con suma importancia, ya que la joven muere en un momento climático de una de las piezas más elaboradas de Pynchon con la recreación de la obra de Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*. Aunque el compositor Igor Stravinsky aparece en este capítulo como Vladimir Porcépic hay un parecido muy escaso entre el personaje (un espía) y el compositor. Sin embargo, los dos son testigos de los *affairs* amorosos de *V.* en cuanto al título de *L’énlèvement des Vierges Chinoises*, quizás refiriéndose al interés de Stravinsky por los temas relacionados con China como sucede en su obra *Le Chant du Rossignol*. Como ha estudiado el mencionado Cowart, los títulos de las dos secciones que componen el ballet *Le Sacre du Printemps* varían muy levemente con respecto a Pynchon:

The changes in the titles of the ballet’s two sections are relatively slight. “Adoration of the Earth” becomes “Adoration of the Sun”—“a tango with cross-

rhythms” (404)—while “The Sacrifice” becomes “The Sacrifice of the Virgins.” In this “rite” the maternal earth is not to be adored, but rather the masculine sun. And the sacrifice is not a fructification, but the wanton destruction of innocence by barbarism (“Mongolians”)—which is what the coming war will be. The shift away from the positive, if primitive, theme of the original ballet, necessitated by the role the ballet had to play in the novel, also allowed Pynchon to introduce the inanimate automata, which would have been singularly out of place in a nature ritual. (Coward 1980, 75)

Además, en la introducción a sus relatos breves (*SL*) también se evidencia una vez más la influencia de la música: “In the character of Callisto I was trying for a sort of world-weary Middle-European effect, and put in the phrase *grippe espagnole*, which I had seen on some liner notes to a recording of Stravinsky’s *L’Histoire du Soldat*” (*SL*).

Igualmente en el ya citado capítulo 14 de *V.* hay un pasaje en el que, a través de la bailarina Mélanie L’Hermaudit, se establece una relación con la ópera *Don Giovanni* de Mozart. *V.* como personaje se convierte en una especie de peregrina que va enamorando a los sucesivos personajes que salen a su encuentro, tal como el personaje de la ópera de Don Giovanni. Señala Colville:

Since Cairo, *V.* has become a “peregrine,” a wanderer, a toucher of the surfaces of the places she passes through—which makes her a kind of touristic Don Giovanni, for the tourist’s list of cities visited, Pynchon tells us, is the Don’s list of mistresses, the *non picciol’libro* kept by Leporello. (Colville 1988, 76)

V. va seduciendo a todos cuantos se ponen en su camino, y sin embargo, al llegar a Mélanie se enamora de ella. Por eso pasa de ser una personificación de “Don Giovanni” a serlo de “Des Grieux,” quien pierde a su amor porque la muerte se lo arrebató. La escena de amor entre Mélanie y *V.* es muy curiosa. Cowart señala un paralelismo entre esta escena y una pintura de Picasso: “The scene sounds like a Cubist tableau vivant, and in a description perhaps inspired by Picasso’s *Girl Before a Mirror*” (Coward 1980, 76).

Es muy interesante también observar cómo todas las óperas que Pynchon menciona en *V.* están relacionadas con el tema de la antítesis “amor-muerte”: *Don*

Giovanni, Madame Butterfly, Tannhäuser, Tristan und Isolde, y por supuesto, *Manon Lescaut*.

Con la introducción del tema “amor-muerte” en la novela a través de la música, el mundo de la novela de Pynchon, en correspondencia con la realidad histórica, comienza a aparecer más proclive a la catástrofe que eclosionará en la Primera Guerra Mundial, y dicho tema se comienza a distorsionar en la novela, al compás de la música, que es el vehículo de toda la narración. Tenemos entonces, en 1913, *The Rite of Spring*, ballet considerado una gran distorsión musical, ya que, casi por vez primera en la historia de la música, se introducen unas terribles disonancias, verdaderamente cataclísmicas, que sirven para traducir musicalmente el tema de la violencia. Como señala Cowart:

The fact that the ballet celebrates the vernal quickening—vegetable “love” making life out of hibernal death—adds to the irony of Pynchon’s travesty. With these sardonic variations on love-and-death, Pynchon introduces us to the war, in which every kind of love—not only Porpentine’s humanitarianism and V.’s strange passion, but also love of country, love of ideals, love of man and woman, love of family—would find its courted annihilation in a ten million fold death. (1980: 78)

En su primera novela, por tanto, se aprecia cómo Pynchon se refiere directa o indirectamente a compositores que representan casi todos los momentos del desarrollo de la música durante los pasados cuatrocientos años. Aparecen nombres como: Bach, Chopin, Tchaikovsky, Schönberg y Varèse. Menciona todavía a más compositores en *Gravity’s Rainbow*, pero en *The Crying of Lot 49* solamente nombra a tres: Bartók, Vivaldi y Stockhausen. Al comienzo de *Lot 49* Pynchon vuelve a referirse a Bartók, y en su relato breve “Mortality and Mercy in Vienna” Pynchon había asociado la composición de Bartók con la liberación de la maldad del cerebro (la mitad maligna del cerebro). Cleanth Siegel, el personaje principal afirma:

knew he could listen to anything else but this mad Hungarian without getting bugged, but at the sound of an entire string section run suddenly amok, shrieking like an uprooted mandrake, trying to tear itself apart, the nimble little Machiavel

inside him would start to throw things at the *mensch* who had just cast off adolescence. (*MMV* 198)

Sin embargo, en *Lot 49*, Oedipa no se plantea por qué Bartók viene a su memoria. Es simplemente algo que asocia con Pierce Inverarity. Otro momento en el que aparece la música es en el supermercado: “Today she came through the bead-curtained entrance around bar 4 of the Fort Wayne Settecento Ensemble’s variorum recording of the Vivaldi Kazoo Concerto, Boyd Beaver, soloist” (*Lot 49* 10). Esto ya ocurría en *V.* cuando Benny Profane se encuentra con un musicólogo desempleado llamado Petard que había dedicado su vida a la búsqueda de un concierto apócrifo de Vivaldi:

lost Vivaldi Kazoo Concerto, first brought to his attention by one Squasimodeo, formerly a civil servant under Mussolini and now lying drunk under the piano, who had heard not only of his theft from a monastery by certain Fascist music-lovers but also about twenty bars from the slow movement, which Petard would from time to time wander round the party blowing on a plastic kazoo. (419)

Las dos referencias a este concierto apócrifo realmente no son algo casual e inconsistente. La música que escucha Oedipa es una más entre las muchas cosas que pasan desapercibidas ante sus sentidos, pero como las demás, la música también tiene un porqué. En el pasaje, Pynchon menciona la melodía de Bartók, el busto de Jay Gould y Mazatlán en la misma frase con “a sunrise over the library slope at Cornell University that nobody out on it had seen because the slope faces west” (*Lot 49* 10). Según Cowart, este tipo de música, “muzak,” tiene un fuerte parecido con los marginados que el personaje de Oedipa se encuentra en la noche de San Francisco, así como con su marido, “Mucho” Maas:

The author adumbrates an equation between muzak and these unfortunates through the character of Wendell “Mucho” Maas, Oedipa Oedipa’s husband. Haunted by the endless stream of impoverished losers who patronized the used car lot where he once worked, Mucho has already had his initiation into the truth about the land of opportunity. His acute awareness of America’s dispossessed is

related to the curious habit he picks up on beginning to take LSD: he starts *listening* to muzak. He tries to get Oedipa to listen to it during their last meeting over pizza and beer, but she, upset about the LSD, pays no attention to him. (*Lot* 49 80)

En *Gravity's Rainbow* la relación entre muzak y las masas de los llamados "Preterite" es aún más explícita:

out over the airwaves, into the society gigs, someday as far as what sepes out hidden speakers in the city elevators and in all the markets, his bird's singing, to gainsay the Man's lullabies, to subvert the groggy wash of the endlessly, gutlessly overdubbed strings. (*GR* 63-64)

Como la composición perdida de Vivaldi,⁵³ el personaje de Parker de *Gravity's Rainbow* sobrevive, y su riqueza artística y significado social permanecen intactos en el auditorio, que se percibe solamente a través del acto de la voluntad. Al fondo de las escenas el silencio se llena de una música que solo existe en la mente de los personajes.

Cuando Oedipa llega de vuelta a su hotel, después de su noche de peregrinación por las calles de San Francisco, se encuentra demasiado cansada para resistirse a bailar la danza de los sordomudos:

Each couple on the floor danced whatever was in the fellow's head: tango, two-step, bossa nova, slop. But how long, Oedipa thought, could it go on before collisions became a serious hindrance? There would have to be collisions. The only alternative was some unthinkable order of music, many rhythms, all keys at once, a choreography in which each couple meshes easy, predestined. Something they all heard with an extra sense atrophied in herself. (*Lot* 49 131)

Todas estas personas tienen en común algo propio que es un "unthinkable order" más allá de lo que los seres humanos capaces de oír poseen. A pesar de ser discapacitados auditivos, los sordos sufren una privación menor de los sentidos que la

⁵³ Seguramente una invención de Pynchon, ya que el "kazoo" o mirlitón es un instrumento de juguete infantil que consiste en un tubo con una membrana a cada extremo y dos orificios en los costados, que producen un sonido caricaturesco si se sopla, se canta o se habla por ellos.

propia Oedipa. Todo lo que la rodea, tanto en silencio como en la melodía, es una música simbólica que ella no logra oír. Su incapacidad auditiva nos recuerda a Meatball Mulligan, anfitrión de una fiesta salvaje en el relato breve de Pynchon titulado “Entropy”, quien encuentra a cuatro invitados miembros de un “avant-garde jazz group” llamado “The Duke di Angelis Quartet” que hacen como que tocan, pero en silencio. Inspirado en el hecho de que el primer cuarteto de Gerry Mulligan no usaba el piano (el grupo tenía que imaginárselo), el cuarteto del “Duke di Angelis” decide imaginarse todo lo demás. Pero las capacidades extrasensoriales de estos músicos parecen estar mermadas ya que de vez en cuando aparecen confundiendo, tocando diferentes melodías, o desacompañados.

Esta idea de los sentidos atrofiados aparece en *Lot 49*, donde descubrimos un significado unificador de todas alusiones musicales, pero su presencia es aún mayor en *Gravity's Rainbow*. La música en estas obras parece querer indicarnos la cantidad de dimensiones (tanto físicas como experimentales) que uno puede llegar a perderse por no estar sensibilizado. Esta idea la explica Pynchon metafóricamente en el pasaje en el que Oedipa Maas se encuentra con el anciano que padece DT: “because DT’s must give access to...spectra beyond the known sun, music made purely of Antarctic loneliness and fright” (*Lot 49* 129).

El aferrarse a estos espectros constituye precisamente el objetivo de los músicos mencionados también en *Gravity's Rainbow*. La música de Anton Webern se utiliza en concreto con el fin de evocar la multiplicidad de posibilidades de expresión que tiene, o debe tener, el arte musical, ya que este autor simbolizaba la vanguardia, la quiebra del discurso y la ruptura, por tanto, con la tradición de una música inteligible para todos.

En *Lot 49* la música de Karlheinz Stockhausen serviría de algún modo como igual objetivo. Oedipa oye la música de Stockhausen en el bar llamado *The Scope*, el único local en el distrito de San Narciso con una política estricta de música electrónica. Lo chocante y hasta esperpéntico es que un músico absolutamente minoritario se interprete en un local tan poco selecto como un bar. Y es en este bar, cuyo dueño ha hecho del jazz un nuevo idioma, donde Oedipa comienza a experimentar las primeras revelaciones. Esto ya se lo anuncia el dueño, quien le dice: “your Radio Cologne sound” (*Lot 49* 48).

La música en *Lot 49* es un elemento más que rodea el ambiente en el que Oedipa trata de averiguar acontecimientos trascendentales que cree haber soñado.

Como señala Cowart:

The book is an orchestration of ‘interfaces,’ and music—especially the twelve-tone music of Stockhausen’s immediate antecedents—plays an important part in suggesting the “spectra” that we normally fail to perceive. (Cowart 1980, 82)

El compositor de la “twelve-tone music” (música dodecafónica) en *Gravity’s Rainbow* resulta ser Gustav Schlabone, quien lleva a cabo una discusión agotadora acerca de su “doping partner,” Säure Bummer, amante de la música tradicional. Säure, cuyo compositor favorito es Rossini, desprecia a Beethoven, al que rechaza precisamente como figura que anuncia nuevos caminos, nuevas posibilidades para la música:

[Gustav] has been carrying on a raging debate with Säure over who is better, Beethoven or Rossini. Säure is for Rossini. “I’m not for much for Beethoven qua Beethoven,” Gustav argues, but as he represents the German dialectic, the incorporation of more and more notes into the scale, culminating with dodecaphonic democracy, where all notes get an equal hearing. Beethoven was one of the architects of musical freedom—he submitted to the demands of history, despite his deafness. While Rossini was retiring at the age of 36, womanizing and getting fat, Beethoven was living a life filled with tragedy and grandeur. (GR 440)

En este debate en el que se refieren a diversos temas relacionados con la música, el amor que se atribuye a Rossini no es la única fuerza válida en el mundo, “great centripetal movement of the World” (440), sino que también funciona la gravedad. Esta discusión musical conduce a los personajes a un enfrentamiento político. Señala Cowart que los compositores que admiran a Gustav hacen una música “democrática” en el sentido de que dan igual valor a toda la serie dodecafónica de notas musicales (84). Como Pynchon explica en esta discusión, en la novela *Gravity’s Rainbow*:

The serial composer begins with a ‘row’ of twelve tones; since no tone can be repeated until the other eleven have been used, “all notes get an equal hearing.”

With no favored tone or harmonic interval to create a distinctive tonality, however, the familiar aural orientation of music disappears. Normally one expects to hear cadences in music—resolutions of more or less dissonant elements into the consonance of the tonic. But that simple progression from ‘tonic to dominant, back again to tonic’. (Coward 1980, 443)

Por otra parte, refiriéndose a otro compositor de música dodecafónica, y por tanto, muy minoritario, como Anton Webern, hay que aclarar que las fuerzas de ocupación americanas le mataron accidentalmente, terrible acontecimiento para Gustav (GR 494). El dato es histórico: cuando un soldado americano ebrio, tras arrestar a su cuñado por contrabando, disparó contra el músico por accidente, le hirió de muerte. Frente a la consonancia, la disonancia en la música se aplica a las novelas de Pynchon como metáfora de la sociedad americana. Es una sinécdoque que representa todos los aspectos de la periferia, de los desheredados descubiertos por Oedipa, la heroína de *Lot 49*. Condicionada por la idea de creer y de percibir solamente la “consonancia” americana, Oedipa Maas al principio no se da cuenta de la cantidad de miembros de la sociedad que pasan desapercibidos, alienados, que viven en la misma sociedad que ella. Pero al igual que el Vivaldi Kazoo Concerto o Charlie Parker en el muzak, estos están allí, disfrazados, esperando para integrarse en una forma más elevada de “consonancia” (Coward, 85). Mucho Maas, marido de Oedipa, es consciente de esta situación cuando se aleja silbando “something complicated, twelve-tone” (148) la última vez que Oedipa le ve. El riesgo de la “consonancia” es la represión, como vemos en *Gravity’s Rainbow*: “Twenty minutes later, somewhere in the American sector, Slothrop is ambling past a cabaret where blank-faced snowdrops are” (442-3).

Tanto el narrador como Gustav utilizan imagería y términos musicales para imputar las tendencias fascistas de los liberadores americanos. “Dominant” y “tonic,” pues ambos términos revelan el paralelo musical y político de las formas de reacción. Pynchon además asocia el “German symphonic arc” con los sueños nazis de dominación racial. Las caras grotescas del psiquiatra de Oedipa, el doctor Hilarius, “Hitler Hilarius” como ella le llama, se originaron en los campos de concentración, y tienen, como las sinfonías alemanas “a number and a nickname” (*Lot 49* 18).

Hay también una dimensión más para la metáfora de Gustav del “symphonic arc”. La música occidental siempre ha estado unida a un centro de gravedad. Según explica Cowart:

Its tonic-dominant-tonic progression is as parabolic, as ultimately earthbound, as the trajectory of the V-2 rocket. Weber and the serialists, Gustav implies, would defeat this kind of gravity, because their twelve-tone system of composition abolishes tonality—both tonic and dominant. The music of the future will travel upward and outward—no more bound to arc downward than the rocket of the future that will be able to leave gravity behind forever and carry us to the stars. (Cowart 1980, 86)

El denominador común que aparece en las metáforas geométricas y políticas que emplea Gustav cuando habla de la música es la libertad: libertad de la tonalidad, libertad de la gravedad, libertad de la opresión. Pero el poder y la autoridad aparecen haciendo frente a todas estas formas de libertad. La muerte de Anton Webern, el máximo exponente de la libertad en la música puede ser accidental, aunque tal vez no, como expresa Gustav en *Gravity's Rainbow*, “if you believe in accidents” (440).

Las alusiones musicales que aparecen en la novela ligadas al personaje Tyrone Slothrop lo relacionan con el legendario músico griego Orfeo. Slothrop aparece como maestro de la armónica, el ukelele y la gaita. Slothrop se transforma en una especie de Orfeo durante el interludio en el que inventa su música y calma a las criaturas salvajes: “He’s letting hair and beard grow...He likes to spend whole days naked, ants crawling up his legs, butterflies lighting on his shoulders, watching the life on the mountain, getting to know shrikes and capercaillie, badgers and marmots” (*GR* 623). La gente escucha la música de Slothrop y, por un momento, éste se convierte en la encarnación misma de la música, “sound itself,” acerca de la cual ha girado la conversación entre Gustav y Säure sobre el orfismo y la relación con los animales,

Sound is a game; that is, it has physical laws that are its ‘rulers,’ and no compositional system, not even serialism, can be absolute as long as it is based on a physically circumscribed Medium. (*GR* 88)

Pero Pynchon no se queda satisfecho con esta idea. Quiere sugerir que en el mundo existe un aspecto mental que no puede nunca ni etiquetarse ni regirse por leyes físicas. Retomando el tema de la atrofia de los sentidos, insiste en este hecho acerca del sonido denominándolo a veces “sound-shadow.”

Aunque la ciencia moderna nos ha enseñado que el cosmos es principalmente un abismo silencioso a través del cual el sonido no puede viajar ni aunque pudiera generarse. Pynchon propone la hipótesis de que en realidad seamos víctimas de una gran mentira científica:

elaborate scientific lie: that sound cannot travel through outer space. Well, but suppose it *can*. Suppose They don't wanted us to know there is a Médium there, what used to be called an “aether,” which can carry sound to every part of the Earth. The Soniferous Aether. For millions of years, the sun has been roaring, a giant furnace, 93 millionmile roar, so perfectly steady that generations of men have been born into it and passed out of it again, without ever hearing it. Unless it changed, how would anybody know? (*GR* 695).

Esta melodía solar se parece bastante a la cosmología clásica (*El sueño de Escipión* de Cicerón, editado por Macrobio en el siglo V), recuperada en el Renacimiento por la escuela florentina, cuando el hombre pensaba que las esferas celestiales hacían una música sublime al girar, una música inaudible en el mundo sublunar, ya que se pensaba que los sentidos del ser humano se habían atrofiado en su caída.

Como las cataratas del Niágara, los vecinos no las oyen porque sus sentidos se han atrofiado de oírlas perpetuamente, y sin embargo, si de repente se congelara su sonido, todos notarían ese silencio. De un modo semejante, el sonido del sol se interrumpe de vez en cuando:

At night now and then, in some part of the dark hemisphere, because of eddies in the Soniferous Aether, there will come to pass a very shallow pocket of no-sound. For a few seconds, in a particular place, nearly every night somewhere in the World, sound energy from Outside is shut off. The roaring of the sun *stops*. (*GR* 695).

Pynchon nos invita a experimentar lo que él llama: “sneak in under the shadow too” (GR 695). Este texto remite a las palabras de T.S. Eliot cuando en su obra *The Waste Land* había escrito: “come in under the shadow of this red rock.” Mientras en Eliot la sombra a la que se refiere indica miedo a la muerte, en Pynchon los sonidos que oímos alrededor del mundo expresan algo aterrador. En la novela *Gravity’s Rainbow* se habla del silencio del sol como el no-sonido más espantoso, una terrorífica epifanía sensorial. También Oedipa en *Lot 49* también siente “an extra sense atrophied in herself” (131), donde los sordomudos, que viven en la ausencia perpetua del sonido, perciben sin embargo la música con la que danzan al compás. Pynchon alude a un personaje de la cultura popular en *Lot 49* que le sirve de metáfora para extender aún más esta idea del “sound-shadow.” La última vez que Oedipa oye la voz de su ex marido, éste utiliza la voz de Lamont Cranston, el “alter-ego” de The Shadow, creado por Kenosha Kid. Según Cowart, “Both shadows then—the one that descends on the Kenosha Kid, and the one that descends in apostolic succession on Oedipa Maas—denote the same harrowing revelation of undreamed of sensory fallibility” (90).

Es curioso también señalar lo extraño que resulta el concierto de Haydn “Haydn Kazoo Quartet” (evidentemente apócrifo, como el mencionado de Vivaldi). Este le sirve a Pynchon para introducir la idea de cómo los silencios comienzan a dominar la música:

Perhaps tonight it is due to the playing of Gustav and André, but after a while the listener actually starts hearing the pauses instead of the notes—his ear gets tickled the way your eye does starting at a reco map until bomb craters flip inside out to become muffins risen from the tin, or ridges fold to valleys, sea and land flicker across quicksilver edges—so the silences dance in this quartet. A-and wait’ll those *kazoos* come on!. (GR 713)

Igualmente, como señalábamos en *Against the Day* la estructura de referencias musicales enmarca y penetra todo el relato con esa extraña mezcla de popular-culto que caracteriza su peculiar visión. No falta tampoco la ironía y la burla en aspectos de detalle. Recordemos cómo al hablar en esta novela de las famosísimas *Variaciones Enigma* de Edward Elgar, una banda de metales interpreta el fragmento que su autor tituló “Nimrod,” y Pynchon lo denomina tosquedad teutónica, “teutonic bluntness

notwithstanding” (*ATD* 815), y añade con sarcasmo que se trata de una despedida todo lo sincera que un corazón victoriano era capaz de expresar: “in as honest an expression of friendship and farewell as the Victorian heart hade ever manager to come up with” (*ATD* 815). Recordemos que este fragmento elgariano es uno de los más líricos y bellos de una obra que Michael Kennedy consideraba “in my opinion, the greatest orchestral work yet writen by an Englishman” (Elgar 1990, 2).

Aunque en un contexto áureo, el abismo se puede representar bien por el silencio o bien por el ruid, ya que la música expresa algo dulce y confortable en cuanto ordena el sonido y enmascara el silencio, el ruido cósmico de las esferas resulta desagradable y desordenado, como aquél que oye Kurt Mondaugen en la novela *V.*: “The world is all that the case is” (*V.* 278).

Cuando Pynchon describe paisajes devastados por la Peste Negra de la Edad Media, invoca una canción espeluznante de Webern: “Behind a scrim, cold as sheets over furniture in a forbidden wing of the house, a soprano voice sings notes that never arrange themselves into a melody, that fall apart in the same way as dead proteins (*GR* 621), que refleja la caída desordenada al vacío y la muerte. Por otra parte, al ir a lanzarse el cohete 00000 con Gottfried dentro, éste escucha cómo hablan de él mismo:

The edge of evening...the long curve of people all wishing on the first star...Always remember those men and women along the thousands of miles of land and sea. The true moment of shadow is the moment in which you see the point of light in the sky. The single point, and the Shadow that has just gathered you in its sweep. (*GR* 759-60)

El cohete estalla antes de que pueda oírse, y sus víctimas mueren en absoluto silencio. Como en el Salmo 23, “the valley of the shadow of death,” o T.S. Eliot, “The Hollow Men,” donde se repite “death’s twilight kindom,” el poema de Eliot parece señalar la imaginería que Pynchon utiliza: “Between the idea/And the reality/Falls the Shadow.” En *Gravity’s Rainbow*, el cohete que aparece en la película, y en la realidad de la misma, desciende hacia el teatro: “Between the essence/And the descent/Falls the Shadow”. Cowart señala aquí la importancia de la sombra, escrita en mayúscula en ambos textos: “the Shadow” (94). En la escena final de Pynchon, la sombra como idea, se materializa en algo real al caer el misil dentro del teatro. Según Cowart,

In death as in space Gottfried will experience those “spectra beyond the known sun” which we have found to constitute the noumenal aura accompanying many of Pynchon’s musical allusions. Coupled with excursions into the fantastic and the surreal (dancing deaf-mutes, sound-shadows, modern Orphism, the Other Side, etc), the musical allusions hint at orders of being far beyond the sober faculties of rational-minded twentieth-century man” (94).

Gottfried, por tanto, no solamente muere y desaparece, sino que se transforma, y en su destino se dramatiza la idea que propone Werner von Braun de que la naturaleza no conoce la extinción sino la transformación, lo que nos lleva, según el científico, a la continuidad espiritual de la existencia después de la muerte. Esta idea se relaciona con la concepción musical de Pynchon porque los ejemplos que utiliza (la danza de los sordomudos, las sombras del sonido, el orfismo moderno, la otra realidad) son apreciaciones que nos transportan a un mundo que está más allá de lo racional y que no se concibe si no es trascendiéndolo. Las alusiones musicales que Pynchon establece indican que debemos ejercitar cualquier sentido que pueda haberse atrofiado, con la esperanza de que algún día podamos oír un orden musical impensable como aquél que interpreta un Orfeo astral “to lead us back into the sunlight, out of “our crippled Zone”” (GR 760).

Las referencias a la música parecen señalar dimensiones extra- experimentales que se pierde el ser humano por su estrecha capacidad física o espiritual. Pynchon deriva el tema del debate musical acerca de la experimentación, y la búsqueda de nuevas escalas musicales al tema político y filosófico.

Cuando Oedipa Maas escucha la música de Stockhausen, por ejemplo, entonces se da cuenta de cómo ha estado cegada a la apertura de nuevas dimensiones mentales. Asimismo, en *Gravity’s Rainbow* la música de Anton Webern se asocia con nuevas elecciones anárquicas, no solamente en la composición musical, sino también en el campo de la política, la física y la economía. Según Cowart: “Music in Pynchon, then, is associated with rich new possibilities beyond our normal powers of observation, with what the author calls ‘orders behind the visible’” (9). Esto implica que Pynchon, en *Against the Day* sobre todo, se inclina por los avances musicales experimentalistas y que la música tradicional, por muy bella que sea (recordemos en este sentido el

“Nimrod” de Elgar, señalado antes) no le parece de gran consideración, lo que no implica que la desconozca, pues su misma opinión algo sarcástica acerca de que la obra mencionada le parecía “teutónica” entraña un conocimiento de la evolución musical de Elgar que supone la idea cierta de cómo el músico se orientó hacia un posterior wagnerismo.

Por otra parte, el material musical que Pynchon maneja en esta obra es muy amplio. Ya hemos visto algunos autores bien conocidos (Puccini, Mozart, Rossini, Chopin, Schubert, etc.), pero también músicos de operetas como Gilbert y Sullivan, Victor Herbert, Wolf-Ferrari, etc., o ritmos más populares como blues, polkas, klezmer, muchas veces unos y otros tratados con instrumentos folklóricos o de entidad musical menor, por instrumentos como acordeones, balalaikas, ukeleles, mandolinas, etc., mientras en otras ocasiones se decanta por referirse a música más minoritaria, como por ejemplo los húngaros modernos Bartók, Kodály, etc. Y aunque hay una intención degradante en mucha de la materia musical que utiliza, y esto no cabe dudarlo, a veces señalada con detalle, en otras parece elevarse a una consideración superior, como ahora veremos.

Recordemos cómo, en *Against the Day*, Cyprian al ritmo de la Obertura de *Guillermo Tell*, canta para sus adentros una canción trivial y estúpida (ATD 888) que reitera para desesperación de Reef. Que conoce bastante la técnica musical tampoco podemos dudarlo, y aunque sea de forma irónica alude a ello en varias ocasiones, recordémoslo, por ejemplo, cuando dice “One day Heartsease discovers that she’s expecting a baby, and then, like a canonical part-song, the other girls one by one announce that they are, too” (1084). O también cuando se detiene en la conversación mantenida entre el profesor Sleepcoat y Cyprian en la que el primero acercándose al piano (un Pleyel típico de la época decimonónica) toca una escala de fa a fa, mientras Cyprian le corrige que debe ser en bemol, pero el profesor contesta que era una nota prohibida en el pasado, una nota al modo lidio, que se observa en las canciones y bailes populares de los Balcanes.

Igualmente el profesor quiere investigar sobre un culto neopitagórico que contempla lo lidio con un horror especial. Lo más llamativo es que se afirma que coincide con una melodía para lira que algunos atribuyen a Pitágoras y cuyo origen podría remontarse a Orfeo. Esta preocupación por el pitagorismo y orfismo musical está relacionada con la sociedad del T.W.I.T., organización fundamental de la novela basada

en los ritos mencionados. El orfismo le sirve a Pynchon también para crear un ámbito temporal de recuperación del tiempo a través de la música, como en la canción que oye el profesor, y que le obsesiona, cantada por unos campesinos de Sofía. Se trataba de una melodía frigia que nunca había oído y que le recordó su juventud “as if the division between the singers were more than the width of a valley, something to be crossed only through an undertaking at least as metaphysical as song, as if Orpheus might once have sung it to Eurydice in Hell” (ATD 945-946). En esa melodía sentía haberse reencontrado con los orígenes de la música, expresada en el mito de Orfeo y Eurídice

Finalmente, la música aparece con un sentido más abstracto y positivo en la misma *Against the Day*, por otra parte, una de sus últimas obras. Asociada a la luz, la música, con los sonidos más diferentes, desde los naturales, como el fuerte viento bóreas, cuya aparición introduce elementos siempre negativos, o los sonidos musicales emitidos desde el espacio, como vibraciones de la armonía universal, pueden utilizarse junto con la luz para acceder a otros tiempos, realidades distantes o lugares desconocidos. Pero la novela también es pródiga en otras formas musicales que revelan el interés y conocimiento del autor, como hemos señalado antes. Así las referidas siringas, ukeleles, pianos, liras, orquestas, cantos populares, ópera y otras músicas de diferentes estilos permiten crear una atmósfera especial tras la cual puede esconderse una recuperación de lo perdido, el pasado histórico o el pasado personal.

Tras la luz o en forma paralela se presenta el sonido como una consecuencia natural y ambos permiten el traslado a otras realidades o a otros tiempos, pasados o futuros. De hecho, en la nave espacial *Inconvenience*, que sobrevuela los distintos continentes, la luz y la música están siempre presentes en ella sirviendo esta última de consuelo espiritual. Sin duda, y como ya destacó Pynchon en *V*, esta presencia de la música, que puede escucharse desde el cielo hasta las entrañas de la tierra, hay que relacionarla con la música de las esferas, teoría neopitagórica que explicaba el mundo desde la teoría musical. Gracias al comentario de Macrobio del *Sueño de Escipión*, el tema tuvo extraordinario éxito en el Renacimiento. En el texto clásico, luz y música se dan la mano cuando el padre de Escipión dice a su hijo que al hombre se le ha “dado un alma cuyo origen está en aquellos fuegos eternos que llamáis constelaciones y estrellas.” Incluso en el texto de Cicerón, cuando se habla de los sonidos producidos por las 7 esferas, se afirma: “Los hombres cultos, al imitar todo esto con sus instrumentos de cuerdas y con sus cantos, consiguieron abrirse la puerta de retorno a este lugar

[cielo]” (*La República* 1989, 180). Además de manifestar la importancia de la armonía universal, esta teoría permitía al ser humano construir un estado espiritual, interior, reflejo de la armonía cósmica. En este sentido, los personajes de Pynchon en esta obra siempre están tratando de abrir puertas al Universo, y utilizan sus capacidades espirituales para acceder al secreto de ese Cosmos, lo que marcaría, quizá, un tono nuevo y una inflexión en su narrativa, pues, a diferencia de otras novelas ésta (y no solo en lo relativo a lo musical) trata de salvar lo positivo del ser humano pese a los grandes impedimentos que lo dificultan.

7.2. El arte de Poe como precursor de rasgos surrealistas en Pynchon

Para introducir la influencia del Surrealismo en Pynchon me parece oportuno realizar la comparación entre dos escenarios semejantes que comparten elementos comunes con el arte surrealista en un capítulo de la novela de Pynchon, *V.*: “Mondaugen’s Story,” y en un relato de Edgar Allan Poe, “The Masque of the Red Death.” Hay un importante número de semejanzas entre el simbolismo y la imaginería visual utilizada en obras de literatura norteamericanas de periodos muy diferentes como el relato breve “The Masque of Red Death” de Poe y “Mondaugen’s Story,” uno de los capítulos de la novela *V.*, de Thomas Pynchon. En ambos textos tenemos presentes motivos visuales pertenecientes a símbolos que se utilizarían o ya se habían utilizado en pinturas del Surrealismo. De este modo es curioso observar cómo un texto puede adquirir las propiedades plásticas de una imagen y cómo el estilo postmoderno característico de nuestros tiempos es capaz de evocar las técnicas expresivas y características propias de las pinturas.

Los artistas del Surrealismo, tanto escritores como pintores, han mostrado un gran interés hacia las metáforas visuales, imitando el modo en que las imágenes que aparecen en los sueños funcionan en nuestra mente creando efectos irreales, como base imaginativa para sus elaboraciones artísticas. Es importante tener en cuenta el origen del Surrealismo, que comienza como una unión entre lo visual y lo verbal y donde muchos de sus artistas representativos como André Breton, Salvador Dalí o Luis Buñuel desarrollaron sus creaciones tanto en el campo de la literatura como en el de la pintura. Fue uno de los primeros movimientos en trascender las fronteras de las artes y unir pintura y literatura.

En su *Manifiesto Surrealista*, publicado en 1924, André Breton, poeta y crítico, propuso aquellas teorías que pretendía aplicar a su estilo artístico para definirlo. Partió de ideas generales de Sigmund Freud, donde combinaba impulsos artísticos del subconsciente junto con un uso consciente de composición artística. Breton propuso la exclusión de la razón del ámbito artístico de la creación y la sustitución de ésta por la confianza, en lo que llamó “automatismo” (comportamiento inconsciente y espontáneo), que podría atraer más fácilmente imágenes oníricas del sueño y de estados sobrenaturales. Breton no fue el primero en reconocer el poder misterioso de lo

irracional y el simbolismo de los sueños. La inspiración surrealista ya se había manifestado en las fantasías góticas que el pintor Jerónimo Bosco había representado en el siglo XV. También tenemos las pinturas negras de Francisco de Goya en el siglo XVIII o las pesadillas visionarias representadas por E. A. Poe en sus relatos. En Francia, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud fueron considerados los precursores inmediatos del Surrealismo, junto con el conde de Lautréamont y Guillaume Apollinaire.

Como se puede ver, las técnicas de los pintores y escritores surrealistas que comenzaron a utilizarse a comienzos del siglo XX, ya tenían sus precedentes, y, sin duda, influyeron en los artistas posteriores. En el caso de Poe, que podría considerarse como uno de los predecesores, podemos apreciar cómo su legado al Surrealismo fue bastante importante, ya que tuvo una gran influencia en los poetas simbolistas franceses. Más aún, Poe tuvo una influencia directa en el Surrealismo ya que el pintor René Magritte utilizó muchos de los motivos de sus narraciones en sus pinturas. Incluso el nombre de una serie de sus pinturas, *The Domain of Arnheim* (*Le domaine d'Arnheim*), recoge el título de un relato de Poe (Fig. 32). En la versión pictórica, Magritte utiliza un vasto paisaje alpino, que aparece ante nosotros a través de la ventana rota de una habitación burguesa, y en cuyos cristales rotos y esparcidos por el suelo aún puede verse parte de ese paisaje fragmentado. Como se ha mencionado, el título del cuadro es el mismo que el de la narración de Poe, *The Domain of Arnheim*, en 1846, historia de un rico americano especialista en diseño de jardines que crea un lugar ideal (utópico):

‘Let us imagine,’ dice el héroe de Poe, ‘a landscape whose combined vastness and definitiveness—whose united beauty, magnificence and strangeness shall convey the idea of care, or culture . . . on the part of beings superior, yet akin to humanity . . .’.

Magritte titula también *The Domain of Arnheim* a nueve de sus cuadros, pintados desde 1938 hasta 1962 y utiliza la misma montaña en forma de águila de granito con títulos diferentes (se podría ver en el águila la relación estrecha con el símbolo del cuervo, haciendo alusión al conocido poema de Poe. De hecho, la pintura en que utilizó por primera vez esa montaña de granito fue en 1926 en *The Wreckage of the Shadow*. Además de estos ejemplos no se puede olvidar el cuadro de Magritte titulado

Reproduction Interdite, donde aparece un personaje de espaldas mirándose en un espejo en el que, si miramos con detalle, hay también una novela cuyo título es *Las Aventuras de Arturo Gordon Pym*. Este otro ejemplo evidencia la obsesión del pintor Magritte por el escritor norteamericano.

El Surrealismo en la literatura podría definirse como la descripción de una realidad más allá de la “realidad” dejando a un lado los esfuerzos de la razón lógica o de la consciencia, la estética o la moralidad, con el fin de permitir la expresión del pensamiento y sentimiento subconsciente. A pesar de que en el caso de Poe esto parezca contradictorio, puesto que su *Philosophy of Composition* insiste en las ideas de orden y razonamiento lógico para la creación de sus textos, sin embargo, lo que reflejan sus escritos son más bien visiones oníricas y explosión de sentimientos donde lo grotesco y el terror psicológico se acercan más a los ideales surrealistas, como veremos a continuación.

Se puede observar que Pynchon, un siglo después, representa en sus textos una gran influencia de todos estos ideales surrealistas llevados a su máximo exponente, por lo que podríamos trazar una línea de continuidad en cuanto a influencias desde Edgar Allan Poe. Thomas Pynchon ya había aceptado la influencia del movimiento surrealista (y de cómo los métodos de combinación de elementos dispares para crear un efecto de sorpresa en el espectador le habían atraído) en *Slow Learner* (20). Además de esta evidencia, tenemos numerosos críticos que han relacionado a Thomas Pynchon con algunos pintores surrealistas, empezando por Remedios Varo, Chirico, o Duchamp.

Nuestro objetivo es, además de observar la influencia del Surrealismo en la literatura de Pynchon y Poe, tener en cuenta cómo estos dos escritores coinciden en estilo y motivos, para profundizar en el estudio de los temas fundamentales que Pynchon trata en sus obras. Para llevar a cabo este estudio utilizaré como ejemplo dos relatos: “The Masque of Red Death” de Edgar Allan Poe y “Mondaugen’s Story,” uno de los capítulos más importantes de la novela de Pynchon, *V*.

Ambos relatos podrían considerarse ejemplos de Surrealismo ya que ambas historias presentan escenarios excéntricos, atmósferas y entornos que se oponen a la disciplina consciente del razonamiento lógico. Podríamos decir que además, se parecen entre sí, ya que presentan rasgos comunes en cuanto a estilo, contexto y utilización de elementos tomados del subconsciente.

En el caso de Poe, el relato comienza con la propagación de una plaga llamada “Red Death,” que está devastando todo el país: “Blood was its Avatar and its seal” (1980: 136), y el narrador nos describe el proceso de la enfermedad, enfatizando el color rojo de la sangre, ya que dicha enfermedad cubre el cuerpo de manchas rojas. La enfermedad es tan poderosa que una vez se contagia, la persona solamente tarda media hora en morir. Así, en el párrafo inicial tenemos un vocabulario compuesto por palabras como “devastated,” “pestilence,” “fatal,” “hideous,” “horror,” “blood,” “Sharp pains,” “profuse bleeding,” “scarlet stains,” “victim,” “disease,” o “death.” Todos estos términos en su conjunto crean una atmósfera perfecta de terror y muerte causada por la Muerte Roja, símbolo del mal que ocasiona destrucción y horror. Este ambiente es muy semejante al que Pynchon nos presenta al comienzo del capítulo en V. “Mondaugen’s Story,” donde el protagonista es alertado de la matanza que va a sufrir el pueblo de los Hereros en el continente africano y decide escapar y refugiarse en la granja de Foppl. Si analizamos el comienzo del capítulo 9 en V., encontramos igualmente un escenario amenazante donde la muerte se extiende por todas partes:

Return—if you have the courage—return up country and tell them at Foppl’s what you’ve heard here. Hole up in that fortress of his. If you want my opinion it will be a blood bath. You weren’t here in 1904. But ask Foppl. He remembers. Tell him the days of von Trotha are back again” (251).

Para escapar de la masacre, Mondaugen decide acudir a este espacio donde Foppl ha construido su fortaleza, lugar que representa aislamiento y la única salvación ya que permanece fuera del alcance de la realidad exterior. Podemos observar cómo ambos espacios se utilizan como lugares para separar a las personas que se refugian en ellos del mundo real y para olvidar la muerte tienen lugar fiestas completamente frívolas que contrastan con el horror exterior, lo que recuerda a los cuentos del *Decamerón* de Bocaccio. En el relato de Poe, dentro del castillo del Príncipe Próspero tiene lugar una mascarada voluptuosa donde todos sus amigos (caballeros y damas de la corte) deciden esconderse alejados del exterior y aislarse sin importarles en absoluto aquello que ocurre ahí fuera. Exactamente la misma situación se presenta en el capítulo de Pynchon, donde Mondaugen, al acudir al fuerte de Foppl para aislarse de las matanzas del exterior, se encuentra con una fiesta de las mismas características:

As usual a party was in progress, a hundred windows blazed, the gargoyles, arabesques, pargeting and fretwork of Foppl's "villa" vibrated in the African night. A cluster of girls and Foppl himself stood at the door while the farm's Bondels offloaded the Cape cart and Mondaugen reported the situation. (V., 251)

De este modo tenemos, al comienzo del capítulo, la llegada de Mondaugen a una "party in progress" que guarda mucho en común con aquella que tiene lugar en "The Masque of Red Death." En el relato de Pynchon, el tema de la fiesta de disfraces es el año 1904, y los invitados tienen orden de disfrazarse como estrellas de cine y soldados de esa época. Mondaugen se da cuenta de que Foppl no solo pretende "yarn about the past" (239) sino que además quiere recrear la situación que se produjo en Deutsch-Südwestafrika veinte años atrás. Aquí, el general Von Trotha aparece disfrazado (es en realidad Foppl) en medio de la fiesta convirtiéndose, en cierto modo, en la figura espectral de la muerte roja que entra en el Castillo del Príncipe Próspero, irrumpiendo en la fiesta trayendo consigo enfermedad y muerte, y cuyo rostro aparece "besprinkled with the scarlet horror" (Poe 259). Foppl afirma: "I am Von Trotha's arm, and the agent of his will" (V. 240). Von Trotha es la figura histórica real lideró la matanza de Hereros por los alemanes en el año 1904 y el texto de Pynchon explora las consecuencias del genocidio durante el imperialismo a comienzos del siglo XX, y la tendencia generalizada en Europa, a partir de esa fecha, a llevar a cabo grandes matanzas al mismo tiempo que su tendencia a la auto destrucción, que culminarían en ese siglo con dos guerras mundiales.⁵⁴

El espacio donde la fiesta de máscaras tiene lugar, tanto en Pynchon como en Poe, aparece en una dimensión imaginaria, descontextualizada de tiempo o espacio, y en medio de medio de una tierra devastada por la muerte. Ambos espacios, por tanto, representan de algún modo la idea de sistemas o circuitos cerrados. Teniendo en cuenta las leyes de la termodinámica aplicadas al Universo, metáfora que Pynchon utiliza en casi todas sus obras, todo circuito cerrado tiende al caos y a la muerte, que es lo que sucede precisamente en ambos relatos. Asimismo, la muerte está presente en los dos espacios y convierte la mascarada en lo que se podría representar iconográficamente con una "Danza de la muerte." Además los escenarios donde todo esto tiene lugar se

⁵⁴ Señala Sue J. Kim: "The narratives explicit sympathies are with the Bondels for what has been done to them, and the results of genocidal imperialism and colonialism are depicted as a Red Death for the Europeans" (84).

decoran con una arquitectura cargada de arabescos y colores como extraídos de una pesadilla, pero al mismo tiempo perfectamente organizados atendiendo a una idea matemática de la composición, en la que se puede ver cómo el artista que ha diseñado los espacios pretende recrear la composición del universo (de hecho, Foppl, recrea un universo ficticio con todas las esferas representando los nueve planetas), convirtiéndose en una especie de dios, para evitar en vano la muerte.

Un elemento importante que aparece tanto en “Mondaugen’s Story” como en “The Masque of Red Death” es el símbolo del reloj. Este elemento, muy importante en el mundo barroco para expresar el drama del tiempo, ha sido representado en muchas pinturas surrealistas, y especialmente por Dalí en obras como *La persistencia de la memoria* (*The Persistence of Memory*) (Fig. 7). En ambos relatos, el reloj aparece como metáfora de un sistema cerrado:

An isolation defined by boundaries that enclose a totality and an organization that tends increasingly towards chaos. The clock, as a mechanism of redundancy operating along rigidly defined and controlled lines, is designed to record time through a fixed scale of twelve hours, creating an artificial order Pynchon terms a perpetual “mirror-time.” (Cain 75)

En “Mondaugen’s Story,” el reloj aparece como una repetición o reflejo de lo que ya ha sucedido, es decir, transforma el transcurso lineal del tiempo en una repetición. Según Cain, si un reloj pierde la energía que lo mueve, sea eléctrica o mecánica, el reloj pierde su organización y cae en el desorden absoluto que representa también el proceso de muerte de todos los sistemas, ya sean biológicos, mecánicos o sociales. Más aún, la imagen del reloj funciona como símbolo del proceso entrópico que está teniendo lugar en el interior del estado de sitio de la fortaleza de Foppl que cada vez se va asilando más del mundo exterior, y por tanto corrompiéndose hacia el caos interior. Si tenemos en cuenta ambos sistemas, el reloj y la fortaleza de Foppl, como sistemas cerrados, podemos destacar las siguientes semejanzas: en primer lugar, el reloj controlando el tiempo e imponiendo sobre él una segmentación arbitraria y una reiteración estandarizada.

Los espacios cerrados donde la fiesta tiene lugar, a su vez, proveen a los invitados de un medio por el que pueden controlar el tiempo e imponer su propia

historia sobre los acontecimientos que tienen lugar en el mundo que los rodea (ignorar la muerte, recrear acontecimientos históricos a su estilo, etc). Esta repetición y aislamiento trae consigo una separación solipsística que lleva a los personajes de “Mondaugen’s Story” a tratar a otros personajes como si fueran objetos, con total falta de humanidad. En “The Masque of Red Death” y en “Mondaugen’s Story” la imagen del reloj domina el relato por completo, y en este último incluso, los personajes aparecen convertidos en maquinaria de relojería. Para enfatizar aún más esta idea, Foppl ha creado un sistema solar mecánico que se pone en funcionamiento con un complicado sistema de maquinaria que reduce al trabajador (generalmente un Bondel) a una parte insignificante dentro del sistema, representando así una parodia del espacio (222). El planetario ficticio, como el fuerte, simulan un reloj, parodiando los movimientos de las esferas celestes en las que se basa. Además, el personaje de Vera Meroving emula al reloj totalmente con su ojo artificial en forma de reloj:

A bubble blown translucent, its “white” would show up when in the socket of as a half-lit sea green. A fine network of nearly microscopic fractures covered its surface. Inside were the delicately-wrought wheels, springs, ratchets of a watch, wound by a gold key which Fräulein Meroving wore on a slender chain round her neck. Darker green and flecks of gold had been fused into twelve vaguely zodiacal shapes, placed annular on the surface of the bubble to represent the iris and also the face of the watch. (V. 255)

Su ojo artificial, a la vez que expresa la deshumanización de este personaje, nos recuerda al broche diseñado por Dalí, *El ojo del tiempo* (*The Eye of Time*) (Fig. 8). Utilizando todos los lenguajes de la cultura moderna en su discurso artístico, el simbolismo del reloj se basa en la idea de que el hombre no puede escapar o cambiar su tiempo. Dalí utilizó también el simbolismo del reloj en su pintura *The Persistence of Memory* para referirse al efecto que el tiempo tiene sobre todos los seres vivos con sus relojes blandos, que indican la temporalidad de los organismos y la consiguiente mortalidad. El símbolo del ojo en los relatos de Poe y de Pynchon también aparece como un elemento que crea una conexión con la realidad, para despertar a los personajes de sus sueños o fantasías solipsistas mientras bailan disfrazados en actitud frívola. En la narración de Poe, este símbolo está representado por un siniestro reloj de

ébano negro. En Pynchon, el aullido de la hiena fuera del fuerte invade su interior y nos recuerda que la muerte está presente, siempre acechando, y que el tiempo se transforma en muerte para los invitados, mortales, sin importar lo sólidos que sean los muros del lugar donde se refugian. Así, en el relato de Poe, los personajes se paralizan al escuchar el sonido del reloj del mismo modo que sucede con Mondaugen cuando oye la risa de la hiena en el exterior:

As they ascended a sloping hallway, the great villa was filled with a single, deafening pulse of laughter. Mondaugen became numb, the lantern went smash behind him. He turned to see Weissman standing among little blue flames and shiny fragments of glass. “The strand wolf,” was all Weissman could manage. [...] Outside the strand wolf screamed again. (V. 275)

En “The Masque of Red Death” el Príncipe Próspero (cuyo nombre indica paradójicamente alegría y prosperidad) ha creado un espacio con un tiempo y espacialidad completamente diferentes a la realidad, donde todo ha sido diseñado artificialmente. Poe enfatiza la locura de estos personajes que piensan poder escapar de la muerte con barreras físicas como los muros elevados o las puertas de hierro de la fortaleza. El contraste entre la alegría interior con el horror exterior, descritos al comienzo de la historia, contribuyen a crear el efecto general que Poe, al igual que Pynchon, buscan en sus relatos.⁵⁵

En el caso de Poe, numerosos críticos han buscado una consistencia en el uso simbólico de las siete habitaciones que aparecen en el castillo durante la mascarada, sin embargo, Poe trataba de huir de las estructuras simbólicas elaboradas, y en su lugar, buscaba una unidad simbólica coherente para crear su famosa “unidad de efecto.” Y una de las estrategias de las que se vale para ello es hacer que sus relatos se desarrollen dentro de un círculo cerrado, creando la sensación de imposibilidad de escapar. Como resultado, nos encontramos con personajes que están atrapados en el castillo y esto se resalta durante la danza en la mascarada. Para insistir en la brevedad de la vida y la llegada de la muerte, Poe recuerda al lector que cada vez que el reloj da la hora pasan

⁵⁵ Por ejemplo: “How many can understand what he saw? In his village church in the Palatinate was a mural of the Dance of Death, led by a rather sinuous, effeminate Death in his black cloak, carrying his scythe and followed by all ranks of society from prince to peasant” (V. 284).

“three thousand and six hundred seconds of time that flies” (138). El reloj funciona así como “memento mori.”

Los personajes de Poe, que bailan con sus disfraces, parecen figuras mecanizadas que danzan al ritmo del reloj, una siniestra danza de la muerte. Esta situación se enfatiza en el relato de Pynchon también, ya que sus personajes aparecen bailando como si fueran muertos, con la piel ajada y los huesos a la vista: “Fasching-white” (260), their faces little more than “concave cheeks, highlighted temples, bone of the starved corpse (...) as are those of the masses populating depression Munich” (226). Es importante destacar aquí que el simbolismo del color blanco en Pynchon, al contrario que en Poe, resulta el color de la muerte.

Como ya se ha comentado, en ambos lugares el espacio representa un sistema cerrado donde la arquitectura y el diseño son algo excéntrico y siniestro a la vez. Se pueden comparar ambas descripciones de estos lugares:

The tastes of the duke were peculiar. He had a fine eye for colors and effects. His plans were bold and fiery, and his conceptions glowed with barbaric luster. He had directed, in great part, the moveable embellishment of the seven chambers, upon occasion of this great *fête*; and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. (Poe 138)

De un modo muy semejante, la decoración del espacio donde tiene lugar la fiesta en el castillo de Foppl se describe como:

Out of the gallery and into a tiny unfurnished room hung a all in black velvet, high as the house, narrowing into a chimney and open at the top, so that one could see the stars in the daytime; finally down three or four steps to Foppl’s own planetarium, a circular room with a great wooden sun, overlaid with gold leaf, burning cold in the very center and round it the nine planets and their moons, suspended from tracks in the ceiling, actuated by a coarse cobweb of chains, pulleys, belts, racks, pinions and worms....(V. 258)

Como conclusión, podemos afirmar que el relato de Pynchon nos sumerge en una atmósfera que parece más de una pesadilla que de algo real. Este mundo que ha creado el Príncipe Próspero en su castillo nos recuerda a la torre de Foppl que Pynchon describe. Ambos son espacios solipsistas que representan sistemas cerrados y donde la imagen del reloj, que se asemeja al símbolo utilizado por Dalí en sus cuadros, marca el paso del tiempo y simboliza la cercanía de la muerte. También ambos espacios se convierten en una especie de obra de arte ambiciosa con la que sus diseñadores pretenden controlar tiempo y espacio y escapar de la muerte, y donde dicha obra artística se escapa de los límites de orden y razón con lo que es imposible distinguir realidad de ficción. Los dos lugares representan la decadencia artística como reacción a un tipo de decadencia fundamental, la de la humanidad.

Hemos visto aquí cómo Pynchon se acerca a las técnicas del Surrealismo como la creación de combinaciones ilógicas (lo grotesco) y en la exploración de efectos de casualidad como modo de representar la inseguridad que rodea a todo el siglo XX, y como forma de manifestar un estado de confusión y frustración ya que los finales de las obras y los significados en el mundo, ahora más que nunca, se vuelven inalcanzables. Poe también explora el subconsciente del ser humano al crear espacios con elementos narrativos temporalizados (como la autonomía de la función del punto de vista en sus relatos) que se estructuran como cifras codificadas que permiten al lector combinar e interpretar los significados de la obra en sí misma. Esta estrategia se asemeja a la que Ernst Jentsch utiliza para describir los efectos primarios de “lo extraño” (“Das Umheimlich”) en cuanto efecto que superpone la relación entre la vida y la muerte. Estas ideas también se pueden relacionar con Freud, quien utilizó el mismo concepto (“the uncanny”), en 1929, para referirse al tema de las identidades usurpadas (el desdoblamiento o duplicación de personajes aparece tanto en Poe—“William Wilson,”—como en Pynchon, donde, como ya hemos visto, muchos personajes aparecen desdoblados), los efectos ópticos (ojo del mal que vigila o acecha—“El corazón delator,”—y en Pynchon el tema del ojo vigilante es muy recurrente, junto con la percepción microscópica o telescópica), y el desmoronamiento de los sistemas de las dimensiones habituales. Todos estos temas se verán reflejados en los siguientes apartados con más detalle.

También hemos visto cómo las descripciones de Poe muestran elementos grotescos y figuras arabescas, con las que crea una atmósfera fantasmagórica y

surrealista. Es interesante destacar aquí cómo la práctica del claroscuro en pintura en la época en la que Poe escribía era muy común, y pudiera ser que él tratara de reflejar esto en sus textos siguiendo la máxima horaciana “ut pictura poesis.” Es más que evidente que los textos de Poe atrajeron a numerosos artistas del Surrealismo e incluso anticipó, en cierto modo, la idea del psicoanalista Jaques Lacan del llamado “subject in pieces” (Miller 1988, 54). La economía de las metonimias que utiliza Poe (valiéndose de metalepsis y analepsis), de hecho, parecen haber anticipado las teorías de Lacan acerca del lenguaje del subconsciente.

Por otro lado, Pynchon en sus obras trata numerosos temas relacionados con la física, la psicología, la tecnología y la comunicación, elementos que constituyen los ideales básicos de nuestro tiempo, todos ellos principios de transformación que reflejan el estado de un mundo en cambio perpetuo que fue lo que la mayoría de los artistas del Surrealismo trataron de representar a través de imágenes en sus cuadros. Pynchon, en su novela *V.*, como había hecho Poe un siglo antes (casi dos), constituye una parodia incisiva de las fuerzas modernas de transformación y a la vez, de destrucción, y aplica estos principios de transformación a la forma literaria, convirtiéndose así en otro participante creativo activo que toma parte en todo este cambio cultural, como hicieron los surrealistas en su momento.

7.3. La pintura como intensificación del discurso narrativo

Uno de los elementos más originales de la narrativa de Pynchon, que acerca su estilo a las imágenes pictóricas, y que menos atención crítica ha recibido a pesar de que nos parece uno de sus méritos mayores, lo constituyen sus descripciones de paisajes. En ningún caso se trata de textos estéticos que se incorporan al relato sino de formas visuales que tienen estrecha relación con lo que se está contando. En unos casos adelantan la acción; en otros, establecen un paralelismo entre el mundo exterior y el interior de manera que sobre ellos se proyectan sentimientos y situaciones, y en muchas ocasiones se definen o construyen los espacios. Aunque en todas las obras se puede observar este recurso narrativo, como en otros temas es en *Against the Day* donde puede estudiarse perfectamente la capacidad del escritor para insertar cuadros de pintura para intensificar el discurso.

Hay que subrayar también que las descripciones de paisajes corroboran la importancia de la melancolía, como sentimiento predominante en la obra y para lograrlo el narrador muestra su preferencia por los atardeceres y el otoño. Los colores parecen cobrar una simbología especial y, a diferencia del blanco, expresión de la intemporalidad, estos colores, al igual que la niebla, tratan de manifestar el paso de un estadio a otro. Cuando aún no se conoce lo que va a ocurrir, aunque se presagie un cambio, como sucede con el atardecer, predominan las luces anaranjadas, los tonos morados y los ambientes nebulosos para describir el crepúsculo. Corresponde al momento del día acorde con la tristeza y el continuo cambio de los personajes y de los ambientes. Al igual que en la Naturaleza el paso del verano al invierno representa un cambio de ciclo, los colores utilizados por el narrador ayudan a cambiar la trayectoria de los personajes y de cuanto les rodea.

Aunque el relato de *Against the Day*, como la mayoría del autor, comienza en pleno verano, enseguida se presenta el otoño asociado a la intranquilidad, a la inestabilidad y a la inquietud desde las primeras páginas:

Autumn deepened among the desolate city blocks, an edge appeared on the to the hum of life here, invisible sometimes and furtive as worn boot-heel vanishing around the corners of the stately arcades where the boys resorted. (ATD 54)

Resulta una época que a menudo anunciaba algún cambio (ATD 55) y va unido a la decadencia, concretada en ocasiones por algún acontecimiento, como el final de la Exposición Universal, o la salida del turismo en Venecia “in the distressed light over the Grand Canal, autumnal and hazy” (ATD 727), pero también coincide con tensiones personales extrañas, como le ocurre a Lew: “As autumn deepened, Lew could be noticed hurrying from place to place, as if increasingly claimed by a higher argument” (ATD 233). También en otro otoño el mismo personaje siente la nostalgia del pasado, que se manifiesta incluso con dolores estomacales (ATD 688). Para Merle es la época de cambio de lugar, de abandono de su vieja casa en busca de nuevas experiencias. También en esta estación se confirman las malas noticias, como el descubrimiento de los autores del asesinato de Webb Traverse. Gracias a la luz otoñal y las nubes oscuras, una fotografía preparada con elementos alquímicos permite descubrir la figura de sus

asesinos y uno de ellos, temeroso por su crimen, llega a sentir que el cementerio donde estaba su víctima era un “autumnal graveyard” porque no le dejaba descansar (*ATD* 476). En otoño tiene lugar también el presagio de muerte que supone la compra, por parte de Woevre, de un arma mortífera cuyos resultados se verán más tarde. Igualmente en época otoñal conoce Kit a la japonesa Umeki, cuando ella estaba en el negocio de la muerte y en todo Sarajevo se puede escuchar el “autumnal crescendo of danger” del miedo a lo que va a pasar (*ATD* 827).

El otoño, unido al final del vitalismo estival, a la caída de las hojas y a la soledad, refleja la melancolía de la Naturaleza (“melancholy in the twilight” (*ATD* 922) como reflejo del espíritu. El tiempo que dura la puesta de sol expande la melancolía por todos los lugares (*ATD* 14). Algunas de las descripciones del otoño resultan modélicas y propias de un estilo pictórico. Por ejemplo, en un atardecer otoñal, el paisaje se identifica con el miedo a la muerte de los personajes: “Autumn kept rolling in, the colors darkening, the black that rests at the heart of all color reasserting itself” (*ATD* 835). Los colores, de forma gradativa, van apuntando hacia la muerte. En ese estado todo en la Naturaleza cobra un sentido simbólico: las montañas se muestran envueltas en banderas de nubes desgarradas, como si hubieran participado en una guerra; y las ovejas, ya despojadas de su color blanco, se fundían con las sombras de las nubes como un aviso de lo que iba a ocurrir. En otro momento, ya en plena guerra, el otoño (“monochrome autumn”) va unido al plomo de los obuses que caían muy cerca de los protagonistas Reef y Yash (966). Hasta la música puede adquirir también una envoltura otoñal en determinados momentos de silencio y de soledad, como cuando están juntos Yashmeen y Cyprian escuchando las “*Enigma Variations*” de Elgar (815), justo antes de su despedida, o como cuando Miles y Thorn escuchan el *Nocturno* de Chopin en una luz crepuscular que proyecta, en este caso, una profundidad inusitada sobre las notas musicales.

Si la melancolía,⁵⁶ estado predominante de los personajes, estaba ya relacionada con el otoño, también los atardeceres y los colores del crepúsculo comunican un estado de tristeza y dolor. Son muy frecuentes las descripciones del paisaje al final del día para mostrar la identidad entre la Naturaleza y los personajes y, sin duda, es el momento preferido para las descripciones, siempre con el valor simbólico con que el narrador

⁵⁶ Desde Platón en la época clásica y Ficino en el Renacimiento se consideraba que las personas nacidas en esa época tenían gran predisposición a la melancolía lo cual, sobre todo a partir del Renacimiento iba asociado a capacidades especiales creadoras.

utiliza la pintura. Así, cuando los Chicos van a amarrar la nave en tierra para comenzar sus aventuras lo hacen a esta hora del día, anunciadora de un nuevo amanecer: “There remained in the western sky only an after-glow of deep crimson” (13). Se adelanta de ese modo el carácter melancólico de todo el grupo, según se desprende del tono con el que todos los Chicos aparecen bañados por esa luz púrpura intenso. Poco antes de descender la nave a una amplia pradera de Chicago, en un día pleno de luz, el 4 de julio, tiempo simbólico de inicio de las novelas del escritor, pueden percibir elementos muy extraños, como sobrenaturales o intemporales, correspondientes a esa luz que se proyecta sobre la ciudad y les impulsa a actuar. Sin embargo, al poco tiempo cambia la plena luz diurna por ese resplandor crepuscular que parece anticipar la constante melancolía de los Chicos, por una parte, y el cambio que van a tener. Se puede ir descubriendo que esa tristeza innata o melancolía procede, en este caso, de su deseo de hacer el bien allá donde se dirigen, frente a los obstáculos y engaños de que son objeto y del movimiento constante de sus vidas con la consiguiente inestabilidad.

El narrador utiliza el símbolo del crepúsculo, la dirección en que el sol muere, para expresar el fin de un ciclo, actividad y el comienzo de otro. Hay que recordar que en la mitología las grandes hazañas que preludiaban una revolución cósmica, social o moral, se ejecutaban en un viaje al oeste, donde se pone el sol. Por ello resulta una imagen espacio-temporal que representa el instante suspendido y la apertura, tras la noche, a un nuevo espacio de luz y de renovación.

La preferencia del narrador por este momento, contrario a la luz total, se manifiesta también como un temor enorme. Así ocurre cuando se está realizando el experimento de desviación del éter, donde muchos de los asistentes, totalmente adictos a la luz, sufren toda clase de molestias a la llegada del crepúsculo, como si no pudieran soportar ese tiempo. En ocasiones, como cuando se está esperando el funcionamiento del aparato de Tesla, los crepúsculos aparecen de color rojo violento, “violent red” (99) por la fuerza del resultado esperado. Incluso cuando la nave entra en el interior de la tierra pueden distinguir muy abajo un crepúsculo intraplanetario, tras el que podían verse redes fosforescentes, correspondientes a poblados, al parecer procedentes de otra Creación (108). Se denomina a esas poblaciones “crepusculares,” como si atisbaran su fin al ser descubiertas, y cuya novedad más desconocida consistía en comunicarse a través del canto, no contaminado con el uso de las palabras. Allí mismo, en esa ciudad del interior de la tierra, habían podido ver también una imagen de alguien como un

Cristo (aunque no lo fuese), que cada noche, al llegar el crepúsculo, se encendía para evitar la oscuridad total (muerte) y sus habitantes pudieran seguir vivos aunque permaneciesen aislados. La luz advertía que se había producido el ciclo de renovación y purificación necesaria para una población crepuscular.

En general la luz crepuscular adelanta reacciones en los personajes aunque su decisión no se lleva a cabo hasta la llegada de la luz. Siempre anuncia momentos de grandes cambios. Así ocurre con la primera visión de Lew ante el santuario del T.W.I.T. Su edificio parecía absorber en el crepúsculo todo el color del entorno: “faced in Caen stone which at twilight somehow leached all color from the immediate surroundings, set back behind iron fencework in almost a miniature park” (220). La visión queda justificada espiritualmente por el ambiente de melancolía que se respiraba en el interior, propia de la influencia del neoplatonismo que ofrecía el centro en sus enseñanzas y visible también en los símbolos astrológicos y alquímicos que adornaban la túnica del Gran Cohen. Hay que recordar la importancia de la melancolía para los neoplatónicos para entender todo el valor y la funcionalidad de esa luz sobre el santuario, que trata de sugerir o recordar el espacio donde Platón enseñaba las teorías sobre Cosmos y el hombre y que el Renacimiento actualizó.

El crepúsculo o atardecer también resulta un momento especial donde realidad y sueño se confunden, por lo que suceden visiones extrañas en las que no se puede distinguir a qué espacio pertenecen. Un ejemplo puede verse en lo que le ocurre a Merle, cuando cree haber visto en el cielo al *Inconvenience* confundiendo la nave de los “Chums of Chance” con una de las famosas aeronaves gigantes de 1896 y 97. La noticia periodística real, utilizada por el autor, se introduce en la ficción novelesca para señalar la ambivalencia del relato y de este modo, ese momento del día permite deambular a los personajes por esa línea incierta. En muchas ocasiones las visiones que se contemplan en ese momento se desvanecen enseguida, como las ascuas de una hoguera en el crepúsculo inmenso y así sucede con Sahmbhalá, cuando están cerca de la ruta de la Seda. En una visión, por unos instantes, la ciudad rutilante se muestra con destellos amarillos y naranjas. También tras la Puerta del Profeta y cerca del oasis de Turfán contemplan una arena verde granate extrañamente resplandeciente “in the twilight” (ATD 544). También en un momento del crepúsculo realiza sesiones espiritistas la doctora Eskimov, para desterrar la melancolía de los hermanos Traverse una vez que se puedan poner en comunicación con su padre, muerto (ATD 763).

En alguna ocasión lo que tiene lugar en este momento afecta a la vista y al oído, convirtiendo un espacio real en un extraño paraíso, ajeno a la situación bélica que se estaba desarrollando en toda Europa. Ocurre en un medio natural, en las montañas búlgaras, al escuchar una melodía frígida, nunca antes escuchada, cantada por dos voces situadas muy lejos una de la otra, que manifiestan una inmensa conciencia de pérdida, de nostalgia tan fuerte que parece revivir el mito de Orfeo, durante lo que duró el crepúsculo (*ATD* 1067). Esa tristeza inmensa, a la vez que provoca un sentimiento de dolor y de melancolía, consigue detener el tiempo y dejar abierta la posibilidad de una experiencia mística solo posible fuera del tiempo y de la realidad. Esa misma experiencia la siente Cyprian, cuando en otro momento del crepúsculo, y con el aroma de los mirtos, siente que algo ha cambiado en su vida y le lleva a abandonar el mundo y quedarse en un convento. La decisión también va apuntalada por el canto de un pájaro ante los muros del monasterio. Igualmente, al final de la novela, las chicas voladoras que aparecen en el cielo para acompañar a Los Chicos vestidas como novicias religiosas en tonos crepusculares anuncian el cambio que tendrá lugar para ellos ya en una existencia alejada de la tierra.

Es también el momento de recuperar el pasado con los recuerdos y hacerlos vivos. Así le sucede a la hija de Merle al reencontrarse con su madre. Al contemplar un crepúsculo recuerda su niñez y la explosión del Karakatoa, en una identificación total entre aquel espectáculo natural, provocado por una explosión, y la visión presente de un cielo que ha unido a madre e hija tras mucho tiempo de espera. Precisamente, aquella visión crepuscular de su infancia, provocada por el volcán, parece que dejó en el espíritu de la joven el sentimiento de cambio que en un determinado momento le permite viajar en otro crepúsculo otoñal, por tierra a más velocidad que la del propio barco aunque sin moverse de su tumbona. Esa capacidad especial de viajar en un curso paralelo y por una vía alternativa diferente a la de su situación está justificada así por ese color natural. A esta cualidad hay que añadir la propia de vivir con el alquimista Merle, por lo que no puede extrañar en el relato las extrañas facultades de este personaje. En otro momento del crepúsculo, junto a Kit, la misma Dally comprende que con el joven ha vuelto a revivir todo su pasado inestable, alquímico, casi de enajenación, al tratar de entender los misterios del tiempo y sentía que se deslizaba otra vez por una realidad invisible más allá de los confines del mundo.

Otro personaje, Cyprian, ante un crepúsculo de un naranja humeante recuerda con tristeza el tiempo ya irrecuperable de un pasado reciente en el que había sido feliz con Yashmeen y Frank, cuando se encuentra en el hospital y observa el crepúsculo “sintió una melancolía extrañamente familiar que durante un instante no pudo ubicar” hasta descubrir que la antropóloga tan querida en otro tiempo por él, Wren Provenance, se había casado (*ATD* 996).

Las metáforas construidas a partir del crepúsculo son muy frecuentes y se utilizan para mostrar cómo todo manifiesta un proceso de cambio que afecta a lugares y personas. Venecia se muestra reiteradamente crepuscular. Algunas descripciones del atardecer veneciano resultan plenas de colores, como la que contempla Dally al llegar a San Marcos, expresada con una variada gama de matices: entre “the blue-green shadows, the lavenders, ultramarines, siennas, and umbers of the sky and the light-bearing air she was breathing” (568). En otras ocasiones se muestra el carácter simbólico del momento, como cuando los “Chums of Chance” descienden para llevar a cabo su labor y aún no han visto el lado negativo de la ciudad y luces residuales del crepúsculo coinciden con la diáspora otoñal que deja la ciudad de los canales en total soledad. Los objetos también se contaminan del sentido misterioso del crepúsculo y así, por ejemplo, unas volutas de humo procedentes de un cigarrillo pueden constituir un aviso para un personaje, como le ocurre a Kit con el padre de Yashmeen.

El misterio de Venecia, intensificado en el relato por los preparativos para las operaciones bélicas, se deja sentir sobre todo en esa hora, en la que siempre acechan fuerzas semi visibles en la sombra que se corresponde, según testimonia el relato, con el futuro del crepúsculo europeo: “Against what looms in the twilight of the European future” (*ATD* 543) del que nadie sabe aún lo que ha de llegar pero todos esperan a alguien que resulta “unnameable” (*ATD* 543), bajo el que se oculta lo diabólico y la muerte: “what death and what transfiguration” (*ATD* 543). Apuntala este mismo temor otra visión crepuscular ante la inminencia de la guerra que convierte al continente en un “European twilight” (*ATD* 941). Otra visión contemplada por Miles le había abierto la visión de una ciudad que no era ni mucho menos la esperada y resplandeciente Shambhalá sino una muy oscura, reflejada en los canales, como si se tratara de una profecía que parecía anunciarse con la siguiente luz del día:

Miles, looking out at the humid distances from this height, at the hesitant darkness in which Little could be read across a lowland fixed anciently under a destiny, if not quite a curse, contemplated the pallid vastness of twilight, in its suspense, its cryptic insinuation. (*ATD* 551).

Sin embargo, el nuevo día esperado no proporcionó la luz propia sino que dejó fija la del atardecer, añadiendo un nuevo misterio porque esa luz de cambio se había apoderado de lo exterior y del interior. El dolor se une en bastantes ocasiones con esa hora. Entonces se puede hablar de cómo “electrical arcs stabbed through the violet dusk” (*ATD* 235) o abandona a las personas en su crepúsculo interior.

Todas las visiones crepusculares proyectan un sentimiento de tristeza que se van acumulando a través de las páginas de la novela, en contraste con la luz inmensa que se busca como una verdadera obsesión. El crepúsculo actúa como intermediario para alcanzar algo o para ver alguna señal de luz tras la que dirigirse. Los colores que contiene el crepúsculo prácticamente agotan la paleta de los básicos existentes (amarillo, rojo, anaranjado, violeta) y aportan a la descripción de paisajes una fuerza especial que permite concentrar en un momento las diferentes posibilidades de la Naturaleza. Por ello, el simbolismo de estos colores, asociados con los elementos fundamentales aporta el misterio necesario para fusionar la realidad y el sueño y crear imágenes no solo estéticamente bellas sino significativamente potentes para establecer los contrastes continuos en que se debate la narración.

A diferencia del otoño y de la hora del crepúsculo, la primavera y el día actúan solo para marcar el paso del tiempo, pero no tienen el significado de aquéllos. Se reducen a concretar una época o un momento, sin otra marca que represente algo más interesante. Es curioso que el escritor tenga preferencia por comenzar sus relatos en pleno verano para marcar la inmensa luz en donde ocurren acontecimientos fundamentales por esa luz en la Naturaleza, y después tenga muy poca consistencia estética esta estación. Se reduce a expresiones para elaborar el avance del relato: “brief summer” (36), “pale as summer sky” (292), “chirring summer” (385), “every summer” (405), “fragrant-late summer” (524), “Venetian summer” (568), “as summer went along” (575). Lo mismo ocurre con la primavera, que lejos de servir para pintar paisajes positivos, apenas se utiliza para mostrar la belleza de las flores. Se utiliza fundamentalmente para delimitar un tiempo y señalar así los cambios de todo tipo:

“back in the spring” (19), “SPRING ARRIVED” (42), “Colorado springs” (53), “Winter and spring had passed” (65), “local hot springs” (112), “underground spring” (153). Tampoco el amanecer o el día muestran más valores que los de señalar: “at sunrise” (59), “after sunrise” (819), “certain as the sunrise” (868), “from sunrise” (901), “about sunrise” (1044). Sin embargo, queda muy claro que la luz, que puede aparecer sin necesidad de un tiempo concreto, no está relacionada directamente con el día, como si no perteneciese al ciclo natural. Por ello, frente a las explosiones de luz que abren a lo sobrenatural, la vida de los personajes se va realizando a partir de movimientos que expresa el autor con los atardeceres que permiten, en su variedad de colores, recordar, sugerir, soñar, anticipar o sufrir.

Teniendo en cuenta, pues, el estilo narrativo de Thomas Pynchon, como ya hemos indicado, en el que abundan las descripciones detalladas, la plasticidad y el colorido de paisajes, personajes, ambientes y detalles, así como las referencias a obras de arte (entre las que destacan pinturas de distintas épocas históricas y estilos, mi objetivo es llevar a cabo una comparación entre pintura y literatura, no solo en la novela *Against the Day*, sino en otras obras que destacan por la presencia notoria de elementos visuales. Mi intención es analizar ciertas obras pictóricas que de algún modo ilustran los ambientes y los motivos que trata Pynchon, y que a veces evocan o logran representar algo (más) que trasciende el lenguaje. Considerando que la época en la que vivimos se caracteriza por la cultura de la imagen, es imprescindible destacar en el estilo siempre innovador de la narrativa de Pynchon esa capacidad de lograr lo que consiguen los pintores al representar una imagen en sus cuadros.⁵⁷ Como autor postmoderno, ya hemos visto cómo Thomas Pynchon en sus obras hace referencias que van más allá del texto en sus novelas, no solo a otros escritores sino también a músicos, científicos, y pintores. En este capítulo, por tanto, nos interesa sobre todo destacar la importancia visual de sus obras, no solo a nivel simbólico sino estético.

Para llevar a cabo este proceso comparativo haré referencia en primer lugar a otros críticos que ya han relacionado pintura y literatura con la intención de establecer

⁵⁷ Es muy importante observar que Thomas Pynchon presenta un estilo evocativo en las descripciones de paisajes que van más allá de la realidad:

They change color in the sunlight. Everything changes. The mountains, the lowlands are never the same color from day to day. As if you lived inside a madman's kaleidoscope. Even your dreams become flooded with colors, with shapes no Occidental ever saw. Not real shapes, not meaningful ones. Simply random, the way clouds change over a Yorkshire landscape. (V. 170)

un método o de definir el procedimiento que utilizaré en este apartado de mi tesis. Más que un método concreto, tomaré elementos de varios métodos para llevar a cabo un sistema independiente dentro de lo posible, ya que la idiosincrasia del autor objeto de mi estudio así lo requiere.

Muchos críticos han analizado las diversas relaciones interartísticas a lo largo del tiempo. Entre ellos voy a destacar la importancia de John Dixon Hunt, ya que considero muy interesante el estudio del arte de los jardines que él analiza y concibe como lugares donde intervienen los cinco sentidos, como espacios donde no solo se contempla, sino que también se vive. En cuanto obra de arte, el jardín, como la pintura, representa un lugar y, como la literatura, narra acciones y describe escenas. Por eso, cada cultura ha sentido la necesidad de desarrollar un tipo de jardín que corresponde a su particular visión vital y emocional del mundo. Lo mismo sucede con el resto de las artes, y su estudio integrado puede ayudarnos a comprender en profundidad un momento histórico y cultural. En su prefacio a *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts* (1971), que explora de forma novedosa en su época las conexiones entre la literatura y las artes visuales, Hunt observa que mientras todos los ensayos de esta colección ejemplifican textos literarios con analogías visuales que iluminan el significado y los orígenes creativos de estos textos, cada ensayo determina su propio método particular en cuanto al criterio comparativo que utiliza. Hunt afirma que los riesgos que existen al comparar o establecer paralelismos entre literatura y artes visuales radican principalmente en la dificultad de aislar las estructuras que el escritor ha derivado de las artes visuales (10).

Algunos años más tarde, James A. W. Heffernan edita la colección *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts* (1987), una colección de ensayos resultado del congreso que tuvo lugar en Dartmouth College en 1984 cuyo objetivo consistía en “not simply to make specific comparisons across the borderline between the arts, but to scrutinize the borderline itself, to raise explicitly theoretical questions about the complex relations between images and texts” (xiii). Como textos teóricos, esta colección establece nuevos principios comparativos entre las artes pictóricas y literarias juxtaponiendo los estudios que relacionan las diferentes artes y que analizan el modo en que una pintura concreta refleja, hace referencia o influye sobre un periodo histórico en particular.

Con estos y otros trabajos que siguieron a las dos colecciones de ensayos pioneras en las relaciones interartísticas, los críticos aún no han llegado a establecer un consenso entre los principios teóricos en que basar las relaciones comparativas entre artes visuales y literarias y así nos encontramos solos ante un texto o ante una pintura. El ensayo de Martin Jay “Vision in Context: Reflections and Refractions” (1996) comienza con la siguiente observación: “The model of ‘reading text,’ which served productively as the master metaphor for postobjectivists interpretations of many different phenomena, is now giving way to models of spectatorship and visuality, which refuse to be redescribed in entirely linguistic terms” (3).

Tomaré estas palabras de Martin Jay como punto de partida para mi estudio, a lo largo del cual a menudo nos encontramos ante conceptos que impiden ser descritos a través de un lenguaje puramente verbal y requieren algo más para poder significar o tener un sentido lógico. Muchas veces la intención no será buscar un sentido puramente lógico dentro de los textos de Thomas Pynchon, sino un sentido estético o una emoción, ya que precisamente sus escritos van contra la lógica pura en un momento histórico donde el ser humano es más consciente que nunca de la limitación de sus sentidos y de todo lo que desconoce en un mundo que, a pesar de haber logrado etiquetar y ordenar, o representar la vida a través de un orden con la historia o el cine, sigue siendo caótico y sin sentido.

Dado que Pynchon llena sus novelas de señales que guían el texto y desarrollan un proceso visualizador dentro de su ficción, para leer sus textos de forma adecuada se requiere una respuesta intelectual y estética por parte del lector. Como bien apunta Wolfgang Iser: “Communication in literature is a process set in motion and regulated not by a given code but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment” (168-9).

Voy a mencionar también una recopilación de estudios interartísticos titulado “Relational Designs in Literature and the Arts. Page and Stage, Canvas and Screen,” y editado por Rui Carvalho Homem, donde se combina el análisis de los recursos verbales con lo que Heffernan, uno de los pioneros en la investigación sobre el écfasis y los estudios comparados entre literatura y las artes plásticas, ha denominado ‘picturacy,’ que consiste en la habilidad de leer signos visuales y de hablar por las imágenes (‘speak for pictures’). A este respecto, lo verbal adquiere un valor dual. Por un lado, es el medio por el que se dota a las pinturas u otras representaciones visuales de significado y al

mismo tiempo hace que los textos se conviertan en “all that help that our experience of reading verbal signs—in language and literature—can give us’ in order to broaden the cultural franchise of ‘picturacy’” (ATD 41-2).

La teoría de Heffernan acerca de cómo las pinturas no pueden leerse a sí mismas, necesitando el apoyo de lo verbal, de la palabra escrita, tiene que ver también con la idea que propone W. J. T. Mitchell acerca de la diferencia entre escritura y pintura, siendo la primera, el texto escrito, el elemento dinámico y dejando a la pintura como algo estático y pasivo: “Like the masses, the colonized, the powerless and the voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse” (157).

Esto sugiere un doble sentido de la relación entre géneros (en inglés: “gender” como masculino o femenino, y “genre” como género artístico). Por ello, teniendo en cuenta la imagen visual como algo estático y el texto como elemento dinámico, Bryson también establece una equivalencia de estos conceptos con el discurso de género,⁵⁸ donde la relación entre masculino y femenino se puede aplicar a la relación texto/imagen (92).

Desde la antigüedad clásica y el Renacimiento la preocupación por la comparación entre las diferentes artes llega hasta nuestros días. Ya la máxima horaciana “Ut Pictura Poesis” nos acerca, según Steiner, a la idea de que la comparación entre las distintas artes es una metáfora sobre el parecido entre la realidad y los sistemas que el hombre ha desarrollado para representarla. A pesar de la fórmula que recoge Plutarco, según la cual Simónides de Ceos en el siglo V a.C. declara a la poesía como “pintura que habla” y a la pintura como “poesía muda” parece situar al mismo nivel literatura y pintura, sin embargo, como afirma Wendy Steiner, esto supone un prejuicio a favor del arte literario, ya que dota al lenguaje de poder visual mientras que impone a la pintura el atributo de lo que es mudo. Ha de tenerse en cuenta que la mirada capta la inmediatez y la simultaneidad, que son características de la pintura, de la imagen frente al texto, que es algo lineal. Según Blake, “Time and Space are real beings, a male and a female. Time is a man, Space is a woman, and her masculine portion is Death” (Keynes 614). Aquí encontramos una relación entre artes espaciales y artes temporales.

⁵⁸ La poesía y la pintura, la primera por asociación a lo sublime masculino, de carácter temporal, y la segunda por asociación a lo bello femenino, de carácter espacial (Lessing 1985: XXIII-XXV).

La crítica literaria de los estudios ingleses generalmente reduce el arte a texto, arte visual a arte lingüístico, visión al signo. Sin embargo, si tenemos en cuenta las bases del renacimiento, donde la figura del humanista responde la importancia de la necesidad de entretrejer muchos hilos para comprender una obra arquitectónica, una pintura, o un texto literario, podemos establecer similitudes entre literatura y pintura a pesar de las diferencias que hay entre ellas.

El estudio que llevo a cabo aquí trata precisamente de analizar de forma global la obra de Thomas Pynchon, sin establecer diferencias entre lo que corresponde al campo de lo puramente literario o lo pictórico, y tratando de ver su obra como compendio de diferentes artes y elementos de expresión cultural que no solo se reducen al texto o a la pintura, sino también a la música o el cine como medios de expresión. Como afirma Kandinsky: “Todas las artes provienen de la misma raíz. Por consiguiente, todas las artes son idénticas” (135). A lo que añade “Por lo misterioso y lo precioso es que los “frutos”, procediendo de la misma fuente, son diferentes. La diferencia se manifiesta por los medios de cada arte singular; por los medios de la expresión” (135).

Con todo ello Kandinsky explica cómo un hecho tan evidente como el que la música se exprese por el sonido, o la pintura por el color, lleve a las diferentes artes, por su diferente modo de expresión a una unidad puesto que todas estas diferencias al final se reducen a un conjunto en armonía. Afirma Kandinsky:

La música por ejemplo organiza sus medios (los sonidos) en el tiempo, y la pintura los suyos (colores) en el plano. El tiempo y el plano deben ser escrupulosamente medidos y el sonido y el color deben ser escrupulosamente “limitados”: estos “límites” son la base de la “balanza”, y en este caso de la composición. (135)

Para Kandinsky, una obra de arte no es una juxtaposición de elementos formales o cromáticos, sino el resultado de un espíritu de análisis científico (37). Kandinsky halla en la enigmática ley de la composición la destrucción de la barrera que separa las artes, puesto que todas ellas se basan dicha ley.

Si durante el siglo XIX la pintura tenía como objeto la representación de la realidad a través de retratos o paisajes, o más adelante la finalidad se centraba en torno a la representación de lo que percibía el artista, con movimientos como el impresionismo

o expresionismo (cubismo y fauvismo), la pintura actual podría considerarse una mezcla de ambas intenciones, que según Kandinsky, se podría definir como “pintura de la composición.”

Todos debemos tener claro y como indudable que un cuadro de este tercer período, sin un soporte derivado de la finalidad práctica (del primer período) o del contenido espiritual sostenido objetivamente (del segundo periodo), no puede existir más que como ser nacido de una construcción. (47)

A partir de los años 60, época en la que escribe Thomas Pynchon, podemos ver cómo las nociones de Heidegger sobre el tiempo y el sujeto afectan a la percepción de las artes en general, y de la literatura en particular, ya que se desconfía de la razón y del sujeto. El arte comienza a dar un giro con las vanguardias y el Surrealismo en la pintura a comienzos del siglo XX es uno de los pioneros en este proceso de cambio. Como señala Frances R. Aparicio, en sus estudios de arte moderno, “los movimientos principales en la literatura del siglo XX como son el simbolismo y el Surrealismo, han sentido la necesidad en participar en la crítica y creación de otros medios ajenos al suyo” (189). Como ejemplo tenemos el estudio de Baudelaire sobre la pintura de Delacroix. La concepción de la figura del artista para Baudelaire es plural y universal. Así, Lee McKay, en su estudio sobre la pintura como metáfora de la literatura, señala que las cualidades particulares del artista, la voluntad y la imaginación, no estarían determinadas por el medio en que trabaja, sino que serían parte de su sensibilidad humana (13).

En el arte de Vanguardia, con figuras como Apollinaire y sus “Calligrammes,” tenemos la evidencia de cómo los surrealistas explotaron el medio pictórico del mismo modo en que se forjan los sueños como base imaginativa para su creación literaria. El movimiento surrealista se origina como unión de lo visual y lo verbal. La mayoría de sus representantes, entre los que destacan André Breton, Slavador Dalí, Luis Buñuel, Max Ernst o René Magritte desarrollaron tanto el arte en el ámbito visual como el literario. De esta manera, la fusión de las categorías estéticas, que se puede considerar uno de los motivos revolucionarios que dio la vuelta al Surrealismo, impulsó esa práctica de superar la frontera entre la pintura y la literatura.

Por otro lado, el escritor moderno que comienza a dudar del lenguaje literario y de la palabra comienza a buscar otros sistemas artísticos de representación. Como señala Aparicio:

La fascinación del escritor simbolista (y por extensión la del surrealista) por la pintura se debe a la capacidad de ésta de ofrecer una perspectiva total al contemplador, perspectiva que se caracteriza como un momento de pura sensación o conciencia sin el estorbo racional, secuencial y cultural de la palabra. El lenguaje pictórico moderno—colores, líneas y formas—despojado de su función representativa, del bagaje de ideas preconcebidas, de conceptos culturales e intelectuales, facilita un momento comunicativo que prescinde del lenguaje verbal. (193)

Como escritor, Pynchon aporta al lector a través de sus textos no solo lo que vemos, sino aquello que permanece oculto/olvidado o en un plano secundario, de un modo similar a lo que un pintor ve y recrea en sus cuadros. Al igual que Duchamp, el escritor desafía al lector a mirar y solicita una respuesta activa ante las alusiones, analogías y estructuras que sugieren las líneas, formas y colores que confieren a su ficción la perspectiva, proporción y fluidez que iluminan la página escrita. Involucrada en estas propiedades visuales, la ficción de Pynchon nos hace adquirir una perspectiva de todas las variantes vitales que nos rodean (ciencia, matemáticas, pintura, literatura, historia) y que de otro modo quedarían relegadas al olvido.

Esta técnica novedosa utilizada por Pynchon de un modo muy peculiar se corresponde con los principales elementos que constituyen la Postmodernidad, y que se caracteriza, entre otros rasgos, por la parodia, la intertextualidad o la auto referencialidad:

From Pound and Eliot through to contemporary performance artists and Post-Modern architects, intertextuality and auto-representation have come to dominate critical attention. With this focus has come an aesthetic of process, of the dynamic activity of the perception, interpretation and production of works of art. (Hutcheon 1985, 2)

Hutcheon se refiere concretamente a Magritte para ilustrar este ejemplo, ya que el uso de la parodia es una de las formas modernas que más expresan la “self-reflexivity,” como discurso inter artístico. Obras de Magritte como *The Treason of Images* o *This is not a Pipe*, resultan (entre otras cosas), según Hutcheon, una parodia de la forma de expresión del emblema medieval: “It was Magritte himself who saw the connection between his parodic contestation of earlier unproblematic forms and Michel Foucault’s work on the relationships between words and things, between language and its referents. (2-3) Foucault, a su vez respondió con su famoso ensayo de 1983 a la transgresión de Magritte hacia las convenciones más generales de representación y referencialidad, añadiendo otro nivel de complejidad aún mayor. Además, Foucault se apropió del Título de la obra de Magritte para su propio estudio, *This is not a Pipe* (*Ceci n’est pas a pipe*).

Las propiedades visuales que el estilo narrativo de Pynchon manifiesta, su habilidad para crear una textura verbal impecable y una superficie inesperada que refleja con palabras un velo imaginativo cargado de plasticidad (sentido visual) parecen derivar de una observación y sentido de la interrelación entre artes aguda y precisa, detallada, donde imagen y texto se entrelazan. De este modo la obra de Pynchon tiene mucho en común con Magritte, como veremos a continuación.

Resulta fundamental considerar las posibilidades de la imagen en el mundo moderno y cómo la evolución a favor de ésta sobre el texto implica un cambio en la literatura. Sin embargo, como señala Mitchell, en esta era donde la imagen ha ganado terreno a la palabra, aún no sabemos qué es una imagen o cómo relacionar las imágenes con el lenguaje: “we still do not know exactly what pictures are, what their relations to language is, how they operate on observers and on the world, how their history is to be understood, and what is to be done about them” (Mitchell 1994, 13). La imagen hoy en día tiene un estatus, según Mitchell, entre medias de los conceptos de Thomas Kuhn ‘paradigm’ y ‘anomaly,’ o lo que Erwan Panofsky llamaba ‘iconology.’ Mitchell afirma que precisamente en una era caracterizada por los conceptos ‘spectacle’ (de Guy Debord) o ‘surveillance’ (de Foucault), aún no sabemos definir con precisión lo que es una imagen.

Por ello la idea de écfasis (o la representación verbal de un objeto de arte a través de un medio literario) como unidad interartística, supone para muchos críticos la práctica sincrética capaz de traspasar la frontera entre la pintura y la literatura. Supone

el poder articular el “ethos” de lo visual. Si en el ámbito de la Postmodernidad entendemos el concepto de écfrasis como una forma de intertextualidad (o digresión descriptiva de la línea principal de la narración) podemos encontrar diferentes tipologías ecfrásticas, atendiendo en particular a la descripción verbal de una obra de arte visual, y en general, al diálogo con otras manifestaciones artísticas como pueden ser la música, el cine o la fotografía.

Si como Gombrich afirma: “representation is always a two-way affair. It creates a link by teaching us how to switch from one reading to another” (1960: 241) o, según Heffernan, “just as no poem can be perfectly paraphrased, no painting can be perfectly translated into words” (2004: iv), el concepto de écfrasis logra evocar el poder de la imagen sin texto, aunque paradójicamente este proceso se realice a través del lenguaje. Para Heffernan el écfrasis resulta fascinante por muchas razones. En primer lugar, porque evoca el poder que la imagen silenciosa (frente a la palabra) puede transmitir:

First, because it evokes the power of the silent image even as it subjects that power to the rival authority of language, it is intensely paragonal. Second, the contest it stages is often powerfully gendered: the expression of a duel between male and female gazes, the voice of male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening, of male narrative striving to overcome the fixating impact of beauty poised in space. (Heffernan 2004, 1)

En muchas novelas de Pynchon tenemos como hilo central de la narración (*Lot 49*), o como parte importante de algunos capítulos (“She Hangs in the Western World”, en *V.*) la descripción de las pinturas, que se vuelven elementos esenciales para entender la intención narrativa del novelista. Aunque no se trata de la exacta representación verbal de las pinturas que aparecen en estas novelas, no es difícil deducir que estamos frente a una presencia deliberada de su estética. La descripción de estas pinturas, cuyo medio de expresión no es el mismo que el de la literatura, corresponde al modelo ecfrástico. Según Yacobi: “What I call “the ekphrastic model” [is when] the discourse re-presents in language some visual common denominator (topos, theme, style, traditional figure) as distinct from a unique art-work (23). Describir y representar palabras con imágenes es algo cada vez más común hoy en día, ya que se ha producido un salto del logocentrismo al mundo que gira en torno a la imagen, algo que es más

estimulante para el lector (receptor). Incluso críticos con distintas ideologías, como pueden ser Gombrich, Mitchell o Jameson,⁵⁹ están de acuerdo en el hecho de que vivimos en una cultura visual. Todo esto nos lleva a pensar inevitablemente qué estará entonces sucediendo con la prosa que se escribe ahora, ya que este cambio también afecta al modo de narrar. Según Bolter (56) a través del écfrasis se puede rivalizar con el arte visual usando palabras con el fin de demostrar cómo las palabras pueden describir una escena tan vívidamente como si se tratara de una pintura. Cuando un escritor recurre al écfrasis es un síntoma también de que el escritor está preocupado con lo visual, ya que con el fin de rivalizar con lo visual, la prosa debe ser sumamente descriptiva para “equivaler” a lo que puede lograr de forma natural una experiencia visual. Como afirma Bolter, hoy en día la palabra, tanto escrita como hablada, parece haber perdido su poder y con él el sentido de écfrasis también ha perdido valor. En su lugar nos encontramos, en los medios de comunicación de masas, con un fenómeno que podría considerarse inverso al del écfrasis por el que las imágenes parecen haberse apoderado de la función explicativa de las palabras (56).

Más allá de lo literario, lo visual también se ve afectado por este proceso, ya que las imágenes ahora tratan de hablar por sí mismas, explicar las palabras. Esto no es nada nuevo si tenemos en cuenta que la imagen como símbolo fue anterior a la propia escritura. El símbolo en forma de imagen, ya sea en el ámbito religioso, o informático, también ha evolucionado, y con él la pintura y el arte en general. Señala Bolter:

Computer icons also remind us of the cultural functions of the Hebrew letters in the Cabala or of alchemical and other signs invoked by such Renaissance magi as Giordano Bruno [...]. Magic objects and signs were often objects of meditation, as they were in the logical diagrams of the medieval Raymond Lull (1985), and they were also believed to have operational powers. (Bolter, 2001: 62)

⁵⁹ In *Image and the Eye*, (1982) Gombrich apunta: “[o]urs is a visual age. We are bombarded with pictures from morning till night...No wonder it has been asserted that we are entering a historical epoch in which the image will take over from the written word” (137). Mitchell (1994) afirma “...we live in a culture dominated by pictures” (2-3). A su vez, señala Jameson (1991): “My sense is that this is essentially a visual culture, wired for sound—but one where the linguistic element...is slack and flabby and not to be made interesting without ingenuity, daring, and keen motivation” (299).

Thomas Pynchon, en su narrativa, incorpora indistintamente elementos simbólicos tomados del sistema informático así como símbolos del zodiaco, alquimia o la cábala. Esto indica su interés por el mundo de la imagen, y sobre todo, por imágenes que encierran significados crípticos o complejos, y no solo se limita a utilizar símbolos actuales con los que cualquier lector puede estar familiarizado sino que va al pasado en busca de ese simbolismo que han manifestado las diferentes culturas y religiones a lo largo del tiempo.

La época en la que escribe Pynchon refleja la situación de la Postmodernidad. El pensamiento postmoderno surge como consecuencia del fracaso de la representación, la confusión entre copias y originales debido a la pérdida de identidades. Mientras que desaparecen las jerarquías y se multiplican los puntos de vista, proliferan las imágenes y desaparecen los criterios convencionales del pensamiento en el ser humano. En este ámbito surgen nuevos aspectos con relación al arte. Si el arte, según el modelo tradicional, consistía en imitación, con la crisis metafísica el arte comienza a adquirir otro valor, la expresión. Al igual que la “realidad” deja de ser un concepto objetivo, el objeto se percibe a través de múltiples puntos de vista, diferentes miradas que lo fragmentan. A su vez, el sujeto que percibe deja de ser una unidad ya que sus sentidos están limitados. Es preciso ver más allá. La representación de la realidad se convierte en un problema. “El arte hace evidente lo invisible, el entrelazado de las fuerzas” (Dávila, 3). Como afirma Deleuze: “There is no link that could move from the visible to the statement or from the statement to the visible. But there is a continual relinking which takes place over the irrational break or ‘crack’ (60).

En el Surrealismo y arte de vanguardia la figura del artista es capaz de desarrollar distintas artes ya que lo importante, las imágenes que surgen en los sueños sirven como base imaginativa para la creación literaria. Por tal motivo, como hemos indicado, muchos artistas representativos del movimiento surrealista abarcaron varios campos de creación artística. Es importante entonces observar cómo el concepto de écfrasis abre un camino entre las diferentes artes. El écfrasis en la literatura del mundo occidental tiene su origen en la Antigua Grecia con Homero. Será en el siglo XIX cuando este tipo de descripción incluya la reacción del que percibe el objeto de arte, lo cual es evidente en el poema de Keats “Ode to a Grecian Urn.” Thomas Pynchon, del mismo modo, no solo describe una obra de arte, sino que también enfatiza la reacción

de quien percibe el objeto de arte como parte de la descripción del mismo, como veremos más adelante.

Podemos añadir que en el mundo moderno se produce un proceso efrástico inverso, ya que, si la cuna del éfrasis se hallaba en el deseo de abarcar el mundo con palabras (logocentrismo), hoy en día se prefiere la inmediatez de la imagen. Todo ello nos lleva a un mundo en que la imagen predomina, por encima de la palabra, del verbo a partir de la crisis existencialista y la filosofía de Nietzsche. Si Dios “ha muerto,” con él también la palabra/el Verbo (“the Word”) para representar el mundo (the world). En este contexto, afirma Bolter, “the breakout of the visual, the ekphrastic impulse, is at its most vigorous in the electronic writing space, where new media designers and authors are also redefining the balance between word and image” (58).

Así la literatura postmoderna va a reflejar también esta situación de “éfrasis a la inversa”, donde las imágenes están cargadas de fuerza verbal que el espectador debe interpretar, y donde la literatura se adorna con todo tipo de intertextualidad donde la imagen estática y la imagen en movimiento ya tienen cabida (libros electrónicos). Destacan nuevos conceptos como “hypertext,” “hypermedia,” o “World Wide Web”, que integran también sonidos y gráficos en el texto.

Muchos críticos han mencionado la relación de las obras de Pynchon con la pintura surrealista basándose en su propio testimonio cuando afirma sentir una fascinación por la metáfora que utilizaban los pintores surrealistas. Además, Pynchon introduce en su novela *The Crying of Lot 49* una auténtica digresión efrástica al mencionar el cuadro de Remedios Varo como eje central de la trama de su novela. No solo aquí sino también en *V.* tenemos una descripción detallada del cuadro de Botticelli, *Birth of Venus*, aludiendo el nombre de Venus a la letra inicial que da título a su novela.

Así partimos del estudio de David Cowart en *The Art of Allusion* (1980), donde analiza la relación de este autor con la pintura: “In *V.* and again in *The Crying of Lot 49*, Pynchon introduces and describes a single painting, as if to provide his text with the prose equivalent of an “illustration” or emblem” (13). Cowart señala cómo en *The Crying of Lot 49* el autor describe con todo detalle, a través de los ojos de la heroína, Oedipa Maas, una pintura poco conocida de Remedios Varo, *Bordando el Manto Terrestre*, “a painting whose solipsistic theme complements that of Pynchon’s novel” (Cowart 13). De un modo muy semejante en *V.*, la obra de Botticelli *Birth of Venus* funciona como una especie de emblema a través del cual el lector puede deducir la idea

de otro nacimiento mucho más espantoso y apocalíptico, el del personaje V. en la novela (Cowart 13).

Más aún, Cowart también afirma que si se lee la novela *The Crying of Lot 49* con un libro que contenga las representaciones de las pinturas de Varo en otra mano, nos sorprenderíamos al ver todos los paralelismos que surgen entre novela y pinturas en cuanto a imágenes y atmósferas, “as if Pynchon had gone to school to Varo for his images” (25).

Kohn señala posteriormente cómo la novela de Pynchon *The Crying of Lot 49* había influido en el arte postmoderno de los años ochenta, y cómo a su vez el arte influyó a Pynchon para escribir su novela *Against the Day* en el año 2006” (194). En su artículo, “Pynchon’s Transition from Ethos-based Postmodernism to Late-Postmodern Stylistics,” Kohn destaca la importancia que tiene el arte para Thomas Pynchon haciendo referencia a la introducción que escribe él mismo para su colección de relatos breves bajo el título, *Slow Learner*, donde dice sentirse sumamente interesado y atraído por el arte del Surrealismo: “taking one of those elective courses in Modern Art and it was the Surrealists who’d really caught my attention” (SL 20).

Graham Benton explica la narrativa de Thomas Pynchon partiendo del anarquismo político que sus obras manifiestan y cómo este movimiento se relaciona precisamente con el arte del Surrealismo de comienzos del siglo XX. La obra V. es quizá la más representativa de esta relación entre anarquismo político y metáforas surrealistas a lo largo de la novela. En cuanto a las metáforas, Pynchon menciona tres escenarios importantes y recurrentes en otras de sus obras: el invernadero, que sería el equivalente al espacio de protección frente al caos exterior, la calle o espacio abierto y escenario de progreso revolucionario pero también de violencia y caos. Por último, y el espacio que más nos interesa aquí sería el inframundo como espacio subversivo así lo explica Graham Benton:

Because the underworld narrative strands are aesthetically indebted to surrealist literary techniques, I turn to the early twentieth-century surrealist movement and its affiliation with contemporaneous European anarchist movements. (54).

Esta conexión parte del ensayo de Benjamin “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia,” escrito en 1929, donde explica cómo surrealistas y

anarquistas tienen una ambición común: “to win the energies of the intoxication for the revolution—this is the project about which Surrealism circles in all its books and enterprises...This component is identical with the anarchic” (Benjamin, 189). Decadencia, revolución y Modernidad son conceptos clave tanto en la obra de Thomas Pynchon como en el arte del Surrealismo.

En su estudio, Kohn establece una comparación entre la estética que surge en *Lot 49* y cómo ella influye en el arte posterior. Kohn comienza su artículo afirmando:

The Crying of Lot 49, published by Thomas Pynchon in 1966, influenced American postmodern art of the 1980s. That art in turn influenced Pynchon’s 2006 novel, *Against the Day*. The early novel was driven by the ethos or guiding beliefs of postmodernism, while the subsequent art was expressed in styles inspired by that ethos. Because their impact is visual, these postmodern artworks necessarily impart their messages stylistically. (1)

Y Kohn utiliza cuatro obras de arte tomadas de la exhibición *American Art of the 1980s: Selections from the Broad Collections*, que tuvo lugar en la Washington University Gallery of Art en 2004-5, para apoyar su argumento. En primer lugar, señala la influencia de Jasper Jones en la novela *The Crying of Lot 49*:

His own artistic inclinations are evident on the double-spread title page of the first edition of *The Crying of Lot 49*, on the right-hand side of which the number 49 is underlined and flamboyantly displayed in broad numerals four inches tall, suggesting the influence of Jasper Johns, who began his number paintings in 1956 and established an influential prototype for representing numerals as subjects. Pynchon’s interest in fine art is further confirmed by the intense “ekphrasis” between the paintings by Remedios Varo and the text of *The Crying of Lot 49* that Stefan Mattessich describes. (12)

En Pynchon tenemos a un escritor cuyo estilo hace visible lo invisible a través de “agujeros” (gaps) y ausencias en el texto que estimulan la imaginación del lector. Un estilo que nos inspira a dibujar imágenes que ya están pre estructuradas por el propio lenguaje del texto. Es éste el modo en que el arte llega al pensamiento tomando forma y

sensualidad en la propia imaginación, gracias al poder evocativo de los textos de Pynchon.

Los textos de Pynchon exploran la disparidad entre lo que se percibe y la realidad, la memoria y la historia, y el papel de la cultura en el mundo actual donde el consumismo y el comercialismo amenazan con extinguir el potencial imaginativo (iluminación) característico de otros periodos artísticos en el pasado. Ver el mundo a través de los textos de Pynchon supone un paralelismo entre lo que vemos y cómo el artista recrea el objeto del modo que pretende hacérselo ver. Pynchon reta al lector no solo a mirar sino a participar en lo que ve de forma activa a través de juegos con el lenguaje, analogías, alusiones, estructuras que sugieren líneas, formas y colores que confieren a sus escritos la perspectiva, proporción, densidad y fluidez que iluminan las páginas de sus novelas como si fueran pinturas. Así es cómo Zack Smith ya ha llevado a cabo una obra en la que ilustra página a página todo lo que narra Pynchon en *Gravity's Rainbow*. Smith, en esta obra, habla sobre la relación entre Pynchon y el punk, la pornografía, o la paranoia para descubrir que el mundo es más extraño y más amplio de lo que imaginamos, y nosotros mismos también lo somos. Smith señala la necesidad de prestar atención a todo lo que es interesante ya que todo está interconectado en el mundo en que vivimos (xiii).

Esta idea de que todo está conectado corresponde a lo que muchos críticos han llamado “paranoia.” Sin embargo este término, según Smith, tiene connotaciones negativas en lugar de lo que realmente quiere decir en el contexto de Thomas Pynchon, donde el término paranoia debería ser sinónimo de creatividad. La novela de *Gravity's Rainbow*, concretamente, según su ilustrador, parece haberla escrito alguien que empezó con un simple propósito de observación para después escribir un ensayo acerca de lo observado, conociendo, por supuesto, toda la historia que hay detrás de aquello que le interesa. El lector tiene la esperanza de que exista un hilo conector a lo largo del relato: “the hope that after 760 pages some thread connecting warfare, behaviorism, and bad limericks would emerge and that this thread would be relevant, if not to the entire world, then at least to the life of the author (Smith xiii).

Además, Zack Smith compara el estilo de narrativo y el proceso que sigue Pynchon para escribir su extensa novela con la labor de un pintor, que será la misma que él llevará a cabo con el fin de ilustrar *Gravity's Rainbow*:

Painters do that, too. The one who lived near the mountain painted the mountain, the one who liked bullfights painted the bullfight, the one who watched the light pass through the greasy glass and hit the orange peel on the kitchen counter painted the light passing through the greasy glass and hitting the orange peel on the kitchen counter—not because they *knew* that looking closely at these things would tell them something but because they *hoped* it would. (xiii)

Smith también afirma que la tarea que lleva a cabo no solamente se trata de una comparación azarosa o de asociaciones casuales sino que sus ilustraciones página a página son el resultado de un proceso en el que ha sido necesario atender al detalle de la descripción pero además de la necesidad de pintar lo que se sugiere sin llegar a describirse:

Don't worry, this book is not some hippie word-association game [...] Sometimes—half of the time—Pynchon's language requires interpretation, which is one of the reasons it was fun to draw (How can I make a thing that looks like a benzene molecule and a snake at the same time? [...]) There is nothing official about what I saw when I read. (xvi)

Comprometidos con las propiedades visuales de la ficción que Pynchon presenta, los lectores adquieren inevitablemente una agudeza perceptiva que enriquece el mundo que de otro modo quedaría oculto al que no sabe “ver” o pasa por toda la riqueza del mundo que describe ignorando alusiones, sin ver todo aquello que queda sugerido. Por todo ello podríamos decir que Pynchon lleva a la ficción del texto escrito algunas cualidades y analogías técnicas propias del mundo de las artes visuales. En sus descripciones cargadas de luz y color, insiste en todos los matices y cambios de luz, como hicieran los pintores impresionistas, creando casi un estudio científico mucho más allá de lo aparentemente superficial de una imagen.

7.4. La técnica de claroscuro para destacar personajes, espacios y acciones en *Against the Day*

Se puede adelantar que en general hay un predominio de la noche y de la nocturnidad donde se destacan focos de luz que alumbran en la oscuridad. Términos como resplandor o luminosidad aparecen reiteradamente, lo mismo para referirse a situaciones naturales como artificiales provocadas por antorchas, lámparas o velas que iluminan en la noche (como en los cuadros tenebristas del siglo XVII), puntos concretos de los espacios para destacar situaciones, acciones o personajes. En estos casos, el narrador parece utilizar la misma técnica de Caravaggio, iniciada por Tintoretto,⁶⁰ en sus contrastes de luz y de sombra (claroscuro) y perfectamente manejada por este pintor barroco. Como Caravaggio, el narrador utiliza la técnica para presentar, desde los momentos iniciales de la obra, objetos, personas, ambientes y acciones sobre un fondo nocturno para destacar, mediante una luz fuerte, las partes del relato que más le interesan o deben interesar al lector, dejando en la oscuridad o en penumbra el resto. Así, desde el principio de la novela se van presentando los personajes, sus acciones y ambientes con resplandores extraños que iluminan solo lo que interesa y dejan en penumbra o segundo plano el resto, de modo que con esta técnica va marcando los puntos de interés y cambiando los espacios.

Cuando se ha leído y analizado la novela se puede comprobar que, efectivamente, había una voluntad artística desde su inicio para potenciar las características que más interesan en el relato. Para conseguirlo y lograr la mayor espectacularidad, el narrador utiliza muchos ambientes nocturnos en los que la luz sobre un punto, objeto o persona, adquiere más relevancia. Por eso los acontecimientos más significativos están siempre precedidos de resplandores dirigidos a algo concreto. Se pueden destacar algunos ejemplos representativos de esta técnica pictórica aplicada a la narración y que se diferencia perfectamente de las grandes luces que impregnan el texto para magnificar sobre todo ideales o trascendencia, en sus diferentes significados, como la ciudad sagrada, símbolo explícito e implícito de la búsqueda por parte de todos. La luz entonces llena todo y con ella se construyen los símbolos más importantes. Sin embargo, con la técnica del claroscuro el narrador va perfilando, al destacar sobre la oscuridad, todo cuanto le interesa para expresar la dualidad de la naturaleza, de la existencia y del alma humana.

⁶⁰ Autor citado por Pynchon en esta novela (579, 870).

Después, la presentación del alquimista Merle se hace a través de sus experimentos nocturnos, que realiza con plata y fotoquímica. Con esos medios consigue un doble significado para la narración: abrir posibilidades a una nueva realidad a partir de sus ensayos, y marcar la cualidad de la extraña actividad de este personaje, siempre relacionado con la luz. El narrador se refiere a un “blinding glow of a lamp filament” (99) saltar de un sitio a otro, idea que más tarde realizará en la obra. Asimismo, desde el principio, los resplandores dejan ver las bobinas eléctricas y una especie de velo con el que tratan de frenar la fuerza del vórtice de un tornado, empresa en la que participa también el alquimista. Precisamente este experimento sirve para sugerir en la obra que los niños que nacen con ese velo tienen la capacidad de una segunda visión (140), siempre presente en determinados personajes, como en su hija Dally.

La importancia de este personaje como alquimista e inventor vuelve a destacarse en un momento más avanzado de la novela, cuando ya ha conseguido, de forma más perfecta, un invento para penetrar en el mismo ciclón y analizar sus componentes.⁶¹ El entusiasmo de Merle y los investigadores por este artificio está relacionado con la luz y el invento del cine en esos momentos. Precisamente el copete del instrumento suelta un resplandor que, enganchado al pararrayos, trata de captar, como en una fotografía, el interior del tornado (*ATD* 134).

También gracias a un fulgor extraño que el alquimista observa en una fotografía de Web Traverse pueden verse en una esquina las imágenes de los dos asesinos de su padre, y Frank, por esos mismos poderes, puede comprobarlo y así poder seguirlos. En otro momento de la narración, estos asesinos, que habían sido descubiertos por un resplandor, se encuentran un día en una pradera de color oscuro, humo, y pueden observar, cuando se acercan, otro gran resplandor que les orienta a una construcción arquitectónica, de la que solo quedaban unas ruinas de una de tantas ciudades artificiales erigidas para conmemorar las Exposiciones universales de Chicago. En este caso, la única estructura conservada correspondía a la tapia donde figuraba el rótulo de “Wall of Death” (*ATD* 184), nombre de esa ciudad. El nuevo resplandor, que acentúa las ruinas, simboliza la muerte para uno de ellos aunque el otro consigue huir, aunque desde entonces toda su vida se centra en escapar de la familia Webb que ya había ordenado su muerte.

⁶¹ El interés por comprobar el funcionamiento de un tornado o ciclón tiene estrecha relación con la película de 1996, *Twister*. La película, dirigida por Jan de Bont, fue interpretada por Helen Hunt y Bill Paxton y está basada en un guión de Michael Crichton y de su mujer Anne-Marie Martín.

El personaje y sus inventos vuelven a destacar por la luz en un momento muy avanzado de la obra y ya se puede observar que las instantáneas que realiza dan vida propia a los fotografiados y, como si se hubieran liberado de las fotos, reanudaban sus vidas y su futuro se encontraba en la instantánea inicial mostrando que el secreto del Tiempo estaba a punto de revelársele por las lentes de las fotografías (ATD 1036).

En el caso de la entrañable Dally, hija de Merle, cuando viaja a Nueva York la primera imagen que recibe es la del resplandor de las vestimentas de las personas en sus paseos por la Gran Avenida, presagio de todo lo positivo que iba a encontrar en la nueva vida fuera de la mina. Resulta curioso que los adjetivos para definir restaurantes y calles urbanas contengan la idea de luz (brillo, blancura) que traducen todo lo positivo que presagia su primer encuentro social fuera del ambiente rural anterior.

Otro ejemplo en que puede verse esta técnica y su función narrativa surge en el momento en que la aeronave *Inconvenience*, en su primera misión científica, penetra en el fondo de las aguas para rescatar a la Odalisca de hielo, primera hazaña de los “Chums of Chance.” Todos los elementos productores de puntos de luz se van concentrando en el interior negro de las aguas e incluso el artefacto que llevan, una extraña “camera lucida” (ATD 141), va mostrando diferentes colores, desde el verde amarillento, pasando por manchas de luz, hasta concretarse en un tono glauco para, definitivamente, observar el resplandor amarillento de la luz de la nieve y del hielo en sus profundidades. Aun dentro de la oscuridad polar los rostros de los expedicionarios se destacan por las “terrible orange flame-light of the Aurora” (ATD 142). La metáfora de la importancia de la ciencia y de quienes la llevan a cabo queda así subrayada al igual que el esfuerzo de esos tripulantes. Siempre la nave se muestra envuelta en un resplandor, incluso en la noche más oscura del desierto, como símbolo positivo de la esperanza que representan sus tripulantes: “Back at the airfield, they found inconvenience in a glare of unaccustomed electrical light frequencies just blossoming into the fragrant desert night” (ATD 1038). Al final, cuando descubren a sus nuevas compañeras, ellas también muestran la luz estelar en la nave, representativa de su significado de salvación.

También los hermanos Reef y Frank, en su primera salida hacia Nevada desde su lugar natal observan en la noche extensas llanuras de sal y las sombras de las montañas peladas les parecen, en sus reflejos especulares, cráneos de animales muertos de hacía siglos, bañados en un resplandor blanco. Resulta otro augurio de la muerte que va a perseguir a toda la familia durante todas sus peripecias vitales. Esta visión

sobreviene antes de que hayan asesinado a su padre, y las calaveras destacadas anuncian su destino: soledad (propia del desierto) y muerte. Los cráneos iluminados en la noche constituyen una metáfora anticipadora de sus biografías y del ambiente en que viven. Posteriormente, cuando su padre muere y buscan en Telluride al traidor, esta ciudad se presenta, también en la noche, como un tremendo resplandor que manifiesta en este caso su carácter apocalíptico. Enseguida pueden descubrir que bajo ese aspecto se ocultaba la morada del Diablo. Era un lugar infernal, con un mandatario cuyo aspecto satánico recordaba las representaciones diabólicas, propio del terror y sometimiento a que tenía a sus habitantes.

En otro lugar, en Londres, el detective Lew, siempre atraído por la noche (pues había descubierto que la oscuridad poseía una estructura oculta) busca en la oscuridad la ciclomita y, tras diferentes experimentos, consigue con la ayuda de sus compañeros Nigel y Neville, introducir en una botella un gas cuyo resplandor, les dirige a un taller científico donde espectroscopios, quemadores, frascos y embudos resplandecen, a su vez, anunciando el entusiasmo de los personajes por fabricar el nuevo gas, que en la novela, posteriormente, se definirá como el caos moderno. Todas sus andanzas estarán orientadas a los intereses en el mal, en las nuevas bombas, que ya esos resplandores anuncian aunque confundiendo, como en el caso de los resplandores apocalípticos, a los inocentes que consideraban se estaba hallando un nuevo producto que haría más cómoda y alegre la vida.

Posteriormente, cuando en el relato se presenta este personaje al Cohen, también en la noche, vuelve a aparecer un foco de luz (creado en este caso por una vieja lámpara) para dirigir el interés de la acción. Esa pequeña luz se va ampliando hasta conseguir formar en la habitación una “depthless dome of light” (687). En ese espacio ya rebotante de luz el Cohen le desvela su tesis que es la propia de la obra: “We are light” (687). Y le explica la razón: “we are the light offered by the batsmen at the end of the day, the shining eyes of the beloved, [...], when we lost our aethereal being and became embodied, we slowed” (687-8). También afirma que el alma misma es un recuerdo que conservamos de los tiempos en que nos desplazábamos a la velocidad de la luz y con su densidad. En realidad, el narrador utiliza el pensamiento neoplatónico, en el que la luz es fundamental, para justificar el valor de los números (pitagorismo) y, por tanto, de las matemáticas, y de sus posibilidades, que pueden alcanzar proporciones

increíbles hasta conseguir traspasar los límites del espacio y del tiempo o, más bien, anularlos.

Tiene gran importancia en esa conversación entre el Cohen y Lew la alusión anecdótica a la bilocación y al chamanismo, fórmulas irracionales para conseguir los mismos propósitos que se supone se podrían conseguir con métodos físicos y matemáticos y cuya propiedad se sintetiza en la luz. Por ello, en la organización del Cohen la primera etapa del aprendizaje consiste en aprender la forma de recuperar la “rarefacción” o condición luminosa para después poder ir a donde se desee (a través de un cristal o una linterna), y así, en la etapa siguiente, continuar a través del espato de Islandia, cristal que corre a la velocidad de la tierra mientras va por el éter, alterando las dimensiones y creando una refracción doble. Esta es la razón por la que los magos Zombini vuelven a Venecia, a la antigua fábrica de espejos, para encontrar la solución a su problema con la magia que partía a las personas en dos por la doble refracción. Por supuesto, la técnica tiene la función de centrar las personalidades de los dos personajes y servir de fundamento a las investigaciones que se realizan en la obra: sintetizar un pensamiento y una estética (neoplatonismo) con experimentos técnicos y tratar de buscar interpretaciones científicas a pruebas mentales extrañas para dar más consistencia al argumento y crear dobles necesidades en los personajes: la natural y la científica.

En otro espacio diferente, en Venecia, se presentan nuevos personajes relacionados con los “Chums of Chance” y, bajo el *sfumato* del ambiente, su nave, el *Inconvenience*, se muestra “resplandeciente” en el Arsenal a pesar del ambiente bélico del que todos hablan y del propio lugar. La nave adquiere así un carácter axial en medio de la bruma real y de la oscuridad, marcada por las maniobras políticas de los diferentes intereses sobre la zona, concentrados en ese lugar donde se ocultaban las armas que se disponían a utilizar las diferentes potencias. Así, esa nave de la luz representa la oposición a la misma base naval convertida en la novela en lugar donde ocultar armas para la inminente guerra.

En otro momento más avanzado de la novela, Venecia vuelve a estar destacada por la luz. En este caso surge el foco luminoso “in a distressed light over the Grand Canal, autumnal and hazy” (727). Los objetos resaltados corresponden a elementos de vida y belleza, como flores y frutas que, por la luz de quinqués quedan reflejados en los tenderetes. Llama la atención que el ambiente mortecino y la muerte de Scarsdale Vibe

a quien buscan los hermanos por haber mandado asesinar a su padre contrasten con la vida de los mercados llenos de vida (“late-night fruit markets,” *ATD 727*).

Además de esa visión de Kit y Reef, los lugares y ambientes de Venecia se destacan de varias formas. Siempre se muestra la bruma de su paisaje, que se convierte en elemento indispensable de sombra para constituir el contraste de luz. El foco que acentúa objetos o personas puede ser simplemente narrado, como cuando el pintor Hunter afirma la necesidad de encontrar la luz apropiada para sus creaciones al aire libre, o directamente expresado como sucede cuando utiliza una luz inusual de la noche, la denominada “nocturnal light” (798) para realizar sus cuadros, sobre todo en una extraña noche donde no oscureció y todo estaba bajo “cold and gente light” (798), a consecuencia de la explosión de Tunguska. En esta ciudad se hace más fácil utilizar la técnica del claroscuro y focalizar la luz para subrayar lugares y objetos. Predominan los ambientes espectrales en la niebla en contraste con las luces artificiales que marcan no solo la vida o las obras de arte sino los equipajes de las personas que tratan de abandonar la ciudad apresuradamente tras observar los preparativos para la guerra. En esos casos el narrador no solo dirige la luz hacia los objetos del viaje sino que se refiere al sentido dramático que implican esas visiones.

Los tonos sombríos de la ciudad acentúan asimismo la melancolía de los personajes aumentada por las despedidas y la tristeza ante el destino enigmático que persigue a los mismos. Además los viajes y los encuentros en la ciudad italiana se realizan en la noche, de modo que el ambiente y el paisaje proyectan la angustia y la resignación de las personas. También allí Cyprian, otro de los personajes relevantes, es destacado en la noche por las luces de gas y los destellos de luz procedentes de los cafés, y aparece hablando con un criptógrafo para tratar de descifrar los signos de un alfabeto “glagolítico”, eslavo antiguo, en el que estaban escritos los textos de la Iglesia ortodoxa. El que se ponga el foco sobre esa conversación es muy importante porque resulta que ese alfabeto tiene una correspondencia entre letras y números, propio de la Tora, y cuyos textos manifiestan, para quien sabe leerlos, mensajes ocultos dobles que se entiende podrían explicar el funcionamiento de la Creación. Uno de los mensajes procede de las letras y otro de las matemáticas. Sin embargo, su interpretación es muy complicada pues incluye el cálculo de logaritmos y otras operaciones matemáticas para combinar su significado con las letras. De ese modo se destacan en la obra los alfabetos como símbolos de un mensaje divino cuya dificultad solo puede ser superada en parte

por los estudios de las mismas. Igualmente las palabras, en cuanto elementos de comunicación. Lo importante es que el criptógrafo solo puede descifrar la palabra *desastre* (en albanés) lo cual coincide con la historia relatada, con lo que ha ocurrido recientemente y con lo que ocurrirá como si todo estuviese escrito en los textos sagrados.

El Suceso reciente, la extraña explosión de Tunguska, se muestra en el relato como una extraordinaria luminosidad que alcanza a diferentes países y que les inunda de tanta luz que deja de existir la noche. Sin embargo, esa luz no corresponde a algo positivo, aunque lo sea en apariencia, sino a un desastre natural y humano producido por el hombre. Lo que el criptógrafo les descifra, “*disaster*” (800), representa la destrucción total, que queda reiterada en el relato por un foco extraño que observan en el cielo, como si se tratara de un eclipse inverso que recorre cielo y tierra. La visión resulta única pues la hora del crepúsculo se transforma en vespertina para inundar todo de un resplandor nacarado y luminoso. Así, Venecia se convierte en símbolo total de la catástrofe de Europa y la técnica del claroscuro utilizada por el narrador potencia totalmente su función axial en la novela.

Otro lugar que se presenta bajo el reflector procedente del Suceso es Viena. No deja de ser un enlace (histórico, político y narrativo) con la ciudad italiana por los intereses de las potencias. De nuevo la noche se convierte en el ambiente propicio para destacar el cambio de la Naturaleza. El cielo que se puede contemplar desde la ciudad carece de estrellas y “*the sky was queerly luminiscent, with the occluded light of a stormy day*” (ATD 804). El firmamento se presentaba con una luminosidad sobrecogedora cuya duración se prolongó durante un mes, haciendo pensar a muchos que se trataba de una señal cósmica apocalíptica. En cierto modo lo era porque enseguida se refiere el relato al anuncio histórico de Austria de querer anexionarse Bosnia y al rechazo de los judíos que comienza a sufrir la protagonista Yashmeen⁶² y que, junto a Cyprian, decide escapar. Cuando se alejan de la ciudad, el narrador se refiere, al contemplar las lámparas de la estación, a la metáfora de lo que iba a ocurrir en el mundo: un cambio total como consecuencia de algo tan elemental como fueron

⁶² El narrador inserta una extensa información en esta parte del relato sobre el político Karl Lueger (1844-1910) que aquí se cita, como el fundador del Socialismo cristiano y uno de los más importantes antisemitas, cuya influencia y éxito en las elecciones obliga a la protagonista a huir de la ciudad. Asimismo introduce los datos históricos, a través de una conversación, sobre el origen de las rivalidades entre Bosnia y Viena.

unas elecciones en Viena, semejantes en importancia al encendido y apagado de una luz pero cuyas consecuencias terminarían por cambiar la historia de los pueblos.

Curiosamente, cuando Cyprian se despide de Yashmeen en Trieste por el miedo al antisemitismo que predominaba, y por la nueva misión que se le encomendó, aún más compleja, la protagonista hace su aparición en un café toda vestida de blanco, como si se tratara de una identificación simbólica con la ciudad sagrada y con lo que ella iba a representar para él de ahí en adelante. Llegó al Caffè degli Specchi

And she was all, it seemed defiantly, in white, from kid boots he must make an effort to keep from gazing at to her draped velvet hat and the white egret plume on it, though the year was darkening and taking on a chill, and the modish ladies in the Piazza Grande were giving her looks. (813)

La vestimenta blanca en la figura de Yashmeen supone, como afirma el narrador, una especie de desafío, ya que el tiempo era frío y oscuro, y esa noche estaba más nublada de lo habitual, de manera que su figura cargada de luz atraía todas las miradas de las gentes. Desde entonces Cyprian no dejó de ver en ella una luz nueva, antes desconocida para él, que le llevó a un destino religioso.

La misma técnica se utiliza para resaltar ideas de importante repercusión en la novela. Es lo que le ocurre a Yashmeen cuando, después de un tiempo de permanecer en Suiza, un día, tras soplar con gran fuerza el viento bora, vuelve la tranquilidad y la luz. Entonces, en ese momento de luminosidad, logra recordar su interés pasado por las fórmulas matemáticas, sobre todo por la hipótesis de Riemann (científico precursor de la teoría de la relatividad), y logra recuperar un pasado propio que incluso desconocía, como si el tiempo no hubiera puesto límites en el pasado. Sin embargo, la experiencia duró muy poco y la realidad la impuso volver a Venecia por el peligro que corría en Trieste.

A su vuelta junto a Reef, la ciudad de los canales se le apareció en la noche, envuelta en la oscuridad acrecentada por una gran tormenta. La luna, que había salido con un intenso resplandor espeluznante, iluminaba de forma extraordinaria todo como si advirtiera de algún mal presagio (854). En realidad habían huido de Lido al detener a su compañero Vlado y por miedo a la que parecía inminente guerra con Austria. La famosa luz de luna veneciana entró a iluminar después la silueta de Yashmeen dormida que se

sumó a la claridad del vestido que llevaba. De esta manera, la joven se convierte en faro para Reef y desde entonces sus andanzas, aventuras y miedos van unidos en sus destinos. Toda la escena en que ocurre su relación sexual y sus confidencias políticas está alumbrada por cigarrillos, luz de una lámpara, la blancura de la piel femenina y sus ojos brillantes en contraste con la nocturnidad y la melena negra de ella (855).

Sin duda Venecia es la ciudad en la que más se utiliza esta técnica para destacar personas, actitudes, objetos o escenas. Su niebla y su luz forman parte de la escenografía dramática de cuanto ocurre como centro de operaciones y de convergencia de los personajes. Incluso con el tratamiento de la luz se marca el paso del tiempo. Así, tras el Carnaval, a mediados de abril, la ciudad había recuperado su normalidad, con un extraño y mortecino brillo sobre el pavimento de la Piazza que manifestaba no el reflejo del cielo, sino de un suave resplandor procedente de las regiones subterráneas:

Carnevale had been over for weeks, and Lent was coming to a close, skies too drawn and pallid to weep for the fate of the cyclic Christ, the city having slowly regained a maskless condition, with a strange dull shine on the paving of the Piazza, less a reflection of the sky than a soft glow from regions below. (*ATD* 880)

En paralelo, uno de los palacios situados en la Laguna, da la respuesta a este paisaje tenebroso. Se trataba de un lugar cercano a la isla de San Servolo, adonde llevaron a Cyprian unos príncipes para ocultarle. Al pasar pudieron oír los gritos de los locos y la luz que iluminaba el palacio, paralela a la que se observaba en la Piazza, era ahora “soiled electrical yellow” (*ATD* 880), que resplandecía sobre el agua y cada vez se hacía más intensa a medida que se acercaban. El recibimiento en palacio vuelve a sugerir una escena tenebrista propia de Caravaggio o Rembrandt: en la noche los sirvientes todos vestidos de negro los reciben con antorchas y los llevan a un salón donde tiene lugar un baile de máscaras donde todo es un engaño y donde las ricas telas, las brillantes vestiduras y los ambientes selectos ocultaban, como los interiores de Venecia, toda la podredumbre humana.

También lugares rurales de Méjico se destacan con un gran resplandor, como ocurre con la cueva en la que el Espinero muestra a Frank la calcita. La oscuridad del lugar contrasta totalmente con el profundo resplandor que no podía proceder de la luz

ambiental, tenue por sí misma, sino que parecía llegar de un alma escondida en su interior: “as if there were a soul harbored within” (*ATD* 391). Esta identificación entre el resplandor y “alma escondida,” aplicada a la calcita, llega aún más lejos cuando desde el fondo de la caverna, donde se supone que tendría que haber total oscuridad, se muestra una extraña luminiscencia. En ese fuerte resplandor pudo ver Frank otra vez al asesino de su padre y el lugar en que se encontraba en ese momento, como si los límites del espacio y tiempo se hubieran borrado. Pero la visión solo alcanzó a ese punto, a pesar de los deseos del espectador por saber del otro asesino. En realidad, no podía aparecer (según el sistema del relato) porque ya había muerto. De este modo, el gran resplandor provocado por la calcita representa la posibilidad de atravesar los límites de la materia que se concretan en indiferenciar tiempo y espacio.

Otro ejemplo de distinción narrativa por esta técnica corresponde a la Máquina del Tiempo. Su descubrimiento tiene lugar en la noche en el laboratorio del Doctor Zoot y se muestra entre resplandores. La escenografía que acompaña a su aparición resalta más destacada por la nocturnidad y el polvo acumulado por el tiempo que impide una visión clara de los objetos. El acontecimiento tiene lugar en un laboratorio y lo primero que deja ver la máquina son unas chispas azules para después mostrar los resplandores que, en este caso se califican de descuidados por el abandono que mostraban. Cuando viajan en la Máquina, “The Chums” pueden contemplar un mundo totalmente oscuro donde solo se destacan pequeñas zonas iluminadas, pero que permiten distinguir batallas y muertos como una nueva prueba de la presencia del Apocalipsis en la obra aunque no se cite en este momento. La visión del futuro a través de la Máquina es tan desoladora como las profecías del libro sagrado. En ambos casos la nocturnidad es total pero los destellos que pueden observar los viajeros del espacio se corresponden no con algo positivo sino con las señales más visibles de la muerte y la destrucción total. En este caso resulta muy interesante comprobar esa dualidad significativa de los resplandores puesto que la narración va mostrando también la dualidad de las apariencias y el engaño para los ingenuos.

El viaje a la ciudad de Candlebrow vuelve a manifestar la importancia de la técnica tenebrista utilizada por el narrador. El edificio universitario, tanto en su estructura arquitectónica como en los modales y normas que imperaban en él, trataba de reproducir un tiempo pasado, en consonancia con el tema fundamental investigado allí. De nuevo se presenta un espacio en total oscuridad pero son unos resplandores los que

marcan la presencia de músicos, ceremonias y bailes propios de otra época para señalar la importancia de la consideración del tiempo en esa Universidad. Más tarde, en otro centro de oscuridad, aparece el extraño Meatman y sobre él se vuelve a destacar la luz, tanto en sus ojos brillantes como en su aspecto y por vez primera se cruzan con él los conductos visuales de Miles para comprender, gracias al juego de luces intercambiadas, el valor del tiempo y las posibilidades de reducir cualquier limitación. Gracias a ese intercambio de luces Miles puede comprobar, aunque solo sea por instantes, la presencia de ventanas por las que las gentes de Meatman entran y salen de otro espacio y tiempo al real por lo que han de ponerse en guardia en su nave para detectar la presencia de intrusos.

En una de esas entradas la tripulación del *Inconvenience* puede comprobar cómo Meatman lleva el enigmático mapa del Itinerario de Sfinciuno, en cuya búsqueda llegaron a Venecia y de donde tuvieron que salir en medio de un fuego en la plaza de San Marcos, otro eje, que de forma narrada diegéticamente, muestra reiteradamente su resplandor propio por la importancia que adquiere en la obra ya que es centro en el que convergen los diferentes personajes.

Muy interesante y representativa es la aparición de la protagonista Yashmeen en Cambridge. Previamente a su aparición se sabe por relatos contados por otros personajes su pasión por bañarse desnuda de noche en el estanque Byron. Allí, en un espacio natural nocturno se destaca, como si se tratara de una diosa griega, la joven de belleza exótica que hace su aparición al modo de las míticas diosas Venus o Diana, en el agua, aquí bajo el resplandor de la luna, pero también acompañada de sus sirvientas: “the brighter the moon the bolder the company, to bathe. [...] And there in the moonglow would be Yashmeen, among her handmaidens” (ATD 490). A diferencia de otras luces artificiales, este personaje está iluminado por la luz natural y representa el símbolo de la belleza original pero también la magia y el misterio de su personalidad y belleza, además del atractivo erótico que las aguas simbolizan y del sentido vital asignado por la cultura judeocristiana. Desde esa aparición ella se convierte en centro de toda la obra y a todos atrae por sus características aunque en bastantes ocasiones predomina su atracción erótica. De hecho, al primero que siente esa atracción, Cyprian, ella le recrimina que solo la vea bajo una iluminación escénica, aunque comprende que su luz pueda parecer un signo exterior pero le advierte que también lleva la ceniza interior. El juego de contrastes utilizado por ella misma para describir su atractivo

refleja la dualidad de su vida y de sus acciones aunque poco a poco se va imponiendo la visión luminosa frente a esa ceniza de muerte que la había ido acompañando desde el principio de su vida.

En ocasiones, algunos lugares llenos de simbolismo en la novela, como los números y la cuarta dimensión se sintetizan en un lugar que acoge toda la tradición. Es lo que ocurre en Alemania, con el Museum der Monstrositäten (632) donde se guardaban vestigios de los genios matemáticos de todas las épocas. Para presentarlo el narrador utiliza, como en otras ocasiones, el contraste entre la oscuridad y la luz e incluso construye toda una escenografía para potenciar aún más el significado del lugar con relación al relato. Lo primero que se destaca de ese museo es su emplazamiento: en un terreno cubierto de maleza, muy accidentado, que parecía embrujado pues a medida que estaba cerca su presencia las nubes ocultaban cada vez más la luz del sol. Por si fuera poco su carácter subterráneo, al modo de un antiguo templo sagrado (aunque dedicado a la crisis de las matemáticas), la entrada tenía unos escalones negros como el carbón que conducía a profundas criptas: “whether intended for exhibition, worship, study, or initiation could not be read from any exterior, because there was none, beyond an entranceway framing a light of coal-black steps sloping downward in a fathomless tunnel to crypts unknown” (ATD 632). Las paredes eran totalmente negras, de un mineral desconocido y en los pasillos se podían ver estatuas con la figura de un ángel blandiendo unas armas todavía no identificadas. Allí había una sala dedicada a los pitagóricos de la antigua Grecia, bajo un cielo que se oscurecía apresuradamente ante una tormenta por llegar: “darkening sky of an approaching storm” (ATD 633).” En esa oscuridad se podía ver, gracias a la iluminación conseguida por fluorescencia de capas de gas, a discípulos pitagóricos que podían identificarse también como estudiantes asistentes a la conferencia de Hilbert en agosto de 1900 sobre los “Problemas de París.”⁶³ Tras esa sala, previa a la escenificación definitiva, de la que también formaba parte el propio edificio, su enclave y la habitación dedicada a las matemáticas, se encontraron ante un nuevo espacio donde había todo un teatro. Tras un “telón” que se descorrió “misteriosamente” se puede ver el gran espectáculo del origen de las

⁶³ Efectivamente, el matemático alemán David Hilbert presentó en una conferencia en París, en la Sorbona, el 8 de agosto de 1900, una lista de 23 problemas matemáticos aún sin resolver en ese momento que fueron muy influyentes en las matemáticas del siglo XX. Al poner en relación a este investigador con los pitagóricos el narrador parece mostrar la importancia del matemático alemán en su influencia posterior, tal como lo fueron los pitagóricos.

modernas matemáticas. Una luz espectacular le llamó poderosamente la atención y le impulsó a acercarse. Apareció un resplandor amplificado procedente de una lámpara de Nernst que ocasionó una explosión blanca.⁶⁴ Esa explosión le permitió abrir una puerta al pasado. El personaje Kit pudo contemplar entonces, en una época pasada, sesenta años atrás, su propia figura y la de Hamilton y se vio asistiendo, en el canal de Dublín, al momento en que Hamilton recibía los cuaterniones de una fuente extrapersonal encarnada en esa misma luz.⁶⁵ Así pudo ver cómo el científico grababa con una navaja, en el puente Brougham, su famosa fórmula.

Este nuevo resplandor seguido de explosión blanca marca un vez más en el relato la importancia de lo iluminado gracias a esa técnica de claroscuro. En este caso quedan bien patentes los cuaterniones, elementos fundamentales del viaje científico de los personajes, en busca de la luz y de la posibilidad de acceder a la otra Creación rompiendo así las barreras del tiempo y del espacio. Este acontecimiento se interpreta como un éxtasis místico en medio de la noche. Incluso la forma del edificio, un hipercubo tetradimensional cuya realidad era muy imprecisa, aumentaba el carácter inestable del edificio, propio de una apariencia cuya realidad encerraba el misterio del tiempo y de la cuarta dimensión.

Otro lugar que queda bajo la cámara de luz, aunque no se refiera el narrador directamente a resplandores o luces estratégicas es el ferrocarril, cuya importancia es fundamental en la segunda parte del relato, después de conocer los proyectos de los diferentes personajes. La primera vez que aparecen los Balcanes, lugar al que se dirigen varios de ellos en busca de la ciudad iluminada, Shambhala, es en un mapa que el dual Renfrew enseña a Lew. Quien observa la representación no encuentra nada extraño. Sin embargo, alejándose y a una determinada distancia salta de golpe a la vista, como si se iluminara una zona concreta, el lugar del enclave de las diferentes líneas férreas en donde las diversas potencias (por intereses de todo tipo) tratan de colocar sus circuitos para establecer comunicaciones que solo lo son en apariencia puesto que lo que buscan es una teleología que justifique una comunicación mucho más elevada. Ese enclave,

⁶⁴ Este premio Nobel de química alemán consiguió inventar esta lámpara que provocaba una gran luz blanca y sustituyó al carbón en el alumbrado de interiores.

⁶⁵ El matemático irlandés William Rowan Hamilton (1805-1865) fue el descubridor de los cuaterniones a partir de los números imaginarios, ya conocidos desde el siglo XVI. La interpretación geométrica que los dio Hamilton a principios del siglo XIX permitió el paso a una interpretación tridimensional de la realidad física.

denominado *Interdikt*, todavía era invisible para todos cuando apareció destacado en el mapa en la cordillera balcánica. Iba a constar de más de trescientos kilómetros de largo y aún no se habían señalado los pasos intermedios. Igualmente, al salir del lugar donde estaba el mapa, en la oscuridad “ceniza” y “nubosa” de la última hora de la tarde, pudo divisar una figura conocida para él aunque su silueta no se dibujaba. Consiguió recordar que se trataba del Caballero de las Bombas, a quien había relacionado el profesor con el *Interdikt* aunque no quisiera concretar cuál podía ser participación en aquel enclave ferroviario señalado en el mapa. Se adelanta entonces que se trata de un miserable que trabaja con una combinación de gas y mina terrestre capaz de destruir mucho más de lo que pudiera hacer una bomba.

Otro elemento simbólico que queda completamente destacado, aunque en este caso no sea por el contraste de luz y oscuridad, sino por el color rojo y el blanco de la nieve, son los sellos de una postal, que uno de los personajes contempla en un ambiente de lluvia leve luz mortecina. Por ese reflejo rojo que desprenden los sellos, el detective Lew puede comprobar que no corresponde al lugar donde él creía que estaba Yashmeen sino a Suiza, al tiempo que le indicaba que desde allí se iba a Budapest. Al sentirse engañado, Lew abandona la sociedad del T.W.I.T. harto de perseguir enigmas sin fundamento. Para entender por qué se han destacado los sellos con luz, roja en este caso, hay que recordar la importancia que tienen en Pynchon estos símbolos, sobre todo en su obra *The Crying of Lot 49* y que, aunque no tengan más que una mínima presencia en esta obra, su significado no es anecdótico. Resulta un elemento de comunicación visible que, como otros, trata de trascender la mera realidad para alcanzar una teleología. Si en *Lot 49* los sellos estaban relacionados con el Apocalipsis aquí también existe una parecida sugerencia al comparar el color rojo a “drops of blood in the snow” (ATD 693) como metáfora de lo que podría ser el final de este personaje en la narración y anticipación de lo que iba a ser la Guerra de los Balcanes, previa a la Primera mundial.

Además de esta técnica de claroscuro, por la que se van fijando elementos concretos de la narración, se alza la luz, propia de la descripción de Shambhala, sobre todo, y de la trascendencia de los ejemplos de la pintura de Tintoretto y Tiziano así

como la conexión del impresionismo con la luz en la novela que merecen atención aparte.⁶⁶

⁶⁶ A la pintura dedicamos un capítulo especial así como al significado y función de la ciudad sagrada. Ha de verse su extraordinaria luz en relación con ese claroscuro por el que se van perfilando los elementos de la narración. Todo ello permite ver la importancia de lo visual y simbólico en su obra.

7.5. El arte renacentista y su influencia en la pintura de las vanguardias en *Against the Day*

Tiene una especial presencia e importancia en *Against the Day* el arte renacentista y especialmente la pintura, por ella misma y por cuanto representó como modelo para los artistas del impresionismo y de las vanguardias. La época donde se sitúa la narración, a finales del XIX permite reconstruir el ambiente de fascinación por la arqueología y la búsqueda de tesoros artísticos del pasado en toda Europa, pero sobre todo en Italia. Hasta tal punto es importante esa búsqueda que Venecia, cuyo hechizo artístico era reconocido en todo el mundo por entonces, representa ese centro del negocio. Reúne toda la luz de la pintura renacentista y resulta el modelo para los artistas de fines del siglo XIX y principios del XX. Además de reflejar los modos de pintar al aire libre y recordar a los grandes pintores del pasado, la novela recuerda el saqueo del arte que llega al extremo que plasma la anécdota de que en cajas etiquetadas como “antigüedades” se oculten armas sin que nadie vigile el cargamento por la frecuencia de cajas de arte que transportaban los barcos.

A Venecia acude uno de los personajes, el magnate Scarsdale Vibe, para adquirir arte del pasado con el dinero obtenido de la venta de armas, efectuando un verdadero saqueo en sus monumentos; saqueo interpretado por los artistas como una campaña de exterminio contra el arte en sí y no solo contra el renacentista aunque los mercaderes modernos muestran una preferencia total por el Renacimiento. Las compras de arte resultaban tan cotidianas que en el norte de Italia se podían adquirir obras como en Francia vino. A este personaje le interesaba sobre todo, lo procedente de la escuela de Squarcione con la esperanza de dar en alguna ocasión con un Mantegna (*ATD* 725). El narrador se remonta al siglo XV cuando el paduano Francesco Squarcione, debido a su interés humanista por la antigüedad, recorrió Italia y Grecia en busca de objetos artísticos que convirtió en modelos para su taller en el que formó y empleó a jóvenes que imitaron esas obras. En la novela se recoge también la crítica desfavorable que Squarcione recibió como artista, del que solo se conoce la atribución de dos obras, pero se pone de relieve también la importancia de los bordados y tapices de su colección. Igualmente, y de modo irónico y simbólico a un mismo tiempo, describe cómo los

nuevos coleccionistas de arte son capaces de utilizar toda clase de elementos para rastrear una obra oculta. Así ocurre en Venecia cuando busca un mural que cree está oculto en la Laguna. Lo encuentra perfectamente conservado gracias a una técnica de barnizado que se había perdido en la historia y se había atribuido a Marco Zoppo (ATD 726). Se trataba de *The Sack of Rome* y resultaba de cerca una visión tridimensional “as with Mantegna at his most persuasive” (ATD 726). Lo más interesante es la écfrasis del mural, realizada con todo detalle y cuyo sentido resulta una alegoría no solo de Roma sino del Mundo y hasta del el fin de Mundo: “not just Rome, it was the World, and the World’s end” (ATD 726), en una especie de mundo al revés donde tiene lugar una visión del final del orden establecido y los mercaderes aparecen colgados en los barcos como mercancías, los jinetes mordidos por sus caballos y los campesinos orinando sobre sus amos. Era una perfecta estampa del final de una era, representada en medio de un nocturno donde solo sobresalía en el cielo la luz de los rayos, como en el cielo de la *Tempestad* (Fig. 9) de Giorgione.

Además del conocimiento y la función de los comerciantes de arte en el pasado y en el presente narrativo, que utiliza el narrador para introducir las diversas facetas del arte, en paralelo con los diferentes intereses por parte de los comerciantes y creadores, la obra realza la importancia del personaje Hunter, su proceso creador, entusiasmo y ambiente en que trabajaba. El pintor representa el eslabón entre el arte renacentista y las vanguardias. Aunque representa a Monet en una parte (cuando se refiere al deseo de pintar Noruega), y capta su bruma a partir de los colores grises y amarillos, también puede simbolizar a cualquier pintor impresionista de la época en sus inicios. Hay referencias a etapas posteriores de su pintura, a los periodos de Venecia y Londres, que también coincidirían con otros artistas de la misma época. Incluso desde la primera etapa, con su pintura de brumas, ya adelanta lo que podrían ser los paisajes futuristas, aunque solo sean una visión de la infancia. Cuando Noruega arde en llamas, él puede ver en su huida por un subterráneo extraños paisajes que ya le parecen futuristas aunque esté muy lejos todavía esa vanguardia. El personaje resulta clave para retroceder al pasado y avanzar hacia el futuro de la pintura estableciendo una trayectoria totalmente verdadera en la historia del arte. Por ello resulta muy válida la imagen simbólica del pintor. Cuando todavía tiene un rostro joven, casi adolescente, Dally solo puede verlo con cabello gris, casi blanco, como si hubiera vivido ya mucho tiempo porque en su

mente, Hunter ha vivido mucho desde su infancia en países brumosos aunque sea aún muy joven.

El pintor, tras recorrer diversos países, se instala en Venecia por considerarla como el lugar perfecto para captar la luz y allí admite tener la compañía de fantasmas eminentes, como Turner y Whistler, Ruskin, Browning, etc. Lo más importante es que le interesa la luz veneciana por encima de todo y el dibujo solo lo utiliza para realizar un leve boceto.

Hay una curiosidad que hace pensar en que no solo es Monet sino Turner quien está representado en ese personaje, sobre todo si se tiene en cuenta la asimilación temporal que representa. Se trata de su gran admiración por la luz veneciana, especialmente la de Tintoretto y Tiziano. Ante el cuadro de Tintoretto, *Traslación del cuerpo de San Marcos*, considerado como ejemplo del misterio de la luz veneciana llevada al lienzo. Su ejecución le llega a resultar de lo más espeluznante porque Tintoretto parece que podría haber visto cosas extraordinarias que los pintores del siglo XIX no pueden ver (ATD 579). Con la luz, su autor había logrado representar el traslado del cuerpo de San Marcos más allá del cuerpo. Por esa luz especial, que el pintor trata de recobrar del pasado para su pintura actual, siente que puede llegar más allá del cuerpo, al espíritu que existe tras él, solo con reimaginar ese cuerpo y expresarlo como luz: “to reimagine it as light” (ATD 579). Incluso el pintor Hunter añade breves comentarios, para destacar cómo la cualidad más sobresaliente de ese cuadro es la perfección en el tratamiento de la luz y el carácter fantasmagórico de las figuras que intentan protegerse de la lluvia tan violenta. La creación del efecto aéreo del cuadro y, sobre todo, la magnífica sensación atmosférica, dos de los grandes logros del pintor, los destaca Hunter perfectamente aquí.

La misma sensación tiene ante un posible cuadro sobre la Pasión y muerte de Cristo (que podría ser el titulado *Entierro de Cristo*)⁶⁷ de Tiziano del que piensan está espiritualizado o trascendido, siendo tan solo pinceladas de color, gracias a la luz. La imagen de un cuerpo mortal, de barro, doliente, deformado, incluso descoyuntado y fragmentado en superficies geométricas, se muestra de alguna manera trascendido también por la magia de la luz (ATD 722). La descripción que realiza el narrador es una verdadera écfrasis del cuadro que hemos citado, y la luz pasa a ocupar un punto central del mismo y, al tiempo que manifiesta esa trascendencia, comunica perfectamente

⁶⁷ Cuadro que está en el museo del Prado

también el dolor y la angustia de la escena. Es decir, Hunter, no solo muestra su faceta de pintor en la novela sino su sentido crítico y cómo el estudio de las obras renacentistas, venecianas, fue fundamental para las creaciones posteriores de pintores como Blake (fines del siglo XVIII y principios del XIX) y con los impresionistas encabezados por Monet. Precisamente su cuadro *Impresión. Sol naciente* (1872) representaba una escena de un amanecer neblinoso, paralela a la recogida por Hunter de su Noruega brumosa, que dio nombre a este movimiento. Sus componentes buscaban, como el pintor pynchoniano, el aire libre y ubicaban sus caballetes en los lugares que trataban de pintar tratando de hallar sobre todo la luz y evitando sombras y nocturnos.

No es el único pintor en la obra. El amigo de Hunter, Andrea Tancredi, representa la experimentación en pintura. Había llegado a Venecia, tras visitar París y ver las obras de Seurat y Signac, y se había convertido al “Divisionism” (ATD 584), además de simpatizar con Marinetti y los futuristas. El relato introduce con este personaje un nuevo movimiento pictórico como el neoimpresionismo o postimpresionismo como superación del impresionismo. El divisionismo, derivado de la teoría de la división del tono, conecta la pintura renacentista en el relato con las vanguardias en la obra concreta. Hay que recordar que esta nueva técnica (basada en un análisis científico del color, de sus reflejos y pinceladas en forma de puntos) se enfrentó con la impresionista en 1886, cuando Seurat y Signac se distanciaron visiblemente de Monet en la exposición de ese mismo año. Estos habían tratado de plasmar las investigaciones en torno a la luz y la estructura cromática del color. Con estas dos citas de los pintores divisionistas se enlaza también la estrecha relación entre ciencia y arte a través de la luz en este caso.

Esta trayectoria desde el Renacimiento al divisionismo, con el anuncio futurista en la cita de Marinetti, tiene lugar en Venecia, donde transcurre gran parte de la acción y convoca a la mayoría de los personajes. La luz resulta así un elemento fundamental también en la pintura para interpretar el tiempo y el espacio. Los pintores que aparecen, tanto citados como convertidos en personajes activos de la ficción, manifiestan la importancia que el narrador concede al arte como parte fundamental de su modo creativo. Si en esta obra trata de expresar el origen de esa luz en la pintura moderna, en el resto de sus creaciones juega con obras, artistas y ambientes de cuadros escogidos para conformar un mundo donde las interrelaciones artísticas no solo adornan el relato sino que lo van componiendo.

7.6. El Impresionismo como modelo de Pynchon en *Against the Day*

Al estudiar las artes visuales en la obra de Pynchon es imprescindible destacar los episodios en *Against the Day* que tienen lugar en la ciudad de Venecia, ciudad clave en la obra. La ciudad, por su luz especial, se había convertido en leyenda y algunos consideraban que podían verse fantasmas que se desplazaban por las aguas, y más de alguno consideraba que desde siempre había sido una ciudad para ver ángeles, porque la batalla en el cielo no acabó cuando Lucifer fue desterrado al Infierno:

Young men in uniforms of no nation anybody could agree on, moving among the ancient water mazes like ghosts of earlier times or, some speculated, times not yet upon us. “You’ve seen the old paintings. This has always been a town for seeing angels in the battle in heaven didn’t end when Lucifer was banished to Hell. It kept going, it’s still going.” (ATD 575)

No hay duda de la estrecha relación propuesta entre los espejos de la Isla y la luz veneciana que llenó de misterio las obras de Tiziano y Tintoretto. El cuadro de Tintoretto ya mencionado, *Traslación del cuerpo de San Marcos* (Fig. 6), es considerado como ejemplo del misterio de la luz en Venecia trasladada al lienzo. Su ejecución, de lo más espeluznante, como describe la novela, solo podía justificarse porque los pintores venecianos hubieran visto cosas que los demás no pueden ver (579) y en ese cuadro la luz representaba para quienes lo contemplaban la posibilidad de trasladar el cuerpo de San Marcos más allá del cuerpo. Y por esa luz especial, que el pintor trata de recobrar del pasado, siente que el cuerpo es otra forma de ir más allá del cuerpo y llegar hasta el espíritu que hay tras él sin necesidad de negar el cuerpo sino de reimaginarlo (579). La misma sensación observan ante un posible⁶⁸ cuadro sobre la Pasión y muerte de Cristo, de Tiziano, del que piensan está reimaginado como luz aunque esté realizado sobre diferentes tipos de barro. Ven en esa imagen un cuerpo de barro mortal, doliente, deformado, “mortal, in pain, misshapen, even taken apart, broken down into geometrical surfaces but each time somehow, when the process is working,

⁶⁸ No se cita pero por lo que se dice es fácil que se corresponda con una pintura religiosa con el tema de la pasión y muerte de Cristo.

gone beyond...” (ATD 579). La trascendencia siempre está conseguida por la luz y solo ella puede llevar a la trascendencia.

La luz veneciana se muestra tan potente que incluso el crepúsculo y la noche recibe resplandores extraños que, en pintura, solo pueden manifestarse con barnices azules verdosos y, lo más importante es que permiten destacar perfectamente todos los objetos. Incluso esa luz revela con extraordinaria claridad, una ciudad oculta, llena de laberintos profundos. Por ello y por la capacidad de gradación de esa luz incluso el vocabulario refleja la infinidad de términos: “In Venice we have a couple of thousand words for fog—nebbia, nebbietta, foschia, caligo, sfumatto” (ATD 587).

La luz llega a convertirse en obsesión de los pintores, incluso para una transformación espiritual, y alguno desea pintar sobre todo la luz en el lienzo, dejando fuera de él toda otra presencia. Es lo que termina ocurriéndole al pintor de la obra (Hunter), quien pone como modelo de su último arte, muy raro y difícil de captar, el desbordante espacio-luz de la obra de Turner, *Dido Building Carthage* (897) donde el artista trató de expresar lo divino de la Naturaleza manifiesto en la luz.

Sin embargo, la importancia de la luz en la pintura llega en la novela hasta las vanguardias. Durante la estancia en Venecia también se refieren los personajes al Futurismo y al divisionismo, técnica basada en la combinación de colores de manera óptica en lugar de mezclar pigmentos para conseguir la máxima luminosidad. Los fundadores del estilo, Seurat y Signac, aparecen citados en la obra (584). El primero sobre todo por haber sido el fundador del estilo alrededor de 1884 inspirándose en las teorías científicas de Michel Eugène Chevreul, Ogden Rood y Charles Blanc. Igualmente, otro de los personajes de Pynchon, el pintor Tancredi (cuyo nombre se corresponde con el de un pintor divisionista) se muestra, como artista futurista, partidario de imponer la luz eléctrica por todas las ciudades y de hacer desaparecer la tradicional y mágica luz veneciana cuya existencia relegaría a los museos. Su propia pintura estaba construida como si se tratase de explosiones y con ella intentaba representar, mediante los puntos resplandecientes de partículas, otra Venecia, la contra-Venecia: “the almost previsual reality behind what everyone else was agreeing to define as ‘Venice’” (587).

En ocasiones, los personajes reflexionan también sobre la fuerte luz americana y su capacidad para abrir mundos imaginarios a quien los contempla. La joven hija del alquimista Merle, por ejemplo, recuerda cómo le influía la luz americana en sus sueños,

desencadenados a partir de la contemplación de las luces del paisaje; unas veces descubiertas cerca del agua; otras, en las luces eléctricas de edificios, farolas o vidrieras de iglesias, el hecho de que siempre estaba presente desde sus más lejanos recuerdos infantiles la impresión de la luz como camino capaz de abrir su imaginación. En sentido opuesto, cuando la luz del sol se apaga se intuyen acontecimientos negativos, como les ocurre a los indios cuando se acerca la revolución mejicana. No puede resultar extraña esa capacidad que impone la luz si se tiene en cuenta que unos seres vivos, como los escarabajos denominados *cucuji*, que habitaban los árboles de la zona cálida americana, especialmente en la zona de Chiapas, en Méjico, desprendían una luz tan extraordinaria que podían iluminar toda una ciudad (991). Además se comportaban como personas, tenían sentimientos, conocimiento, capacidad de comunicación e incluso nombres propios. Hasta tal punto se muestran sensibles que uno de los personajes (Frank) cree identificar su alma en uno de esos animales y considera que las luciérnagas del árbol representaban todas las almas de cuantos habían pasado por su vida. Incluso se llega a establecer una teoría religiosa: la luz de esos animalillos conforma una realidad anímica única, y como en el misterio de transustanciación, donde la carne y la sangre de Cristo no pueden verse sino mediante el pan y el vino, en su luz puede observarse el auténtico *tejido vivo* de la existencia, pues la luz en esos seres se comporta de modo semejante a como lo hace el cerebro respecto al alma. Precisamente gracias a esa luz, que actúa como cualquier otra fuente de iluminación produciendo los mismos efectos extraordinarios, un personaje, sentado cerca de la higuera de la que pendían esos escarabajos de luz, tiene un sueño premonitorio. En él se le adjudicaba la misión de encontrar el camino de una ciudad oculta de Tenochtilán y para lograrlo lo primero que debía hacer era pasar por un Arco ceremonial que, según se creía, sería arrasado igual que lo fueron las construcciones aztecas de esa ciudad por los españoles que la conquistaron. El Arco era de piedra caliza pálida, en cuya parte superior tenía una escultura triunfal, una figura siniestra, toda hecha de curvas (cabellera, alas y telas) guiando un carro triunfal. Le pareció que se trataba de un Ángel que vigilaba las dos partes en que se dividía la ciudad, la de la vida y la de la muerte. Cuando pasó por la puerta, el Arco adquirió una luz fantasmal y se encontró en la zona de los muertos. Allí todos estaban en guerra y los cadáveres, los disparos y el olor a gasolina presidían todo lo que antes había sido vida. Cuando terminó esa visión conoció que se había dado un golpe de estado en Méjico y pudo identificar el lugar de su sueño con la Ciudadela

donde se había refugiado Félix Díaz, hecho que la historia reconocería más tarde como la Decena Trágica que llevó al poder a Huerta.

7.7. El Futurismo en *Against the Day*

La relación entre el Futurismo como movimiento artístico y la novela de Pynchon *Against the Day* ya ha sido destacada por James Gourley en su estudio *Terrorism and Temporality in the Works of Thomas Pynchon and Don DeLillo* (2013), ya que la esencia del movimiento futurista se basa en el tiempo, y ya comentamos algunos puntos relacionados con el tiempo en el apartado que hace referencia a la concepción de la cuarta dimensión en *Against the Day*. De nuevo la ciudad de Venecia aparece como escenario clave donde tienen lugar las alusiones a las artes visuales. Aquí Dally Rideout construye una gran amistad con Hunter Penhallow, personaje que ahora vive en esta ciudad, trabajando como pintor, después de haber escapado de forma traumática de una ciudad de Estados Unidos en llamas, que de pronto se convierte en un lugar desconcertante, donde la disposición de las calles y su numeración se distorsiona:

He was abruptly lost in an unfamiliar part of town—the grid of numbered streets Hunter thought he’d understood made no sense anymore. The grid in fact had been distorted into an expression of some other history of civic need, streets no longer sequentially numbered, intersecting now at unexpected angles, narrowing into long, featureless alleyways to nowhere, running steeply up and down hills which had not been noticed before. (*ATD* 154)

Al salir de la ciudad, hay un gran arco con una inscripción en la puerta que dice “I AM THE WAY INTO THE DOLEFUL CITY—DANTE” (154). Ya mencionamos cómo la presencia del arco dantesco en la puerta de entrada a esta ciudad puede interpretarse como la presencia del infierno en la tierra y, si además tenemos en cuenta la dualidad y sistemas binarios que conforman la novela, podemos deducir que la existencia de contra mundos también insinúan la existencia de contra infiernos. El infierno en *Against the Day* se percibe en numerosas ocasiones entre las que destaca la experiencia de Hunter Penhallow en esta salida, caracterizada por una desorientación semejante a la de Virgilio en la obra de Dante. Un acontecimiento que señala Gourley hace referencia a los atentados del 11 de Septiembre en Nueva York, en el año 2001.

Dado que esta novela es posterior a los atentados, es muy posible que la ciudad que describe Pynchon sea Nueva York, “the city more and more vertical” (151).

El desastre del 11-S lleva a los escritores a replantearse el estudio del tiempo y con ello, Pynchon considera las diferentes posibilidades que se abrirían si los acontecimientos de ese día no hubieran tenido lugar: “certain hidden geometries of History [...] passing daily, desolate, one upon the next” (373). Penhallow también ha estado involucrado en los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial y se pregunta cómo es posible que eso haya sucedido en un espacio temporal diferente al que se encuentra actualmente. Rideout y Penhallow comienzan a hablar de arte en sus conversaciones, concretamente, del objetivo o fin que tienen las artes, y esta conversación va más allá cuando empiezan a hablar con el anarquista Andrea Tancredi, que relaciona su obra con los futuristas y el “avant garde” de Filippo Marinetti, que surgió en Italia en 1909. Las referencias que hace Pynchon al futurismo, y muy en especial a la ideología y a todo el trabajo de Henri Bergson (importante influencia para los futuristas) sirven como vehículo de análisis de las experiencias con el tiempo que sufre Penhallow, que ocupa múltiples tiempos.

Ante todo, Pynchon insiste en la importancia de la ciudad de Venecia como centro artístico que influye en el Renacimiento y en los movimientos de vanguardia en el tiempo histórico en el que se desarrolla la novela. Destaca la admiración que siente por la luz veneciana, por la calidad de esa luz. Sin embargo no siempre es una ciudad luminosa. Es una ciudad famosa por sus contradicciones y por la posibilidad de una violencia oculta tras una fachada artística. Afirma Penhallow: “You’ve seen the old paintings. This has always been a town for seeing angels in. The battle in heaven didn’t end when Lucifer was banished to Hell. It kept going, it’s still going” (575). La referencia al Infierno y a Lucifer es inquietante y responde a la regularidad con la que Pynchon se refiere a estos temas a lo largo de toda la novela, por lo que una vez más está claro que hay una clara influencia de *La Divina Comedia* de Dante en toda esta obra, a la que Pynchon hace alusiones de forma constante. Las alusiones que aparecen a lo diabólico están unidas a las referencias que Pynchon hace de la luz veneciana que inspiró a tantos artistas. La lucha simbólica entre el bien y el mal tuvieron su expresión en el Renacimiento con la técnica del *chiaroscuro*, de la que Penhallow habla afirmando que el ejemplo máximo de dicha técnica es la ciudad de Venecia:

her feelings for the city undiminished yet now with the element of fear that could not be wished aside, each night bringing new intelligence of evil waiting up the end of any Little alleway. Hunter argued that this was why bso many people had come to love Venice, because of its “chiaroscuro.” (ATD 582)

El capítulo que se desarrolla en Venecia comienza con una serie de contrastes o dualidades siendo la luz y la oscuridad de Venecia lo más obvio. El lugar de Venecia donde viven Penhallow y Rideout, trabajando y pintando, sirve como modelo de toda Venecia y como sinécdoque, del mundo que representa la novela. Como observa Penhallow, es un espacio que se repite a sí mismo (“self repeating” 575). La situación temporal de Penhallow es compleja de representar y de entender por el lector. Pynchon le describe del modo siguiente:

somehow fetched up here, demobilized from a war that nobody knew about, obscurely damaged, seeking refuge from time, safety behind the cloaks and masks and thousand-named mists of Venezia. (ATD 576)

Penhallow busca refugiarse del tiempo, precisamente porque él mismo no sabe cuál es el tiempo en el que está viviendo. El tiempo que él ha experimentado no parece concordar con el espacio que ocupa ahora en Venecia. La guerra que él ha vivido no la reconoce nadie y la confusión de Rideout cuando él confiesa todo esto así lo evidencia:

“there was a war? Where?”

“Europe. Everywhere. But no one seems to know of it...here...”he hesitated, with a wary look—“yet.” (ATD 577)

El trauma de Penhallow le lleva a querer a toda costa aferrarse a la idea de tiempo y consolidar este concepto. Sin embargo, en la novela, la temporalidad es siempre relativa: “Political space has its neutral ground. But does Time? Is there such a thing as the *neutral hour*? One that goes neither forward nor back? Is that too much to hope?” (577). Es una expresión constante de la complejidad del tiempo.

Dally Rideout y Penhallow estrechan su relación, siendo ella la modelo de sus cuadros. Él observa el paisaje veneciano y la luz para pintar, tratando de explicar el arte

en sus pinturas y en el mundo. El ejemplo que Penhallow utiliza es el cuadro de Tintoretto *Traslación del cuerpo de San Marcos*. Rideout queda en estado de shock al ver los espíritus en el borde del cuadro, que Pynchon describe como “ghostly witnesses, up far too late, forever fled indoors before an unholy offense” (579).

La respuesta de Penhallow ante el shock de Rideout es análoga a sus extrañas experiencias con el tiempo:

It’s as if these Venetian painters saw things we can’t see anymore [...]. A world of presences. Phantoms. History kept sweeping through, Napoleon, the Austrians, a hundred forms of bourgeois literalism, leading to its ultimate embodiment, the tourist—how beleaguered they must have felt. But stay in this town awhile, keep your senses open, reject nothing, and now and then you’ll see them. (ATD 579)

El gusto de Penhallow por la representación del mundo espiritual de Tintoretto llama la atención por su relación con el concepto del tiempo. Le fascina la luz hasta en la oscuridad (580). El cuadro mencionado, *La traslación del cuerpo de san Marcos*, representa muy bien la situación de Penhallow, muestra “another way to get past the body” (579), un concepto que se repite en el análisis de Tancredi de su propio arte.

Pynchon explica cómo la pintura es un ejercicio de manipulación de la luz, una reconsideración que facilita la comprensión de Penhallow ante su situación de desorientación en el tiempo. Las figuras espectrales del cuadro son figuras sin un cuerpo, que no necesitan estar ligadas al tiempo. Leemos además que podrían encontrarse en Venecia en el momento presente y que la veneración de Penhallow por el cuadro de Tintoretto viene precisamente de la situación análoga en la que se encuentra él, pues se siente incorpóreo y atemporal. Hunter analiza la obra *La traslación del cuerpo de san Marcos* llevando a cabo una conexión entre el arte y el tiempo: “more terrible—mortal, in pain, misshapen, even taken apart, broken down into geometrical surfaces, but each time somehow, when the process is working, gone beyond...” (579).

El rompimiento del cuerpo a través del arte, que nos trae a la mente el cubismo y otros movimientos de vanguardia a los que Penhallow hace referencia, busca dirigirse a su interés no solo por el espacio sino también por el tiempo, su principal preocupación.

Pynchon salta de las teorías artísticas del Renacimiento a las teorías de las vanguardias del siglo XX. Así podemos ver cómo la influencia del tiempo en el arte tiene cada vez una mayor importancia, como sucede en la novela.

Después de que Penhallow concluya su análisis de la obra de Tintoretto, la narración se centra más en su propio arte, y su cambio a los nocturnos. Este cambio lleva consigo una alteración en el pensamiento de Rideout también. Al acompañar a Penhallow en la nocturnidad de Venecia, ella se da cuenta de los peligros ocultos que se esconden en la apariencia de ciudad turística de los espacios de Venecia. Además de los depredadores de la noche en busca de gente joven (para aprovecharse sexualmente o de cualquier otro modo), hay una parte aún más oscura en la ciudad. Rideout caracteriza la manifestación del mal con el mismo lenguaje con el que Hunter usaba para su arte. Luz y oscuridad: “Here is this ancient town progressively settling into a mask of itself, she began to look for episodes of counter-light, canalside gates into dark gloom, *sotopòrteghi* whose exits could not be seen, absent faces, missing lamps at the end of *calli*” (581).

Para Rideout, contrariamente a Penhallow, la ciudad está dominada por el contra luz: la oscuridad. La ciudad resulta amenazante. Penhallow, pintando sus nocturnos, aún puede ver la luz, pero para Rideout no hay luz al final del *sotopòrteghi* veneciano. Para ella algo infernal se cierne sobre Venecia, incluso en la forma de referirse a ello “counter-light,” el término nos recuerda a “counter-worlds” que componen el infierno:

So there was revealed to her, night by night in ever more depressing clarity, a secret and tenebrous city, down into whose rat-infested labyrinths she witnessed children her age and younger being drawn, infected, corrupted, and too often made to vanish, like a coin or a card. (ATD 581)

Hay una contraposición, pues, entre el modo en que Penhallow ve la ciudad de Venecia y el modo en que la joven percibe la misma, ponderando el concepto “counter” que utiliza a lo largo de toda la novela. En este caso el lector se encuentra ante los opuestos luz, contra-luz, y Venecia, contra-Venecia, que resultan ser la interpretación negativa y positiva del mismo concepto. Venecia es la encarnación del “chiaroscuro,” combinación de luz y oscuridad (582). Sin embargo para Rideout resulta imposible reconciliar esta oposición:

It put her in a peculiar bind, her feelings for the city undiminished yet now with the element of fear that could not be wished aside, each night bringing new intelligence of evil waiting up the end of any little alley (*ATD* 582).

Todos estos sentimientos de desconfianza hacia Venecia intensifican, como puede verse, la posibilidad de la existencia de una “counter-Venice,” es decir, la posibilidad no solo de tiempos, sino de otros espacios alternativos, manipulados por fuerzas invisibles. Es por ello que el cuadro de Tintoretto, *La traslación del cuerpo de San Marcos*, es tan emblemático para Hunter y comienza a influir a Dally Rideout también. Los seres espirituales que aparecen en la pintura representan la situación de Venecia. Sin embargo para Dally, los seres que aparecen en los bordes del cuadro, ante su percepción personal, resultan mucho más amenazantes de acuerdo a la percepción con la que ve la ciudad italiana.

Buscando ayuda ante el miedo, Rideout se refugia en el palacio de Principessa Spongiatosta (582), que parece trascender los límites del tiempo: “What intrigued Dally about the interior spaces at Ca’ Spongiatosta [...] were the rapid changes in scale, something like the almost theatrical expansión from comfortable, dark, human-size alleyways to the vast tracklessness and light of Piazza San Marco” (582).

La estructura del palacio representa Venecia misma, con la incorporación de puentes y canales, una pequeña síntesis de la ciudad. Conformaba para Penhallow el epítome del principio del laberinto, “the labyrinth principle” (575). Penhallow está convencido de que es posible que una pequeña área pueda salirse de sus límites espaciales al integrarse las formaciones laberínticas. Así es como este palacio se transforma en un “self-repeating microcosm” (575). La princesa misma ocupa una posición extraña tanto en el tiempo como en el espacio: “There might in fact be more than one of the Princess—she seemed to be everywhere, and now and then Dally could swear her appearances were multiple and not consecutive” (583).

Todas estas alteraciones de tiempo y espacio le sirven a Pynchon como antecedente para el tema que desarrollará a continuación, donde estudia el movimiento artístico conocido como el Futurismo, que emerge en Italia al mismo tiempo en el que transcurren los hechos que narra en su novela. La princesa, que aparece simultáneamente en múltiples espacios, constituye una alusión al concepto de

simultaneidad, una idea crucial para los futuristas, derivada del trabajo de Henri Bergson, uno de los primeros pensadores del movimiento. Al final de los capítulos que se desarrollan en Venecia, Penhallow y Rideout se sorprenden al comprobar el modo tan extraño en el que el tiempo transcurre en la ciudad de Venecia, y buscan respuestas a sus problemas.

Al final de los episodios que transcurren en Venecia Pynchon introduce un personaje que anteriormente no había aparecido: Andrea Tancredi, el artista anarquista, que desarrolla un estilo de pintura experimental. Esta es la descripción de dicho personaje:

After having been to Paris and seen the works of Seurat and Signac, Tancredi had converted to Divisionism. He sympathized with Marinetti and those around him who were beginning to describe themselves as “Futurists,” but failed to share their attraction to the varieties of American brutalism” (ATD 584).

El narrador ya menciona las influencias del arte post-impresionista francés en Tancredi, sobre todo del puntillismo que él llama “Divisionism.” También habla de la participación de Tancredi en el movimiento futurista establecido por Filippo Marinetti en Italia en 1909. La referencia final, “American brutalism,” se refiere a la influencia del movimiento en la arquitectura y el diseño urbano, que normalmente se centraba en el desarrollo de las ciudades y en las torres de gran altura. Tancredi está en contra de este modo de urbanismo, y su estética se centra en las artes visuales exclusivamente.

El movimiento futurista se fundó en 1909 con la publicación en *Le Figaro* de un manifiesto titulado “The Founding and the Manifesto of Futurism,” en el que se evidenciaba la idiosincrasia estética de Marinetti. El Futurismo concebía el arte como un proceso radical que buscaba representar la experiencia humana como nunca antes se había llevado a cabo. Marinetti combinaba la Modernidad con una estilización (esteticismo) de la violencia y la guerra, buscando “free his nation from its fetid cancer of professors, archaeologists, tour guides and antiquarians” (Marinetti 2009, 52).

La violencia es fundamental en el movimiento futurista. Desde los comienzos en el Manifiesto, Marinetti deja muy claro el objetivo violento de su arte, empezando por proponer el acabar con la mitología:

At last mythology and the mystical ideal have been superseded. We are about to witness the birth of the Centaur, and soon we shall see the first Angels fly!... We have to shake the doors of life to test their hinges and bolts!...Let's leave! Look! (2009: 49)

El Manifiesto Futurista a veces no parece muy coherente, ya que mientras por una parte rechaza el misticismo y todo lo mitológico, por otra conjura otro tipo de mitología, una mitología que se basa en Dante y su *Divina Comedia*. Otro importante factor a tener en cuenta es que el Futurismo carece de inspiración como la del personaje de Beatriz, pues es un movimiento casi puramente masculino (Marinetti 2009, 50).

Aparte de la violencia, el concepto dominante en el Manifiesto representa la percepción del mundo a través del tiempo, en una vertiginosa rapidez. Las preocupaciones fundamentales de los futuristas aparecen así:

We affirm that the beauty of the world has been enriched by a new form of beauty: the beauty of speed. A racing car with a hood that glistens with large pipes resembling a serpent with explosive breath...a roaring automobile that rides on grape-shot—that is more beautiful than the *Victory of Samotrace*. (51)

Marinetti afirma que la aparición y el desarrollo de las tecnologías, con el automóvil como ejemplo principal, ha originado una nueva estética basada en la velocidad, y que toma su punto de partida en la nueva percepción de la temporalidad que deriva de un mundo en movimiento cada vez más veloz.

El autor subrayaba la importancia de lo temporal en el punto ocho de su Manifiesto. Esta vez asegura que el Futurismo se mueve más allá del tiempo y del espacio: “Time and space died yesterday. We already live in the absolute, for we have already created velocity which is eternal and omnipresent” (51).

La velocidad está ligada al tiempo. Sin embargo según el Manifiesto, la velocidad de la que habla Marinetti es aquella capaz de destruir espacio y tiempo, considerando al Futurismo como arte absoluto. Todos estos conceptos formaban parte del debate de la época. Henri Bergson, por ejemplo, habla del concepto de simultaneidad como “the connecting link between [...] space and duration [...] the intersection of space and time” (Bergson 2001, 110). A pesar de que Marinetti afirma

que el tiempo y el espacio se destruyen en el Futurismo, sin embargo éstos se unen por el concepto de simultaneidad, que es clave tanto en el Futurismo como en *Against the Day*.

El Futurismo hace hincapié en la destrucción a través de la violencia, violencia contra lo tradicional, contra la estética del pasado, y contra el tiempo y el espacio. En sus conclusiones, Marinetti observa: “Art [...] can be nothing if not violence, cruelty, and injustice” (57). La presencia de la violencia y el deleite que parecen sentir con ella los futuristas, en cierto modo, los acerca o al menos alude a lo infernal. Entre los objetivos de Marinetti, según El Manifiesto Futurista, podemos ver en cierto modo, muchos de los temas principales de la obra de Pynchon. Es fundamental el papel de Tancredi y la discusión que este personaje suscita entre Hunter Penhallow y Dally Rideout en la ciudad de Venecia, una ciudad que, como Pynchon insiste numerosas veces, “is beholden to the tourist” (ATD 582). Penhallow, personaje que ha sufrido numerosos cambios temporales, y está afectado por haber vivido la Gran Guerra Europea y por su huida de Nueva York,

he had found asylum in Venice, only to happen one day upon these visions of Tancredi’s, and recognize the futuristic vehicle which had borne him to safety from the devastated City so long ago, and the subterranean counter-City it took him through, and the chill, comfortless faith in science and rationality that had kept all his fellow refugees then so steady in their flight. (ATD 585)

Penhallow está completamente perdido y desorientado a causa del tiempo. Tancredi es un posible salvador para él ya que a la vez ayuda a Pynchon a analizar una serie de conceptos temporales que están relacionados con el Futurismo. En el texto citado se puede ver que la escapada de Nueva York había tenido lugar en una máquina del tiempo “futuristic vehicle” (ATD 585). Lo que más atrae a Penhallow de Tancredi son sus visiones, su arte, y en definitiva, el modo en que Tancredi se aproxima al tiempo con sus producciones. Por otro lado, Rideout está preocupada con las revelaciones de Penhallow y busca una explicación a todo esto en las pinturas de Tancredi. El trabajo que ella examina se titula *Preliminary Studies Toward an Infernal Machine*, trabajo para el que usa una paleta de colores relacionados con el fuego y con las explosiones haciendo eco de la violencia que propugna Marinetti en su Manifiesto (ATD 585).

Poco a poco Rideout se da cuenta de que el trabajo que está observando es una representación teórica de una máquina del tiempo. La construcción de una máquina del tiempo, por tanto, requiere tener acceso a lo infernal, y el viaje en el tiempo, de algún modo, coincide con el infierno (se cruza, se conecta). Al principio Tancredi no quiere reconocer la relación entre lo infernal y el viaje en el tiempo, sin embargo, Penhallow describe al artista como “infernally-machine specialist” (586). Es más, el narrador nos dice: “Tancredi showed a curious reluctance to speak of what the design might actually do. What chain of events could lead to the ‘effect’” (586).

A pesar del desinterés de Tancredi para explicar con detalle sus diseños, se toma muy seriamente su creación hipotética y habla del término “infernally,” que para él no debe aplicarse a la ligera, ni aun siquiera de forma metafórica. Tancredi afirma que se debe aceptar la existencia del Infierno, ya que bajo la superficie ordenada del mundo se mueve un ejército silencioso:

One must begin by accepting Hell—by understanding that Hell is real and that there move through his tidy surface world a silent army of operatives who have sworn allegiance to it as to a beloved homeland. (*ATD* 586)

Los comentarios de Tancredi aquí arrojan luz acerca de la insistencia en los incidentes durante toda la novela en la que el Infierno parece de algún modo habitar en la Tierra. Uno de los mejores ejemplos es el relato de Frank Traverse y el tiempo que pasa en Telluride. Este lugar está constantemente inundado por el olor de “Telluride ore, and tellurium compounds [...] believed here to rise by way of long deserted drifts and stopes, from the everyday atmosphere of Hell itself” (282).

El Infierno no solamente es terrenal. Los viajes de Traverse a una mina llamada “Little Hellkite” lugar muy alto en las montañas donde el olor telúrico es aún más intenso, sugiere además, teniendo en cuenta los juegos con el lenguaje de Pynchon, que el Infierno también habita el cielo (Hell-kite). Todas estas observaciones serían irrelevantes si no se tuviera en cuenta el concepto del tiempo. El tiempo es manipulable también a lo largo de la estancia de Traverse en el país de las minas.

Traverse, atrapado en una pelea de bar, trata de evitar el enfrentamiento y siente una especie de salto en el tiempo. Otros que están en el mismo bar parecen escuchar recuerdos del pasado. Para Traverse, sin embargo, ese salto temporal va acompañado de

un salto espacial. Se siente como trasladado a otro lugar: “some distant geography where creatures as yet unknown thrashed about, howling affrightedly, in the dark” (293). Es una experiencia semejante a la que sienten Darby Suckling y Chick Counterfly en su viaje en la máquina del tiempo del Dr. Zoot, y que tiene referencias suficientes a lo infernal como para hacernos imaginar la unión entre lo infernal y el viaje en el tiempo que tiene lugar en *Against the Day*.

Para Tancredi, una “silent army of operatives” (ATD 586) está presente aunque el lector no pueda identificarla. A pesar de que los hermanos Traverse desean atacar a Scarsdale Vibe (el único momento más en el que aparece Tancredi), la amenaza de ese ejército infernal oculto entre las sombras se lo impide. Tancredi había hecho referencia no solamente a los cristianos, sino a los que habían vuelto a morir para ir al Infierno, sin nada que temer. La invocación que hace Tancredi a esos “died-again” (ATD 586) señala el caos temporal que rodea no solamente la sección que se desarrolla en Venecia, sino toda la novela. El comentario final de Tancredi acerca del fuego, elemento constitutivo del Infierno de Dante, y que no sería apropiado para una ciudad como Venecia, sugiere la existencia de una conexión con los sucesos ocurridos en Nueva York, devastado por el fuego, donde se abre la puerta de Dante. Al final de su conversación con Dally Rideout, Tancredi hace explícita la relación entre su máquina infernal (del tiempo) y la pintura, y la relación existente entre el viaje en el tiempo y el movimiento futurista. Para Tancredi el Futurismo es esencial, como lo es también su deseo artístico de representar diferentes temporalidades al mismo tiempo, lo que Henri Bergson (influencia crucial para Marinetti y los futuristas) denomina simultaneidad:

Some define Hell as the absence of God, and that is the least we may expect of the infernal machine—that the bourgeoisie be deprived of what most sustains them, their personal problem-solver sitting at his celestial bureau, correcting defects in the everyday below...But the finite space would rapidly expand. To reveal the Future, we must get around the inertia of paint. Paint wishes to remain as it is. We desire transformation. So this is not so much a painting as a dialectal argument. (ATD 586)

El argumento final de los futuristas se revela al lector. Tancredi cree que sus pinturas así como el movimiento futurista, pueden representar una profecía, una forma

de manipulación temporal en la que el futuro se revela a través de la obra de arte. Para Tancredi, su obra es una propuesta teórica de una máquina del tiempo. Una máquina del tiempo que realmente existe, pues hemos visto previamente cómo Hunter estuvo a bordo de ella en su huida de Nueva York anteriormente a lo narrado en la novela. De este modo, el argumento de Tancredi en cuanto al dinamismo de la pintura se transfiere no solamente a cualquier práctica artística, sino que Pynchon en esta obra manifiesta la capacidad de unir muchas temporalidades diferentes, tal como se ha comentado.

Por tanto, se podría decir que los dos argumentos esenciales para los futuristas son el dinamismo y la temporalidad. Estos dos conceptos definen la estética del Futurismo como única al incorporar estos dos conceptos a lo que en principio se trataba de un movimiento principalmente visual. La simultaneidad en la estética futurista implica la incorporación de estados mentales diferentes o de diferentes estados temporales, o ambos, en la obra de arte. La interpretación de diferentes estados mentales o temporales supone la posibilidad de representar múltiples experiencias en una obra de arte estática. La primera exhibición futurista, presentada en París en 1912, apareció acompañada de un catálogo titulado: “The Exhibitors to the Public.” En él, autores como Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, y Gino Severini comienzan a establecer la manifestación artística del Futurismo, y en especial, ligan su trabajo a la simultaneidad:

In painting a person on a balcony, seen from inside the room, we do not limit the scene to what the square frame of the window renders visible; but we try to render the sum total of visual sensations which the person in the balcony has experienced; [...]. This implies the simultaneousness of the ambient, and therefore, the dislocation and dismemberment of objects, the scattering and fusion of details, freed from accepted logic, and independent from one another. (Balla 2009, 106)

La obra de arte a la que se refiere este texto es la pintura *La calle entra en la casa* (*La strada entra nella casa*) (Fig. 10), de Boccioni. Él fue el primer responsable del diseño del catálogo, y así sus propios ideales aparecen reflejados en el movimiento, haciendo alusión a sus propios cuadros. La pintura mencionada no obedece ni a la

realidad ni a la lógica sino que intenta reflejar otra lógica, la llamada “logic of sensation” (Kellman 1987, 472-3).

Este es el sentido en que los futuristas aspiran a representar la simultaneidad, para así reclamar una representación de la experiencia más auténtica, libre de las exigencias estrictas de la mimesis convencional. Boccioni exploró múltiples ideas y experiencias en una representación muy singular.

El interés de los futuristas en la simultaneidad está reforzado además por su interés en el dinamismo, concepto también que ha sido examinado por Bergson. La estética futurista concibe el dinamismo sin tintes metafísicos (que ocupan gran parte del pensamiento de Bergson). El dinamismo para los futuristas representaba la unión entre acciones y tiempo. De este modo, el movimiento no podría concebirse como una serie de hechos aislados sino como un proceso que, a pesar de ser seccionado en partes debido a la concepción humana del tiempo, sería sin embargo un conjunto completo en sí mismo. Esta es la definición de dinamismo para los futuristas en su Manifiesto:

Indeed, all things move, all things run, all things are rapidly changing. A profile is never motionless before our eyes, but it constantly appears and disappears. On account of the persistency of an image upon the retina, moving objects constantly multiply themselves; their form changes like rapid vibrations, in their mad career. Thus a running horse has not four legs, but twenty, and their movements are triangular. (Boccioni 2009, 64)

Para Andrea Tancredi, esta simultaneidad del tiempo resulta crucial para su obra. A través de este concepto, al fondo del proyecto futurista que Pynchon reconceptualiza, vemos cómo Tancredi le habla a Rideout sobre la importancia del tiempo para este arte:

Of course, it's to do with Time [...] everything that we imagine is real, living and still, thought and hallucinated, is all on the way from being one thing to being another, from past to Future, the challenge to us is to show as much of the passage as we can, given the *damnable stillness* of paint. (ATD 586)

El análisis del tiempo que hace Tancredi desafía la concepción lineal del tiempo y propone además una comprensión semejante a la que proponía Hastings Throyle

anteriormente en la novela, que contrastaba el tiempo lineal con el tiempo de los chamanes, “spread out not in a single dimension but over many, which all exist in a single, timeless instant” (143). En su arte, Tancredi pretende representar la síntesis entre dinamismo y simultaneidad, ilustrando así su consciencia de la temporalidad del mundo. Señala que el medio que él ha elegido no es por lo general el considerado como el más adecuado ni el más aceptado para este proyecto, pero éste es el desafío que motivó a los futuristas. Además, se podría decir que es el mismo desafío que Pynchon lleva a cabo en la novela, al representar la posibilidad de varias temporalidades y representando esta idea a través del arte. Tancredi se basa mucho en Henri Bergson, posiblemente gran influencia para Pynchon al escribir la novela:

When I follow with my eyes on the dial of a clock the movements of the hand which corresponds to the oscillations of the pendulum, I do not measure duration, as seems to be thought; I merely count simultaneities, which is very different. Outside of me, in space, there is never more than a single position of the hand and the pendulum, for nothing is left of the past positions. (Bergson 107-8)

Este texto de Bergson coincide con los principales postulados de Tancredi en la novela: en primer lugar, que el proceso tanto mental como físico de su arte consiste concretamente en agregar una serie de momentos o experiencias, lo que Tancredi denomina paso constante del pasado al futuro: “everything [...] is all on the way from being one thing to being another, from past to Future” (*ATD* 586). En segundo lugar, Bergson reafirma lo que Tancredi reivindica, pero de un modo más objetivo. La lucha de Tancredi contra “the damnable stillness of paint” es el mismo tema al que se refiere Bergson cuando afirma cómo fuera de la conciencia, que establece las relaciones entre simultaneidades, el tiempo no puede fusionarse con ellas. Cada momento es individual y no puede relacionarse con el siguiente. El Futurismo no intenta negar este punto, pero sí pretende ofrecer una visión subjetiva de la experiencia del paso del tiempo, incluyendo la representación del futuro. Tancredi vuelve a comentar la conceptualización de esta práctica en su arte:

The energies of motion, the gramatical tyrannies of becoming, in *divisionismo* we discover how to break them apart into their component frequencies...we define a smallest picture element, a dot of color which becomes the basic unit of reality. (ATD 587)

El uso de Tancredi del divisionismo o puntillismo, la superposición de puntos para crear colores e imágenes como hizo Seurat (al que se refería Pynchon), sirve como analogía para el ejemplo de Bergson del péndulo. Cada punto, en el Futurismo de Tancredi sirve, no solamente como color e imagen, sino como representación de una sensación, de tiempo y de experiencia. De este modo una pintura no solamente se construye para lograr una experiencia visual sino también de pensamiento. Al describir la práctica de Tancredi de este modo, Pynchon hace una clara referencia a Bergson, quien afirma afirmado que en el espacio ni existe el concepto de “duración” ni el de “sucesión.” “Each of the so-called successive states of the external world exist alone; their multiplicity is real only for a consciousness that can first retain them and then set them side by side externalising them in relation to one another” (Bergson 120-1).

El divisionismo de Tancredi es extremadamente complejo ya que incorpora la interpretación de múltiples tiempos y sensaciones en su trabajo, que es el objetivo último del Futurismo. El desenlace final vuelve a la figura de Hunter Penhallow, que se encuentra en medio de una especie de limbo temporal, posiblemente rescatado del desastre en Nueva York por una máquina del tiempo que ahora existe de forma teórica en la pintura de Tancredi, el anarquista futurista. Sin embargo, en la obra de Tancredi, el tiempo se representa a través de la simultaneidad compartiendo de algún modo la experiencia de dislocación en la que consiste la vida de Penhallow.

La novela de Pynchon podría considerarse una especie de rechazo a las conceptualizaciones simplistas del tiempo, bien sea como elemento narrativo o teórico. Lo que propone en su lugar es una nueva concepción del tiempo en su novela, donde diferentes temporalidades habitan la una en la otra. Podemos decir que la obra de Pynchon sigue como modelo las teorías futuristas y las ideas de Bergson con respecto al tiempo.

7.8. Relación entre las imágenes visuales y la pintura. La obra *The Crying of Lot 49*

Aunque a lo largo de nuestro trabajo hemos ido apuntando presencias, relaciones y sugerencias pictóricas que constantemente aparecen en las novelas de Pynchon, nos ha parecido de gran interés dedicar especial atención a las relaciones más firmes entre *The Crying of Lot 49* y la pintura del periodo surrealista. En principio, la teoría surrealista tiene muchos puntos de contacto con esta obra pero, además, se pueden establecer relaciones directas entre este texto y determinadas obras pictóricas, aunque el tema resulta siempre abierto precisamente por la capacidad pictórica de Pynchon.

Se puede decir que los pintores surrealistas se valen de la metáfora como modo de representar una “realidad” alternativa, un mundo que encierra toda una serie de elementos con significados complejos. El mundo que retratan estos pintores es la expresión del caos y la arbitrariedad que rige el Universo, por oposición a las leyes del racionalismo que se aplicaban a la pintura tradicional en épocas anteriores. Como sucede en los sueños, las imágenes surrealistas no obedecen a ninguna lógica ni ley racional del ser humano sino que son imágenes que contienen implícitas toda una serie de símbolos que encierran significados ocultos, capaces de transmitir al espectador la representación de un mundo alternativo al que estamos acostumbrados a percibir y asimilar de forma incondicional. De este modo:

Los surrealistas se mueven con libertad, osadía y plena naturalidad en la región fronteriza entre el mundo interior y el mundo exterior, [...] que transcriben cuanto ven en dicha zona y que intervienen enérgicamente cuando sus instintos revolucionarios les impulsan a hacerlo. (Ernst 151)

Como señala Wendy Steiner, en su introducción a la colección de relatos *Slow Learner*, Pynchon resalta la fascinación que le produce el concepto de metáfora como lo entendía el movimiento surrealista:

In the introduction to *Slow Learner*, Pynchon also notes his fascination with the Surrealist concept of metaphor—the simple idea that one could combine inside the same frame elements not normally found together to produce illogical and startling effects. (468)

Esta idea de metáfora como combinación de elementos que nunca aparecerían juntos por pertenecer a contextos totalmente diferentes, creando así un impacto en el receptor, tiene mucho que ver con el Expresionismo abstracto y el Pop Art. La idea de que tanto la vida como el arte puedan ser combinaciones de variables que lleguen hasta el infinito conlleva el pensamiento de que existan otros mundos que tal vez no sean más que un reflejo y no una “realidad”, y estén, por tanto, vacíos. Todo esto, además, si pensamos que la realidad es una colocación arbitraria de objetos, expresa la fragmentación y el desorden, y en definitiva, la tendencia al caos que expresa Pynchon en *The Crying of Lot 49* a partir del término “entropía”. Así, señala Colville: “Oedipa Maas enters a world which is a text to be decrypted and Pynchon’s text is structured like the entropic world” (43).

La búsqueda constante de significados a partir de símbolos que lleva a cabo Oedipa, protagonista de esta novela, en una aventura donde la realidad se funde con la imaginación, y donde el mundo que nos retrata el autor parece más bien producto de la fantasía de su protagonista, se ajusta también al modelo que proponía André Breton para la pintura surrealista. Como éste mismo expone:

Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en el que la razón humana pierde su control, tiene todas las posibilidades de traducirse la emoción más profunda del ser, emoción no apta para reproducirse en el marco del mundo real, y que en su propia precipitación no tiene más salida que responder a la llamada eterna de los símbolos y mitos. (Breton, 1987:21)

De este modo, los personajes que nos presenta Pynchon en su novela, en busca de un mundo solo que existe en su propia imaginación, muestran un carácter paranoico que, como apunta Cowart (1999), obedece a una reacción contra las fuerzas impuestas por el racionalismo en cuanto a nuestra percepción del entorno: “Thus defined, paranoia constitutes a form of resistance to the Enlightenment episteme” (352).

Teniendo en cuenta una serie de ejemplos en los que se puede observar la profunda relación que muestran los ambientes descritos por Thomas Pynchon y aquéllos que pintores como Remedios Varo o Giorgio De Chirico nos presentan, a continuación vamos a analizar con más detalle algunos de los temas que conforman *The Crying of Lot 49*, teniendo en cuenta la relación iconográfica existente entre esta novela y la pintura,

pues los artistas mencionados comunican a través de la imagen temas similares a los que trata Pynchon en su obra. Esta relación entre el texto postmoderno de Pynchon y el Surrealismo de Breton ya ha sido estudiada por críticos como Charles Russell, David Cowart o Georgiana Colville. Como señala esta última: “The affinities between Surrealism and Pynchon’s and other American post-modernist’s fiction have already been pointed out by Charles Russell; he refers to Pynchon’s novels as working by ‘a principle of comic and surreal overdetermination’” (Colville 66). Y efectivamente, partiendo de estos estudios, en el presente trabajo vamos a establecer una relación más precisa y detallada, ejemplificando dicha similitud con obras pictóricas concretas que ilustran pasajes de la novela de Pynchon.

7.9. La presencia de Remedios Varo en *The Crying of Lot 49*

The Crying of Lot 49 presenta un ambiente surrealista y fantástico, a pesar de que en un principio la novela parece tratar un tema cotidiano, pues Pynchon nos presenta la obra con la descripción de una mujer llamada Oedipa Maas que regresa a su casa después de una “Tupperware party” con las vecinas, y que se entera de haber sido nombrada albacea de la herencia de su amante fallecido, Pierce Inverarity. Así pues, una historia como ésta, que aparentemente trata del viaje que lleva a cabo un ama de casa para encargarse de ejecutar el legado de un difunto, pronto nos sorprende de un modo especial por las extravagancias de los pensamientos de Oedipa Maas, así como por los personajes, las situaciones absurdas que llenan todas las páginas de la novela, y la descripción de un entorno inquietante donde a la vez el silencio y la sensación del enigma se apoderan tanto del lector como de la misma protagonista.

Todos estos elementos que contribuyen a crear el ambiente enigmático de la obra, así como la sensación de lo absurdo y a veces de la fusión entre realidad y ficción, se encuentran representados a través de las imágenes de una serie de pinturas que comparten todo este mundo onírico y simbólico que Pynchon nos presenta, como son las obras de Remedios Varo o Giorgio De Chirico.

David Cowart (1980: 25) ya había apuntado esta relación entre Pynchon y la obra de Remedios Varo, cuyo paralelismo es sorprendente. En la obra de Pynchon queda tan bien reflejado el ambiente que Varo representa en sus pinturas, que parece posible que nuestro autor conociera con detalle toda la obra de esta pintora.

En cierto sentido, la pintura de Remedios Varo representa un mundo en el que, al igual que Oedipa Maas, la protagonista de sus cuadros se encuentra en una situación de opresión y confinamiento además de una sensación de ser vigilada continuamente: un mundo que se relaciona con la propia vida de esta autora. Como señala Kaplan, en su estudio acerca de la vida y obra de Remedios Varo:

Son éstos los vigilantes ojos de la tradición y del pasado con que está rompiendo, del opresivo acecho que le había inducido a enterrar sus historias imaginarias de la infancia, del intruso espionaje (...). La sensación de que la

vigilaban y de que la oprimían, y la necesidad de fugarse del confinamiento son temas que Varo trató repetidamente en sus obras tardías, como si quisiese reconstruir visualmente los sentimientos de su juventud. (24)

La vida de Remedios Varo, como la de la propia Oedipa Maas, está rodeada de una percepción un tanto “paranoica” del entorno, en la que tanto los sueños infantiles de ser espiada, y la imaginación, se funden con una “realidad” objetiva que experimentó la propia pintora en su camino hacia el exilio en Méjico, al ser perseguida por sus enemigos políticos (Kaplan 71). Esta inquietud y obsesión que inunda la obra de Varo es, en cierto modo, la misma que manifiesta Oedipa Maas, al pensar que todo cuanto la sucede es debido a un plan tramado contra ella, por lo que se siente vigilada continuamente. En la obra de Thomas Pynchon se percibe una vigilancia omnipresente ejercida por todo tipo de aparatos tecnológicos, materiales inertes como las paredes y los edificios y, por supuesto, los ojos de seres anónimos que vigilan los movimientos de Oedipa, o que ella se cree vigilada (en una situación que recuerda al sistema del “panopticon”). De este modo podemos comprobar cómo la representación pictórica de Remedios Varo tiene mucho que ver con esta vigilancia, pues los ojos aparecen en todas partes como una presencia amenazadora.

La vigilancia a la que es sometida Oedipa en la novela de Pynchon es comparable a la escena que pinta Remedios Varo en su cuadro titulado *Ruptura*, (Fig. 11) donde una mujer que desciende las escaleras de un edificio es vigilada por los ojos que asoman a través de cada una de las ventanas, observando todos sus movimientos. Esa misma sensación la tenía la pintora, quien asociaba esta opresión y vigilancia a la tradición y al pasado con el que quería romper. Pynchon explora el tema de la paranoia y del papel de la tecnología y las corporaciones capaces de controlar las vidas humanas, ejerciendo su poder desde arriba. Pynchon nos presenta, en *The Crying of Lot 49*, la constante búsqueda de organización en un mundo que es completamente caótico y hace que éste se perciba por los personajes que en él habitan, y por el lector que se enfrenta al mismo, como un mundo que alguien ha tramado, como un plan organizado en forma de conspiración alrededor de los personajes de sus obras. La paranoia de estos personajes se caracteriza por la obsesión de que hay alguien detrás de todo esto, alguien amoral y omnipotente.

Al igual que la protagonista femenina de la novela de Pynchon, Oedipa Maas, Remedios Varo siempre representa mujeres como personajes principales en su pintura. El lector de *The Crying of Lot 49* ve a través de los ojos de Oedipa todo cuanto acontece a su alrededor en la novela, un mundo que, como apunta Colville, es predominantemente masculino, donde la protagonista apenas se tropieza con otras mujeres: “Her adventures take place in a predominantly male world” (86). Este hecho es otro punto más en común de la obra de Pynchon en relación con las imágenes de la pintora.

7.9.1. El viaje como metáfora pictórica

En *The Crying of Lot 49* se podría considerar que el título de la obra encierra dos niveles de lectura fundamentales: un nivel superficial, y otro más oculto. Por un lado, tenemos el sentido de “crying” como la subasta, que hace referencia al legado de sellos de Pierce Inverarity; pero por otro lado, “crying” también significa “llanto” en inglés, haciendo así alusión este título al estado psicológico de Oedipa Maas, la protagonista, que se echa a llorar al ver el cuadro de Remedios Varo, *Bordando el Manto Terrestre* (Fig. 2). Kaplan señala la existencia de una estrecha vinculación entre Remedios Varo y Thomas Pynchon, quien “visitó Méjico el año de la primera exposición retrospectiva, y la obra de Varo pasa por ser la primordial fuente iconográfica de su novela” (230).

En la obra de Pynchon, el primer capítulo se abre con la presentación de Oedipa Maas, y en él se explica cómo este personaje decide llevar a cabo un viaje que rompa con su estilo de vida rutinario, donde todos los días se suceden uno tras otro, prácticamente iguales: “a fat deckful of days which seemed [...] more or less identical” (*Lot 49* 6). Oedipa decide buscar algo que aclare el enigma de la muerte y del legado de Pierce Inverarity, y el momento en el que la protagonista toma tal decisión es esencial en la obra, porque a partir de ahí todo cuanto va a acontecer será lo que constituya el argumento de la misma: el viaje de Oedipa Maas, viaje que el lector, como la misma Oedipa, no alcanza a adivinar si se trata de un desplazamiento físico y “real,” o si no es más que una huida mental y un viaje subjetivo en el que ella misma se sumerge.

En cualquier caso, el tema de la novela da comienzo con la llegada de una carta a nombre de Metzger, en la que se explica que Pierce Inverarity ha encargado el reparto de su testamento a la protagonista, y esta carta se convierte así en la señal que hace

despertar a Oedipa para ponerse en marcha. El momento en el que ella recuerda el viaje a Méjico que había llevado a cabo tiempo atrás con Inverarity, pero sobre todo, el momento en el que Oedipa rememora el descubrimiento, en una exposición, del cuadro de Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre*, se presenta como instante clave en la novela, y como antecedente de toda una serie de acontecimientos que transformarán por completo la vida de la protagonista y su modo de concebir la “realidad.” La escena donde Oedipa recuerda la aparición de este cuadro encierra una gran importancia simbólica, pues se podría ver en él reflejada la historia de la vida de Oedipa Maas. Pynchon describe con detalle la imagen del modo siguiente:

A number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slip windows into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. (*ATD* 13)

Al contemplar esta pintura, *Bordando el manto terrestre*, la protagonista comienza a llorar, “Oedipa cried, as also does at the end” (Colville 23) y expresa una serie de sentimientos que relacionan a estas jóvenes con ella misma:

Oedipa, perverse, had stood in front of the painting and cried. No one had noticed; she wore dark green bubble shades. For a moment she'd wondered if the seal around her sockets were tight enough to allow the tears simply to go on and fill up the entire lens space and never dry. She could carry the sadness of the moment with that way forever, see the world refracted through those tears, those specific tears, as if indices as yet unfound varied in important ways from cry to cry. (*Lot 49* 13)

El llanto de Oedipa ante la contemplación de este cuadro, el hecho de que sus lágrimas queden atrapadas dentro de los cristales semiesféricos de sus gafas de sol, y su deseo de que éstos nunca se sequen, se convierten en pistas que nos ofrecen una imagen de la situación de la protagonista, quien desea ver la realidad refractada a través de esos

cristales llenos de agua, que son sus propia lágrimas. Este personaje descubre en el cuadro de Varo que el hecho de que estas jóvenes aparezcan confinadas en una torre, tiene mucho que ver con la idea que se forja en su mente ella misma, a modo de una especie de revelación, cuando se siente desempeñando el papel del personaje del cuento de Rapunzel: “And had also gentil conned herself into the curious, Rapunzel-like role of a pensive girl somehow, magically, prisoner among the pines and salt fogs of Kinneret” (*Lot 49 12*).

Alrededor de Oedipa comienza a forjarse entonces una terrible obsesión, que es una especie de miedo de la protagonista ante la posibilidad de una conspiración amenazante desde el exterior. Mattessich explica el miedo a esta conspiración como el riesgo de la intromisión de las leyes de la física y la tecnología en el mundo del ser humano, siendo imposible encontrar significados trascendentales como los que anhelaba la protagonista:

The terrifying conspiracy of physis and techne manifests itself, deploys its secret as secret, as the blank and impervious surface as an imposible matter, a matter that does not mean even as it conditions the possibility for signification itself. (47)

La consecuencia de esta amenaza sería la materialización de un mundo en el que las personas aparecerían dominadas por las máquinas, uniformadas y sin identidad propia, y el Universo convertido en un simulacro, donde los individuos correrían el riesgo de desaparecer como tales, para convertirse en una multiplicidad, algo que le sucede al marido de Oedipa en la novela.

Mattessich, en su estudio acerca de la función de este cuadro como “écfrasis” dentro de la novela de Pynchon, expone una serie de propuestas dentro de las que destaca la idea de que el cuadro de Varo, que nos describe con tanto detalle el autor en su novela, funciona como una digresión dentro del texto. Con ello se consigue crear una doble dimensión de referencia, conectando así un conjunto de temas paralelos entre la novela y la pintura, centrados en la posibilidad de la escapada: “In a sense the novel itself is woven inside Varo’s tower, a proposition which suggests in turn that Varo’s tower stands in metonymically for the entire text” (Mattessich 49). En esta descripción del cuadro de Varo aparecen varios elementos que merecen un estudio detallado por

guardar una relación tan precisa con la protagonista de la novela y a la vez, con toda la obra de Pynchon. Como señala Francisco Collado, “Es obvio que el resumen que el narrador efectúa de lo que aparece en el panel central del tríptico funciona como una icónica *mise-en abyme* de la situación de Oedipa” (Collado Rodríguez 98).

La imagen, *Bordando el Manto Terrestre*, está tomada de una serie de tres pinturas que Remedios Varo consideraba un tríptico. En la primera imagen de la serie, *Hacia la torre* (Fig. 12), se puede observar la escena en la que un grupo de chicas idénticamente uniformadas aparecen alejándose en bicicleta de una torre en la que estaban recluidas, guiadas por una monja y un individuo de aspecto siniestro, del que salen unos pájaros que vuelan por encima y alrededor de las jóvenes. Todas estas son idénticas no solo en su atuendo sino también en su mirada, que aparece fija en un punto perdido, excepto una de ellas, que mira hacia el espectador, fuera del cuadro, resistiéndose así a esa especie de hipnosis a la que obedecen las demás.

En esta imagen se hallan implícitas una serie de ideas relacionadas con la temática de la novela de Pynchon, como la proliferación de copias en detrimento de un original, o la falta de identidad de la protagonista. Paralelamente a lo que sucede en la novela, la duplicación de imágenes sugiere también esa ausencia de una verdad absoluta, como señala Palmeri, oculta tras la profusión de pistas que desorientan a Oedipa a lo largo de su infructuosa búsqueda: “The proliferation of clues signifies precisely the absence of the complete truth” (118).

En este cuadro se presenta la idea de la reduplicación y la pérdida de originales a partir del hecho de que todas las chicas sean exactamente iguales, del mismo modo que, como señala Mattessich, la construcción arquitectónica repite una serie de torres idénticas que implican en esta pintura la sensación de la pérdida de identidad, y a la vez, el cautiverio, logrado a partir de una inmovilidad estática:

But since the gables also strongly suggests a plurality of towers as the girl’s point of origin, this movement is qualified by an implication of tautology, of a certain motion in place further indicated by the fact that all the girls are riding bicycles, and so evoke in the very act of “cycling” a static immobility. (Mattessich 49)

Esta inmovilidad se sugiere en la novela cuando ante la contemplación del cuadro, Oedipa parece crearse una ilusión en la que se detiene el tiempo, y la torre del cuadro se convierte en punto de partida de su huída, pero a la vez, en la llegada, puesto que como ella misma sugiere, no ha habido ninguna liberación:

She had looked down at her feet and known, then, because of a painting, that what she had stood on had only been woven together a couple thousand miles away in her own tower, was only by accident known as Méjico, and so Pierce had taken her away from nothing, there'd been no escape. (13)

Colville hace una observación en este cuadro con respecto a la ausencia de liberación que tiene lugar en el mundo de Oedipa Maas, diferente a la esperanzadora imagen que Varo representa en su obra, donde la protagonista logra escapar con su amante:

This last panel may have escaped from the m(a)a(s) of other girls, but outwardly she remains exactly like them. Oedipa Maas, too, is a type of Middle American Housewife even when in Méjico with Pierce. (51)

Existe, además, un paralelismo entre el ambiente de dicha pintura y el que aparece en la novela. La imagen de los pájaros sobrevolando el grupo de chicas sugiere la misma estampa que aparece un momento en la novela de Pynchon, cuando Oedipa se detiene a pensar en Inverarity y su viaje a Méjico, y entre otras muchas cosas, recuerda una habitación cuya puerta se había cerrado de golpe, despertando a cientos de pájaros (*Lot 49 5*).

En el panel central del tríptico se encuentra *Bordando el manto terrestre*, que ya hemos mencionado, y que como nos describe Pynchon, muestra a las mismas jóvenes cautivas en una torre, bordando un gran manto bajo lo que parecen ser las órdenes de un vigilante, que lleva puesta una capucha y cuyo rostro aparece cubierto con un velo.

Aquí se intensifica aún más la sensación de inmovilidad o movilidad estática, además del cautiverio al que están sometidas las jóvenes, puesto que las chicas se encuentran dedicadas con intensidad a la labor de crear un gran manto, que es la única esperanza para salir al exterior, de proyectar un mundo fuera de la torre de reclusión. Pero la trampa que impide su liberación radica en el hecho de que ese manto, ese

mundo, está sujeto a una serie de leyes que propugna la figura que sujeta el libro. Este personaje, que remueve un recipiente del que manan los hilos que sirven a estas muchachas para tejer, a la vez que lee, en cierto modo podría identificarse simbólicamente con Pierce Inverarity, puesto que, al ser su legado el misterio que la mueve para ponerse en marcha, Oedipa se convierte en “the executor of his will” (Scott 13).

Las muchachas, como Pynchon describe, trabajan ensimismadas, bordando las imágenes de casas, ríos y barcos en una tela continua que sale al exterior por unos orificios que se abren en cada cara de la torre. Si se interpreta que la labor de Oedipa es similar a la de estas muchachas, que están creando un mundo según las instrucciones del personaje que mantiene en la mano el libro, la pregunta que se hace a sí misma: “*Shall I Project a world?*” (56), tendría sentido, puesto que considera que su cometido debe ser el de poner orden a todo el desorden que le ha dejado su ex amante, por la cantidad de posesiones que constituye el legado de Pierce. Este legado es tan amplio que se extiende como un manto por toda América.

Según Mattessich, Oedipa se convierte en una especie de máquina capaz de procesar datos, “a kind of information-processing computer”, uniendo y ordenando los elementos del mundo textual que se encuentran en el libro a partir de cuyas instrucciones trabaja sin descanso, en el sentido de que va a crear un mundo ficticio siguiendo lo que ella considera que son las instrucciones de Pierce Inverarity las que la mueven para trabajar. Oedipa busca respuestas al misterio del Tristero y del sistema de correos alternativo W.A.S.T.E., del mismo modo que el Duende de Maxwell se ocupa de organizar las moléculas y conectar el mundo de la termodinámica con el de la información para John Nefastis, o que Pynchon dispone las “moléculas” de su imaginación en su texto.

Pero todo este trabajo al que están sometidas tanto Oedipa como las jóvenes del cuadro resulta en vano, pues como el mismo Pynchon describe, las muchachas tratan sin esperanza de llenar el vacío, que es un vacío semejante al que siente Oedipa en su infructuosa búsqueda de significados que pongan orden y sentido a su mundo y al legado de Pierce Inverarity. En la novela, Oedipa llega a sentirse suspendida en este vacío como: “a fluttering curtain in a very high window, moving up to then out over the abyss” (105).

A lo largo de su viaje, lo que más obsesiona a Oedipa es el hecho de que todos los acontecimientos en torno al legado de Pierce Inverarity estén articulados lógicamente: “That’s what would haunt her most, perhaps: the way it fitted, logically, together” (29). En este sentido, la historia acerca de unos huesos humanos convertidos en carbón para filtros de cigarrillos llama poderosamente la atención de Oedipa. Su interés crece al enterarse de que esta historia “real” tiene mucho que ver con una obra de teatro llamada *The Courier’s Tragedy*, cuyo argumento le intentan relatar los “Paranoids.” Sin embargo, aturdidos por las drogas, éstos no logran centrarse para relatar la historia con claridad, ocasionando que el interés de Oedipa por saber cuál es exactamente la relación entre esta obra de teatro y la realidad aumente de tal manera que decide ir ella misma a verla. Como señala Francisco Collado, *The Courier’s Tragedy* es “el primer punto de partida para la inmersión de Oedipa en busca de la verdad histórica y de su propia resurrección como un ser nuevo” (106). Pero esta obra, lejos de resolver sus dudas, produce en ella una inquietud mayor al comprobar cómo existen demasiados detalles que se relacionan con los hechos que la rodean. Es entonces cuando decide hablar con el director, con la esperanza de aclarar sus dudas y de encontrar algo que la ayude a descifrar los enigmas que la rodean.

Sin embargo, cuando Oedipa habla con Raldoph Driblette, el director de la obra de teatro *The Courier’s Tragedy*, lo único que obtiene de éste es una mirada que siente como escalofrantes dedos de un muerto sobre la piel, como la mirada que se intercambiaban en la obra de teatro los actores cada vez que salía a relucir el tema de los asesinos de Trystero: “The knowing look you get in your dreams from a certain unpleasant figure” (54). Driblette en esta escena se asemeja a esa figura en penumbra que aparece en *Bordando el manto terrestre*, detrás de aquella que sujetaba el libro. Si la figura de Pierce Inverarity era la máxima autoridad del texto de su propio legado, Randolph Driblette representa aquí la autoridad con respecto a la obra de teatro, que materializa de acuerdo con su propio criterio, al introducir en ella variantes que no aparecían en el texto original escrito por el autor Richard Wharfinger. Si ambas figuras, la de Pierce Inverarity y la de Randolph Driblette, se presentan como autores de sus propios textos, sin embargo es preciso señalar la observación de Liste Noya, quien indica que la diferencia sustancial entre estos dos personajes radica en el hecho de que Driblette no es autor original de su propio texto:

If we may presume that Inverarity actually wrote or dictated his will, encrypting his enigmatic intentions within it, in Driblette's case the text whose meaning he performatively enacts is not "originally" his. (217)

Por esta razón, al igual que el testamento de Inverarity queda sin descifrar por Oedipa, cuando ésta se enfrenta a Driblette queda sin aclarar para ella la cuestión de los orígenes, y empieza aquí su búsqueda de más pistas con el fin de dar con un original. La sutil modificación que introduce Driblette en *The Courier's Tragedy* es el lugar donde Oedipa va a presenciar la breve aparición de los asesinos de Tristero, por lo que este personaje contribuye de forma significativa a la búsqueda que lleva a cabo nuestra protagonista.

Si Pierce Inverarity es el autor de su testamento, Driblette, que da forma material al representar el texto de *The Courier's Tragedy*, ejemplifica en su persona lo que Liste Noya denomina "a solipsistic projection of meaning which takes the authorial intentionality to its narcissistic limits" (Liste Noya 215). Driblette asegura que la "realidad" no está en las palabras sino en su mente, que él mismo es el proyector del planetario, y que todo lo que aparece en el pequeño microcosmos que conforma el escenario proviene del interior de Driblette, proyectándose a través de sus orificios, al igual que la torre de Varo, desde cuyas ventanas surge el manto que las jóvenes bordan de acuerdo con las indicaciones de esa figura siniestra al fondo que ordena el modo en el que se han de hacer las cosas:

"The words, who cares? They're rote noises to hold line bashes with, to get past the bone barriers around an actor's memory, right? But the reality is in *this* head. Mine. I'm the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the cicle of that stage is coming out of my mouth, eyes, sometimes other orifices also." (*Lot 49 54*)

Oedipa decide liberarse de la reclusión y del anonimato de ser una entre muchas indistinguibles para huir de la torre que la aísla de la vida misma. Oedipa va a buscar a Metzger como amante para llevar a cabo su liberación, su fuga. Si atendemos al significado de "tryst" en inglés, que quiere decir "encuentro amoroso," es destacable en el cuadro de Varo el pequeño detalle que aparece, en una imagen que está al revés,

escondida entre los pliegues de la tela. En este detalle una de las muchachas, distinguiéndose del resto, ha bordado en el manto una figura que representa a la joven abrazando a su amado, con quien ha logrado escapar. Como explica Kaplan, basándose en el testimonio de la propia Remedios Varo: “En una variante maestra del mito de la creación, se ha valido de la más refinada de las labores domésticas para representar su deseada fuga” (Kaplan 21). La novela trata también el tema de la creación femenina. Oedipa tiene la oportunidad de liberarse con la creación de significados, es decir, de hacer algo nuevo con todas las piezas que recibe, ante la oposición masculina.

Este pequeño detalle en el cuadro *Bordando el manto terrestre*, anuncia así la imagen que compone la tercera parte del tríptico de la obra de Varo: *La Huida*, 1962 (Fig. 13). Pero mientras que aquí la heroína es rescatada por su amante, sin embargo, el personaje protagonista de la novela de Pynchon ve que su amante es incapaz de rescatarla: “If the tower is everywhere and the knight of deliverance no proof against its magic, what else?” (13).

Ante su dificultad por comprender las razones que pudieron llevar a Pierce Inverarity a dejar todo su legado en manos de Oedipa, ésta comienza a plantearse si tal vez sea algo mágico lo que esté detrás del asunto del testamento de su difunto amante. En su mente se produce una confusión caótica de sentimientos extraños, en los que imagina estar sujeta al azar de la casualidad, y ser víctima de una magia maligna que ha caído sobre ella sin razón alguna, siendo su torre de confinamiento la imagen de su propio “yo”. Se puede decir que Oedipa cae en una especie de solipsismo, y ve una “realidad” distorsionada a través de sus gafas de sol inundadas por lágrimas. A partir de este momento vemos cómo Oedipa se está encerrado en su propia torre, que es la metáfora de su ego, al impedir que los demás vean sus sentimientos. Y ocultándose detrás de sus gafas decide ver “el mundo refractado a través de esas lágrimas” y llevar a cabo ella sola su propia liberación. Como la torre en la que se encuentran las muchachas que aparecen en la representación de Varo, el ego de Oedipa se convierte en algo anecdótico:

Her tower, its height and architecture, are like her ego only incidental: and what really keeps her where she is is magic, anonymous and malignant, visited on her from outside and for no reason at all. (13)

La torre de Oedipa resulta algo casual, y a la vez se encuentra en todas partes, algo que es paralelo a lo que sucede con los símbolos con los que ella misma se tropieza a lo largo de la novela. Si la torre es como Oedipa, algo puramente accidental, una de las muchas jóvenes que bordan el manto, este personaje se convierte en una figura alienada y sin identidad, en un producto creado por la “magia” exterior, en una caricatura, en un doble incapaz de encontrar su propia originalidad. Según Mattessich, este personaje representa en sí mismo la situación de la Norteamérica postmoderna:

If Oedipa is one of the women in Varo’s tower [...] , her peculiar capacity or labor power is limited by this spectrality, transformed into an empty repetition not capable of transcending its own determination from without and so condemned to wallow in a postmodern America generated as if by “magic.” (Mattessich 48)

Al recordar este cuadro, y reflexionar acerca de su situación, surge el momento en el que la protagonista, convencida de que algo mágico, una fuerza superior, perversa y desconocida es la que maneja los hilos de su destino, se obsesiona con esta vigilancia, y comienza a desarrollar una actitud paranoica, buscando siempre señales que puedan confirmar su teoría de que hay una conspiración en torno al legado de Pierce Inverarity, el todopoderoso magnate que controla sus pertenencias y el destino de Oedipa aun después de muerto. A partir de la contemplación de *Bordando el Manto Terrestre*, Oedipa se mira a sí misma y no ve nada del mundo exterior,; las gafas que ocultan su mirada, el espejo de su alma, representan simbólicamente la mirada introspectiva a la vez que la distorsión de la “realidad.” Oedipa se persuade a sí misma de que Pierce no ha logrado rescatarla, de que es la magia que, sin motivo alguno, sino por pura casualidad, le ha caído encima desde el exterior.

El último cuadro del tríptico muestra, no obstante, una forma simbólica de escapada por parte de Oedipa Maas. En esta huída, el objetivo de Oedipa, en lugar de ser el amante de la muchacha del cuadro, deja de ser una figura masculina y se convierte en una abstracción para Oedipa, en el “Tristero.” Francisco Collado señala que “la cita o *tryst* con el amante prelude el mismo nombre de la sombría organización que Oedipa se empeñará en encontrar, El Tristero” (98).

El significado exacto de lo que es el Tristero no queda claro en la obra, pero se relaciona con diversos aspectos entre los que aparece un significado religioso y sagrado unido a este concepto. Así lo estudia Mendelson en su artículo “The Sacred, the Profane and *The Crying of Lot 49*.” Para Mendelson, El Tristero simboliza la posibilidad para Oedipa de encontrar algo trascendental, y así lo señala Eddings:

The Tristero is a posible locus of transcendental values that could offer a redemption of the quotidian chaos and banality of modern life, and Oedipa’s increasing awareness of it constitutes a ‘hierophany’, a sacralized revelation that edifies her consciousness. (89)

De este modo, se podría visualizar la imagen de la protagonista que, encerrada en su torre de rutina y vida mecanizada, banal e insulsa, decide escapar a través de esa cita con El Tristero. Por ello, en la novela de Pynchon se mencionan numerosos instantes en los que Oedipa está a punto de descubrir una revelación, una hierofanía. Eddings también relaciona El Tristero con la palabra divina, capaz de poner orden al caos y a la arbitrariedad de las rutinas que ocupan el tiempo de la protagonista: “The great attraction of Tristero for Oedipa is that it offers, as potential Word, the hope of an imperative transcending the arbitrary embroideries of the tower, with its isolating magic.” (99)

Aquí hay que señalar, como afirma Zamora, la importancia que le da Oedipa al lenguaje, unido también a estos instantes de revelación: “It is the acknowledgement of the importance of language, of words as vehicles for the revelation of sacred meaning” (126).

5.2.3. La llamada al viaje y la interpretación del silencio como anuncio de hierofanía

En la novela de Pynchon el silencio, o la calma y la soledad se presentan como antecedentes para la percepción de las hierofanías, pues como sucede en la obra, Oedipa se hace consciente de su búsqueda de El Tristero después de pasar largas horas en vacío:

“as if a plunge towards dawn indefinite black hours would indeed be necessary before The Tristero could be revealed in its terrible nakedness” (36).

La descripción de hierofanía de Joseph Campbell resulta muy apropiada para definir la situación en la que se encuentra Oedipa, cada vez que siente el momento en el que va a presenciar acontecimientos significativos en su búsqueda:

A hierophany occurs when through some detail; whether of a local landscape, artifact, social custom, historical memory or individual biography, a psychological archetype or elementary idea is reflected. The object so informed becomes thereby sacralized, or mythologized. Correspondingly, a religious *experience* will be realized when there is felt an immediate sense of *identification* with the revelation. [...] Through identification, however, a transformation of character is effected. (Campbell 1986, 100)

En cuanto Oedipa recibe la carta de Metzger acerca del fallecimiento y legado de Inverarity, la protagonista comienza a sentir momentos en los que cree estar a punto de descubrir una revelación. La llegada de la carta representa la llamada al viaje, el despertar de Oedipa, quien de entre todos esos días que le parecen iguales logra hacer memoria para recordar los últimos momentos en los que tuvo contacto con Pierce, y así logra también revivir el momento en el que descubrió la pintura de Varo en la exposición de Méjico, y lo que sintió frente a dicha imagen: “As things developed, she was to have all manner of revelations” (12).

Se inicia así el viaje espiritual de Oedipa Maas, que la hace salir de su rutina y romper con las normas de conducta (como su infidelidad con Metzger) y de aceptación de una realidad anodina, para buscar un significado trascendental:

If one object behind her discovery of what she was to label the Tristero System or often only The Tristero [...] were to bring to an end her encapsulation in her tower, then that night's infidelity with Metzger would logically be the starting point for it; logically. (*Lot 49* 29)

Se convierte en una mujer que, como la que representa Varo en *La llamada* (Fig. 14), inicia una “búsqueda personal del conocimiento espiritual” (Kaplan 167). En

la imagen, la mujer que nos presenta Varo está iluminada por una estrella que dota a su cuerpo de una luz cálida que destaca entre los demás cuerpos grisáceos y mortecinos. Del mismo modo, Oedipa parece sufrir una “llamada” igualmente, determinada por esa llamada telefónica en la noche, o la que llega con la carta de Metzger. Simbólicamente, según Joseph Campbell, la llamada es la primera etapa del viaje mitológico del héroe: “la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración” (Campbell 1959, 55); y ésta puede ser una iluminación religiosa semejante a la que parece tener Oedipa en la novela, experimentando este tipo de hierofanías que hacen que su “yo” despierte y se ponga en marcha toda la aventura que la mueve en busca del Tristero, abandonando su vida familiar y convencional para verse inmersa en un mundo diferente, cada vez más complejo: “El horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral” (Campbell 1959, 55). Por ello podemos ver cómo esta imagen de Varo ilustra también el proceso por el que Oedipa se ve llamada a la aventura de su viaje. Los instantes de revelación se le presentan a Oedipa, después de la contemplación del cuadro, numerosas veces en su búsqueda del Tristero. Al llegar a San Narciso: “So in her first minute on San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding” (15). Al pensar en Mucho, su marido, quien intenta creer en su trabajo sin éxito, lo hace también en términos religiosos. “In Southern California, where the Médium is most emphatically the message, the disc jockey performs a religious function: his words are holy writ” (Zamora 1985, 123).

Oedipa le observa a través de la mampara insonorizada de cristal de su puesto de radio y contempla sus movimientos, semejantes a los de un santo, transmitiendo su mensaje a todo el mundo a través de los micrófonos. Esto además se une a la alusión que va implícita en el apellido de Mucho, “Maas,” parecido a “mass,” que significa misa en inglés:

Was it something like he felt, looking through the soundproof glass at one of his colleagues with a headset clamped on and cueing the next record with movements stylized as the handling of chrism, censer, chalice might be for a holy man, yet really tuned in to the voice, voices, the music, its message, surrounded by it, digging it, as were all the faithful it went out to; did Mucho

stand outside Studio A looking in, knowing that even if he could hear it he couldn't believe in it? (*Lot 49 15*)

El escenario religioso también se puede presenciar en la escena final de la novela, cuando va a dar comienzo la subasta del lote, y mientras todos aguardan en un silencio absoluto a que Passerine comience a hablar, sus gestos son equiparables a los de un predicador o a un “ángel caído.” “Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel” (127).

Y es en su llegada a San Narciso donde percibe también la llegada de una revelación: “As if (as she'd guessed that first minute in San Narciso) there were revelation in progress all around her” (29). Oedipa vuelve a sentir una promesa de hierofanía al recordar el paisaje solitario que vio en la cuesta de San Narciso, mientras está sentada con Metzger viendo la película de Baby Igor: “Some immediacy was there again, some promise of a hierophany: printed circuit, gently curving streets, private access to the water, Book of the Dead...” (20). Cuando Oedipa piensa en la colección de sellos de Pierce Inverarity, también está convencida de que éstos tienen un significado oculto que la llevarán a una revelación: “Much of the revelation was to come through the stamp collection Pierce had left” (*Lot 49 29*).

Como señala Louis Parkinson Zamora: “Her vague intuition of revelation, [...] focuses on the word Tristero” (126), la figura que Oedipa asocia con estas revelaciones está estrechamente vinculada a la palabra “Tristero”, el objeto de su búsqueda, que para ella adquiere un significado mágico y se convierte en aquello que espera pondrá fin a su enclaustramiento en la torre:

[If] one object behind her discovery of what she was to label the Tristero System or often only The Tristero (as if it might be something's secret title) were to bring to an end her encapsuation in her tower, [...]. (*Lot 49 29*)

Zamora también señala el carácter más religioso que paranoico en el personaje de Oedipa:

Oedipa's sensitivity to revelation is more than the paranoia which possesses so many of Pynchon's characters. [...] Her search for the relevance of the word is an attempt to break out of the closed field of her tower, where entropy operates, to communicate with new sources of psychic and spiritual energy. (126-27)

Evidentemente Oedipa asocia la imagen de El Tristero con algo religioso, algo trascendental, que nunca llega a definirse en concreto. La eterna duda de Oedipa consiste en averiguar el significado de esta palabra, alrededor de la cual, siempre que se menciona, parece generarse un aura de magia que obliga a los personajes a guardar silencio. Así sucede en *The Courier's Tragedy*: "The word hung in the air as an act ended and all lights were for a moment cut" (51); y también cuando Oedipa le pregunta a Driblette acerca de esta palabra:

At the word, Driblette's face abruptly vanished, back into the steam. As if switched off. Oedipa hadn't wanted to say the word. He had manager to create around it the same aura of ritual reluctant here, offstage, as he had on. (54)

El término Tristero se convierte en palabra mágica, tabú, algo innombrable. Al igual que el reloj en el relato de Poe "The Masque of the Red Death," aquí El Tristero se convierte en una especie de *memento mori*, que paraliza a los personajes y logra crear un silencio mortal alrededor de los mismos. Al no ser capaz de ver materializar este nombre, El Tristero se muestra como una abstracción metafísica, y al finalizar la novela, Oedipa, y nosotros con ella, seguimos sin ver la imagen de lo que ella misma está buscando, quedando su enigma sin solución.

7.9.3. El viaje a la deriva

Remedios Varo se había inspirado en el Bosco (c. 1450-1516) para representar imágenes que dotan a sus pinturas de ese mismo ambiente absurdo y a la vez enigmático e inquietante que nos transmite el texto de Pynchon: "Al principio se sintió fascinada por su macabro sentido del humor, pero más tarde lo que hizo fue tomar buena nota de los recursos que empleaba para crear un mundo tan absurdo y, sin embargo, tan extrañamente plausible" (Kaplan 193).

Kaplan apunta que los diversos barcos de vela, máquinas aéreas y caravanas que tanto el Bosco como Varo utilizaban en sus representaciones eran metáforas del viaje. Para el Bosco *La nave de los locos* (*La Nef des fous*) (Fig. 15) es un ejemplo de metáfora del carácter fortuito de la vida, en la que los pasajeros van a la deriva porque no saben controlarlo. Para Varo el viaje aparece con una doble representación: tanto el exilio físico como el viaje espiritual (Kaplan 195-196). Es indudable que este tema pertenece a la tradición más antigua, y dejando al margen todos los relatos procedentes de la epopeya odiseica, el tema de la locura en su visión del mundo moderno nace con Erasmo de Rotterdam (1467-1536) en su difundidísimo tratado *Elogio de la locura*, aunque el precedente moderno más inmediato del cuadro del Bosco fuera el poema de Sebastian Brant (1457-1521), humanista estrasburgués, autor de una extensísima obra titulada en alemán *Das Narrenschiff*, de 1494, (*La nave de los locos*), que fue ilustrada, entre otros, por Alberto Durero. En el frontispicio de la misma hay un grabado de Durero titulado “Ad Narragoniam” que representa a los locos subidos en la nave, mientras que en el capítulo 48 se reproduce el viaje de éstos a Narragonia (o país de los locos), y en el 109 el naufragio de dicha nave. El simbolismo de ésta, así como también del cuadro del Bosco titulado precisamente *La nave de los locos*, que se halla en el Museo del Louvre, así como un dibujo sobre el mismo tema, expone la visión del mundo como un penoso viaje en una nave. Además de en Homero, el viaje en la nave, como símbolo de la vida humana, está también presente en la Biblia. Si las turbulencias del mar representaban los problemas de la vida, una nave tripulada por locos permite expresar el horror de la travesía. Este tema es constante en la tradición artística occidental; así, por ejemplo, se proyectó fuertemente en el Barroco musical alemán. En este sentido bastaría simplemente recordar la cantata de Bach “Kreuzstab” (BWV 56). Incluso en la época moderna este tema lo ha estudiado también Michel Foucault en el primer volumen de su libro *Historia de la locura en la época clásica*. En esta obra dedica el primer capítulo al estudio de las “Stultifera Navis” (barco de los tontos).

Esta sensación de los personajes que se dejan llevar a la deriva aparece en la novela de Pynchon cuando vemos que muchos de ellos se encuentran aturdidos, como embriagados o drogados. Como señala Colville, “the mass media” a los que Pynchon hace referencia a través del apellido de Oedipa, “are presented as a kind of drug, ‘an opium’ of the people, which has replaced religion” (57). Así aparacen los “Paranoids,” bajo los efectos de las drogas: “Leonard the drummer now reached into the pocket of his

beach robe and produced a fistful of marijuana cigarettes and distributed them among his chums” (42); o los accionistas de Yoyodine, en cuya cafetería Oedipa se tropieza con dos ancianos que la acosan, los cuales parecen sumidos en un sueño, acariciando los muslos de Oedipa: “as if [...] were asleep and the moled, freckled hands out roaming dream-landscapes” (57); momentos después se encuentra con otros ancianos somnolientos, también en las instalaciones de Yoyodine: “One minute she was gazing at a mockup of a space capsule, safely surrounded by old, somnolent men” (58); aquí mismo aparece también Stanley Koteks quien, en lugar de trabajar, se encuentra garabateando el símbolo de la corneta de posta. La planta de Yoyodine describe un ambiente claustrofóbico de científicos alienados. Su mismo nombre hace alusión al título de uno de los capítulos de otra novela de Pynchon, V.: “In which the yo-yo string is revealed as a state of mind” (V. 367). El estado mental de Benny Profane, personaje de esta novela, se describe como “a human yo-yo” (9), por su continuo vagar por el mundo sin rumbo fijo.

Otros personajes con los que se tropieza Oedipa en una actitud similar son Mr. Thoth, que aparece soñando mientras el televisor reproduce dibujos animados, que como él mismo afirma, se infiltran en sus sueños (63). John Nefastis, que también aparece obsesionado con la televisión hasta tal punto que incluso su forma de hablar y de comportarse está mediatizada por la programación que está acostumbrado a ver constantemente: “Nefastis snapping his fingers through the dark rooms behind her in a hippy-dippy, oh-go-ahead-then-chick fashion he had doubtless learned from watching the TV also” (74).

El hecho de que todos los personajes busquen algo en la novela de Pynchon, y se encuentren a la deriva en búsqueda perpetua, representa el ejemplo de lo que serían los Estados Unidos en decadencia, la Norteamérica del Postmodernismo. Todos los personajes giran en torno al *tryst*, al Tristero, porque, tal como este nombre nos sugiere por su etimología latina, todos ellos están, en cierto modo, tristes: “a pseudo-Italianate variant on triste (=wretched, depraved)” (70). Todos comparten la alineación y la paranoia que sufre Oedipa: su marido se deja arrastrar por los efectos que le produce el LSD que le suministra el psiquiatra de Oedipa, que a su vez pierde la cabeza. Oedipa es consciente de esta situación, y manifiesta su angustia de verse perdida en medio de todo este caos:

My shrink, pursued by Israelis, has gone mad; my husband, on LSD, gripes like a child further and further into the rooms and endless rooms of an elaborate candy house of himself and away [...], where am I?. (*Lot 49* 105)

La casualidad de los hechos que tienen lugar en la novela se convierte en algo recurrente, pues casi todas las decisiones que toma Oedipa no responden a su voluntad propia, sino a la pura casualidad. Esto crea una sensación de extrañeza en el lector, quien observa los movimientos de Oedipa sin comprender bien por qué no es capaz de tomar decisiones propias. El clima de la novela se convierte, de este modo, en una especie de sueño, asemejándose el relato de Oedipa a la descripción de algo ficticio, algo soñado, y siendo entonces explicable por qué la protagonista no es dueña de sus actos. Oedipa parece encontrarse en un estado de embriaguez perpetuo: “Oedipa [...] tried to feel as drunk as possible” (5), al igual que los locos de la barca del cuadro de El Bosco. Esta sensación de que el personaje principal de la obra se halla perdida, a la deriva, lo observamos en primer lugar, cuando vemos cómo ella y Pierce van a parar, “de algún modo,” a la exhibición de la pintora mexicana Remedios Varo: “In Méjico City they somehow wandered into an exhibition of paintings by the beautiful Spanish exile Remedios Varo” (13). Oedipa y Metzger aterrizan, también por casualidad, en el bar “The Scope”: “She and Metzger drifted into a strange bar known as The Scope” (29). Asimismo, cuando Oedipa conoce a Stanley Koteks, el encuentro se produce por casualidad: “Then, by accident (Dr Hilarius, if asked, would accuse her of using subliminal cues in the environment to guide her to a particular person) or howsoever, she came on one Stanley Koteks” (58).

Otro instante en que el que la indecisión de Oedipa deja su destino en manos del azar es cuando se dirige a Berkeley por la carretera y duda si pasar por casa antes o después de su visita a esta localidad: “She debated, driving north, whether to stop off at home on the way to Berkeley or coming back. As it turned out she missed the exit for Kinneret and that solved it” (69). Cuando Oedipa se encuentra con Jesús Arrabal, piensa en un principio que la muerte de Pierce es la que ha propiciado este encuentro fortuito: “The dead man, like Maxwell’s Demon, was the linking feature in a coincidence” (83).

En su noche por las calles de San Francisco, Oedipa se encontrará con un gran número de personajes que vagabundean perdidos también, que llevan como distintivo, o

que Oedipa cree ver, el garabato de la corneta de posta sin objeto, que adorna todas las clases de renuncia que ellos representan:

Among her other encounters were a facially-deformed welter, who cherished his ugliness; a child roaming the night who missed the death before birth as certain outcasts do the dear lulling blankness of the community; a Negro woman [...], an ageing night-watchman, [...], and even another voyeur, [...]. Decorating each alienation, each species of withdrawal, as cuff-link, decal, aimless doodling, there was somehow always the post horn. (*Lot 49* 85)

También las voces que imita Pierce Inverarity cuando telefonea a Oedipa son esteretipos de minorías raciales: “a voice beginning in heavy Slavic tones as second secretary at the Transylvanian Consulate [...] modulated to comic—Negro, then on into hostile Pachuco dialect [...] then a Gestapo officer” (6).

Aquí el Tristero vendría a representar esa parte de la Norteamérica que ha quedado fuera de lugar, a la deriva, que son los desheredados, como señala Francisco Collado, “los marginados, pobres y perdedores a los que el sistema ha rechazado” (91). El mismo Tristero histórico, aquél que vivió en el siglo XVI, representa esto mismo en la novela de Pynchon:

He [Tristero] styled himself El Desheredado, The Disinherited, and fashioned a livery of black for his followers, black to symbolize the only thing that truly belonged to him in their exile: the night. (110-111)

Palmeri también señala esta idea del nombre de Tristero asociada a los personajes que ha excluido el sistema, y que por eso utilizan un método de correos alternativo, cuyo nombre, W.A.S.T.E., hace referencia a la basura o WASTE en la novela de Pynchon. Este mundo de deshecho sería, según Palmeri, “The dark side of America, the dispossession of its people” (122).

Teniendo en cuenta esta alusión a la que remite el nombre de Tristero, se podría considerar que el mundo que nos describe Pynchon en esta novela es un reflejo de la decadencia del mundo moderno occidental. De este modo, el personaje principal, Oedipa Maas, muestra en sí misma, desde el comienzo, el vacío que caracteriza a la

sociedad de consumo. Según Francisco Collado, la “Tupperware party,” cuyo material representativo es el plástico, significa un ejemplo más que encarna esa obsesión compulsiva que aparece en la sociedad de consumo por hacer uso de los recursos que sobran y se reutilizan. El plástico “metamorfizado en el contexto de la termodinámica, supone la progresiva degeneración de fuentes energéticas cuya basura pueda luego volver a ser utilizada” (Collado Rodríguez 91). Este sistema productivo se convierte entonces en un sistema cerrado donde existe un aumento continuado del nivel de entropía. Asimismo, la existencia de esos huesos que se vuelven a utilizar como productos de entretenimiento: “the unused bones are strewn around the bottom of Lake Inverarity for the diversión of scuba divers” (Palmeri 119); o en la fabricación de cigarrillos Beaconsfield, hechos también a partir de las cenizas de huesos humanos; o bien transformados en tinta, como aparece en *The Courier’s Tragedy*; son todo ejemplos que ponen de relieve las siniestras metamorfosis que sufren los WASTE humanos, incorporados de nuevo al sistema de producción.

7.9.4. La estética cyberpunk

La primera novela que se considera como ejemplo ilustrativo del llamado “cyberpunk” es *Neuromancer* (1984), de William Gibson. Sin embargo, como veremos a continuación, Pynchon y los pintores surrealistas se pueden considerar como precursores de este tipo de estética. Así, la idea de la incorporación de piezas de material inanimado o maquinaria en seres humanos constituye también un tema fundamental en las representaciones de Remedios Varo. Lllaman la atención, sobre todo, las figuras que aparecen como síntesis de seres humanos y máquinas, que ostentan ruedas para desplazarse en lugar de piernas, o que visten trajes que de repente se transforman en medios de transporte.

A nuestra pintora, lo mismo que al Bosco, le gustaba mucho combinar en sus obras elementos inverosímilmente cómicos, utilizando objetos inanimados, como parte de sus personajes o de sus atuendos [...]. No cabe duda de que se

sentía verdaderamente fascinada por la idea de que el cuerpo humano llevase partes inanimadas o mecánicas. (Kaplan 197)

Del Bosco había tomado Varo las imágenes de seres compuestos mitad ave mitad persona, que fueron el punto de partida para llegar a crear un modelo de personajes que repite el motivo de llevar incorporado a su cuerpo una parte inanimada, o una pieza de maquinaria que le ayuda en su desplazamiento: “Varo se dejó además influir por el Bosco en su creación de unos seres que son híbridos de animal y de máquina. La imagen del ave-barco-avión de su obra *Piloto explorador* (Fig. 16) tiene un marcado parecido con un pequeño pájaro-barco del Bosco” (Kaplan 195).

Todos estos seres que representa Varo en sus pinturas se valen de piezas de material inanimado para llevar a cabo ese desplazamiento. En *Au Bonheur des dammes* (Fig. 17), clara alusión a la famosa novela de Zola del mismo título, Varo representa una escena en la que se puede ver un almacén de repuestos al que acuden en tropel una serie de mujeres, provistas de ruedas, que atraídas por los objetos que allí aparecen van a comprar recambios para sus respectivos cuerpos: ruedas, poleas, o engranajes. Esta imagen de la pintura de Varo remite a la novela de Pynchon, cuando Mucho Maas, el marido de Oedipa, recibe a sus clientes en el taller de coches de segunda mano, que acuden a ofrecer: “the most godawful of trade-ins: motorized, metal extensions of themselves” (8), a cambio de otras piezas, que para Mucho son como proyecciones mecánicas de sí mismos:

He could still never accept the way each owner, each shadow, filed in only to exchange a dented, malfunctioning version of himself for another, just as futureless, automotive projection of somebody else’s life. (*Lot 49 8*)

El elemento de la rueda en la pintura de Varo aparece de forma reiterativa (*Caminos Tortuosos*, Fig. 18), representando simbólicamente “las fuerzas cósmicas en movimiento y el tiempo como proceso,” así como “la descomposición del orden del mundo en dos estructuras esenciales y distintas: el movimiento rotatorio y la inmovilidad” (Varo 45).

Esta imagen circular de la rueda aparece también en la novelística de Jorge Luis Borges, cuyos relatos (“La doctrina de los ciclos,” “El tiempo circular,” “Las ruinas

circulares”) hacen referencia a la historia de la eternidad, al ciclo infinito. Asimismo, Pynchon se sirve de los símbolos y materiales míticos del pasado para convertirlos en símbolos futuristas. En su novela, *Gravity's Rainbow*, asocia la imagen circular del anillo con el ciclo de la ópera de Wagner, *El anillo de los Nibelungos*. Como apunta Derrick:

Pynchon transforms that ring into a literal great chain of being; it is the carbon ring, the foundation of organic chemistry, the ring of life itself—which is related to virtually every other ring, chain latticework, grid and system in the novel. (32)

La rueda se convierte, por tanto, en elemento representativo de esa sensación de movimiento estático que domina la novela de Pynchon, donde Oedipa parece recorrer un camino circular en su aventura, que la lleva al punto de partida. La torre de su confinamiento se convierte en la metáfora de este recorrido circular, donde no hay salida. Como bien apunta Francisco Collado:

La protagonista representa la energía atrapada en un sistema cerrado, la sociedad de consumo [...] .Esa fuerza femenina debe volver a fluir para revitalizar el sistema, pero para que ello ocurra su representante actual, Mrs. Oedipa Maas, deberá iniciar una paródica quest of the hero [ine], una aventura mítica donde los sexos se han cambiado y, consecuentemente, la percepción de la aventura. (87)

Es preciso destacar aquí la influencia que supusieron las teorías que Marshall McLuhan expone en su obra, *Understanding Media: The Extensions of Man*, en la novela de Pynchon, acerca de la incorporación de los avances tecnológicos a la vida del ser humano, que llega a convertir los nuevos materiales y maquinaria en extensiones de sí mismo. Así lo señala Francisco Collado: “El influjo de las teorías de Marshall McLuhan, que previenen contra el control del simulacro sobre la realidad, se aprecia a lo largo de toda la aventura de Oedipa” (92). Pynchon, en esta novela, nos presenta un panorama en la descripción de San Narciso, de una ciudad completamente artificial, que se parece incluso a un paisaje electrónico: “She looked down a slope, [...] into a vast sprawl of houses [...]; and she thought of the time she had opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit” (*Lot 49* 14).

Como destaca Francisco Collado, el nombre de esta ciudad “acentúa la intertextualidad presente en *The Crying of Lot 49* si sabemos además que el capítulo de *Understanding Media* donde McLuhan se refiere al proceso de auto-amputación se titula precisamente ‘Narcissus as Narcosis’” (94):

The youth Narcissus mistook his own reflection in the water for another person. This extension of himself by mirror number his perceptions until he became the servomechanism of his own extended or repeated image. The nymph Echo tried to win his love with fragments of his own speech, but in vain. He was numb. He had adapted to his extension of himself and had become a closed system. (McLuhan 1964, 51)

La continua intertextualidad que aparece en la novela de Pynchon, en este caso al relacionar el mito de Narciso con la ciudad de San Narciso, como apunta McLuhan, vuelve a recordarnos el juego de múltiples referencias textuales que aparece en *The Crying of Lot 49*. La multiplicidad de significados que tienen lugar en la obra, como la proliferación incesante de “post-horns,” funcionan igual que la estructura del texto completo, cuyo final deja abierta la posibilidad de una multiplicidad de interpretaciones para el lector, una reverberación infinita de significados que implican una estructura circular, relacionando así el texto con la rueda, con ese ciclo. El paisaje que Pynchon describe en la novela como “vast sprawl of houses” (14) en la ciudad de San Narciso, sugiere la idea de un contexto virtual, como destaca Francisco Collado respecto al término, “sprawl:”

Años más tarde sería adoptado por William Gibson en *Neuromancer* (1984)—la primera novela del cyberpunk—precisamente por referirse a la nueva geografía urbanística carente de paisajes naturales donde los seres (post)humanos se han convertido ya en verdaderas extensiones electrónicas del sistema. (100)

En la literatura postmoderna existen ejemplos significativos que ilustran esta idea de seres inanimados que cobran vida, y Pynchon lo analiza con detalle en esta novela y en otras como *V.* o *Gravity’s Rainbow*. Esta novela de William Gibson, a la

que Francisco Collado se refiere forma parte de una estética típicamente postmoderna que se desarrolló en los años ochenta, y de la que Pynchon, a través de estos aspectos que caracterizan sus obras, sería precursor. En *The Crying of Lot 49*, Oedipa tiene pensamientos en los que se siente amenazada o burlada por una versión de sí misma, por un miembro amputado, que piensa reemplazar con una prótesis:

Oedipa sat on the earth, [...], wondering whether, as Driblette had suggested that night from the shower, some version of herself hadn't vanished with him. Perhaps her mind would go on flexing psychic muscles that no longer existed; would be betrayed and mocked by a phantom self as the amputee is by a phantom limb. Someday she might replace whatever of her had gone away by some prosthetic device, a dress of a certain colour, a phrase in a letter, another lover. (111)

Los materiales que sustituyen partes del ser humano, bien sea de forma metafórica, bien a modo de prótesis, que Pynchon, la literatura cyberpunk, y las imágenes que estos cuadros nos presentan, muestran en el fondo una alegoría que retrata la intrusión de las nuevas tecnologías en el mundo moderno. Véase, en este sentido, la famoso film *Tetsuo* (Tsukamoto 1989). Recordemos también las famosas pinturas de la artista mejicana Frida Kahlo. Para Fred Jameson, la novela de Gibson representa “the supreme *literary* expression if not of postmodernism, then of late capitalism itself” (419).

En la novela de Pynchon esta idea de intrusión de los elementos electrónicos en la vida de los personajes se puede comprobar en numerosas ocasiones cuando los elementos que rodean a Oedipa parecen ser capaces de ver, como el aparato de la televisión. Se desarrolla así un sentido de falta de privacidad en los personajes, cuyo espacio más íntimo aparece invadido por la tecnología. Este sentimiento de falta de privacidad por la presencia intrusiva del televisor, la radio o el teléfono es continuo a lo largo de la obra. Por ello se puede decir que todo esto tiene mucho que ver con la idea del “Panopticon,” que implica un sentimiento de la existencia de una presencia omnisciente e invisible, pero que está siempre ahí, vigilando a los personajes: “They’ve been listening,” dice uno de los personajes de la novela: “those kids. All the time, somebody listens in, snoops; they bug your apartment, they tap your phone” (*Lot 49*

42). Es la misma idea que aparece en la novela de George Orwell *Nineteen Eighty-Four*, donde la vida de los seres humanos aparece sometida a la vigilancia continua de un estado totalitario: el llamado “Big Brother” observa siempre a los personajes de esta novela de Orwell. Asimismo, la idea de que estamos controlados por los elementos tecnológicos también la refleja en su obra, *White Noise*, Don DeLillo, en situaciones muy parecidas a las que hemos visto en Pynchon. La televisión aquí parece invadir el espacio privado de sus personajes. Cuando Babette y Mr. Gray mantienen un encuentro sexual en la habitación de un hotel, del cual Babette solo recuerda: “the TV up near the ceiling, aimed down at us” (DeLillo 2002, 195).

Todo este conjunto de obras, en las que la presencia de los medios electrónicos y tecnológicos forma parte de la vida del ser humano, refleja el modelo de un mundo moderno en donde estos elementos, y en especial la televisión, se convierten en mecanismos dominadores de nuestras vidas, condicionando también nuestra percepción del entorno. Como expone Baudrillard, el mundo actual nos ofrece una amplísima posibilidad de información y comunicación a través de la tecnología, donde la imagen cobra una importancia decisiva, y donde el control a través de lo visual invade el terreno privado del ser humano, incluyendo su modo de pensar y de ver el mundo:

Something has changed, and the Faustian, Promethean (perhaps Oedipal) period of production and consumption gives way to the “proteinic” era of networks, to the narcissistic and protean era of connections, contact, contiguity, feedback and generalized interface that goes with the universe of communication. With the television image—the television being the ultimate and perfect object for this new era—our own body and the whole surrounding universe become a control screen. (1983: 127)

En la pintura de Remedios Varo, la fusión entre elementos tecnológicos y humanos también comienza a reflejar esta idea. La imagen en la que aparece una mujer sin cabeza, pero que con sus alas sostiene unos prismáticos como para sustituir la falta de ojos (*La espera*, 1937, (Fig. 19)), retrata muy bien la sensación que predomina en la novela de Pynchon, donde los personajes se sienten vigilados.

La idea de fusión entre los seres humanos y las máquinas aparecía ya en las teorías que unen a los pintores más representativos de movimiento surrealista. En el

Segundo Manifiesto del Surrealismo, de André Breton, los surrealistas querían moverse más allá de la realidad donde pensaban que se hallaba una visión más nítida de la humanidad y del mundo:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. (51-2)

Breton proponía una revolución mental en la que se mezclaran elementos opuestos, y esta idea se representa en las pinturas surrealistas con la unión de materiales vivos e inertes. De este modo, el ser humano se transforma en una máquina, o viceversa. Según Weisenburger (en la crítica acerca de los estudios que Hanjo Berressem lleva a cabo sobre Pynchon y esta novela), Pynchon atribuye a Oedipa las características del estereotipo del personaje postmoderno, que aparece como síntesis de ser humano y máquina, como un robot:

Pynchon fictionalizes what Baudrillard would later envision as the fully simulated (feminine) subject, defined as “real” and a “symbolic” robot, read both as a deconstructive critique of the “subject of psychoanalysis itself”. Berressem then reads *The Crying of Lot 49* as extending this critique to the “modern, cybernetic wasteland” of California, where reality has become fully simulacral and language the only buffer between Oedipa and the textual phantasms around her. (815)

Siendo Oedipa, por tanto, una especie de “Maxwell’s Demon,” según Francisco Collado, “atrapada en el circuito de los medios de comunicación,” se convierte en “una mujer sin emociones propias, un electrodo del sistema” (2004: 101) que siente experiencias casi místicas al contemplar paisajes electrónicos como el de la ciudad de San Narciso; este personaje representa la situación del ser humano moderno frente al mundo de las comunicaciones y de la información, donde, al igual que Oedipa, la sobreabundancia y la profusión de mensajes impide la comunicación y entraña una dificultad por encontrar significados porque, como le sucede a Oedipa, tampoco

sabemos formular las preguntas apropiadas. Como afirma Baudrillard: “We live in a world where there is more and more information and less and less meaning” (1994: 79).

Por poner otros ejemplos del interés de Pynchon en representar en sus obras estas ideas, donde los elementos tecnológicos e inanimados entran a formar parte de la vida de sus personajes, podemos observar en *V.*, que aparecen Benny Profane y Pig Bodine frente a la obra de Dalí, *La Última Cena* (Fig. 20), obra en la que destaca la imaginería surrealista de lo inanimado y los elementos tecnológicos adquieren cualidades humanas: “Words being the raw material of thought, it is through them primarily that one experiences the *surréal* and its marvellous fusion of opposites: they are the key to the reunification of the personality” (Browder 70). Igualmente, esta mezcla puede observarse en *Mujer con cabeza de rosas* (*Women at the head of roses*) (Fig. 21), también de Dalí. En *V.* se repite la imagen de esta obsesión que representa Dalí con su obra por incorporar elementos inertes a los seres vivos. La máxima expresión de esta idea puede verse en la figura de “The Bad Priest,” una de las metamorfosis de *V.*, que unos niños se encargan de desmontar y poner al descubierto lo que oculta: que todos los elementos que componen este ser son artificiales. Su ojo de cristal tiene el iris en forma de reloj, tal como aparece en la siguiente obra de Dalí, *The Eye of Time* (Fig. 9).

Todos estos cuadros, que representan esa fusión entre lo humano y lo inanimado, responden al modelo de lo que Wiener denominó “cibernética,” en 1948:

For Weiner, cybernetics encompassed the human mind, the human body and the world of automatic machines and attempted to reduce all three to the common denominador of control and communication [...]. Hence information, messages and feedback which facilitate control and communication become seen as the key aspects of both organisms and machines. (Featherstone and Burrows 2)

Teniendo en cuenta esta definición de “cibernética,” la novela de Pynchon refleja muy bien ese mundo donde la realidad virtual representa un espacio creado de forma artificial, en el que los personajes poseen la ilusión de controlar toda la información a la que tienen acceso, y de la que, sin embargo, son incapaces de extraer significados que resuelvan las dudas que les asaltan como seres humanos.

Esta percepción del entorno por el ser humano, donde éste se siente incapaz de controlar la información a la que se expone continuamente, es la misma que siente

Oedipa, y tiene mucho que ver con lo que Heim denomina “Alternate World Syndrome:”

Frequent virtuality can lead to ruptures of the kinesthetic from the visual senses of self-identity, a complaint we already know from simulation sickness and from the visual senses of self-identity, a complaint we already know from simulator sickness and from high-stress, techno-centered, lifestyles. AWS [Alternate World Syndrome] mixes images and expectations from an alternate world so as to distort our perceptions of the current world, making us prone to errors in mismatched contexts. (67)

Las imágenes de la corneta de posta que obsesionan a Oedipa, así como los acrónimos que acompañan dicha imagen, “W.A.S.T.E.” o “D.E.A.T.H.,” irrumpen en el mundo de la cotidianidad en el que vive Oedipa Maas y se exhiben como representaciones emblemáticas de un mundo alternativo, que confunden a la protagonista de la novela, incapaz de percibir la “realidad” con claridad y lucidez. En numerosas ocasiones aparece en la novela la posibilidad de la existencia de un mundo alternativo que de vez en cuando se fusiona con éste en el que vivimos: “You know what a miracle is. Not what Bakunin said. But another world’s intrusión into this one. Most of the time we coexist peacefully, but when we do touch there’s cataclysm” (83).

Esta alusión a mundos alternativos, a posibilidades de existencia y de comunicación paralelos a la “realidad” establecida (como el sistema de correos extraoficial W.A.S.T.E.) de los que habla Pynchon en su novela, tienen que ver con la idea de la realidad virtual que describe Heim: “The virtual world obtrudes upon our activities in the primary world, and vice versa. The responses ingrained in the one world get out of synch with the other. AWS shows the human being merging, yet still out of phase, with the machine” (67).

Este mundo del cyberpunk lo han sabido explotar muy bien los medios de comunicación, especialmente el cine de los 90, en el que podemos apreciar numerosas películas que reproducen la idea del ser humano invadido por la máquina. Ejemplos representativos de este mundo los encontramos en títulos como *Tetsuo* (1989) de Tsukamoto, *Total Recall* (1990), de Paul Verhoeven, o *Blade Runner* (1993), de Ridley Scott. Estas películas nos ofrecen la imagen de individuos que no poseen memoria ni

una identidad auténtica. Como señala Landsberg: “We might then read these films which thematize prosthetic memories as an allegory for the power of the mass media to create experiences and to implant memories, the experience of which we have never lived” (176). Esto nos ofrece una explicación de cómo los medios tecnológicos, en especial los “mass-media,” tienen la capacidad de incorporarse a la vida del ser humano, llegándose incluso a introducir en su mente, y hacer que su percepción de la “realidad” ya no sea experimental, sino que esté mediatizada a través de la ficción.

7.9.5. Interés científico en la novela de Pynchon y en la pintura de Remedios Varo

La obra de Varo destaca, además, por su interés manifiesto por los temas científicos. De hecho, en 1986 tuvo lugar en *The Academy of Sciences* de Nueva York la primera gran exposición individual de las obras de Remedios Varo, y su pintura, titulada *Fenómeno de ingravidez* (Fig. 22), fue elegida como ilustración de la cubierta del catálogo. Como señala Klengel:

El motivo constantemente repetido de la representación de los aparatos técnicos extraños, de máquinas que funcionan según su propia y oscura lógica, de curiosos actos creativos, de misteriosas apariciones físicas, de procesos químicos o alquimistas, ha despertado ya desde temprano el interés de los científicos.

Este interés de la pintora por los temas científicos puede verse también en nuestro autor, y en su personaje, Oedipa Maas, sorprende el hecho de que un ama de casa dedique parte de su tiempo libre a leer revistas científicas, “the latest *Scientific American*” (*Lot 49* 6), mientras prepara la comida para su marido, y entre otros muchos de sus quehaceres cotidianos.

En la pintura, *Fenómeno de ingravidez* (Fig. 22), Varo tematiza la teoría de Einstein, que modificó fundamentalmente los conceptos de espacio y tiempo absolutos. Klengel señala la descripción que lleva a cabo la astrónoma Vera Rubin de esta pintura, quien la reproduce en su libro *Bright Galaxies, Dark Matters*, como “fine illustration for multi-spin galaxies, galaxies with multiple orbital planes, or counter-rotating components:” “Con llamativa frecuencia las pinturas de Varo sirven desde entonces

como punto de atracción de la mirada en las cubiertas de tratados científico-naturales, matemáticos o científico-filosóficos” (Klengel).

En esta imagen de Varo se puede ver a un científico que parece asombrado, pues se ve como empujado por unas fuerzas que están fuera de su control hacia nuevas maneras de pensar. Kaplan señala en este cuadro la idea del asombro que causa en el científico la teoría de la relatividad de Einstein, que es una teoría no de inmutabilidad sino de cambio (176). El científico, que había basado sus modelos en las teorías de Newton, en la idea de una fuerza universal de gravitación, constante e inmutable, ve de pronto que esta noción de las cosas se ve suplantada por las teorías de Einstein. Éste anunciaba la no existencia de ningún sistema de referencia absoluto válido para todos los observadores, lo cual implica, como apunta Kaplan, que para el científico que aparece en esta pintura: “la misma verdad científica es relativa y que cualquier interpretación, por muy bien que encaje en sus estanterías, debe permanecer abierta a todos los cambios de la imaginación, que pueden producir formulaciones enteramente diferentes” (176). Como señala Tony Tanner, el apellido de Oedipa hace también referencia a las teorías físicas de Newton: “Maas has been read as suggesting Newton’s second law of motion in which “mass” is the term denoting a quantity of inertia. So the name suggests at once activity and passivity” (60).

El científico que Varo nos presenta en esta imagen se encuentra con cada uno de los pies en diferentes espacios, y de este modo, en una situación análoga a la del diagrama del eje espacio-tiempo con el que normalmente es explicada la teoría de la relatividad. Un modelo de la tierra y la luna que parece haberse descolgado de su soporte se inclina diagonalmente y queda flotando en el espacio ante los ojos del científico, que observa sorprendido el panorama. El asombro de este científico que representa Varo en su pintura podría equipararse a la escena en la que la protagonista de la novela de Pynchon se queda perpleja al comprobar cómo un bote de spray desafía la fuerza de la gravedad, y una vez disparado ya no puede parar, causando un gran caos:

The can hit the floor, something broke, and with a great outsurge of pressure the staff commenced atomizing, propelling the can swiftly about the bathroom [...]. The can, hissing malignantly, bounced off the toilet and whizzed by Metzger’s right ear, missing by maybe a quarter of an inch [...] the can continued its high-speed caroming [...]. She looked up past his eyelids, into the staring ceiling

lights, her field of vision cut across by wild, flashing over-flights of the can, whose pressure seemed inexhaustible [...] The can knew where it was going, she sensed, or something fast enough, God or a digital machine, might have computed an advance the complex web of its travel. (*Lot 49* 23-24)

Este fragmento simboliza también, en términos físicos, un sistema cerrado representado por el bote de laca, y que, según Francisco Collado, dicho sistema se divide en dos gracias a la válvula que acciona Oedipa, de manera aparentemente fortuita. El recorrido que efectúa el bote supone “una paródica hierofanía para la mente de Oedipa: Dios o una máquina computerizada podría haber diseñado el complejo entramado de movimientos que la lata efectúa antes de que se le acabe el gas” (Collado Rodríguez 104). Todo esto supone para Oedipa, como para el lector que observa la escena, la incertidumbre a la que están sujetos los fenómenos científicos y el destino de la humanidad.

Este pasaje de la novela de Pynchon representa, también, la inevitable tendencia de los sistemas a perder energía, según las leyes de la termodinámica. El bote de spray que describe Pynchon acaba por caer al suelo, perdiendo toda su energía. Como señala Elizabeth Jane Wall Hinds:

Pynchon's best graphic instance of this entropy occurs during a night of booze, tv, and sex, Oedipa's first night with Metzger, one of those whose many endings comes crashing down with a can of hairspray that, in a fit of malevolence, has taken flight, crashing to and fro, up and down, all inside a closed bathroom until it finally runs out of pressure in mid air- a perfect atomic model come to its predestined, entropic end. (24)

Paralelamente, se puede observar cómo el cuadro de Varo representa, a través de su imaginación, y a modo de metáfora, teorías científico-naturales como la relatividad de Einstein, que surgen del momento creativo del científico. Este acto creador es paralelo, en cierto modo, al del artista. Como hace Pynchon en su novela, su creación literaria lleva implícitos, de forma metafórica, una serie de temas relacionados con las teorías y leyes científicas y tecnológicas, resultado de sus estudios de ingeniería.

Al curvarse la habitación que aparece en la representación de Varo, la inclinación de la ventana dibuja, además, lo que parece ser una “v,” letra emblemática para Pynchon, que encierra múltiples significados, y que también corresponde al título de su novela *V*. En esta novela, la inicial V emerge como símbolo que encierra en sí la posibilidad de representar a una misteriosa mujer: madre, prostituta, amante, monja, o Edén perdido llamado Vheissu, pero siempre considerada en términos femeninos. La mitad femenina de Dios que los gnósticos llamaban Sophia, la Sabiduría.

Este simbolismo de la letra “v” también lo utilizaba Remedios Varo en otras de sus composiciones, como *La creación de las aves* (Fig. 23), donde un personaje, que parece un científico, con la cabeza en forma de lechuza “que personifica la Sabiduría” (Kaplan 181), parece dedicarse a pintar unas aves que salen de la página de su cuaderno. Entre la selección de símbolos que hace Varo (la pluma que tiene conectada al corazón en forma de violín, o la vasija alquímica en forma de huevo que aparecía también en *Bordando el manto terrestre*, que son símbolos que indican la interconexión o la relación que tiene todo), destaca la lente de aumento triangular, “como el prisma triangular que Newton utilizaba, para descomponer la luz en los colores del espectro” (Kaplan 181). Esta lente de aumento sirve aquí para dar vida a lo ficticio, a lo pintado. Al crear las aves que se salen de la página, Varo parece reivindicar que el artista se convierte en alguien que va más allá de la mera imitación de la naturaleza para, en realidad, crearla. Como apunta Kaplan:

Para Varo la esperanza última de alcanzar una visión que lo abarcase todo radicaba en la conjunción de lo sobrenatural y de la ciencia con las artes y, abordando la cuestión con una mentalidad flexible, podía constituir un proceso creativo de enormes posibilidades. (177)

En *The Crying of Lot 49*, Pynchon hace una sutil alusión a esta letra, en el momento en que Oedipa se defiende del acoso de Miles utilizando una antena del televisor en forma de “V:” “Oedipa picked up the nearest weapon, which happened to be the rabbit-ear antenna of the TV in the corner” (Pynchon 17). La proyección del mundo que debe llevar cabo en su búsqueda también estaría implícita en esta imagen, si se tiene en cuenta el triángulo también como símbolo de Dios, y por tanto, símbolo de la Creación.

La interconexión de elementos que aparece en el cuadro de Varo también tiene mucho que ver con *The Crying of Lot 49*, pues en la novela aparecen una serie de pistas que se entrelazan, que Oedipa percibe como elementos que están interconectados a su alrededor, como si dependieran todos ellos de un plan tramado por alguien, por una fuerza superior, representada por Pierce Inverarity. Como señala McKenna:

In Pynchon's Tristero's system, the connective tissue of the network lies within the state of Pierce Inverarity—as Oedipa herself comes to realize. Virtually every piece of evidence supporting Tristero's "reality" can be traced to real-world locations owned or endowed by Pierce. (38)

7.9.6. La parodia y el humor negro en Pynchon y Varo

Existen otros aspectos en la obra de Remedios Varo que guardan una relación con *The Crying of Lot 49*, como puede ser el tratamiento del sentido del humor. La obra de Varo está impregnada de un sentido del humor un tanto macabro, que como se ha visto anteriormente, caracteriza la novela de Pynchon. Dentro de las pinturas de Varo aparecen ejemplos como el de *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1961 (Fig. 24), donde la autora trata el tema del psicoanálisis de un modo irónico. Según Kaplan, aquí “la heroína sale de una puerta en la que está escrito “Dr. F.J.A.,” que según explica la pintora en sus notas, eran las iniciales de Freud, Jung y Alfred Adler (Kaplan 155). La escena se presenta con un aire grotesco, al aparecer la figura principal de la protagonista sujetando la cabeza de un anciano, simbolizando al padre, para deshacerse de ella en una especie de pozo de forma circular. En la novela de Pynchon el tema del psicoanálisis aparece tratado de forma paródica, pues el Dr. Hilarius resulta al final estar más loco que su propia paciente. El mismo doctor Hilarius parece burlarse de Freud, cuando le dice a Oedipa: “have I seemed to you a good enough Freudian? Have I ever deviated seriously?” (93). Pynchon demuestra aquí la desconfianza que los personajes acaban teniendo en un mundo en el que, hasta el médico, que debería ser el ejemplo de cordura, como figura representativa de su profesión, acaba perdiendo el control de su propio yo y desencadena un verdadero espectáculo de locura, disparando a destajo contra todo el mundo.

Esta alternativa a la “realidad” cotidiana que nos presenta Pynchon es lo que busca la protagonista de la novela, siendo la base para la escapada de la torre de Oedipa precisamente el rechazo al significado. De este modo, el mismo doctor Hilarius insiste en que Oedipa no debe perder la fantasía en la vida, y lejos de simplificar la situación de Oedipa, o aclarar su misterio, lo exagera:

‘I came,’ she said, ‘hoping you could talk me out of a fantasy.’

‘Cherish it!’ cried Hilarius, fiercely. ‘What else do any of you have? Hold it tightly by its little tentacle, don’t let the Freudians coax it away or the pharmacists poison it out of you. Whatever it is, hold it, dear, for when you go over by that much to the others. You begin to cease to be.’ (*Lot 49* 96)

El subtexto que existe en el episodio de la locura del doctor Hilarius representa la erosión de las verdades puestas en boca de las autoridades que presumen “saber,” estar en posesión de la verdad, pues él es el maestro psicoanalista. Asimismo, el texto subraya su propio sinsentido, absurdo: no solamente señala lo absurdo de su propia cultura, sino que lo resalta desde dentro. La multiplicidad dentro del texto rinde homenaje a la propia paranoia y esquizofrenia, al retratar la dinámica plural de convertirse en un conjunto de voces, Mucho Maas al tomar LSD, quien se convierte en “a walking assembly of man” (97).

La obra constituye también una parodia de la novela policiaca, en donde Oedipa juega el papel de detective, que va hilvanando las pistas con las que se tropieza, recopilando todos los datos que son susceptibles a la interpretación. Como señala O’Donnell, la obra de Pynchon se convierte en una parodia de las novelas detectivescas, como las de Raymond Chandler, donde: “The clue becomes a word, a fragile verbal arabesque delicately framed between figurative quotation marks, an unreadable—if undeniable aesthetic—cipher, a zero degree artifact of writing” (32). Sin embargo, a diferencia de las novelas de Chandler, *The Crying of Lot 49* incita al lector a buscar un significado profundo, cuando lo único que encontramos es lo que el mismo Pynchon nos sugiere continuamente en su novela a través de los juegos del lenguaje: nada. “We were a member of the National Automobile Dealer’s Association. NADA. Just this creaking metal sign that said nada, nada, against the blue sky. I used to wake up hollering” (100). En este fragmento, Pynchon también lleva a cabo una alusión al relato

de Hemingway, “A Clean, Well-Lighted Place” (1933): “Some lived in it and never felt it but he knew it all was nada y pues nada nada y pues nada” (291).

La parodia de los llamados “crime thriller” de Raymond Chandler se incrementa con el desenlace de la novela de Pynchon (Alexander 109). El final inconcluso, como hemos visto antes, es uno de los rasgos distintivos de la técnica narrativa de Thomas Pynchon, donde las ambigüedades y las promesas de encontrar significados, que se sugieren en la obra, abundan en varios momentos del texto, que lejos de ofrecer aclaraciones, produce un vacío, una especie de “nada,” o incluso genera nuevas ambigüedades y confusiones. Primero aparecen las evidencias de WASTE, poco a poco, para luego multiplicarse. Como sucede con el striptease de Oedipa y Metzger, en esta escena humorística Oedipa se cubre de múltiples capas de ropa, para que al final, como señala Alexander: “Oedipa and Metzger abandon the strip poker and the sexual act, when it does occur, scarcely impinges on Oedipa’s consciousness” (110).

7.10. La soledad y el silencio en Pynchon, Varo y Giorgio De Chirico

El vacío y la nada que encuentran tanto el lector como la protagonista de la novela de Pynchon se pueden apreciar también a través de un ambiente que nos presenta el autor, de vacío y soledad. El clima de la novela de Pynchon está envuelto en una calma y un silencio, que se manifiestan, de forma indirecta, como presencias amenazadoras, y en ellos coincide Pynchon con Varo y Chirico. Ya desde el comienzo, Oedipa comienza a recordar escenas que evocan esa calma absoluta y a esa soledad: la puerta que de repente se cierra de golpe y despierta a doscientos pájaros que dormían en calma o el amanecer en la cuesta de una biblioteca que nadie más podía ver, debido a que esta cuesta daba a poniente.

Este silencio en las calles también lo representa Remedios Varo en sus pinturas, como se puede apreciar en *Despedida*, 1958 (Fig. 25). Aquí la edificación con arcadas recuerda mucho las arquitecturas de De Chirico, quien, como apunta Kaplan, y veremos a continuación, influyó en la obra de Varo de forma decisiva: “Entre los artistas cuya influencia se hace patente en la obra de Varo está el gran progenitor del Surrealismo, Giorgio de Chirico” (206). En *Despedida*, la imagen se inclina hacia el espectador a través de múltiples puntos de fuga que le desorientan, creando un movimiento rítmico

que confunde la vista. Las figuras que aparecen, solitarias, se alejan por estos pasillos laberínticos, pero sus sombras exageradas se juntan en el primer plano, de un modo completamente irreal y caricaturesco. Al igual que De Chirico, el contraste de claro-oscuros contribuye a crear una sensación perturbadora en el espectador, que percibe las ventanas como si fueran ojos observando a los personajes, del mismo modo que lo hace el animal que asoma de una de las aberturas entre las arcadas. La escalera en el primer plano se muestra encajonada en un espacio mínimo, produciendo un efecto imposible por su perspectiva, a la vez que agobiante. Se podría decir que hace Pynchon tiene en mente esta imagen cuando describe la disposición de las calles de San Narciso, o siempre que aparece en la novela un lugar que a Oedipa le recuerda a esta ciudad.

De este modo, en la obra de Pynchon, las calles se convierten en lugares irreales, casi como si fueran imágenes tomadas de un sueño. Así lo podemos observar cuando Oedipa llega al hotel de sordomudos en Berkeley. El contraste de este lugar, que a pesar de relucir con una gran luminosidad, sin embargo se encuentra sumido en un silencio sepulcral, crea una sensación angustiosa, y parece ser el escenario de una de las muchas sensaciones que tiene Oedipa cada vez que percibe una “revelación en curso” a lo largo de la obra: “a truly ponderable silence occupied the building” (69). Oedipa es guiada a una habitación decorada con un cuadro de Remedios Varo a través de pasillos que se curvan igual que las calles de San Narciso, en un silencio absoluto: “The clerk took her to a room with a reproduction of a Remedios Varo in it, utterly silent” (69).

En cuanto a la presencia del espíritu de la pintura de Giorgio De Chirico (1888-1978) en la novela de Pynchon, se puede observar también una similitud en cuanto a la recreación de ambientes y paisajes que aparece en ambos autores. En este sentido, De Chirico nos presenta en sus imágenes una temática cotidiana, como lo es en apariencia el tema que trata *The Crying of Lot 49*. Sin embargo, bajo esta apariencia, se puede percibir una sensación de inquietud que hace que el receptor sienta una necesidad de ahondar en esa superficie donde se presentan alusiones extrañas a algo oculto que esconde un misterio. Como apunta Baudrillard:

Detrás de la orgía de imágenes, algo se esconde. El mundo, al escamotearse detrás de la profusión de las imágenes, es otra forma de la ilusión, quizá una forma irónica que despunta. Pero la ilusión que provenía del poder de arrancarse de lo real—la ilusión del arte—que era la de inventar otra escena, la de oponerse

a lo real, la ilusión que inventa otro juego, ya no es posible porque las imágenes han pasado a formar parte de las cosas. (21)

Las imágenes de este pintor, como las obras de Pynchon, son herméticas y refractarias a la interpretación. Se presentan como sueños o como símbolos de hechos inconexos o absurdos, y es necesario observar las cosas desde un ángulo diferente al tradicional, a lo acostumbrado. Las ciudades fantasma que pinta De Chirico convierten sus imágenes en presagios inquietantes y muchas veces siniestros. Su técnica consiste en romper las relaciones de sentido entre las cosas. El término metafísico para De Chirico representa todo aquello que se oculta tras el aspecto corriente de las cosas. Si los objetos cobran sentido en la realidad a través de la memoria de quien los percibe, si eso que De Chirico llama “cadena de recuerdos” se rompe, las cosas cobran un cariz nuevo e inquietante, el aspecto fantasmal y metafísico que solo unos pocos individuos pueden ver, como le sucede a Oedipa Maas ante los paisajes de San Narciso, “en momentos de clarividencia y abstracción metafísica” (De Chirico 42). La arquitectura decimonónica en ciudades como Turín o Ferrara, con sus solemnes calles, sus pórticos, y sus anchas plazas silenciosas y vacías, centradas en torno a una estatua, son los referentes más habituales que muestran escenas en las que el tiempo parece haberse detenido. En la pintura de De Chirico, la profundidad en perspectiva de estas vistas es a menudo ficticia y contiene contradicciones que subrayan tenuemente la sensación de extrañamiento y angustia que caracterizó a los surrealistas. Esta sensación es precisamente la que hemos visto algunos de los cuadros de Remedios Varo, en los que la irrupción de imágenes inusitadas, que también tiene lugar en la novela de Pynchon, logra poner en tela de juicio la estabilidad de un mundo conocido.

Como explica María Olivia Rubio, esta operación que lleva a cabo Giorgio De Chirico, como otros pintores surrealistas, consiste en el desarraigo de los objetos y de las figuras familiares, que se colocan en un contexto nuevo, con el fin de sorprender: “Sometiéndolos a esta operación, los objetos pierden sus significaciones habituales y desvelan significaciones antes escondidas” (130). La operación de lo que se denomina “dépaysement” consiste, pues, en la colocación de elementos perturbadores en medio de escenarios familiares, convencionales. De este modo, en la obra de Pynchon, los momentos en los que aparece un silencio sepulcral en lugares como las calles, la piscina

del motel, o el bar que aparece en la novela conocido como “The Scope,” por ejemplo, donde el ruido del gentío al hablar sería lo esperado, se vuelven momentos inquietantes.

La obra de arte metafísico es, en cuanto al aspecto, serena; pero da la impresión de que algo nuevo deba ocurrir en esa misma serenidad y de que otros signos, además de los ya manifiestos, vayan a interrumpir en el cuadrado de la tela. [...] Así, la superficie plana de un océano perfectamente sereno nos inquieta, no tanto por la idea de la distancia quilométrica que nos separa del fondo como por todo lo desconocido que ese fondo encierra. (De Chirico 43)

Al igual que le sucede a la protagonista de la novela de Pynchon, el receptor al que va dirigida tanto esta obra como la pintura de De Chirico, experimenta una curiosidad que le lleva a interpretar todos los detalles con el fin de encontrar una respuesta más allá de la simple apariencia, que es desconcertante y a veces absurda e incomprensible. De Chirico presenta cuadros de ciudades desiertas que se asemejan a las descripciones que Pynchon nos ofrece de esa ciudad a la que llega Oedipa, una ciudad ficticia ubicada en California, que es San Narciso. Todo aquí parece transfigurado y turbiamente amenazante, como si los objetos y los lugares se hubieran despojado de su habitual familiaridad para cobrar de repente una vida fantasmagórica a la vez que absurda.

Este ambiente que representa De Chirico en sus pinturas también aparece como fuente de inspiración para los paisajes de otras obras de Pynchon. En *V.*, por ejemplo, describe continuamente una calle vacía con la que sueña Profane, uno de los personajes de esta novela: “In his dream, he was alone, as usual... There was nothing but his own field of vision alive” (V. 39).

En *El enigma del día*, 1914 (Fig. 26), De Chirico presenta una calle completamente vacía, donde la sensación de quietud y de silencio se hacen patentes a través de la estatua inmóvil que aparece en el centro de la imagen. El juego de luz y sombras acentúa aún más esta sensación de inmovilidad, donde tan solo dos figuras al final del cuadro parecen perderse a lo lejos. Esta sensación de soledad en las calles, donde el sueño y lo vivido parecen indistinguibles, rodea a Oedipa en su viaje a través de las calles de San Narciso, y sobre todo, en el punto más culminante de *The Crying of*

Lot 49, cuando los símbolos de la corneta de posta la amenazan constantemente por las calles de San Francisco:

She followed him for hours along streets whose names she never knew, across arterials that even with the afternoon's lull nearly murdered her, into slums and out, up long hillsides jammed solid with two-or-three-bedroomed houses, all their windows giving blankly back only the sun. (90)

El silencio de estas calles vacías al atardecer, la soledad de las ventanas de los edificios que solo reflejan la luz del sol, se pueden relacionar con escenas retratadas por Giorgio De Chirico en pinturas como ésta. Como señala Iudicello:

The surrealist street depicted in Profane's dream is reminiscent of the famous streets depicted in the works of the Italian painter de Chirico, who is often categorized with the surrealists due to the inspiration this artistic movement received from him. Giorgio de Chirico's painting *The Enigma of a Day* and its exaggerated perspective depicts the same hauntingly empty street of Profane's dream where the inanimate looms forbiddingly over the living. (511)

Existen muchos otros ejemplos que ilustran, asimismo, la representación de las pinturas de Chirico con algunos pasajes de las obras de Pynchon. En la pintura de De Chirico titulada *El Enigma de la llegada y la tarde*, 1912 (Fig. 27), dos figuras aparecen a un lado del cuadro, delante de lo que parece ser un tablero de ajedrez. Sus rostros son invisibles para el espectador, y ambas parecen estatuas, pues permanecen completamente inmóviles, imperturbables. El contraste de luces y sombras confiere a la imagen una cualidad inquietante, incrementada por la aparición de la vela de un barco detrás de un muro y la perspectiva imposible que muestra un torreón enorme detrás de este muro. Las figuras quedan empuñecidas en medio de este paisaje geométrico y estático. Pynchon parece estar describiendo esta misma imagen en este fragmento de *V.* donde se puede apreciar cómo la descripción de la plaza coincide con el cuadro:

The square was empty... How many times had they stood this way: dwarfed horizontal and vertical by any plaza or late afternoon? [...] Both of a color

though one hanging back diagonal in deference to his partner, both scanning any embassy's parquetry for signs of some dimly sensed opposition. (65)

El lugar geométrico con figuras estáticas nos recuerda a un tablero de ajedrez, como comentaremos más adelante.

Otro cuadro de Giorgio De Chirico que ilustra muy bien la atmósfera general de *The Crying of Lot 49*, donde aparece un personaje solitario como Oedipa en continua búsqueda de significados, en medio de un mundo caótico lleno de símbolos indescifrables para ella, es *Misterio y melancolía de una calle* (Fig. 28). Aquí se puede ver de nuevo la calle vacía y solitaria, la luz del atardecer produciendo sombras exageradas, que contrastan con la luz cegadora de la parte izquierda del cuadro. La sensación geométrica y grandiosa del paisaje arquitectónico contrasta también con la imagen en sombra y empequeñecida de la niña que juega con un aro, y corre hacia una sombra oculta que muestra una mano alargándose hacia ella. Como señala Iudicello:

Oedipa's fruitless search for the Word, her endless grasping for signs, for meaning, for the muted post horn, is echoed in Giorgio de Chirico's famous streets where ominous shadows lurk and depict a man, potentially offering the girl salvation or harm from an eternal distance. (518)

El silencio, en el que Oedipa parece estar a punto de encontrar lo que busca, en donde las palabras que la obsesionan (El Tristero, y todos los acrónimos que tienen relación con él) parecen cobrar la posibilidad de materializarse y de dar respuestas a sus inquietudes, se une a la soledad de la protagonista. Este ambiente, por ello, queda magníficamente reflejado a través de los cuadros de este pintor.

Los presagios inquietantes que anuncia el silencio dan pie a la sensación de miedo que se apodera de Oedipa en la novela. Existen, además del silencio, otros elementos en *The Crying of Lot 49* que forman parte también de ese ambiente surrealista que puede captarse a lo largo de la novela, como son todas las superficies reflectantes de los objetos que rodean a Oedipa: los ojos, espejos, cristales, gafas de sol y prismáticos, el océano Pacífico o la piscina del hotel. Todos estos elementos contribuyen a crear la inquietud y el misterio que envuelven las situaciones que Pynchon nos describe. Como señala Liste Noya: "Oedipa is constantly confronted with

enigmatic reflecting surfaces that seem to harbour threatening projections or scenes of entrapment” (Liste Noya 196). Estas superficies se transforman en dispositivos capaces de ver a Oedipa, o en elementos que ocultan algo importante. Este es el caso del océano Pacífico, que Pynchon describe como lugar sereno de redención, de paz, pero que es a la vez el lugar en el que Driblette se suicida. La superficie del Océano, tranquila, en silencio, oculta en su profundidad un misterio. Thomas Pynchon, cuando describe la impresión que a Oedipa le produce contemplar el paisaje de San Narciso, describe también el océano, que se encuentra al acecho e impredecible:

Somehow implicit in an arrogance or bite to the smog the more inland somnolence of San Narciso did lack, lurked the sea, the unimaginable Pacific, the one to which all surfers, beach pads, sewage disposal schemes, [...]; you could not hear or even smell this but it was there. (36-37)

Esta descripción que hace Pynchon nos recuerda a lo que Giorgio De Chirico comenta acerca del océano, que se presenta como algo inquietante por lo que se esconde debajo de una superficie aparentemente serena (De Chirico 43). También el Lago Inverarity oculta, bajo la tranquila apariencia, los huesos humanos de víctimas de la guerra. Y la piscina del hotel, cuya superficie permanece siempre en calma, parece también ser presagio de algún acontecimiento inquietante.

Todo este ambiente está muy bien representado en las pinturas de Giorgio De Chirico: “L’immobilité chez Chirico est précaire, un arrêt momentané et instable du mouvement de l’univers entier, qui confère une anxiété au calme apparent” (Baldacci 104), pues en sus cuadros se puede observar que detrás de la calma aparente de las escenas que pinta, se esconde una inquietud amenazadora, de modo que las plazas italianas solitarias aparecen como escenarios casi fantasmagóricos en los que los únicos personajes que aparecen son figuras estáticas y anónimas, inexpresivas, muchas veces son incluso estatuas. En *El enigma de la hora* (Fig. 29), se acentúa la sensación del silencio, que muestra el momento congelado, como el reloj de Oedipa que se para cuando se encuentra con Metzger en la habitación de motel: “She had no way to tell how long the movie had to run. She looked at her watch, but it had stopped” (*Lot 49* 22).

Que veut dire L'Enigme de l'heure? C'est l'énigme de l'heure méridienne indiquée sur le cadran de l'horloge, mais aussi de l'heure comme segment du temps, de l'heure comme instant, comme nunc, particule toujours immobile dans la fuite infinie du temps entre le passé et le futur. Le jet d'eau thème de l'éternel retour. (Baldacci 104)

En este tipo de paisajes el silencio se vuelve tan importante que obliga al espectador a interpretar su significado. Frente a la proliferación de ruidos que provienen del mundo tecnológico (la televisión, la radio o el teléfono), el silencio se convierte también en otro tipo de lenguaje, en otro medio de comunicación. Este silencio, relacionado con el sistema de El Tristero en la novela de Pynchon, "We Await Silent Tristero's Empire" (116), debe ser interpretado como sistema de comunicación alternativo. De este modo, Oedipa Maas comienza a volverse receptiva cuando a su alrededor observa momentos donde predomina el silencio, y en estos momentos es cuando ella cree estar a punto de encontrar significados.

El ataque de los símbolos de la corneta de posta que proliferan alrededor de Oedipa, durante su paseo en la noche por la ciudad de San Francisco, es la imagen de aquello que Baudrillard define como: "la ilusión desencantada: la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión moderna de la proliferación de las imágenes y de las pantallas" (Baudrillard 1997, 17). Esta abundancia de imágenes, de información, de ruido, representa simbólicamente la sobreabundancia de información que los medios de comunicación nos ofrecen día a día. Como muy bien explica Lyons a través de la metáfora de la entropía que Pynchon utiliza en esta novela, cuanto mayor es el grado de información, las posibilidades de una comunicación correcta se reducen:

Entropy measures the lack of information since it defines the number of possible answers to a question. The less information possessed about a question, the greater the number of possible answers; the more information possessed, the fewer the possible answers. (199)

Y esto es exactamente lo que le sucede a Oedipa Maas, rodeada de ese ruido constante de la tecnología, de la televisión, la radio o el teléfono, y sobre todo, ese asalto de imágenes del emblema de la corneta de posta con sordina, símbolo de El

Tristero: “This night’s profusion of post-horns, this malignant, deliberate replication, was their way of beating up” (*Lot 49* 85).

Estas imágenes que se infiltran en las escenas de la novela, como sucede con los anuncios televisivos que interrumpen continuamente el argumento de una película (como por ejemplo, los anuncios que promocionan los cigarrillos Beaconsfield, interrumpiendo el argumento de la película de Baby Igor), constituyen el caos dentro del que Oedipa está acostumbrada a vivir y a pensar. De hecho, es el silencio el elemento que la perturba, y Oedipa, a pesar de sus intentos, no logra interpretar este silencio. Es más, la quietud que la rodea a veces se convierte en un elemento turbador que la impide incluso pensar: “All the silence of San Narciso—the calm surface of the motel pool, the contemplative contours of residential streets like rakings in the sand of a Japanese garden—had not allowed her to think as leisurely as this freeway madness” (*Lot 49* 75). Oedipa se siente más cómoda para pensar en el misterio de El Tristero en medio del jaleo de la autopista que en su habitación tranquila del motel. La misma corneta de posta que aparece con sordina, simboliza igualmente la necesidad del silencio que Oedipa debe interpretar para comprender el enigma que gira en torno al Tristero.

Además de su temor al silencio, Oedipa también muestra repetidas veces una notable aversión por todas las superficies reflectantes que hacen aparición en la novela. Al igual que la pantalla del televisor que ya se ha mencionado, destacan los personajes que llevan gafas de sol, como todos los que están en el bar The Scope, y miran fijamente y en silencio: “Oedipa, checking the bar, grew nervous. There was this je ne sais quoi about the Scope crowd: they all wore glasses and stared at you, silent” (31). Estas miradas silenciosas recuerdan también a aquéllas de los asesinos de Tristero que aparecían en *The Courier’s Tragedy*, así como a la mirada de Randolph Driblette, director de la obra.

Es curioso observar en Giorgio de Chirico, cómo en algunas de sus pinturas aparecen bustos que llevan gafas de sol (Fig. 30), como sucede en este retrato del ciego Guillaume Apollinaire. La relación que se podría establecer entre su pintura y los personajes que aparecen en la novela de Pynchon está sugerida por el hecho de que estas estatuas aparecen como seres anónimos, inexpresivos, inertes. Oedipa lleva también gafas de sol, haciendo así alusión, de algún modo, a su ceguera ante el mundo exterior.

Las figuras que pinta a menudo Giorgio De Chirico nos recuerdan, además, a esa estatua que tiene Pierce Inverarity en su habitación, que resulta en la novela como otro elemento amenazador, y de la que habla Oedipa, cuando busca en sus recuerdos para tratar de recrear la última llamada de Inverarity, entre las muchas cosas que menciona, como una melodía triste y sin adornos o la puerta de un hotel que se cierra bruscamente, aparece también un busto encalado que se encuentra al borde de un anaquel, amenazante, a punto de caerse: “a whitewashed bust of Jay Gould that Pierce kept over a shelf so narrow for it she’d always had the hovering fear it would someday topple on them” (5).

Los personajes que llevan gafas y miran atentamente y en silencio en la novela de Pynchon parecen, como las estatuas que pinta Giorgio De Chirico, seres inertes, y que por tanto, carecen de la posibilidad de hablar y comunicarse. Por ello podemos deducir que estos personajes, que en la novela de Pynchon aparecen con gafas, se muestran ante Oedipa y ante el lector, no como seres humanos, sino como estatuas o elementos inertes que, al igual que otros materiales inanimados que rodean a la protagonista, tienen la posibilidad de observarla y vigilarla sin que ella pueda ver cómo son en “realidad,” ni comunicarse con ellos.

El silencio en la novela de Pynchon, al igual que en la pintura de De Chirico, es un elemento fundamental. En *Les Plaisirs du poète* (Fig. 3), por ejemplo, destaca una vez más la soledad de los individuos, que podría significar el enigma de la existencia humana, y también el sentido del tiempo que pasa, en medio de esta quietud. Al fondo de este cuadro podemos ver una estación de tren, que simbolizaría la fascinación y a la vez el temor que siente Oedipa Maas por la partida y el viaje. Pero lo que más destaca en esta pintura es esa piscina quieta, cuya superficie verdosa nos remite a aquella que menciona Pynchon en el motel de Oedipa. Esta inmovilidad desolada que representa la superficie de la piscina nos recuerda una vez el temor y la amenaza que siente Oedipa ante las superficies reflectantes.

Pero sin duda, entre todas estas superficies de las que hemos hablado, el espejo es lo que más aterroriza a Oedipa, y este temor lo expresa el narrador repetidas veces en la novela: cuando Oedipa trata de encontrar su imagen en el espejo y ve que no puede, Pynchon dice: “She had a moment of pure terror” (27). También, las pesadillas de Oedipa están relacionadas con el espejo: “She fell asleep almost at once, but kept waking from a nightmare about something in the mirror, across from the bed” (69).

Como señala Solans, el espejo muestra en la novela la posibilidad de la existencia de una “realidad” alternativa, y para Oedipa tal vez el espejo refleje ese mundo al revés en el que se encuentra sumergida durante toda su aventura en busca de El Tristero.

El espejo hace también referencia a la multiplicación de una imagen que no es la “realidad,” sino solamente una ilusión, temor que tiene la protagonista al preguntarse repetidamente si todo lo que está pasando a su alrededor es una ilusión que ella misma se ha forjado en su mente: “El otro lado del espejo” es la “otra” realidad: aquélla que mana de la imaginación, del erotismo, de los sustratos de los mitos, de las sustancias elementales, de los terrores, de la muerte, del mundo onírico y de los sueños” (Solans 437).

El espejo ha sido tema recurrente a lo largo de la historia literaria y pictórica. Modernamente ha sido el poeta francés Jean Cocteau el que ha tratado este tema con elementos visuales más sugerentes. Tanto en su obra de teatro *Orphée* (1927) como en la película cinematográfica del mismo título (1950), sobre todo en este último, utiliza el motivo del espejo como elemento relacionado con la muerte. Como ha visto Enrique Rull, el espejo le sirve a Cocteau para tener acceso a otro plano distinto al real, a un plano que implica trascendencia y que está casi siempre ligado a la muerte: “La poesía y la muerte se unen en su respectivo misterio, porque la poesía está más allá de lo real, tras el espejo que separa los dos mundos. El espejo es el símbolo de la muerte porque estamos observando su proceso constante al contemplarnos en él” (512). Los personajes de *Orphée* entran y salen a esa otra dimensión a través del espejo. Cuando muere Eurídice atraviesa el espejo, cuando Orfeo va a buscarla se introduce por el espejo, cuando Eurídice se refleja en el espejo retrovisor del coche y la ve Orfeo, ella desaparece, es decir, muere. La imagen del espejo no es solo un elemento figurativo más sino un símbolo esencial en la literatura y en el cine. En la literatura infantil, la obra de Lewis Carroll, *A través del espejo*, nos presenta un mundo donde la realidad está distorsionada, o quizá nos sugiere que solo es otro modo de verla. Carroll intenta devolver la mirada crítica infantil hacia un mundo adulto que muchas veces puede parecer arbitrario y carente de sentido común. Es la misma idea que nos sugiere la obra de Don DeLillo, *White Noise*, cuando uno de los personajes reacciona ante la mirada insensible hacia el mundo, y señala la necesidad de observar cuanto nos rodea con una mirada nueva, infantil: “TV is a problem only if you have forgotten how to look and

listen [...] My students and I discuss this all the time... I tell them they have to learn to look as children again” (50).

El espejo como elemento pictórico tiene una gran importancia, como veremos a continuación, en las obras de René Magritte y en las de Marcel Duchamp.

7.11. El mundo de Magritte y *The Crying of Lot 49*

René Magritte (1898-1967) fue un pintor que ejerció una importante influencia en el horizonte artístico del siglo XX. Dentro de la estética surrealista, destaca su impronta personal a la corriente iniciada por André Breton, ya que intentó despertar una atención especial a la relación existente entre las cosas visibles y la invisibilidad, entre el pensamiento y la imagen. Por ello Foucault se interesó enormemente por él en su ensayo *Esto no es una pipa*. Michel Foucault analiza, en este ensayo, el modo en que la pintura de Magritte se relaciona con el lenguaje, y de cómo éste opera sobre nuestra inteligencia. El arte de Magritte expone, en cierto modo, la dictadura del lenguaje en el mundo del ser humano, analiza el modo en que el dogma de la arbitrariedad domina nuestro entorno. Se puede decir que el objetivo de Magritte va más allá de las clásicas distinciones ente signo e imagen, entre conceptos y formas. Sus pinturas rompen los principios básicos de la pintura occidental, y se convierten en instrumentos que obligan a pensar al espectador, que requieren de él una participación intelectual.

Magritte, al igual que Pynchon, muestra una constante preocupación entre “realidad” e ilusión, problema que fascinaba a este pintor, como se puede apreciar en muchas de sus obras, en las que aparecen representaciones de “pinturas dentro de la pintura” (*The Human Condition I*, 1933, (Fig. 31)), de ventanas que nos permiten ver paisajes a través del cristal, pero que al romperse éste, los fragmentos siguen llevando consigo trozos de ese paisaje, confundiendo así la percepción del espectador *The Domain of Arnheim*, 1949 (*Le domaine d’Arnheim*), (Fig. 32).

Foucault, en su ensayo, describe el modo en que el arte de Magritte, a través de la denominación de los textos con los que ilustra sus imágenes, expone una relación importante entre lenguaje escrito y lenguaje visual, entre sintaxis del concepto y sintaxis de la forma. Según Foucault, en las obras de Magritte “se anudan extrañas relaciones, se producen intrusiones, bruscas invasiones destructivas, caídas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que surcan los dibujos y los hacen saltar en pedazos”

(Foucault 54). Como afirma María Oliva Rubio, los enunciados con los que Magritte ilustra sus pinturas llevan inevitablemente a cuestionar la relación entre “realidad” e imagen:

Cuando, hacia 1927-1928, comienza a examinar las relaciones que unen a las palabras, las imágenes y la realidad, tiende a subrayar en sus cuadros, igualmente a través de la imagen visual, la distancia existente entre los objetos y las imágenes que le sirven de signo. De ahí que la pintura de una pipa no sea una pipa, como provocadora e irónicamente plantea Magritte. Proposición que da lugar a un magnífico ensayo, *Esto no es una pipa*, del filósofo francés Michael Foucault. (137-38)

Uno de los ejemplos más significativos de esta relación entre imagen y palabra en la obra de Magritte se puede ver en su pintura *L'art de la conversation* (Fig. 33). En ella, dos figuras minúsculas parecen hablar bajo unas piedras gigantescas. Su conversación es inaudible para el espectador y sin embargo, el silencio de esas enormes piedras parece recoger un mensaje que se dibuja solo bajo las mismas. Como explica Foucault:

Esos bloques encaramados en desorden unos sobre otros, forman en su base un conjunto de letras que a su vez forman una palabra fácil de descifrar: RÊVE (que, mirando mejor, podemos completar en TRÈVE o CRÈVE), como si todas estas palabras frágiles y sin peso hubiesen recibido el poder de organizar el caos de las piedras. (55-56)

Teniendo en cuenta que “crève,” en su acepción popular en francés significa “muerte”, esta obra de Magritte ilustra muy bien la idea que Pynchon parece transmitirnos en su novela, donde la imagen de la corneta de posta lleva también un enunciado que dice “D.E.A.T.H.” Esta imagen asociada al acrónimo que dice “muerte” hace que Oedipa comience a ver este símbolo de la corneta de posta, emblema de El Tristero, como algo terrorífico, asociado a la muerte. Y siempre que la corneta aparece el símbolo de la muerte está ahí: “In one of the same latrines was an advertisement by

AC-DC standing for Alameda County Death Cult, along with a box number and a post horn” (84).

El modo en que las palabras operan en nuestra mente, incluso de forma inconsciente, es lo que analiza también la novela de Pynchon, que juega con el lenguaje continuamente a lo largo de la obra. De este modo, Oedipa atribuye a la palabra desnuda, como concepto abstracto y símbolo arbitrario, cualidades “reales”. Así lo vemos cuando en *The Courier’s Tragedy* se menciona la palabra “Tristero”: “The word hung in the air as an act ended and all lights were for a moment cut; hung in the dark to puzzle Oedipa Maas, but not yet to exert the power over her it was to” (51).

Driblette, al hablar con Oedipa, critica precisamente su obsesión con las palabras: “You guys, you’re like Puritans about the Bible. So hung up with words, words” (53). Otro momento en el que la novela de Pynchon nos presenta personajes obsesionados con las palabras es cuando Oedipa va a hablar con John Nefastis acerca de la máquina del duende de Maxwell, y pregunta lo que es la entropía. Al hablar de este término con Nefastis vemos cómo “The word bothered him as much as Tristero bothered Oedipa” (72). Este temor que manifiestan los personajes de la novela de Pynchon hacia las palabras lo hallamos también en el personaje de la obra de Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, donde el protagonista, llamado Mr. Blank, siente este mismo temor al enfrentarse al texto, sorprendiéndose de su propio miedo: “Why this fear should have taken hold of him is something he cannot account for. It’s only words, he tells himself, and since when have words had the power to frighten a man half to death” (8).

Este juego de palabras que Pynchon lleva a cabo en su novela nos recuerda a lo que Magritte lleva a cabo en sus pinturas, que como sucede en los caligramas consiste, según Foucault, en “borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética” (34). Como Pynchon afirma en su novela, estas viejas oposiciones no llevan a la verdad subyacente: “Good guys and bad guys. You never get to any of the underlying truth” (33). De este modo, realidad y ficción quedan diluidas en su obra. La metáfora y la paranomasia que Pynchon utiliza en su novela son figuras que, según Fernández Santiago “reproduce a binary or dialectal pattern based on the fiction/reality distinction” (89).

El texto de Pynchon funciona como “metanarrative,” puesto que se convierte en autónomo por sí solo, llegando a crear un proceso alegórico en el que el último discurso

que se presenta es el código lingüístico en sí mismo. Como señala Quilligan: “language itself becomes the focus of his attention rather than the action language describes” (111). El juego con el lenguaje llega a manejar los destinos de los protagonistas en la novela, como en el caso de Oedipa, que obsesionada con las palabras, muchas veces actúa de forma grotesca. La forma en que Pynchon juega con el lenguaje en su novela, como afirma Fernández Santiago, hace que los personajes se conviertan en seres mecánicos, como lo es la naturaleza de las construcciones lingüísticas: “Their inability to escape the linguistic scope as merely representational and their accepting its structural rules as physical reality makes them act mechanically, and therefore, comically” (89).

Y es precisamente esta forma absurda y grotesca de actuar que tienen los personajes en la novela de Pynchon lo que hace que en su obra predomine el sentido del humor, que según Bajtín, hace que se borren las rígidas fronteras entre el ámbito de la cultura literaria y de la popular, al haber sido el humor excluido de lo que se consideraba en la Edad Media la literatura de calidad, frente a la popular: “The adoption of the vernacular by literature and by certain ideological spheres was to seep away or at least weaken these boundaries” (Bajtín 1984, 72). Además, las continuas alusiones en la obra de Pynchon a temas escatológicos hacen que su obra aparezca muchas veces como algo grotesco, muy al estilo que Poe utilizaba en sus relatos así definidos. Del mismo modo, el pintor Magritte hace uso de este tipo de humor negro en sus pinturas de un modo excepcional, como señala Suzi Gablik:

Underlying the Surrealist’s commitment to the irrational and the absurd was an intention to destroy the Western dualistic view of good and evil. [...] It also accounts for their delight in black humour, a tradition that has been explored more by writers than by painters, with the possible exception of Magritte. (56)

En la obra de Pynchon no aparecen explicaciones de causalidad que justifiquen todos los hechos que en ella acontecen. El lector, al igual que Oedipa, mantiene sus sentidos alerta para tratar de descubrir algún significado, alguna conexión o algo que sirva para comprender el porqué de tantas casualidades y tantos símbolos enigmáticos, mas todo ello es en vano, porque ni siquiera al final, cuando va a dar comienzo la

subasta del lote, Pynchon proporciona una clave para dar sentido a todo lo vivido por Oedipa en su largo camino.

Al igual que le sucede al lector cuando al enfrentarse a esta obra de Pynchon se percata de que todos los símbolos parecen tener una relación, y sin embargo, nunca se llega a una interpretación coherente de dichos significados, el personaje de Driblette nos da una pista de los términos en los que Pynchon escribe su novela:

You could fall in love with me, you can talk to my shrink, you can hide a tape recorder in my bedroom, see what I talk about from wherever I am when I sleep. [...] You can put together clues, develop a thesis, or several, about why characters reacted to the Trystero possibility the way they did, why the assassins came on, why the black customs. You could waste your life that way and never touch the truth. (57)

En su introducción a *Ensayo sobre Magritte* de Foucault, Almansí asegura que: “Nadie puede orientarse en el planeta Magritte: en el mejor de los casos se podrá encontrar un duplicado, una copia en papel carbón de nuestra desorientación” (16-17). El pintor René Magritte añade a sus obras un enunciado que logra desplegar un juego entre palabras e imágenes con el fin de crear nuevas relaciones y de dotar tanto a esas imágenes como al lenguaje de algunas características que son generalmente olvidadas en la rutina de la vida cotidiana del ser humano. Como la pregunta de Oedipa a Driblette: “Where’s the original? What did you make these copies from?” (53), el público receptor de la novela de Pynchon o de la obra pictórica de Magritte, desorientado, siempre busca explicaciones racionales, causales, que den sentido a sus obras: “He [Magritte] considered his work succesful when no explanations of causality or meaning can satisfy our curiosity” (Gablik 10).

Magritte expresa también la fragmentación del mundo postmoderno y la confusión entre la “realidad” y la imaginación, o la limitación que tiene el ser humano en sus percepciones sensoriales en obras como *Carta Blanca (Carte Blanche)* (Fig. 34). En esta pintura aparece una mujer a caballo en medio de un bosque, pero entre los árboles la imagen de la mujer y del caballo se funden y el espectador no logra diferenciar los planos en los que se encuentra esta mujer, si es que existe, y donde los troncos de estos árboles interrumpen la imagen y se introducen en ella, perturbándola:

However, we are witness to one of Magritte's cunning dislocations, since the horse has been segmented and fragments ambiguously placed, so that it seems to be in front of, as well as behind, the trees (or neither). On close scrutiny, the horseman would seem to be painted on the trunk of the tree. We are thrust into a conflict between reality and illusion- a problem which fascinated Magritte. (Gablik 40)

El procedimiento que Magritte lleva a cabo en sus pinturas, para hacer que los objetos de la vida cotidiana nos sorprendan, para obligarnos a cambiar el modo de pensar y prestar atención a todo aquello que se nos presenta y que normalmente pasa desapercibido ante nuestras miradas cansadas, saturadas de información y de imágenes, lo lleva a cabo Oedipa Maas en la novela de Pynchon. Como señala Alexander: "The voyaging in *The Crying of Lot 49* [...] reveals what is sinister in the familiar" (107). En el modo en que Magritte asocia elementos dispares en sus pinturas y les da un nuevo sentido, asimismo, Oedipa comienza a crear asociaciones entre elementos que no parecen tener una conexión externa, y que, sin embargo, acaban encajando. Esto sucede en la novela cuando la protagonista comienza a ver los lazos que unen toda esa trama de El Tristero: el sistema de correos alternativo, los sellos falsificados, la muerte de Pierce y la de Driblette. Como explica María Oliva Rubio acerca del modo en que trabajaban los pintores surrealistas, nos encontramos que las claves de dichas asociaciones se hallaban en el inconsciente:

En 1932, en su libro *Los vasos comunicantes*, André Breton señalaba la dificultad del espíritu para captar la relación que puede existir entre dos objetos tomados al azar y la libertad de que gozan los poetas para asemejarlos [...] En las investigaciones que efectúa a raíz de este nuevo hallazgo, Magritte adquiere la certeza de que siempre conocía de antemano ese elemento a descubrir, pero que ese conocimiento estaba perdido en el fondo de su pensamiento, en su inconsciente. (135)

Esta inmersión en el mundo del inconsciente es precisamente el que Oedipa lleva a cabo cuando decide romper con su estilo de vida habitual. Y es en ese mundo

interior donde encuentra precisamente las claves que la harán percibir su entorno de un modo diferente, detenerse en los detalles más insignificantes que pasarían desapercibidos ante los ojos de otras personas, y que sin embargo, en ella se vuelven elementos trascendentales.

Cuando Oedipa se pone a recordar, al principio de la novela, y de pronto vienen a su mente imágenes que estaban enterradas, guardadas en su subconsciente, como la carta llamada de Pierce Inverarity, o su viaje a Méjico donde ve la exposición de Remedios Varo, entonces se produce una intrusión del pasado en el presente. En un presente estable, inmóvil, donde Oedipa ve sucederse los días uno detrás de otro sin ninguna alteración, de pronto, el recordar Oedipa a su ex amante, llena ese presente de una nueva inquietud, de un impulso que la obliga a ponerse en marcha.

En la obra de Magritte, *El tiempo atravesado (Le temps traversé)* (Fig. 35), vemos una habitación cerrada donde predominan la quietud y el silencio, y que, paradójicamente, genera un ambiente inquietante que nos recuerda a los que De Chirico pinta en sus espacios abiertos. La locomotora que atraviesa la pared en el cuadro, nos sugiere la llegada del tiempo pasado, que se ha instalado en el momento presente con toda su fuerza, como el recuerdo de Oedipa. Es el recuerdo captado que de pronto atraviesa la pared de esa habitación cerrada, donde el tiempo parece congelado.

Magritte utiliza todos los recursos posibles para interpelar nuestra visión habitual en sus pinturas: a través de la creación de objetos nuevos, cambiando la materia de ciertos elementos, transformando los objetos conocidos en otros nuevos, empleando palabras asociadas a las imágenes, cambiando los términos que denominan a la imagen que pinta. Uno de los recursos que habitualmente utiliza Magritte es ese llamado *dépaysement*, como se ha mencionado anteriormente, que consiste en aislar los objetos de su entorno habitual, o de su ámbito o función normales, con el fin de producir una ambigüedad en el espectador, debido a que un elemento irracional de pronto se introduce en el plano de nuestra “realidad”. Como señala Gablik: “The resulting image thus escapes from the principles of reality, but without having lost its reality on the physical plane” (45). Como sucede en el cuadro de Magritte, la locomotora en sí no nos dice nada, pero sin embargo, atravesando de este modo la pared, Magritte logra que veamos no solo la locomotora como elemento inquietante, sino que también la habitación se vuelve extraña, y el silencio agobiante. Este tipo de sensaciones las experimenta Oedipa Maas en la novela constantemente, cuando ante la ciudad de San

Narciso siente la presencia de una hierofanía, y el paisaje de una ciudad normal se convierte para ella en un lugar sagrado donde la posibilidad de una revelación trascendental se halla latente.

Oedipa vive la “realidad” de su aventura como si todo cuanto aconteciera en ella fuera perfectamente lógico. En ningún momento vemos a la protagonista rebelarse contra los acontecimientos, abandonar su búsqueda, sino que prosigue su camino aceptando los hechos, aunque, no obstante, sorprendida y admirada al mismo tiempo. Y cada vez más entusiasmada con la idea de que la respuesta a sus dudas esté cerca. Podemos decir que Oedipa ha comenzado a introducirse en otra “realidad,” en la que su capacidad de percepción ha aumentado. Existe una diferencia sustancial en esa vida monótona, donde los días pasan unos tras otro sin que suceda nada, y donde las personas viven adormecidas e insensibles a los estímulos exteriores, y el tipo de vida que comienza a experimentar Oedipa desde que decide aclarar el problema del legado de Pierce Inverarity. En esta novela la protagonista comienza a volverse suspicaz ante todo tipo de “señales” con las que se tropieza en su aventura, llegando a convertirse en una neurótica. La creciente obsesión con el posible complot que gira en su mente en torno al legado del difunto Inverarity hace que Oedipa se transforme en una paranoica, que muy posiblemente esté inmersa en una alucinación interior que nada tiene que ver con la “realidad” exterior. Pero como es a través de sus ojos donde los lectores podemos ver los hechos que Pynchon nos está narrando, nos volvemos igualmente receptivos con todas esas señales a las que nos apunta Oedipa, y por tanto, nuestra capacidad receptiva se detiene a reflexionar ante cualquier símbolo visual o textual que asociamos inconscientemente con El Tristero, como le sucede a la protagonista.

Estas asociaciones inconscientes también tienen lugar en la pintura de Magritte. De este modo, en *Euclidean Walks* (Fig. 4), por ejemplo, vemos una escena en la que aparece una ventana que se confunde con el lienzo de un cuadro. La vista que da al exterior se halla enmarcada por un telón. Aquí se puede observar ese tipo de asociaciones que caracterizan a Magritte, pues la forma de la calle que aparece a través de la ventana, en una perspectiva descendente, se asemeja de forma sorprendente a la estructura cónica de la torre que aparece justo a su lado, de tal manera que si miramos de lejos, sin detenernos a contemplar los detalles, la calle y la torre parecen dos torres exactas. Estos elementos tienen también relación con la obra de Pynchon. La calle pintada por Magritte bien podría ser esa calle de San Narciso que Oedipa nos describe.

Por su parte, la torre podría, asimismo, simbolizar ese lugar de confinamiento del que pretende huir la protagonista, sin éxito, puesto que la estructura circular de la novela nos devuelve al punto de partida, y Oedipa aparece de nuevo encerrada en una habitación, donde va a tener lugar la subasta del lote. De este modo, calle y torre vienen a converger y a transformarse en un mismo lugar, como el lugar en el que Oedipa está atrapada. Estas asociaciones inconscientes que vemos en la obra de Pynchon, las maneja Magritte de forma que cuando vemos dos imágenes diferentes, pero juntas en un mismo cuadro, se produce una analogía evidente en nuestras mentes. Como indica Gablik:

A sudden fusion of ideas will insinuate into the unconscious many principles and parallels: mathematics began, for example, according to Bertrand Russell, when it was discovered that a brace of pheasants and a couple of days have something in common—the number 2. Insight is a form of gestalt, invoking the sudden active perception of new relationships. It is structured by the union of a mental and a visual perception, which underlies the best of Magritte’s images. (97)

En su novela, Pynchon sugiere la composición del Universo a partir de elementos binarios, como en una computadora: “For it was now like walking among matrices of a great digital computer, the zeroes and ones twinned above, hanging like balanced mobiles right and left, ahead, thick, maybe endless.” (135)

Como subraya Colville:

The extraordinary idea of the old sailor’s DT (Delirium Tremens) combined with dt (differential time) exactly reproduces the binary pattern of the book, one and zero, plot/Plot, literal and figurative, language and code, reality and fiction. (31)

Teniendo en cuenta esta composición de Pynchon, podemos de nuevo llevar a cabo la relación entre su novela y la pintura de Magritte, quien hace posible la representación de estructuras binarias, como lo demuestra en *Euclidean Walks* con la calle y la torre representadas, que dan como resultado una doble lectura basada en una cuidadosa y bien disimulada relación de cálculo. En el caso de Thomas Pynchon, esta estructura binaria está asociada a elementos que llevan implícitos connotaciones negativas, como apunta Stonehill (1994): “When it’s not being associated with evil, [...] the digital domain seems to be a side-manifestation of madness in Pynchon’s novel.”

En la novela de Pynchon hemos visto, también, al igual que en la pintura de Magritte, cómo las imágenes cotidianas adquieren un significado especial, capaz de apelar a nuestros sentidos. Las imágenes “dobles” que suele representar Magritte se pueden también observar cuando utiliza el motivo del espejo. Así, en *Prohibida la reproducción (La reproduction interdite)* (Fig. 36), 1937, Magritte nos presenta la figura de un individuo vestido de negro que aparece de espaldas a nosotros, mirándose en un espejo, y que es incapaz de ver su rostro reflejado en el mismo. Al igual que le sucede a Oedipa en la novela, podemos interpretar esta escena como la incapacidad de este personaje por encontrar su propia identidad. Este rasgo lo apunta Bernasi, como elemento que señala el carácter paranoico de la protagonista: “a model of unreadability, a convincing failure of self-knowledge” (118), que la hace ser incapaz de conocerse a sí misma.

7.12. La Vanguardia artística: Marcel Duchamp y el ajedrez como metáfora bélica en *Gravity's Rainbow*

La influencia del artista Marcel Duchamp en Thomas Pynchon ya ha sido destacada por otros críticos entre los que cabe mencionar a Michael Vella, quien señala en “Pynchon, V., and the French Surrealists” (1986), la influencia del arte de Duchamp en la novela de Pynchon *V*. En esta obra, apunta Vella, la presencia de los surrealistas franceses en Nueva York aparece a través del personaje de Fergus Mixolydian, cuyas creaciones artísticas consistían en tomar “a wall from a men’s room stall in Penn Station and entering it in an art exhibit “as what the old Dadaists called a ‘ready-made,’” (33). Aquí Pynchon hace referencia a la legendaria anécdota sobre Marcel Duchamp, cuando llevó a la “Grand Central Palace Exhibit” de Nueva York un urinario firmado por R. Mutt, y al que tituló *Fuente*. Al ser miembro de la junta de la Sociedad de Artistas Independientes quiso ocultar su participación en la exposición de 1917, pero esta obra al final no se mostró, aunque marcó un hito importante en el arte del siglo XX. Vella señala:

how important the surrealists were to enriching that patrimony for artists and writers in New York. Duchamp’s ready-mades, de Chirico’s paintings, Breton’s

avant-garde materials for inspiration, imitation, and creative provocation for a whole generation of artists and writers coming of age in the Fifties. (33)

Vella también destaca cómo los temas principales que aparecen en *V.*, como la burla de las fuerzas modernas de destrucción masiva o el llevar al ámbito literario los principios de transformación del mundo moderno, coinciden con las ideas expuestas en el catálogo de la Exposición de Arte Moderno de Nueva York en el año 1959:

In physics and philosophy, in technology and communication, the elements of change and motion underlie the concepts of our own time. In one way or another, a great many artists have attempted to cast these principles of transformation and of a world in flux into a visual form. (Selz 1959, 146)

“New Images of Man,” según Vella, podría considerarse como la culminación de la herencia surrealista y dadaísta en Nueva York, y éste catálogo de arte presenta infinidad de similitudes con los pasajes que aparecen en *V.*, de Thomas Pynchon. Por todo ello, a continuación voy a destacar las similitudes que aparecen entre el artista Marcel Duchamp en otras obras de Thomas Pynchon, además de *V.*, en tanto que ambos buscan una participación activa por parte del espectador o del lector en la obra de arte. De este modo, afirma Duchamp en 1957, acerca de la creatividad:

The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. (77)

Henri-Robert Marcel Duchamp nació en Blainville-Crevon, cerca de Rouen, en 1887. Recibió una educación francesa clásica en el Lyceé Corneille, el mismo lugar donde estudiaron importantes figuras literarias como Pierre Corneille, Gustave Flaubert o Guy de Maupassant. Duchamp recibió una buena formación en dibujo, a partir de un riguroso sistema basado en principios geométricos abstractos y en el dibujo mecánico de piezas simples. A partir de aquí, el artista manipuló todos los conceptos del lenguaje teórico con el que fue instruido a todos los niveles para llevar a cabo creaciones completamente originales, fuera del ámbito tradicional. Uno de sus dibujos tempranos,

Hanging Gas Lamp (Bec Auer), 1903-4 (Fig. 37), parece profético de lo que sería su obra posteriormente, ya que ésta parece ser la primera creación en la que aparece lo que él llamaría “Illuminating Gas,” que después aparecería en dos de sus obras: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, también conocida como *El Gran Vidrio* (Fig. 38) de 1915 a 1923, y *Étant donnés: 1. La chute d'eau 2. Le gaz d'éclairage* (Fig. 39) de 1946 a 1966. Ambas obras se encuentran en el “Philadelphia Museum of Art.” Desde 1902 a 1909 el artista produjo muy pocas pinturas ya que se dedicó plenamente a las ilustraciones humorísticas, siendo éste un punto en común con Thomas Pynchon por su interés común en el humor, que también lleva a Duchamp a trabajar con juegos de palabras. Duchamp juega también con la temática del espejo y los fenómenos implicados en la visión y la reflexión. En su *Gran Vidrio* el tema clave es la condición del “desdoblamiento,” y así también aparece esta fijación con dicho tema en sí mismo como personaje, llevando a cabo una inversión o alter ego en la figura de Rose Selavy.⁶⁹

Entre sus temas fundamentales, pues, Duchamp estudia las posibilidades que se abren frente al desdoblamiento superpuesto en un eterno circular en el que aparece el hombre frente al espejo y cómo su reflejo presenta nuestro propio reconocimiento como otro (tema de alteridad), desatando la dialéctica entre el ver y el mostrarse así como la problemática de la imagen y su doble. En su ensayo sobre el espejo, Baltrusaitis concluye indicando que:

Sean cuales sean su forma y destino, el espejo es siempre un prodigio donde la realidad y la ilusión se codean y confunden. La revelación de su propia imagen al hombre fue su primer hecho. Revelación física y moral, fascinaba a los filósofos. Sócrates y Séneca preconizaban el espejo como un medio para conocerse. El espejo es el atributo de la prudencia y encarna la Sabiduría. Las “reflexiones” en el pensamiento y en el espejo se designan con la misma palabra. (1978: 281).

Sin embargo en el espejo vemos también rasgos narcisistas al permitir éste la dualidad entre actor y espectador. El tema del narcisismo, de un modo generalizado, se basa en la pérdida de la noción de la diferencia entre reflejo y realidad, ya que Narciso

⁶⁹ Juego de palabras “c’est la vie”: atendiendo a la fonética, la doble Rr del nombre Rose indicaría, “eros, c’est la vie.”

sustituye la reciprocidad amorosa, negada por la reflexión de su misma imagen, convirtiéndose así en su propio amante (ya se ha comentado en tema del narcisismo en Pynchon).

En la obra de Duchamp todo gira en torno al retorno espejado y como ejemplo tenemos su alter ego (Rose Selavy), su obsesión por el juego de ajedrez o su interés por la fotografía.⁷⁰ La fotografía se puede equiparar a sus “ready-mades” en tanto que intentos de circular por la dualidad negativa, y en el ajedrez, desde un punto de vista espacial, los dominios de cada adversario se definen por una línea imperceptible que delimita las fronteras en el tablero (línea *Mason-Dixon* en Pynchon).

Duchamp denomina su propia pintura “retiniana” porque es puramente visual y posee los rasgos únicos del que podríamos considerar como un artista original y el que mejor define nuestro siglo, ya que con sus “redy-mades,” sentó las bases del desarrollo del arte contemporáneo puesto que, a partir de Duchamp, el artista deja de ser creador en el sentido tradicional, para llevar a cabo una selección, dentro del universo industrial (principalmente) o natural, de aquellos objetos que considera decisivos para su obra como manifestación de la deshumanización de la obra de arte. De este modo, la ausencia de gusto y la imparcialidad estética serían las premisas básicas para llevar a cabo un “ready-made,” como así declaraba el propio Duchamp:

Es preciso lograr algo de una indiferencia tal—afirmó—que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto. (qtd. in Cabanne 1967, 84)

Las obras duchampianas, sobre todo los “ready-mades,” ganan cuando se examinan las interconexiones temáticas y las técnicas utilizadas, “los distintos ready-mades se revelan así como si fueran episodios o experimentos parciales ligados a un propósito o a una intención global” (Ramírez 28). Los ready-mades de Duchamp podrían compararse con algunos experimentos literarios, como afirma Foucault (1976) acerca del mecanismo poético de Roussel, consistente en presentar “una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes” (22). El proceso es similar al que sigue Duchamp, quien, al descontextualizar un objeto, éste puede significar varias cosas

⁷⁰ Hay que recordar también el interés de Pynchon por la fotografía en *ATD*.

a la vez. Es curioso que el primer “ready-made” de Duchamp sea *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (*Assemblage d'une roue de bicyclette sur un tabouret*) (Fig. 40), montado en Neuilly en 1913. Aquí tenemos el símbolo de la rueda que Pynchon utiliza en muchas obras y simboliza, además del ciclo de la vida, la era de la máquina, como ya vimos en la relación entre sus obras y la pintura de Remedios Varo. La bicicleta resuelve el problema esencial de la mecánica debido a la transformación del movimiento alternativo en circular continuo (tenemos ya en *Lot 49* la obsesión por este tema manifiesta a través del juego de palabras “Alameda County Death Cult:” AC/DC o corriente alterna/corriente continua). La obra de Duchamp reconoce el atractivo de la belleza industrial de la maquinaria, de la tecnología, y la emplea en sus obras en forma de artículos geométricos superando en muchos aspectos el estilo cubista, y abriendo un nuevo campo de experimentación y concepción del arte:

In pursuing a metaphorical link between the body and the machine Duchamp had had recourse to mechanical derived visual images (photography). In the 1911 painting of the Coffee Mill he had referred, though still in a loose if rudimentary painterly manner, to a diagrammatic mode of representing its mechanical action. (Ades 66)

Por todos estos puntos que hemos mencionado podríamos establecer ya una serie de elementos en común con los temas e intereses entre Marcel Duchamp y Thomas Pynchon. En noviembre de 1994 tuvo lugar una interesante conferencia acerca de Thomas Pynchon en colaboración con la “International Association of Philosophy and Literature,” la llamada “Warwick Conference.” Martin Rosenberg expuso aquí ciertas teorías acerca de la influencia de Marcel Duchamp y la filosofía de Deleuze en la obra de Thomas Pynchon. Uno de los puntos en común fundamentales es el tema del juego del ajedrez, y es que tanto los escritos como los trabajos de Duchamp se caracterizan por el análisis y obsesión con el juego del ajedrez, devoción de Duchamp, que a menudo comparaba con la triada dialéctica hegeliana (proceso circular de la realidad desarrollado en tres momentos y movido por el mismo principio de la contradicción).⁷¹

⁷¹ La filosofía de Hegel se puede equiparar a una vasta alquimia en cuanto que trata de transformar en pensamientos los datos de los sentidos y las representaciones, de introducir universalidad y necesidad allí donde hay da individualidad y yuxtaposición. Para entender bien este sistema sería preciso habituarse a la

Empezaremos por este punto para analizar dichas relaciones entre el artista francés nuestro escritor. Es importante tener en cuenta que las alusiones al ajedrez son también referencias a la relación entre geometría y hegemonía⁷² y Rosenberg⁷³ comienza por este punto para establecer una red de conexiones entre escritor y artista:

Según Rosenberg, el llamado “endgame” o final de juego, es un movimiento geométrico y simétrico del juego de ajedrez que divide el tablero en dos zonas, cada una controlada por un rey. Según el tratado de Duchamp, en el ajedrez todas las jugadas o movimientos se caracterizan por funcionar de acuerdo a la disposición del tablero que posee una línea de bisagra (“hinge”) que hace que el escenario de juego se pueda voltear de forma simétrica, como en un espejo.⁷⁴ Según las normas del juego en el ajedrez, el objetivo no consiste en ganar sino en no ser derrotado:

For every move, each King is reversible with respect to its “other,” and whether the movements seem random or obsessively repetitive, the condition of “draw” remains. If both players employ the tactic, “breach of opposition” occurs only when the irreversible nature of contingency in the form of a mistake creeps into this otherwise over-determined ritual which precipitates the end of the endgame. (Rosenberg 1994, 149)

Es importante destacar cómo el juego de ajedrez está presente también en Pynchon. Así, en su primera novela *V.*, Pynchon hace ya una referencia concreta al ajedrez:

How many times had they stood this way: dwarfed horizontal and vertical by any plaza or late-afternoon? Could an argument from design be predicated on that instant only, when the two must have been displaceable, like minor chess pieces, anywhere across Europe’s board. Both of a color through one hanging back diagonal in defence to his partner, both scanning any embassy’s parquetry

idea de que una misma realidad puede estar situada en diversos niveles, y aquí entraría en juego la cuarta dimensión.

⁷² El ajedrez es dialéctica en tanto que lucha de contrarios, como señala Alan W. Watts, 1963

⁷³ “Duchamp and Halberstadt’s treatise on the endgame, *Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (1932).

⁷⁴ Los espejos aparecen constantemente en Pynchon, haciendo alusión al sistema binario que conforma el mundo.

for signs of some dimly sensed opposition—lover, metal ticket, object of political assassination, any statue's face for a reassurance of self-agency and perhaps, unhappily, self-humanity; might they be trying not to remember that each square in Europe, however you cut it, remains inanimate after all. (V. 64).

Pynchon habla de figuras empujadas (“dwarfed”) por una plaza o atardecer que nos recuerda a las pinturas de Giorgio de Chirico, como ya mencionamos, y en esta imagen las figuras se convierten en figuritas, como peones de ajedrez. Europa se transforma en el tablero, que es un escenario de conflicto bélico entre dos bandos, separados por la línea de bisagra que divide los territorios. Los personajes de *V.* se conservan en cada casilla de forma inanimada. En casi todas sus novelas Pynchon habla de la guerra desde una perspectiva crítica, al estilo de Foucault y no como cronista:

Es la historia oscura de las alianzas, de las rivalidades entre grupos, de los intereses escondidos o traicionados; la historia de las distracciones del derecho, de los desplazamientos de las fortunas; la historia de las fidelidades y las traiciones; la historia de los derroches, de las exacciones, de las deudas, de los engaños, de los olvidos, de las inconsciencias. Se trata, por otra parte, de un saber cuyo método no consistirá en la reactivación ritual de los actos fundamentales del poder, sino en un desciframiento sistemático de sus intenciones malignas, en la rememoración de todo lo que ésta sistemáticamente ha olvidado. Será un método de denuncia perpetua de lo que ha sido el mal en la historia. No se tratará ya de la historia gloriosa del poder, sino de la historia de sus bajos fondos, de sus maldades. (Foucault 1998, 113)

En *Mason & Dixon* también el escenario es bélico, la Guerra de la Independencia de Estados Unidos (1775-1783). Para Pynchon la nación americana se constituyó sobre una base negativa ya que, en cierto modo, se tomaron la Ilustración y la razón como método de expandir la dominación. Así afirma el capitán Zhang en *Mason & Dixon*, hablando de la línea de separación entre los territorios de Maryland y Pennsylvania:

“To rule forever,” Continues the Chinaman, later, “it is necessary only to create, among the people one would rule, what we call...Bad History. Nothing will produce Bad History more directly nor brutally, than drawing a Line, in particular a Right Line, the very Shape of Contempt, through the midst of a People,—to create thus a Distinction betwixt’em,—‘tis the first stroke.—All else will follow as if predestin’d, unto War and Devastation.” (*M&D* 615)

Thomas Pynchon utiliza la metáfora del juego de ajedrez para hablar de la guerra, y la novela donde más utiliza esta metáfora es *Gravity’s Rainbow*, donde también, en numerosas ocasiones, menciona a Marcel jugando al ajedrez, que posiblemente, como señala Rosenberg (1992), sea una clara referencia a Marcel Duchamp, aunque otros autores hayan apuntado referencias a Marcel Proust.

En 1932 Duchamp escribe en colaboración con Halberstadt un tratado sobre el final del juego, *Opposition et les cases conjuguées sont reconciliées*, que analiza la situación de dos jugadores de ajedrez en un empate donde ambos conspiran retrasando el final del juego lo más posible. En *Gravity’s Rainbow* las alusiones al juego de ajedrez y a Marcel Duchamp aparecen constantemente, y es muy probable que Pynchon se basara en el tratado de Duchamp para utilizar la metáfora del juego como guerra: “They are available to others, but not to you. Chess. Your objective is not the King—there is no King—but momentary targets such as the Radiant Hour” (*GR* 799).

Rosenberg destaca la mención de Duchamp en varios momentos en *Gravity’s Rainbow*:

everybody’s here now except for that Mar-cel but hark the familiar music-box theme yes it’s that old-timery sweet Stephen Foster music and sure enough in through the balcony window now comes Marcel, a mechanical chessplayer dating back to the Second Empire, actually built a century ago for the great conjuror Robert-Houdin, very serious-looking French refugee kid, funny haircut with the ears... (*GR* 800)

Pynchon describe a Marcel en *Gravity’s Rainbow* como jugador de ajedrez mecánico sin humanidad: “Marcel really is a mechanical chess player. No fakery inside to give him any touch of humanity at all” (800). También se le acusa de no tener alma

(679) a la vez que es la fuente de todas las alusiones a la kabbalah. Según Rosenberg tenemos una interesante visión de la novela *Gravity's Rainbow* como “endgame:”

The Zone of *Gravity's Rainbow*, filled with material and human refuse in the aftermath of the Second World War, represents the historical space between two epochs, one an endgame between England and Germany, the other an emerging contest between the United States and the Soviet Union. An explicit triangulation with physics, Deleuze's philosophy of history, and Pynchon's depiction of the Zone leads to a profoundly subversive view of the Second World War and its aftermath. (1992: 93)

En *Difference and Repetition*, Gilles Deleuze busca conexiones entre ciencia, filosofía y las artes con el fin de proponer un sistema de teorías culturales (“culture-formation”) basándose en la distinción entre “differe(c)iation” y “diferen(t)iation,” refiriéndose con el primero al ámbito de las matemáticas (diferencia espacio temporal en un eje geométrico) y con el segundo al de la biología (variaciones de un organismo en un determinado momento de la historia). El primer concepto se puede relacionar también con el tiempo reversible, como el movimiento en el tiempo dentro de la mecánica newtoniana, o bien la trayectoria de las partículas subatómicas dentro de la electromagnética cuántica de Feynman, mientras que el segundo, que se refiere al tiempo irreversible, estaría ligado al concepto de entropía.

El trabajo de Deleuze se podría relacionar con el proyecto dadaísta de disrupción de todas las convenciones culturales para acercarse a lo que Duchamp llamaba “blankness” como modo de visualizar los espacios o agujeros que aparecen en todos los sistemas. Tomando como ejemplo la obra de Pynchon *Gravity's Rainbow*, en ella está presente este agujero o vacío de espacio abierto entre Inglaterra y Alemania o Estados Unidos y la Unión Soviética después de la Segunda Guerra Mundial. De este modo, el espacio conocido como “The Zone” en *Gravity's Rainbow* presenta una construcción artística que representan el caos en la historia y la condición de contingencia cultural en términos de leyes físicas y “time-irreversibility” a la vez que ejemplifican la condición de un estado de poder estático a partir de metáforas de “time-reversibility.” Así, Pynchon presenta una posibilidad de resistencia a todas las formas de poder establecidas

como una “fork in the road” (556), frase que hace referencia a una posibilidad de cambio histórico así como a las leyes físicas de irreversibilidad del tiempo.

Otras referencias en esta novela al ajedrez se refirieren al “endgame” como el proceso de entropía en la termodinámica: “End game of thermodynamic doom” (3), cuando habla de las relaciones antagónicas entre personajes: “Weissman delaying the end of a chess game with Ilse to keep her from Pökler” (576), o cuando Tetcherine, el doble de Slothrop, habla con Wimpe a través de metáforas de ajedrez (344) o juega al ajedrez con Mravenko, “the most maniacal, systemless chess player in Central Asia (611). Además, Pynchon complica aún la metáfora del ajedrez al relacionarla con procesos biológicos y utilizando términos científicos:

“Think of chess,” in his early days around the capital, looking for a comparison that Russians might take to, “an extravagant game of chess.” Going on to show, if his audience was receptive...how each molecule had so many possibilities open to it, possibilities for bonding, bonds of different strengths, from carbon to the most versatile, the queen, “the Great Catherine of the periodic table,” down to the little hydrogens numerous and single-moving as pawns...and the brute opposition of the chessboard yielding, in this chemical game, to dance-figures in three dimensions, “four, if you like,” and a radically different idea of what winning and losing meant. (GR 344)

Todas estas referencias sugieren que el tratado de Duchamp sobre ajedrez, *Opposition et les cases conjuguées sont reconciliées*, y concretamente, sobre el movimiento último de los reyes al final del juego o “endgame” modelan la historia de *Gravity's Rainbow* de acuerdo con la concepción geométrica y el movimiento de las figuras o de los personajes a través del tablero o del terreno bélico en Europa. Al final del juego de ajedrez, cuando los reyes se quedan sin la protección de ninguna otra figura más que la de un simple peón que marcha a través del tablero, desprotegido, con la esperanza de convertirse en reina al llegar al otro lado del campo simétrico del tablero de juego. En esta partida no se puede ganar sino evitar la derrota esquivando al enemigo a través de una incesante repetición de movimientos. El final puede ser la muerte, pero puede ser aún algo peor como un vagar constante, como señala Pynchon: “just waking up one day, and knowing that Queen, Bishop, and King are only splendid cripples and

pawns, even those that reach the final row, are condemned to creep in two dimensions, and no Tower will ever rise or descend” (494).

La estrategia crucial en el ajedrez, particularmente en la jugada “endgame” consiste en mantener un equilibrio simétrico con el fin de evitar la derrota⁷⁵ Si vemos en términos de ajedrez los acontecimientos tanto creativos como destructivos que tienen lugar en la novela como los que pueden suceder en un tablero de ajedrez, podemos entender cómo la geometría que muestran los mapas de Slothrop y de Méjico animan a Pointsman a asumir que es posible controlar todos los acontecimientos que tienen lugar a su alrededor. En *Gravity's Rainbow* Slothrop se vuelve invisible, como otros muchos personajes en “the Zone,” como grupos étnicos que se propagan a través de todas las barreras difusas de los países europeos.

Kuenzli señala cómo las teorías de oposición y reconciliación no solamente quedan recluidas al ámbito de la filosofía, sino que además se encuentran en el pensamiento en general. Así, hoy en día estas teorías también las hallamos en disciplinas tan dispares como el estructuralismo o la biología molecular (1989: 32). Estos conceptos ya se tuvieron en cuenta en la literatura del Renacimiento a partir del “conceit” o metáfora. Estas ideas fueron elaboradas y refinadas por críticos literarios y retóricos del siglo XVII hasta tal punto que algunos historiadores creyeron que estos conceptos formaban las bases teóricas para el estilo de la poesía metafísica de este periodo. La fuente más relevante para Duchamp podríamos encontrarla en los esfuerzos de los poetas franceses y los críticos literarios desde los periodos del Romanticismo hasta el Simbolismo, reconciliando los conceptos de lo real y lo imaginario, y a finales del siglo XIX, del consciente y el subconsciente. Por supuesto, Duchamp estaba familiarizado con los escritos de Appollinaire y con los poetas del Simbolismo francés. Incluso más allá, otra fuente que se basa en operaciones de oposición y reconciliación es el arte de la alquimia, que lo estudian y reflejan tanto Duchamp en sus obras artísticas como Pynchon en sus textos.

En el tratado de Duchamp las jugadas aparecen representadas gráficamente a modo de transparencias que parecen ser una especie de parodia de las obras de Duchamp en las que lleva a cabo montajes con cristal (*To be looked at, with one eye, close to, for over an hour* (1918-19)). Esta obra consiste en un ensamblaje que

⁷⁵ El término “equilibrium” también se utiliza en termodinámica pudiendo significar o bien desorden máximo, o por el contrario, estatismo completo.

representa una pirámide sobre la superficie de un cristal en dimensión “N” con líneas que irradian en el cristal anticipando el diseño de una parte de su *Large Glass*, y culminado por círculos concéntricos que parecen balancearse de forma desequilibrada (que nos recuerdan el símbolo de la balanza de la justicia) en una perspectiva distorsionada.

En el círculo central sobre el cristal los espectadores pueden verse a sí mismos de forma invertida como consecuencia del reflejo en el espejo y varias líneas de ruptura accidental del cristal se superponen de forma azarosa al conjunto total de las imágenes de esta obra. Cada elemento aquí se podría interpretar con un simbolismo intencionado.

Tenemos, en primer lugar, una pirámide que podría hacer referencia desde una estructura social de sistema totalitario o una corporación, o tal vez el mismo Universo. El cristal simboliza la resistencia a la amenaza entrópica, mientras que, como señala Rosenberg:

The accidental breakage encodes the contingency of duration as a necessary condition for entropic processes in science and society—whether described by Clerk Maxwell and Ludwig Boltzmann or Henri Atlan and Ilya Prigogine; Henry Adams and Oswald Spengler, or Michel Serres and Gilles Deleuze. (1994: 149)

Rosenberg lleva a cabo un análisis de las obras de Pynchon a partir de conceptos de la mecánica cuántica y de la filosofía de Deleuze y Guattari, por lo que su interés, más que dentro de la crítica literaria, podría situarse en el campo de la filosofía. Lo que une a Deleuze, Guattari, y Thomas Pynchon es el uso de metáforas complejas dentro del ámbito de las ciencias para desafiar la cultura dominante. De ahí la mención constante de personajes como Maxwell, Prigogine, Hamilton, etc. Aunque sería interminable analizar todas estas metáforas complejas que no corresponden al propósito de este trabajo, simplemente mencionaré aquellos conceptos que guardan relación con la concepción del arte de vanguardia imprescindible para entender la obra de Duchamp.

Así pues, dentro de sus intereses, ya hemos comentado cómo el cristal es un elemento esencial, y con él todos los fenómenos que guardan relación con dicho material, como son la reflexión, la simetría, etc. Tanto es así que el propio Duchamp, al igual que Pynchon en cuanto al desdoblamiento de personajes, siempre presente en su obra,

también llevó a cabo un desdoblamiento de su persona, creando su alter ego con forma femenina: “Rose Sélavy.” Señala Rosenberg:

Duchamp’s concept of mirror symmetry and inversion extends to other realms as well, especially to his play with gender identity, exemplified by Man Ray’s 1921 photograph of Rose Sélavy, Duchamp’s alter ego in drag. (150)

La insistencia en el tema del desdoblamiento, de mundos y personajes paralelos en Pynchon es constante. Destaca *Vineland*, donde Pynchon hace referencia a este mismo desdoblamiento de un modo muy particular con el personaje de Zoyd Wheeler, quien vive en una especie de tiempo doble: por un lado, su pasado revolucionario en los años 60, y por otro lado la fecha actual en la que se desarrolla la obra, el año 1984 (coincidente con la fecha de la novela de Orwell). Zoyd salta a través de una ventana (acto contrario a lo que lleva a cabo Slothrop en la novela *Gravity’s Rainbow* cuando cruza el radio de Swartzchild⁷⁶ de un agujero negro antes de desaparecer de los múltiples complots (“plots”) que tienen lugar en la novela). Las acciones de Zoyd Wheeler podrían también hacer referencia a uno de los físicos más importantes del siglo XX, John Archibald Wheeler (1911-2008),⁷⁷ quien de hecho, acuñó el término “agujero negro” así como la teoría Geometrodinámica (teoría cuántica de la gravedad), que trata de explicar los fenómenos espacio temporales en términos completamente geométricos. Según su teoría, la geometrización a su vez explicaría el electromagnetismo.

Es evidente que Pynchon estaba interesado en todos estos procesos y teorías físico científicas que tratan de explicar el mundo, y que con sus novelas, intenta plantear un experimento literario a fin de reflejar la realidad física que no percibimos puesto que

⁷⁶ Alusión a Karl Swcharzschild (1873-1916), físico y astrónomo alemán que estudió los agujeros negros. Concretamente, lo que se conoce por el agujero negro de Schwarzschild es una región del espacio-tiempo que queda delimitada por una superficie imaginaria que se denomina “horizonte de sucesos.” Esta especie de frontera describe un espacio del cual nada puede escapar, ni siquiera la luz, y de ahí el nombre de agujero negro. Es importante destacar que dicho espacio forma una esfera perfecta en cuyo centro se encuentra la singularidad. Su radio recibe el nombre de “radio de Schwarzschild.”

⁷⁷ Uno de sus trabajos más reconocidos es su investigación en torno a los agujeros negros. Explicó el posible fin de las estrellas, proceso por el que dejarían una región destructura tras consumirse, cuyo poder de gravitación absorbería todo lo que se acercase a ellas. Creó los términos “agujero de gusano” (para nombrar a las entidades hipotetizadas en 1916 por Ludwig Flamm) y agujero negro (hipotetizados por Karl Schwarzschild también hacia 1916), “agujero blanco,” “geón,” “espuma cuántica” y “geometrodinámica.”

es invisible a los sentidos del ser humano, pero que sin embargo, está presente y determina el funcionamiento de nuestro mundo.

Todo ello le une a Duchamp puesto que, como veremos después, su arte se basa especialmente en el reflejo del universo físico y de las leyes conocidas hasta ahora y que siguen su proceso de experimentación. Hay que tener en cuenta que en el siglo XX las teorías de A. Einstein supusieron un logro no solo a nivel teórico sino también estético, sobre todo la Segunda Ley de Relatividad, donde se asimila la fuerza de la gravedad como la curvatura del espacio-tiempo (Apartado dedicado al espacio-tiempo y a la cuarta dimensión). Además también por la vía de la geometrización podría explicarse el electromagnetismo, que es otro tema fundamental en Thomas Pynchon, sobre todo en su novela *Against the Day*, y su interés por el físico norteamericano.

John Wheeler continuó la investigación de Einstein para llegar a la conclusión aterradora de que no hay nada más en el mundo que un espacio curvo y vacío e intentó reformular así la teoría de la relatividad general como un espacio de las tres métricas, siendo la geometrodinámica una dinámica no lineal del espacio-tiempo. La visualización de todos estos términos científicos se complica, sobre todo al tratar de representar gráficamente el tensor de curvatura de Riemann.⁷⁸ Y además, sería preciso introducir aquí una serie de explicaciones y términos científicos que complicarían este trabajo, desviándose de la temática del mismo, por lo que simplemente nos limitamos a mencionar de forma superficial lo que hay detrás de las alusiones que Thomas Pynchon lleva a cabo en sus obras y destacar el grado de complejidad que las obras de Duchamp esconden.

Es interesante observar cómo la obsesión por el cristal, siempre presente en la obra de Duchamp, aparece en la novela de Pynchon, *Gravity's Rainbow*, de un modo muy insistente. Así, señalamos los siguientes ejemplos: “the fall of a crystal palace” (3), “the oldest of city dirt, last crystallizations of all the city had denied threatened, lied to its children” (4), “the gasworks beyond, stand precisely: crystals grown in morning's beaker” (6), “the wind shook down crystals of snow: purple and orange creatures

⁷⁸ Todo ello no dejan de ser hipótesis y experimentos aún en proceso. Actualmente, LIGO (Laser Interferometer Gravitational Wave Observatory), con dos interferómetros en EEUU (uno en Livingston y otro en Hanford) y otros repartidos por todo el mundo (como Virgo, en Italia, y KAGRA, en Japón), están observando y buscando ondas gravitatorias y fusión entre agujeros negros con el fin de confirmar o refutar las predicciones de la geometría numérica y llegar a desvelar el secreto de la materia oscura.

blooming on her long lashes” (58), “The Abbey’s ruin stands gray and crystal” (86), “None of your bright-Swiss or crystalline season here” (131-32), “Developing patterned paint, dissolving crystal after patient crystal” (159-60).

Hay muchísimas más alusiones al cristal en la obra, y aún continúan en *Against the Day*, siendo el lugar clave donde comienza la historia el edificio de cristal de la Gran Exhibición de Chicago en 1898. En esta novela Pynchon utiliza el tema del fenómeno de la doble refracción del espató de Islandia con verdadera obsesión, además del tema de los espejos.

7.13. Hacia la cuarta dimensión en *Against the Day*

Voy a dedicar un breve comentario acerca del concepto de la cuarta dimensión, imprescindible para entender la obra duchampiana, que se traslada del plano bidimensional de la pintura y tridimensional de la escultura, para dar un paso más allá y presentar obras que pueden ser vistas desde distintos ángulos, a través del orificio de una puerta (*Étant donnés*), con diferentes perspectivas, y así cada vez abrir al espectador una realidad diferente, una entrada a la cuarta dimensión. El interés por el espacio cuatridimensional y por la existencia de mundos paralelos representados por la simetría del espejo o por la línea de bisagra en el tablero de ajedrez, también son temas que Pynchon muestra en sus novelas. Voy a mencionar con detalle cómo aparece el tema del espacio y la cuarta dimensión en *Against the Day*, la novela de Pynchon que mejor representa estos conceptos.

Against the Day, que comienza con la “Chicago World’s Fair” de 1893 pone de manifiesto un número de referencias históricas que, a pesar de que Pynchon no era historicista, logra crear una sensación de realidad histórica, como ya vimos que sucedía en *Mason & Dixon*. De este modo, la Feria de Chicago representa el núcleo central de las ideas capitalistas americanas del “*laissez faire*” y de las ideologías de la superioridad racial de los blancos. En la novela, invirtiendo la iconografía y los valores de clase de la Feria de Chicago, los campos de trabajo asumen una especie de aura como lugares de martirio que pueden considerarse lugares sagrados. En la obra de Pynchon, los grupos anarquistas se revuelven contra el individualismo agresivo característico de la ideología capitalista, del mismo modo en que el movimiento y la migración molestan la estabilidad política de las naciones y los estados. Scardsdale Vibe, el magnate

multinacional y además ladrón, reúne las características del nuevo materialismo del siglo XX precisamente por su exagerado egoísmo:

Where alien muckers and jackers went creeping after their miserable communistic dreams, the good lowland townfolk will come up by the netful into these hills, clean, industrious, Christian, while we, gazing out over their little vacation bungalows, will dwell in top-dollar palazzos befitting our station, which their mortgage money will be paying to build for us. [...] Anarchism will pass, its race will degenerate into silence, but money will [...] bring low after all it. (*ATD* 1000)

Contraria a la visión de Vibe, de una falsa comunidad de bungalows, el anarquismo de Pynchon se asocia con éticas de reciprocidad y de este modo se acerca más al anarquismo social de Goodman cuando afirma que “the only sort of freedom that is really worth having, or even really free, is a social freedom, freedom lived in community with others” (George Levine 61).

En la novela de Pynchon, tanto el anarquista como el peregrino desconfían de las jerarquías terrenales, promueven movimientos fuera de la política parlamentaria y entienden la vida como una transición y sobre todo, como movimiento. En su juicio revolucionario, el desarrollo del ser humano hacia una sociedad justa depende no solamente de la satisfacción de las necesidades materiales sino también de una serie de situaciones contingentes y de posibilidades que se plantean a veces, y que otras se vuelven a cerrar. Una especie de “road not taken,” entre las que caben las catástrofes que se podrían evitar y que suceden, sin embargo. Esta sociedad está formada por las vidas de los peregrinos anarquistas en la novela de Pynchon. Según Yashmeen, uno de los personajes fundamentales de la obra: “the only rule is that there are no rules” (943).

Así, el peregrinaje simboliza para Pynchon la idea de “underground men,” o de los “desheredados” que ya aparecían en *Lot 49*, manifestando su simpatía por las clases más desfavorecidas. En *Against the Day*, Pynchon alterará los conceptos de espacios estables y organizaciones sociales y regresa al orfismo, por oposición al racionalismo, al materialismo y al positivismo.

Algunas escenas resaltan constantemente el poder de la naturaleza y de la tierra como algo sagrado frente al poder artificial de la muerte causada por la tecnología

desarrollada para las guerras y asociada también al capitalismo. Shambala, símbolo textual central, es la ciudad mítica que aparece en medio del desierto (*ATD* 793) y que buscan los capitalistas por considerarla un espacio de energía infinita que finalmente provocará la Guerra (guerra causada por el imperialismo, lucha por territorios).

Otro asunto que Pynchon trata en su novela y que tiene un papel fundamental en el ejercicio del poder y la distribución espacial es el método de la vigilancia. Esto tiene que ver con el proceso por el que se crean espacios para la guerra en la novela y nos recuerda los días de la Guerra Fría (el concepto del Gran Juego tomado de los rusos para el ajedrez, que también se refiere al juego del críquet en Inglaterra). “Surveying” era el código para la vigilancia o el espionaje a la vez que “grandes juegos.” De este modo, dentro de los numerosos estilos de la novela, *Against the Day* contiene un replanteamiento postmoderno de la aventura de espionaje que hace alusiones a Kipling. Casi todos los personajes que aparecen en esta novela son espías, y cuando el narrador de refiere al tema del espionaje hace alusiones a “The Great Game” (*ATD* 226-27). Existen salas de armamento en Ostende que se definen como “as to some international chess tournament” (*ATD* 558), y en algunas referencias a la Primera Guerra Mundial, vemos cómo se afirma que la Guerra es como el juego de ajedrez (594).

Los personajes que conocemos por el nombre de “The Chums of Chance” o Chicos del Azar, aparecen como dobles porque por un lado aparecen como formando parte del mundo real como viajeros en globo que son tratados por los gobiernos para espiar al enemigo, y a la vez son también personajes de ficción. Son enviados por una misteriosa oficina a la Feria de Chicago para firmar un contrato por el que deberán espiar los movimientos de una agencia de detectives llamada “White City Investigations,” que es la rival de otra agencia de detectives que lidera Pinkerton. White City aparece como símbolo republicano de la subyugación imperialista. Aquí es importante tener en cuenta que en la Feria de Chicago de 1893 World Fair, Frederick Jackson Turner presentó su tesis sobre la frontera a la “American Historical Association,” asociando la idiosincrasia de América con la invención del concepto de “citizenry” a través del expansionismo occidental (hacia el oeste), lo cual conllevaba/justificaba una ideología individualista y agresiva hacia el entorno natural con el fin de dominarlo. Pero él propuso esta tesis cuando el Oeste ya había sido completamente colonizado y la dominación, confinamiento y genocidio de los nativos ya había tenido lugar en este proceso colonizador. Más aún, la privatización de las

tierras públicas en la frontera occidental, a partir del “Homestead Act” de 1862, resultaría en una gran concentración de la riqueza y la emancipación de grandes granjas y ranchos corporativos. Tras la huelga promulgada por “Homestead Strike” de 1886, los Pinkerton se hicieron famosos por animar a la violencia y a las huelgas con el fin de legitimar medidas represivas como respuesta a los conflictos y atrocidades que se llevaron a cabo contra los manifestantes.

Pynchon lleva a los lectores a todos los territorios del planeta a través los lugares de mayor conflicto como Asia Central o la Revolución de Méjico (1919-20), con el fin de mostrar cada vez más un mundo que ha sido diseñado por los estados y las corporaciones y conducido por las vías de los ferrocarriles. Al mismo tiempo, el fantasma de la Primera Guerra Mundial está presente constantemente en el texto como resultado irracional de todo un proceso racionalizado y cuidadosamente diseñado como muestran los ferrocarriles, puesto que al final fueron las aspiraciones austro húngaras a obtener un ferrocarril para monopolizar el comercio lo que desencadenó la Guerra.

En *Against the Day*, tenemos una primera descripción de la Gran Guerra presentada con una perspectiva al modo de “vista de pájaro” que nos ofrecen los “Chums of Chance,” quienes, mientras se acercan al “World’s Columbian Exposition” de 1893 por el aire, sobrevuelan el área de Chicago, caracterizada por un claro sistema de coordenadas que obedecen al Eje Cartesiano:

Beneath the rubbernecking Chums of Chance wheeled streets and alleyways in a Cartesian grid [...]. From this height it was as if the Chums, who, out on adventures past, had often witnessed the vast herds of cattle adrift in ever-changing cloudlike patterns across the Western plains, here saw that unshaped freedom being rationalized into movement only in straight lines and at right angles and a progressive reduction of choices, until the final turn through the final gate led to the killing floor. (10)

Este pasaje hace referencia a uno de los cambios fundamentales que llegaron con la industrialización y donde, por una parte, la subordinación a un sistema geoméricamente organizado dio origen a una serie de rutinas sistemáticas y por otro lado al reparto del territorio. Fue el cambio espacial de la pradera o campo abierto a la partición del terreno (“prairie,” pradera, es el nombre de uno de los personajes

principales de la novela *Vineland* y de esta novela). Dicho de otro modo, fue el paso de un espacio abierto a parcelas divididas por vallas de propiedad privada. La referencia al Eje Cartesiano, que corresponde al tejado de organización geométrica o “tessellation” de cualquier plano euclidiano dividido por unidades formadas por cuadrados, marca el completo proceso de colonización.

A simple vista, la direccionalidad más o menos caótica que se puede asociar el “barrido” “sweeping stretch of prairie” (10) en *Against the Day* contradice la organización estrictamente vertical de la dimensionalidad del espacio urbano de Chicago dos décadas después del Gran Incendio de 1871:

Out the window in the distance, contradicting the Prairie, a mirage of downtown Chicago ascended to a kind of lurid acropolis, its light as if from mighty immolation warped to the red end of the spectrum [...]. (41)

Sin embargo, esta dicotomía aparente se convierte, como la propia ciudad de Chicago, en algo borroso en cuanto a sus límites conceptuales, con espacios urbanos que se extienden alrededor de la ciudad y cambian de ser parte del Eje Cartesiano a lo que Pynchon denomina “the urban unmappable” (131). Cuando Lew Basnight se enfrenta a toda esta arbitrariedad, caos y “unmapped wilderness” que aparece en los límites de la ciudad y se pregunta a sí mismo:

“Was it still Chicago? [...] the first thing he noticed was how few of the streets here followed the familiar grid pattern of the rest of town [...] increasing chances for traffic collisions. (38)

En el entorno de la ciudad tiene lugar, de forma simbólica, una lucha de opuestos, como en el juego de ajedrez (“White City” frente a “Dark City”). Esta misma oscuridad y caos en los límites se puede observar en los alrededores de la “World’s Columbian Exposition”:

how civilized [...] and [...] *white* exhibits located closer to the center of the ‘White City’ seemed to be, whereas the farther from that alabaster Metropolis

one ventured, the more evident grew the signs of cultural darkness and savagery.
(*ATD* 22)

En *Against the Day*, la metáfora geométrica que Pynchon introduce a partir del Eje Cartesiano se menciona de nuevo cuando el Dr. Vormace, en una reunión para el grupo “The Transnoctial Discussion Group” con su tema “The Nature of Expeditions,” resume el viaje de los colonizadores a lo que él llama “unmapped wilderness” como:

We learned once how to break horses and ride them long distances, with oceangoing ships we left flat surfaces and went into Riemann space, we crossed solid land and deep seas, and colonized what we found [...]. (131)

En este apartado, Pynchon trata el salto de la exploración y colonización del espacio plano al espacio esférico. Es el paso de transición de la geometría euclidiana a la geometría de Riemann, la entrada al espacio de Riemann (Poincaré, 1902).

En *Against the Day*, el espacio que ocupa el ferrocarril tiene un papel fundamental, como ya hemos mencionado, en los acontecimientos que desencadenaron la Primera Guerra. El ferrocarril “penetrated, it broke apart cities and wild herds and watersheds, it created economic panics and armies of jobless men and women, and generations of hard, bleak city-dwellers [...] who ruled with unchecked power” (*ATD* 930).

Pero la novela no solamente presenta un viaje real, sino también un viaje fantástico. Dicho viaje también tiene lugar a través del interior de la tierra, cuando “The Chums of Chance” se encuentran en “the subdesertine frigate Saksaul” (*ATD* 435), en busca de la ciudad sagrada de Shambhala, un espacio santificado de poder. Para viajar a través de la tierra, sin dinamita ni excavaciones, la tierra debe ser transformada, manipulando el tiempo, en algo transparente como el cristal:

Randolph wondered, “how can you travel underneath the sand and even see where you’re going?”

“By redeploying energy on the order of what it would take to change the displaced sand into something transparent—quartz or glass, say. Obviously,” the Professor explained, “one wouldn’t want to be in the middle of that much heat,

so one must arrange to translate oneself in Time, compensating for the speed of light in the transparent Médium. As long as the sand has only been wind-deposited without local obstruction, we assume the familiar mechanics of water-waves generally to apply, and if we wished to move deeper, say in an under-sand vessel, new elements analogous to vortex-formation would enter the wave-history—in any case, expressible by some set of wave-functions.”

“Which always include Time,” said Chick, “So if you were looking for some way to reverse or invert those curves—wouldn’t that imply some form of passage backward in Time? (426).

También, para dar con la verdadera Shambhala se necesitan tres cosas: el mapa que poseen los “Chums of Chance,” el recorrido del Sfinciuno Itinerary; y el barco Paramorphoscope; “[a]nd as any Tibetan lama will tell you, the right attitude” (ATD 435).

El espionaje que estos “Chums of Chance” llevan a cabo nos lo relatan los “Time Travellers.” Son personajes que han viajado al future, de nuevo al pasado, y han visto el hambre y la pobreza que caracterizan los momentos finales del sistema capitalista. Uno de los personajes pregunta: ““You are not aware that each of your mission assignments is intended to prevent some attempt of our own to enter your time-regime?” (ATD 415). Premios seductores como el de la eternal juventud se plantean en la novela en lo que podría ser una situación faustiana.

La Cuarta Dimensión aparece en la obra como un viaje al mundo de los muertos: “journey into the realm of the dead” (ATD 242), pero no un viaje de ida solamente, sino que cabe la posibilidad de vuelta gracias a la posibilidad de invertir el tiempo o a la espacialización del tiempo. Lo que permite la vuelta del viaje es convertir la muerte en un lugar. *Against the Day* celebra la multiplicidad de “ahoras” (*nows*) o de los momentos presentes del continuo espacio-tiempo relativista y ofrece además otra opción científica al viaje en el tiempo. Las teorías de Vectores y Cuaternones dominan el texto y especialmente este último parece prometer la posibilidad de invertir las direcciones a lo largo de los vectores abriendo el mundo de lo imaginario. De este modo, las matemáticas y la física no solamente son expresiones de lo que se consideraría un mundo mecanizado sino que además introducen un espacio donde la creatividad y los sueños se hacen posibles. En *Candlebrow*, *Merle Rideout* y *Roswell Bounce* toman la

idea de Minkowski de espacio y tiempo y piensan en modos de reorganizar el espacio para así alterar el tiempo: “one-way vector ‘time’” (*ATD* 457). Piensan en el efecto que la gravedad tiene sobre el tiempo—como hizo Einstein en 1916—pero además también tienen en cuenta el efecto que el tiempo tiene en la gravedad, ideas que llevarían a la creación del “Integroscope.” Teóricos que abrirían el camino a la ley de la relatividad, como Riemann, aparecen en la novela como los padres de la mecánica cuántica. El principio de la incertidumbre se demuestra con una metáfora del experimento del gato de Schrödinger, que lleva a cabo de forma accidental Luca Zombini en la novela.

Haciendo que esta novela parezca realista al mencionar hechos reales, nombres y descubrimientos científicos, Pynchon juega con el texto incluyendo además los espacios de los muertos y de los fantasmas en mundos paralelos y a veces, interfiriendo con el mundo real. A través de un artilugio denominado “paramorphoscope,” se abre la posibilidad de percibir diferentes mundos: “reveals worlds which are set to the side of one we have taken, until now, to be the only world given us” (249)/ “architecture of dream, of all that escapes the net-work of ordinary latitude and longitude” (250).

Estas referencias, junto con otras aún más directas donde se mencionan multiplicidad de mundos “multiple worlds” y se definen el espacio y el tiempo como “tracks of departure to all manner of alternate Histories” (682), indican cómo la mecánica cuántica juega un papel muy importante para comprender el fenómeno de la bilocación en el texto. Hablamos de mecánica cuántica no simplemente teniendo en cuenta la interpretación de Copenague que Bohr presentó por primera vez en el año 1927 sino que todo esto ha llevado a las teorías de la incertidumbre, la complementariedad y la teoría de que los observadores pueden distorsionar e influir en los sistemas que observan (Gribbin 121).

Tanto Yashmeen como Kit son dos personajes dentro de esta novela que están convencidos de creer que uno puede ver tanto el presente, como el pasado y el futuro a la vez desde el exterior, lo que implica una interpretación de la cuarta dimensión como si fuera un eje temporal y no espacial: “future, past, and present [...] all together,” /“to interpret the fourth dimension as Time” (*ATD* 617).

Peter Demianovich Ouspensky heredó el interés por las matemáticas de altas dimensiones de su padre, y descubrió la filosofía oculta en la literatura de *Theosophy*, combinando ambas en la cuarta dimensión. En la novela de Pynchon aparecen refugiados rusos que llegan a Göttingen en 1906 anacrónicamente haciéndose con

copias de este libro, que realmente no se publicó hasta noviembre de 1909 (Henderson 246-47). En 1911 la obra de Ouspensky, *Tertium Organum*, ofrece al lector una visión de la cuarta dimensión de tal manera que el mundo tridimensional aparece como irreal:

Imagine a consciousness not limited by the conditions of sense perception. Such a consciousness can rise above the plane on which we move; it will be able to see the *past* and the *future* lying side by side and existing simultaneously. (28)

Ouspensky, al igual que Zangwill, utiliza el término “simultaneously” en un sentido “extratemporal” o “hipertemporal.” Su lenguaje introduce la idea de tiempo a la vez que trata de hacerlo desaparecer: de este modo, el punto de vista extratemporal se revela como necesitado de la idea de hipertempo. Ouspensky es consciente de esta dificultad y por ello expone muy lúcidamente lo que considera que es el hipertempo:

Attempts have been made before to link the idea of the fourth dimension with the idea of time. But in all the theories which attempted to link the idea of time with the fourth dimension there was always the implication of some kind of *space in time* and some sort of *motion in that space*. It is evident that those who built these theories did not understand that, by retaining the possibility of motion, they put forward demands for a *new* time, for no motion can take place without time. As a result *time* moves in front of us, like our own shadow, receding as we approach. (31)

Ouspensky soluciona el problema del abismo de retorno infinito (entendido de modo metafórico y no lógico), introduciendo, en el lugar donde estaría el punto más elevado del orden del hipertempo, un orden aún más alto de estatismo, que estaría representado por la palabra “eternidad”:

[W]e shall not be able to understand the *fourth dimension* so long as we do not understand the *fifth dimension*. [...] [I]n reality *eternity* is not an infinite extension of time but a *line perpendicular to time*; for if eternity exists, each moment is eternal. (32)

Esta vision del “Eternal Now” es inseparable, para Ouspensky, de su concepción de la cuarta dimensión:

From the point of view of eternity time in no way differs from the other lines and extensions of space—*length, breadth, and height*. This means that just as space contains things we do not see or, to put it differently, more things exist than those we see, so in time ‘events’ exist before our consciousness comes into contact with them, and they still exist after our consciousness has withdrawn from them. Consequently, *extension in time* is extension into an unknown *space* and, therefore, time is the *fourth dimension of space*. (33)

La concepción del tiempo como una cuarta dimensión lleva a la conclusión de que el tiempo es solamente algo ilusorio. Otras teorías que aparecen como válidas en la novela de Pynchon, y también en la realidad (científica), son el llamado Hermitian Operator o la Conjetura Hilbert-Pólya. Según estas teorías la cuarta dimensión en las matemáticas sería el modo de resolver diferentes hipótesis como la de Riemann (1826-1866), considerado el predecesor de la relatividad.

Si tenemos en cuenta que otro de los temas importantes en la obra de Duchamp es la del ser humano transformado en una pieza de maquinaria. *Descenso de una escalera* (Fig. 41) con la bajada de los peldaños de una mujer-máquina a una zona de silencio, podríamos ver la relación también con esta novela.⁷⁹ El cuadro representa preocupaciones afines a los futuristas como la ambición de representar el movimiento, la visión desintegrada del espacio y el maquinismo. Su intención no es la de ofrecer ilusión de dinamismo sino descomponer el movimiento para mostrar una visión estática de un objeto cambiante. Aquí las formas geométricas de la composición sugieren un cuerpo mecanizado y lo que vemos son cilindros, conos, esferas, y líneas con los que sugiere este movimiento. No se puede ver ningún desnudo a simple vista sino una abstracción del desnudo. La intención de Duchamp con esta obra es la representación del tiempo como fenómeno físico en términos plásticos. Para ello muestra un fragmento

⁷⁹ Este cuadro se inscribe en la época en que Duchamp exploraba con el cubismo. No hay duda que tuvo que inspirarse en las cronofotografías de Marey para la ejecución de esta obra. La obra fue creada para ser expuesta en el Salón de los Independientes, pero la crítica lo rechazó. En 1913 la obra fue expuesta en Nueva York pero aun así no fue muy bien acogida. De hecho se puso en marcha un concurso para que se pudiese explicar el cuadro, donde Duchamp dejó infinidad de notas explicando que su deseo era crear una representación estática del movimiento.

específico del tiempo, análogo a lo que pretendía demostrar la fotografía científica al analizar meticulosamente el movimiento de un cuerpo en el espacio, descomponiendo las imágenes en su trayectoria. En cuanto a la temática, Duchamp presenta el mito de la mujer desnuda a la vez que destruye este mito. Así, a través de la ironía, la mujer desnuda como mito femenino se transforma en algo amenazante maquinizado, en un aparato fúnebre. Como bien apunta Octavio Paz este cuadro presenta una “violencia racional, mucho más despiadada que la violencia física en que se complace Picasso” (21-2).

Esta metáfora de la mujer como máquina deshumanizada que ejerce violencia nos recuerda también a la metáfora fundamental que gira en torno a la obra de Pynchon V., donde la mujer que encarna la inicial V. aparece como:

Inviolate and calm, she watched the spasms of wounded bodies, the fair of violent death, framed and staged, it seemed, for her alone in that tiny square. From her hair the heads of five crucified also looked on, no more expressive than she. (V. 224)

Duchamp vuelve a utilizar la imagen femenina en *La Novia* (Fig. 42), que es la mitad superior del *Gran Vidrio* y aparece no como una mujer sino como un aparato, y su humanidad no viene representada ni por sus formas ni por su fisiología sino por el simbolismo que a su vez está manifestado en formas mecánicas que producen otros símbolos que están además deformados por la ironía. Así lo destaca Octavio Paz:

El funcionamiento de la Novia es, a un tiempo, fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario: la sustancia que la alimenta es un rocío llamado automovilina, sus éxtasis son eléctricos y la fuerza física que mueve sus engranajes es el deseo. (46)

Francisco Collado afirma cómo también “La buscada Lady V. se está “inanimando” al convertirse progresivamente en un *cyborg*” (71) en la novela de Pynchon, que utiliza el mito de la Diosa Blanca para simbolizar, de forma paradójica, cómo la naturaleza y la verdad de la humanidad se han perdido en la lógica y el deseo de control del ser humano (Chambers 46).

Si interpretamos el símbolo de la mujer como madre tierra en la obra de Pynchon, podemos ver que algunas escenas manifiestan constantemente el poder de la naturaleza y de la tierra como algo sagrado frente al poder artificial de la muerte causada por la tecnología desarrollada para las guerras, asociada también al capitalismo.

La última y más importante obra de arte de Duchamp es, según muchos críticos, *Étant donnés*, por llevarse a cabo lo que podríamos interpretar como una conclusión respecto al arte del siglo XX, que en palabras de Octavio Paz se definiría como “la negación misma de la moderna noción de la obra” (15). A diferencia de otros artistas, Duchamp favorece la mirada en perspectiva por encima del plano, lo cual hace más cercana su obra a una fotografía que a una pintura. Se puede decir que por la disposición de *Étant donnés*, donde la puerta a través de la que presenta una imagen carece de importancia resulta, paradójicamente, el elemento fundamental de su obra, pues Duchamp libera la obra del plano.

En la figura que aparece en *Étant donnés*, según Ades, “There is a striking similarity to Hans Bellmer’s *Doll (La Poupée)* (1935) (Fig. 43) [...] Such comparisons suggest that the splayed and truncated nude in *Étant donnés* had been subjected to some kind of violence” (204). La muñeca a la que Ades se refiere y de la que se han hecho infinidad de reproducciones fotográficas consiste en una estatua que representa, a tamaño casi real (1’40 cms), a una muchacha de cabellos morenos, desnuda y con calcetines. Esta figura se asemeja a su vez a dos obras de Magritte con el mismo título, *La violación (Le viol)*, la primera de 1934 y la segunda, de 1948 (Fig. 44), y al dibujo realizado para un posavasos denominado *El conocimiento natural* (Fig. 45), que parece un esbozo de la segunda *Violación*, y donde se ponen de relieve los elementos sexuales femeninos como símbolos de sensualidad inmediata, motivo reiterado por los artistas surrealistas, como vemos en *Étant donées*. Es destacable cómo en esta obra la imagen la luz es excesiva y cegadora y en lugar de servir como iluminación, crea incertidumbre. Además la perspectiva del espectador se fragmenta debido a la hiper-realidad de la misma, y nos recuerda a la obra de Magritte *El asesino amenazado (Mannequin Assassinated)* (Fig. 46) (También esta pieza artística realizada en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial parece ser una burla de la civilización moderna y las armas nucleares). Es interesante destacar cómo los elementos de la luz o el gas en esta obra se utilizan con una intención semejante a lo que la luz y la electricidad y el propio gas representan en *Against the Day*, de Thomas Pynchon. El gas aparece también en otras

obras de Duchamp como *Los Testigos oculares*. (*À regarder (de l'autre côté du verre), d'un oeil, de près, pendant presque une heure*) (Fig. 47).

Asimismo, tanto Duchamp como Pynchon muestran gran interés por los fenómenos ópticos que tienen relación con la ciencia física. Este interés real por la cuarta dimensión en el espacio señala en la ficción la relación entre ciencia, espíritu e imaginación. Octavio Paz afirmó que para Duchamp la apariencia no es más que una forma momentánea de la aparición, lo que aprehendemos con los sentidos y que del mismo modo, se disipa a través de ellos: “Diana, gozne del mundo, [...]. La aparición es la vida misma y está regida por la lógica paradójica del gozne” (186). Los juegos ópticos en las obras de Duchamp, así como los juegos con el lenguaje y la retórica de las novelas de Pynchon, representan esa incomprensible lámpara de gas encendida a plena luz del sol de *Étant donées*, cuya resplandeciente a la vez que débil llamita nos hace dudar de la realidad de lo que vemos.

Todos estos elementos permiten, en Pynchon, la creación de un nuevo estilo de ficción típico de la novela negra, con todos sus ingredientes: detectives, persecuciones, espías, etc. Pero también Pynchon se vale de estos elementos en su ficción para criticar el proceso histórico y social que tiene lugar en el mundo occidental. Como resultado, todo se organiza, tanto en la literatura como en la vida real, a través del cuarto elemento que simboliza el doble sentido de la vida y la muerte en la novela. La obra de Pynchon muestra cómo la literatura puede ser también un modo de vida, siendo lo real concebido como una creación perpetua que arroja luz hacia el pasado, en lugar de una simple forma de existencia que puede tanto ser aniquilada como controlada.

8. Conclusiones

Como hemos ido observando a lo largo de este trabajo, la presencia de símbolos e imágenes en la obra de Thomas Pynchon resulta muy profusa y en esta investigación he tratado de ofrecer un análisis con el que mostrar cómo el lector puede profundizar en la comprensión de los temas que desarrolla en sus novelas a través de todo el aspecto visual, que tiene un papel fundamental en la narrativa de este autor.

Además, hemos tratado de destacar la intensa conexión entre literatura y artes plásticas, que viene desde el Renacimiento y aún más allá, de la Antigüedad, con los emblemas y símbolos que utiliza el novelista. El escritor Thomas Pynchon, con su peculiar modo de narrar y su estilo tan característico, plagado de multitud de referencias e intertextualidad, ha logrado abarcar muchísimos campos de estudio. Sin embargo hemos considerado que los símbolos y las imágenes visuales encierran referencias significativas que es preciso conocer bien para comprender totalmente su obra. Hemos ido señalando cómo el autor, muy hábilmente, hace alusiones en sus textos a todo tipo de referencias culturales, incluso a veces en forma irónica o burlesca, dando lugar a unas narraciones sumamente complejas y de gran extensión, en la mayoría de los casos. Creemos que para llegar a apreciar mejor su obra es imprescindible un conocimiento más detallado de la presencia de las artes en su literatura, que aunque ya algunos críticos habían notado la importancia de estas alusiones, ninguno había llegado a profundizar por completo en el valor de estas referencias, que se han tenido en cuenta como un rasgo más de su complejidad narrativa.

En este trabajo también hemos dedicado especial atención al ejemplo de Cervantes, quien manifestó ya en su narrativa, características de la prosa postmodernista en su anticipada percepción del tiempo y del espacio. He unido a dos autores muy alejados cronológicamente, pero que comparten un mismo arte de narrar como experimento unificador de las estructuras de los personajes, viajes y episodios. En ambos casos, lo visual y lo simbólico encauzan las aventuras de los protagonistas en sus respectivas obras. El autor español supuso un paso clave en la transición hacia la primera Modernidad, en un mundo en crisis, que parece afectar también a aquél en el que vive y escribe Pynchon (desilusión tras las dos guerras mundiales, la decepción con respecto a las ideologías políticas del comunismo, el capitalismo, la democracia, y la crisis de valores). Por esas razones se ha considerado el *Quijote* como puente entre la novela moderna y la novela postmoderna, en general. Pynchon aparece como una de las figuras más representativas de la Postmodernidad, también en un mundo en crisis que afecta a la narrativa tradicional, como afirmó John Barth en su “Literature of Exhaustion” (1967).

Tras haber observado cómo el narrador norteamericano muestra una serie de rasgos temáticos y estéticos en común con los de la obra de Cervantes, y teniendo en cuenta otros estudios que han comparado la obra de ambos escritores, me ha parecido imprescindible dedicar un apartado a la influencia del autor español en el americano para observar la existencia de una gran conexión en cuanto a la adaptación de motivos tradicionales, elementos mitológicos, intertextualidad, melancolía, sueño creador, e incluso, como ha señalado John Farrell en *Paranoia and Modernity: Cervantes to Rousseau* (2006), la propia paranoia. Si el origen de la literatura paranoica y el principio de la Modernidad se encuentran ya en Cervantes, he destacado cómo también en Pynchon están muy presentes temas relativos al conflicto apariencia-realidad y a los conceptos de paranoia, sospecha o control.

He tenido en cuenta asimismo la coincidencia en las obras de ambos autores de experimentos, aparentemente difíciles, pero que, una vez que se llegan a reconocer, nos comunican toda clase de sugerencias, siempre abiertas, donde lo visual y lo simbólico preside todo el desarrollo narrativo, ya que es a través de las imágenes el modo por el que se puede profundizar en todo cuanto inquieta al individuo. En ambos casos, los escritores unifican las estructuras de personaje, de viaje y de episodio en su narrativa. La elección del *Quijote* revela, además, que si las condiciones de los protagonistas son

coincidentes, también el espacio que les rodea ofrece notas comunes con las novelas de Pynchon (en las dos obras la luz tiene una presencia constante, igualmente el uso de la estructura del viaje por parte de los dos autores, y la organización por episodios).

Otra de mis aportaciones creo que ha sido establecer una comparación entre dos periodos tan alejados en el tiempo como el Barroco y el Postmodernismo, señalando cómo ambas épocas tienen en común el ser formas de expresión cultural vastas y poco precisas, en las cuales está presente el debate sobre la realidad y la apariencia de lo que se percibe, la obsesión por lo visual y el uso del recurso de la metaficción. Así, he considerado que ambos periodos simbolizan en la historia momentos de gran cambio en el pensamiento dominante, y he destacado la relevancia de los sueños y del simbolismo visual en ellos como elementos fundamentales, que abren nuevos caminos al análisis metaficcional en la obra de Pynchon.

Para organizar el complejo mundo de las creaciones de Pynchon he atendido pues a dos elementos: a los que se podrían definir como primordiales, que arrancan de las fuentes de la primera crisis de la Modernidad (Renacimiento y Barroco) y a las aportaciones propias de la Postmodernidad, época en la que Pynchon escribe su obra y a la que representa. Siendo las épocas pasadas fuentes de influencia esencial, sin embargo, y pese a las diferencias aparentes, hay muchos elementos que enlazan una época con otra, como ocurre con el Surrealismo y la luz de Kircher (figura que he tenido muy en cuenta), la locura, la melancolía, la técnica como misterio, el mundo catóptrico, la ciencia, el interés por la cultura visual y de masas, o las intrigas políticas. Bajo otros nombres se reviven y actualizan viejos temas que rompieron entonces, en la primera gran crisis de la Modernidad, el equilibrio de la mente y de la sociedad. La época en la que escribe Pynchon se caracteriza además por la interpretación de la historia, la influencia de la política, el desarrollo de la psicología, psiquiatría, técnica, ciencia, comunicación cibernética, entropía y movimientos vanguardistas.

Me ha sido necesario establecer un primer análisis de los personajes, y su caracterización y clasificación desde una perspectiva visual, ya que los personajes de Pynchon resultan individuos que se mueven entre lo maravilloso y lo cotidiano, la “realidad” y el sueño o la ficción. He tenido en cuenta la importancia de los juegos con el lenguaje y etimología, la ciencia, la música, la tecnología, el arte, la literatura, la alquimia, la cábala, las matemáticas o la geografía como ejemplos del amplísimo abanico de elementos que conforman sus personajes, presentándolos como seres que

sufren los síntomas de un mundo caótico y confuso. Con ellos, el autor pretende sintetizar todos los temas posibles de la cultura occidental desde múltiples perspectivas, y lo hace desde la seriedad y la ciencia hasta la ironía, la burla o la visión surrealista, para mostrar la dificultad que existe entre las aparentes formas del conocimiento de la realidad y las maneras de interiorizar ese conocimiento.

He descubierto también a lo largo de este trabajo que la conexión entre Pynchon y la figura de Athanasius Kircher (siglo XVII) es sumamente relevante. Kircher, quien en su extenso trabajo *Oedipus Aegyptiacus* había intentado resolver el enigma más importante de la verdadera Esfinge: desvelar el secreto del Universo utilizando para ello la lengua y el funcionamiento de su código, se había propuesto encontrar las relaciones y correspondencias entre las lenguas para establecer unas leyes que servirían para la formulación de las leyes del Universo. Con esta obra enciclopédica sobre los jeroglíficos, Kircher había intentado en su siglo desvelar los misterios de sus signos, con la pretensión de acceder al misterio de la Creación, y para ello no dudó en conectar el esoterismo con la alquimia y la Cábala ofreciendo un conjunto de imágenes de todo tipo, desde laberintos, mapas del mundo, espirales y numerosos elementos simbólicos. De forma parecida los personajes de Pynchon, sugestionados por las imágenes simbólicas también buscan relaciones y correspondencias entre los diversos medios de comunicación para acceder a un conocimiento superior que, bajo el nombre de Tristero, la Sombra, la Creación o lo Demoníaco encubran la posibilidad de una organización (positiva o negativa) del mundo.

He observado cómo el tratamiento de los mitos, que tradicionalmente han funcionado como estructuras narrativas que tratan de explicar o justificar aquellos aspectos de la vida que el ser humano no consigue comprender a través de la razón, los escritores postmodernistas y Pynchon en particular, los tratan como representaciones en fragmentos de una “realidad” que no es unitaria, y he comparado este procedimiento con el que se establece en la pintura surrealista con el llamado *dépaysement*.

La obra con la que he ilustrado la mayor parte de los ejemplos que he ido señalando ha sido *Against the Day*, por ser esta una obra cargada de descripciones visuales sorprendentes y ofrecer un mundo de luz y sombras donde se encuentran todos los rasgos que definen a Pynchon condensados en una sola novela, auténtica síntesis de toda su narrativa y de su pensamiento hasta este momento. En ella, el viaje dual por aire y por tierra ofrece una visión múltiple de diferentes perspectivas, donde parecemos

encontrarnos frente a un espejo del Cosmos en el que las ideas alternan con la materia, o como si tuviera lugar el encuentro de dos mundos constantes y otro subterráneo con el que conecta a su vez con el mencionado Kircher y Kepler en sus teorías sobre la tierra hueca. El hecho es que los personajes repiten en su individualidad la doble (o múltiple) perspectiva de su complejidad interior (ilusiones, utopías, fantasías, poderes paranormales y al mismo tiempo atracción por la tierra) y todos parecen buscar un Paraíso, materializado en una ciudad. En el relato, esa ciudad de la tradición pagana y cristiana, sin cartografiar e invisible por su misterio, resulta ahora Shambhala. Representa un ideal que, aunque el individuo considere que está en el exterior, puede encontrarse dentro de uno mismo, pero constituye un buen motivo para realizar el viaje y buscar una morada donde no haya espejos rotos.

También he estimado importante señalar cómo los protagonistas de esta obra, la familia de los Traverse, de antecedentes judíos y anarquistas, constituyen una ilustración del prototipo de viajeros errantes, excluidos del sistema, que salen en busca de un espacio libre y de la armonía de la que carecen por su condicionamiento social. Aunque la anécdota que les precipita al viaje es el asesinato de su padre, trabajador de una mina, lo fundamental es el simbolismo humano que encierra este hecho: tras una desgracia, el ser humano se siente obligado a llevar una existencia en constante movimiento.

Además, he considerado esta novela como la más interesante desde el punto de vista no solo visual, sino temático, ya que en *Against the Day* las aventuras no suceden contra enemigos declarados ni contra monstruos inhumanos como en las aventuras del pasado, sino contra la propia Naturaleza, que se presenta como laberinto, y contra los seres humanos cuya apariencia normal encubre nuevos enemigos difícilmente reconocibles con armas ocultas que imponen el poder en nuestros días desde la última crisis de la Modernidad. Los nuevos peligros están en la ciencia, la política, el fanatismo ideológico, la cultura mal entendida, la injusticia, los intereses y la economía, por encima de todo, el mayor monstruo que amenaza al hombre. Los intereses económicos actúan como una mano diabólica que mueve todo y distorsiona cuanto se presenta en el camino.

En la obra hay referencias a todo cuanto significa laberinto en la Modernidad. La noción del Tiempo resulta el mayor y más complejo laberinto, sin posibilidad de vuelta atrás ni ayuda de ninguna Ariadna que permita al hombre salir de su dimensión

estrecha; pero también la Naturaleza se presenta como laberinto y, en determinados lugares, como en las montañas de los Alpes, un nuevo Minotauro, la serpiente denominada Tatzelwurm, es temida por cuantos penetran en el centro de la tierra para excavar túneles. Encontrarse con ella lleva aparejada la muerte en ese laberinto de piedra. Igualmente, las minas americanas presentan un secreto diabólico que impide a muchos la salida.

Me ha parecido oportuno destacar la característica de Pynchon como escritor hermético señalando cómo no solo esta obra, sino todas las demás, parecen sugerir que para llegar a la verdad universal, en la que creían las doctrinas herméticas, divididas en la multitud de opuestos, solamente puede lograrse a través del conocimiento adecuado. Quien lo consigue es aquél capaz de establecer analogías para ver la unidad en la diversidad, ya que la verdad no se encuentra en un solo texto o en una sola religión sino disuelta en todos los textos, todas las religiones y todos los seres que componen el Universo tal como exponen las doctrinas sincretistas. Esto es lo que Pynchon parece sugerir al lector con sus obras, invitándole a tomar parte activa y no pasar de largo ante sus múltiples imágenes, alusiones y referencias intertextuales.

Su estilo burlesco, ironía y sentido del humor ante conceptos científicos, matemáticos o frente a los avances tecnológicos y la apariencia superficial y convencional de la vida social, parecen sugerir la decepción o el escepticismo ante el ser humano en general, al que presenta como incapaz de aprender de su propia historia para superar los errores del pasado, la barbarie de las guerras y la falta de civilización. Así es como su mundo queda representado en forma de laberinto, y de intentos fallidos por alcanzar un centro que no existe para la percepción humana. Es más, he señalado cómo Pynchon parece ofrecer una crítica hacia el sistema del capitalismo del mundo occidental representado por América, que utiliza argumentos de progreso que no traen sino más destrucción y más muerte, lo que es, en definitiva, el infierno dentro de la Tierra.

Para llegar a estas conclusiones, he analizado cómo la obra presenta los nuevos retos científicos que aparecen en el siglo XX sin desdeñar la tradición idealista, de sueños, visiones, poderes especiales que emergieron con fuerza en el Renacimiento, en el que el pitagorismo y el orfismo tuvieron especial relevancia, hasta llegar a la Primera Guerra Mundial, con las nuevas interpretaciones y utilizaciones de aquellos mitos para ocultar el sentido negativo de los comportamientos interesados en el poder y el dinero.

Con ello logra mostrar la definitiva desintegración del idealismo y cómo a través del poder se engaña al ser humano, a partir de organizaciones aparentemente benéficas o altruistas, que son sin embargo mecanismos de control y de explotación.

En cuanto al simbolismo utilizado por Pynchon, he observado cómo el círculo esconde multitud de referencias en su obra. Según el mito, los primeros laberintos de Creta tenían forma de círculo y, en su interior, en el centro, se hallaba o bien un tesoro, o bien la figura del Minotauro, que simboliza la muerte. El análisis de las obras de Pynchon también nos ha permitido ver cómo sus temas, principalmente, giran en torno a la búsqueda de un centro en medio de las tramas laberínticas, pero sobre todo, giran en torno al tema de la muerte, y todos los símbolos en sus obras representan la preocupación por el Apocalipsis y por el más allá. El símbolo del laberinto resulta muy significativo en sus obras, ya que esta imagen sugiere cómo los personajes tienen que hacer elecciones constantemente, que dan lugar a confusiones, errores, equivocación de salidas y desenlaces confusos donde muchas veces es preciso retroceder sobre sus propios pasos para volver a empezar.

También me ha parecido imprescindible analizar el símbolo de la torre en la narrativa de Pynchon, la verticalidad, encarnada sobre todo en el Campanile veneciano que se presenta como símbolo clave en *Against the Day*, derrumbada en el tiempo por elementos desconocidos que significan el desmoronamiento de las bases y confianza de la cultura occidentales.

Las cartas del Tarot tienen una presencia especialmente insistente en toda la obra de Pynchon, y cada una de ellas tiene una función de acuerdo con la trama y el personaje o personajes que utilizan la baraja. Por representar todo un mundo de símbolos de carácter esotérico, relacionado con la alquimia y la cábala, su presencia en su obra reafirma el sentido mágico de la existencia y la necesidad de un conocimiento profundo de sus bases hebreas para interpretar correctamente el Universo. Se puede afirmar que el Tarot tiene la función de establecer un entramado entre los acontecimientos históricos, las personas, la magia y el destino de todo.

Asimismo he presentado el valor de la alquimia (como transmutación de los metales con la intención de obtener oro) como símbolo, en la obra *Against the Day*, del ansia del ser humano por conocer lo oculto y lo espiritual presente en la materia natural. El laboratorio del alquimista Merle se puede identificar con el de los antiguos, señalando él mismo la conversión de la alquimia, propia de la “Edad Oscura,” en la

metalurgia moderna y de ahí que el alquimista, en un principio, pase a ocuparse después del cine y de la fotografía, en cierto modo derivaciones del tratamiento de los elementos naturales a través de la historia. Si la función de la alquimia era redimir la luz, y la plata servía para el revelado de la fotografía, también la imagen en movimiento del cine, originado con la luz, permitía que ésta se convirtiese en el elemento nuevo, espiritual y único, correspondiente a la Modernidad, con la que se buscaba una posibilidad de ver más allá de lo que la realidad transmite.

Me he detenido también en el estudio de los sellos con el fin de argumentar cómo el sello representa el viaje y constituye una forma de comunicación en algunos relatos al igual que sucede en *The Crying of Lot 49*, donde todo gira en torno a este motivo. Del mismo modo que los sellos, el lenguaje de los números encierra también una gran carga simbólica en Pynchon, como interpretación pitagórica y neoplatónica del mundo. Todas las obras de Pynchon tienen en común la preocupación por desvelar el significado de cuanto sirve de elemento de comunicación, y el lenguaje y los números ocupan un lugar muy destacado en sus creaciones. Los dos códigos encierran imágenes, ideas, emociones y por supuesto una forma de aprehender el mundo.

Hemos tenido también en cuenta la estrecha relación entre la alquimia, la fotografía y el cine como tres eslabones de una aparente magia que funciona con la luz, y que ya en el siglo XVII Kircher atisbó en sus diferentes experimentos ópticos adelantando la cámara oscura como precedente de la fotografía. En *Against the Day* es donde se presenta esta idea con más insistencia, y por ello, de nuevo, esta es la razón por la que he tomado esta novela como modelo para explorar dicho concepto.

Además he mostrado cómo en *Against the Day* las teorías de Vectores y Cuaterniones, es decir, la ciencia, la técnica, y las matemáticas, dominan el texto. Los Vectores, especialmente, parecen prometer la posibilidad de invertir las direcciones a lo largo de su recorrido, abriendo el mundo de lo imaginario. De este modo, las matemáticas y la física no solamente suponen expresiones de lo que se consideraría un mundo mecanizado sino que además introducen un espacio donde la creatividad y los sueños se hacen posibles.

También, he presentado la posible conexión, en la literatura norteamericana, de períodos tan diferentes como los que separan a Poe de Pynchon para encontrar en los textos de ambos autores motivos visuales pertenecientes a símbolos que se utilizarían o ya se habían utilizado en pinturas del Surrealismo, y he subrayado de la misma manera

las descripciones de paisajes que corroboran, además de lo visual, la importancia de la melancolía, sentimiento predominante en sus obras, particularmente en *Against the Day*, en donde puede comprobarse la preferencia del narrador por los atardeceres y el tiempo declinante del otoño. Precisamente en este enfoque, el autor muestra un sentido poético muy peculiar que contrasta con el lenguaje oscuro y escatológico que utiliza en muchas otras ocasiones. Asimismo, he destacado cómo los colores parecen cobrar una simbología especial y, a diferencia del blanco, expresión de la intemporalidad, estos colores, al igual que la niebla, tratan de manifestar el paso de un estadio a otro. Mis argumentos sirven para destacar el modo por el cual predominan las luces anaranjadas, los tonos morados y los ambientes nebulosos para describir el crepúsculo cuando aún no se conoce lo que va a ocurrir, aunque se presagie un cambio, como sucede con el atardecer. Al igual que en la Naturaleza el paso del verano al invierno representa un cambio de ciclo, se puede comprobar que también los colores utilizados por el narrador ayudan a cambiar la trayectoria de los personajes y de cuanto les rodea.

Un aspecto fundamental de mi trabajo ha consistido en analizar las relaciones entre el narrador norteamericano y el arte, sobre todo, de la pintura. Así, he destacado, por ejemplo, los casos en los que el narrador parece utilizar la misma técnica de Caravaggio, iniciada por Tintoretto, en sus contrastes de luz y de sombra (claroscuro), perfectamente manejada por este pintor barroco e igualmente por nuestro novelista. Como este pintor, el narrador utiliza la técnica para presentar, desde los momentos iniciales de la obra, objetos, personas, ambientes y acciones sobre un fondo nocturno para marcar, mediante una luz intensa, los momentos del relato que más le interesan o deben interesar al lector, dejando en la oscuridad o en penumbra el resto. De este modo he observado cómo desde el principio de la novela se van presentando los personajes, acciones y ambientes con resplandores extraños donde se ilumina solo lo que interesa, y dejando penumbra o segundo plano el resto. Así es como esta técnica va señalando los puntos de interés y cambiando los espacios.

Puesto que la época donde se sitúa la narración es a finales del siglo XIX, el autor logra reconstruir el ambiente de fascinación por la arqueología y la búsqueda de tesoros artísticos del pasado en toda Europa, pero sobre todo en Italia. Hasta tal punto es importante esa búsqueda que Venecia, cuyo hechizo artístico era reconocido en todo el mundo por aquel entonces, representa en la obra ese centro del negocio y del simbolismo pictórico. Reúne toda la luz propia de la pintura renacentista y resulta el

modelo para los artistas de fines del siglo XIX y principios del XX. Además de reflejar los modos de pintar al aire libre y recordar a los grandes pintores del pasado, la novela rememora el saqueo del arte, plasmando todo tipo de anécdotas relacionadas con este tema.

Finalmente, lo que considero también fundamental en mi trabajo, ha sido la demostración de cómo a través de una lectura efrástica de algunas de las obras de Pynchon, la presencia de las artes visuales tiene un valor determinante, no solamente las artes actuales ni las influencias del Surrealismo que Pynchon señala, sino también el Renacimiento, el Impresionismo, el Futurismo o las últimas vanguardias. Para ello, he destacado especialmente la conexión entre las obras de Remedios Varo, cuya pintura, *Bordando el manto terrestre*, constituye un emblema clave en la novela *The Crying of Lot 49*. A partir de aquí he trazado un recorrido simbólico comparando distintas escenas descritas por Pynchon y su semejanza con los paisajes y temas tratados por la pintora, cuyo paralelismo es notable. Otro pintor que presenta este rasgo de originalidad y relación con Pynchon es Giorgio De Chirico, cuyas pinturas también he analizado en relación con la temática y estética que describe Pynchon en sus novelas. Lo mismo he observado en René Magritte, compartiendo esta serie de rasgos que me han llevado a dedicar un apartado de esta tesis para corroborar dichas similitudes. Finalmente, he considerado imprescindible el estudio de Duchamp. Entre otras obras, he destacado la relación entre *Etant donnés* y *Against the Day* por la luz, destacando cómo en ambos casos la luz es excesiva y cegadora, y en lugar de servir para expresar la lucidez, crea incertidumbre. Es curioso que emblemáticamente Pynchon sitúe una supuesta cita del famoso músico de jazz Thelonius Monk al comienzo de *Against the Day*: “It’s always night, or we wouldn’t need light.” Esta máxima sirve de referencia emblemática, como decimos, precisamente a una novela que se titula *Against the Day*, signo en cierto modo característico del concepto que deja traslucir: la oscuridad reina por doquier, y solo nosotros, que necesitamos luz, podemos crearla con nuestro pensamiento, obra y arte.

En conclusión, el título de nuestro trabajo de investigación *Simbolismo e imagen en la obra narrativa de Thomas Pynchon* se justifica en el análisis pormenorizado que hemos desarrollado, en el que entendemos haber aportado un nuevo enfoque complejo y múltiple para comprender de manera más profunda y cabal la obra de su autor y asentar la importancia que todo ello significa en la narrativa de Pynchon.

- Abbas, Niran, ed. *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2003.
- Adams, Henry. *The Education of Henry Adams*. Boston: Houghton, 1961 [1906].
- Ades, Dawn, Neil Cox, and David Hookins. *Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1999.
- Aparicio, Frances R. "'Territorios': una lectura cómplice del arte moderno." *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Online], 16 (1987): 189. Web. 23 ene. 2014. <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8787110189A>
- Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía* (Problema XXX, 1). Barcelona: Sirmio Quaderns Crema, 1996.
- Asín Palacios, Miguel. *El Islam cristianizado. Estudio del "sufismo" a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid: Plutarco, 1931.
- Atwood, Margaret. *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford: Clarendon, 1995.
- Avalle Arce, Juan Bautista. *Introducción al Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1969.
- Bach, J. S. "Kreuzstab." *Kantate* 56 "Ich will den Kreuzstab gerne tragen." RCA, Victrola, VICS-1468.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les reveries du repos*. Paris: Librairie José Corti, 1963.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E, 1988.
- ,-----, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Baker, Jeffrey S. "Amerikkka Über Alles: German Nationalism, American Imperialism, and the 1960s Anti-war Movement in *Gravity's Rainbow*." *Critique* 40.4 (Summer 1999): 323-41.
- Baldacci, Paolo. *Giorgio De Chirico. 1988-1919. La métaphysique*. Trans. Susan Wise. Paris: Flammarion, 1997.

- Balla, Giacomo, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, and Gino Severini. "The Exhibitors to the Public." Ed. Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman. *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale UP, 2009. 9-19.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Ensayo sobre una leyenda científica. El espejo. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias*. Madrid: Miraguano-Polifemo, 1978.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Barrios, Enrique. *Ami 3. Civilizaciones Internas*. Málaga: Sirio, 2008.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Atlantic Monthly* 220 (1967): 29-34.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image, Music*. Ed. Stephen Heath. *Text*. New York: Hill & Wang, 1977 [1968].
- Bartra, Robert. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bataillon, Marcel. *Melancolía renacentista o melancolía judía* [1952]. *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964. 39-54.
- Batchelor, J. C. "Thomas Pynchon is not Thomas Pynchon, or, This is the End of the Plot Which Has No Name." *Soho Weekly News* (1976): 15-35.
- Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: SAGE, 1998.
- ,-----, *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Michigan: U of Michigan P, 1994.
- ,-----, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Trans. Julieta Bombona. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- Bell, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books, 1973.
- Benjamin, Walter. *Orígenes del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1991.
- ,-----, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. London: Fontana, 1973. 74-89

- Browder, Clifford. *André Breton. Arbiter of Surrealism*. Genève: Librairie DROZ, 1967.
- Brownlie, Alan W. *Thomas Pynchon's Narratives: Subjectivity and Problems of Knowing*. New York: Peter Lang, 2000.
- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancient Régime*. Cambridge: CUP, 1981.
- Cabanne, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: P. Belfond, 1967.
- Cain, Jimmie E., Jr. "The Clock as Metaphor in 'Mondaugen's Story.'" *Pynchon Notes* 17 (1985): 73-77.
- Campbell, Elizabeth. "Metaphor and V.: Metaphysics in the Mirror." *Pynchon Notes* 22-23 (1988): 57-69.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- ,-----, *The Inner Reaches of Outer Space. Metaphor as Myth and as Religion*. New York: Harper & Row, 1986.
- ,-----, *The Hero With a Thousand Faces*. Paladin: London, 1988.
- Castro, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Chambers, Judith. *Thomas Pynchon*. New York: Twayne, 1992.
- Chastel, André. *Marsile Ficini et l'art*. Genève: Droz, 1996.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.
- Clerc, Charles, ed. *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus: Ohio State UP, 1984.
- Cicerón. *La República y Las Leyes*. Madrid: Akal, 1989.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- Close, Anthony. "El Quijote. Interpretación y crítica." *Estudios cervantinos* 2 (2007): 4-5.

- Fitterling, Thomas, and Steve Lacy. *Thelonious Monk. His Life and Music*. Berkeley: Berkeley Hills Books, 1997.
- Fitzpatrick, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Nashville: Vanderbilt UP, 2006.
- ,-----, "The Clockwork Eye: Technology and the Decay of the Modern in Thomas Pynchon's *V.*" *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. Ed. Niran Abbas. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2003. 91-108.
- Földényi, László. *Melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.
- Freud, Sigmund. "Introducción al narcisismo." *Obras Completas*, tomo VI. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972. 2016-2033.
- Fry, Northrop. *Myth and Metaphor, Selected Essays, 1914-1988*. Ed. Robert Denham. Charlottesville: U of Virginia P, 1991.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Gablik, Suzi. *Magritte*. London: Thames and Hudson, 1985.
- García Díez, Enrique. Introducción a *El plantador de tabaco*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Garín, Eugenio. *Marsilio Ficino y el platonismo*. Madrid: Alción, 1997.
- Garrigós González, Cristina. *John Barth: un autor en busca de cuatro personajes*. León: Ediciones Universidad, 2000.
- Gibert Maceda, María Teresa. *Fuentes literarias en la poesía de T.S. Eliot*. Tesis doctoral. Madrid: UCM, 1983.
- Gleason, William. "The Postmodern Labyrinths of *Lot 49.*" *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 34. 2 (1993): 84.
- Gribbin, John. *In Search of Schödinger's Cat*. London: Black Swan, 1991.
- Godwin, Joscelyn. *Armonía de las esferas*. Barcelona: Atalanta, 2009.
- Gómez Trueba, Teresa. "Más Allá de la Órbita Terrestre." *Quimera* 326 (2011): 41-46.

- ,-----, *Re-imaginar la Psicología*. Madrid: Siruela, 2000.
- ,-----, *El Mito del Análisis*. Madrid: Siruela, 2000.
- ,-----, *El Sueño y el Inframundo*. Barcelona: Paidós Junguiana, 2004 [1979]).
- Hite, Molly. *Ideas of Order in the Novels by Thomas Pynchon*. Columbus: Ohio State UP, 1983.
- Herrero Sicilia, Juan. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas," *Cédille, Monografías* 2 (2011): 15-48.
- Holdsworth Carol. "Fateful Labyrinths: *La vida es sueño* and *The Crying of Lot 49*." *The Comparatist* 7 (1983): 57-74.
- , -----, "Cervantine Echoes in Early Pynchon." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8.1 (1988): 47-53.
- , -----, "Dulcinea and Pynchon's *V*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.1 (1999): 27-39.
- Hollander, Charles. "Pynchon's Inferno," *Cornell Alumni News* (1978): 24-30. Web. 25 Feb. 2015 <http://www.ottosell.de/pynchon/inferno.htm>
- ,-----, "Does McClintic Sphere in *V*. stand for Thelonius Monk?" 1990. Baltimore MD. Web. 30 Oct. 2014
<[http://v.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Does McClintic Sphere in V. stand for Thelonious Monk%3F](http://v.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Does_McClintic_Sphere_in_V._stand_for_Thelonious_Monk%3F)>
- Holton, Robert. "'Closed. Circuit: The White Male Predicament in Pynchon's Early Stories.'" *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. Ed. Niran Abbas. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2003. 37-51.
- Hohmann, Charles. *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: A Study of its Conceptual Structure of Rilke's Influence*. New York: Peter Lang, 1986.
- Hurley, Patrick. *Pynchon Character Names: A Dictionary*. North Carolina: McFarland, 2008.

- Keynes, Geoffrey, ed. "A Vision of the Last Judgement." *Blake. Complete Writings*. Oxford: OUP, 1972. 604-617.
- Kharpertian, Theodore D. *A Hand to Turn the Time: The Menipean Satires of Thomas Pynchon*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1990.
- Klengel, Susanne. "Artistas mujeres de Latinoamérica en el Museo: Rupturas y tradiciones". *Ciberletras* 8, 2002. Web. 17 Dec. 2013.
<<http://www.lehman.edu/ciberletras/v08/klengel.html>>.
- Kim, Sue J. "Not Three Worlds But One: Thomas Pynchon and The Invisibility of Race." *Critiquing Postmodernism in Contemporary Discourses of Death*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 83-116.
- Kircher, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- Kohn, Robert E., "Pynchon's Transition from Ethos-based Postmodernism to Late-Postmodern Stylistics." *Style* 43. 2 (2009): 194-214.
- Kuenzli, Rudolf, and Francis M. Naumann, eds. *Marcel Duchamp. Artist of the Century*. Cambridge: MIT P, 1989.
- Kristeva, Julia. "An Interview with Julia Kristeva" by Margaret Waller. Richard Macksey (trans.). O'Donnell and Davis, eds. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: John Hopkins U P, 1989. 280-93.
- Landsberg, Alison. "Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*." *Cyberspace/ Cyberbodies/ Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*. Ed. F. M. Featherstone and R. Burrows. London: SAGE, 1995. 175-89.
- Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1985.
- Levine, George. "Risking the Moment: Anarchy and Possibility in Pynchon's Fiction." *Thomas Pynchon*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 2003. 57-76.

- Liste Noya, José. *The Fictions of Thomas Pynchon: Fantasy and the Fantastic in the Postmodern World*. Teses en microfiche da Universidade Santiago de Compostela. N.443. Barcelona: Servicio de publicaciones e intercambio científico, 1995.
- Locke, Richard. "One of the Longest, Most Difficult, Most Ambitious Novels in Years." March 11, 1973. *The New York Times on the Web*. Web. 30 Oct. 2014. <<http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-rainbow.html>>
- Lovecraft, H.P. "The Diary of Alonzo Typer" Web. 30 Oct. 2014. *The H.P. Lovecraft Archive*. <<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/dat.aspx>>
- Lyons, Thomas R. "Thomas Pynchon's 'Classic' Presentation of the Second Law of Thermodynamics". *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* 27. 4 (1973): 195-204.
- Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester UP, 1984.
- Mac Adam, Alfred. "Pynchon as Satirist: To Write, To Mean." *Yale Review* 67.4 (1978): 555-66.
- MacKell, Jan. *Brothels, Bordellos, and Bad Girls: Prostitution in Colorado, 1860-1930*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2004.
- Marinetti, Filippo. "The Founding and the Manifesto of Futurism." *Futurism: An Anthology*. Ed. Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman. New Haven: Yale U P, 2009.
- Mattessich, Stefan. "Ekphrasis, Escape, and Countercultural Desire in Thomas Pynchon *The Crying of Lot 49*." *Lines of Flight*. London: Duke U P, 2002.
- McHale, Brian. "Genre as History: Pynchon's Genre-Poaching." *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*. Ed. Jeffrey Severs and Christopher Leiser. Delaware: U of Delaware Press, 2011.
- McHoul, Alec, and David Wills. *Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis*. Urbana: U of Illinois P, 1990.
- McKay, Lee. *The Metaphor of Painting: Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*. Michigan: UMI Research P, 1980.

McKenna, Christopher J. “‘A Kiss of Cosmic Pool Balls:’ Technological Paradigms and Narrative Expectations Collide in *The Crying of Lot 49*.” *Cultural Critique* 44 (2000): 29-42.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Signet, Mentor and Plume Books, 1964.

Medoro, Dana. *The Bleeding of America: Menstruation as Symbolic Economy in Pynchon, Faulkner and Morrison*. Westport, CT: Greenwood P, 2002. 22-44.

-----,----- . “Menstruation and Melancholy: *The Crying of Lot 49*.” *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. Ed. Niran Abbas. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2003. 71-91.

Mendelson, Edward. *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1978.

Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan Book II. The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*. Cambridge: CUP, 1988.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: U of Chicago P, 1994.

Morimoto, Nari. “Oedipus Never Does What Narcissus Does: Similarities between *The Crying of Lot 49* and *Light in August Strata* 19, (2005): 60-76. Web. 30 Oct. 2014. <<http://jairo.nii.ac.jp/0021/00001312/en>>

Moore, Thomas. *The Style of Connectedness: Gravity’s Rainbow and Thomas Pynchon*. Columbia: U of Missouri P, 1987.

Nabokov, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

-----,----- . *El Quijote*. Barcelona: Ediciones B, 1987.

-----, ----- . *Strong Opinions*. New York: Vintage, 1990.

Navajas, Gonzalo. *Mimesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela*. Madrid: Támesis, 1985.

- Nichols, Lewis. "In and Out of Books." *New York Times Book Review* 28 April 1963: 8.
- O'Donnell, Patrick, ed. "Borges and Pynchon." *New Essays on the Crying of Lot 49*. Cambridge: CUP, 1992. 21-46.
- Ortega y Gasset, José. "Ideas sobre la novela." *Obras completas de Ortega y Gasset*. Tomo III. Madrid: Alianza Editorial, 1987. 387-419.
- Ouspensky, P.D. *Tertium Organum: The Third Canon of Thought; A Key to the Enigmas of the World*. Trans. E. Kadloubovsky and P.D. Ouspensky. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Palmeri, Frank. *Petronius, Swift, Gibbon, Melville and Pynchon. Satire in Narrative*. Austin: U of Texas P, 1990.
- Panofsky, E., y F. Saxl. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Forma, 1991.
- Patch, Howard R. *El otro mundo en la literatura medieval*. México: F.C.E., 1983.
- Paz Gago, José M^a. "El *Quijote*: de la novela moderna a la novela posmoderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)." *Actas XII Congreso AIH*. Birmingham (1995): 108-20.
- Paz, Octavio. *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza, 1994
- Pérez-Llantada, Carmen. "The Escaping Presence of the Female in Thomas Pynchon's Novels." *C.I.F.* 25 (1999): 239-51.
- Petterson, Bo. "The Real in the Unreal: Mimesis and Postmodern American Fiction." *The European Messenger* 16.1 (Spring 2007): 33-39.
- Poe, Edgar Allan. "The Domain of Arnheim." *The Works of Edgar Allan Poe*. Lit2Go Edition. 1903. Web. December 17, 2013 <<http://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5264/the-domain-of-arnheim/>>.
- Poincaré, Henri. *Science and Hypothesis*. New York: Dover, 1952.
- Pynchon, Thomas. *Slow Learner: Early Stories*. London: Bay Books, 1984.
- ,-----, "Mortality and Mercy in Vienna" *Epoch* 9 (Spring 1959): 195-213.

-----,-----, "Is It Ok to Be a Luddite?" *The New York Times Book Review*
28 October 1984. 40-41.

-----,-----, V. New York: Harper, 2005.

-----,-----, *The Crying of Lot 49*. London: Vintage, 2000.

-----,-----, *Gravity's Rainbow*. Vintage: London, 2000.

-----,-----, *Mason & Dixon*. London: Vintage, 1998.

-----,-----, *Against the Day*. New York: Penguin, 2006.

-----,-----, *Vineland*. London: Vintage, 2000.

-----,-----, *Inherent Vice*. London: Penguin, 2009.

Quilligan, Maureen. "Thomas Pynchon and the Language of Allegory." *Thomas Pynchon*. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 111-37.

Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela: Madrid, 1993.

Redfield, James. *The Secret of Shambhala: In Search of the Eleventh Insight*. New York: Warner, 2001.

Riley, Edward C. "Tradición e innovación en la novelística cervantina." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.1 (1997): 46-61.

Roerich, Nicholas. *Shambhala la resplandeciente*. Córdoba: Nous, 2011.

Rosenberg, Martin E. "Invisibility, the War Machine and Prigogine: Physics, Philosophy and the Threshold of Historical Consciousness in Pynchon's Zone," *Pynchon Notes* 30-31 (Spring-Fall, 1992): 91-133.

-----,-----, "Portals in Duchamp and Pynchon" *Pynchon Notes* 34-35 (Spring-Fall, 1994): 148-175.

Rubin, Vera. "Bright Galaxies, Dark Matters." *Masters of Modern Physics*. New York: Springer AID Press, 1997.

Rubio, María Olivia. *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos, 1994.

- Ruland, Richard; Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism*. New York: Penguin, 1991.
- Rull Fernández, Enrique. "Jean Cocteau: del teatro al cine a través de Orfeo." *Del Teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX, Actas del XI Seminario Internacional del instituto de Semiótica Literaria*. Madrid: Visor, 2002. 511-52.
- Rull Suárez, Ana. "Itinerario simbólico-cervantino en Pynchon." Strozetzki, Christoph, ed. *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII CIAC*. Alcalá de Henares, 2011. 787-96.
- Schaub, Thomas. "Relations between *The Crying of Lot 49* and *The Great Gatsby*." *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. Ed. Niran Abbas. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2003. 139-54.
- Selz, Peter. *New Images of Man. Exhibition Catalogue*. New York: Museum of Modern Art, 1959.
- Schleiner, Winfried. *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*. Weisbaden: Harrassovitz, 1991.
- Sears, Julie Christine. "Black and White Rainbows and Blurry Lines: Sexual Deviance/Diversity in *Gravity's Rainbow* and *Mason and Dixon*." *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. Ed. Niran Abbas. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2003. 108-22.
- Segal, Lynne. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick, NY: Rutgers U P, 1990.
- Seed, David. *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa City: U of Iowa P, 1988.
- Sicilia, Juan Herrero. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías Explicativas," *Cédille* 2 (2011): 15-48.
- Sierra Valentí, E. ed. "El Geocosmos de Kircher. Una cosmovisión científica del siglo XVII." *Cuadernos de Geo-Crítica* 1 (1981): 1-81.
- Slade, Joseph W. "Entropy" and Other Calamities." *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. Ed. Edward Mendelson. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1978. 69-86.

Smaller, Margaret, "Intertextuality: An Interview with Julia Kristeva," Patrick O'Donnell and Robert Con Davis, eds. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1988.

Smetak, Jacqueline R. "Thomas Pynchon's 'Mortality and Mercy in Vienna': Major Themes in an Early Work." *Iowa Journal of Literary Studies* 4.1 (1983): 65–76.

Smith, Evans Lansing. *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld*. Modern American Literature Vol. 62. New York: Peter Lang, 2012.

Smith, Shawn. *Pynchon and History. Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. New York: Routledge, 2005.

Smith, Zak. *One Picture for Each Page of Thomas Pynchon's Novel Gravity's Rainbow*. New York: Tin House Books, 2006.

Shakespeare, William. "Measure for Measure." *The Complete Works of William Shakespeare*. New Lanark: Geddes and Grosset, 2001.

Shord, Marshall. "Rocketmen and Wastelands: The Destruction of the Individual and the Redemption of the Artist in Thomas Pynchon's First Three Novels." 2006. Web. 30 Oct. 2014. <<http://internationalx.net/1-RocketMen-And-Wastelands---The-Modern-Word-pdf-e32757.html>>

Smetak, Jacqueline R. "Thomas Pynchon's 'Mortality and Mercy in Vienna': Major Themes in an Early Work." *Iowa Journal of Literary Studies* 4.1 (1983): 65–76.

Smith, Shawn. *Pynchon and History. Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. New York: Routledge, 2005.

Solans, Piedad. "La palabra." *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 0.9 (1996): s. p. Web. 25 Oct. 2014

<<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/article/view/2280>>

Solsona Quilis, Héctor. "'Nacimiento de Venus'" de Sandro Boticelli como apostasía: Metamorfosis de la 'Anunciación' de Fra Angelico." *A Parte Rei: Revista de Filosofía* 61:10 (2009): 1-24. Web. 30 Oct. 2014.

<<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/solsona61.pdf>>

Winston, Mathew. "The Quest for Pynchon." *Twentieth Century Literature* 21.3 (1975): 278-87.

White, Allon. "Ironic Equivalence: A Reading of Thomas Pynchon's 'Mortality and Mercy in Vienna.'" *Critical Quarterly* 23.3 (1981): 55-62.

Yacobi, Tamar. "The Ekphrastic Model: Forms and Functions." *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jorgeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 21-34.

Zamora, Louis Parkinson. *The Apocalyptic Vision in Contemporary American Fiction: Gabriel García Márquez, Thomas Pynchon, Julio Cortázar and John Barth*. Michigan: Microfilms International, 1985.

Zimmerman, Michael E. "Beyond 'Humanism': Heidegger's Understanding of Technology." Sheehan, Thomas, ed. *Heidegger: The Man and the Thinker*. Chicago: Precedent Publishing, 1981. 220.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

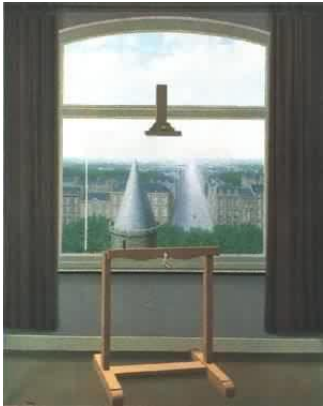


Fig. 4

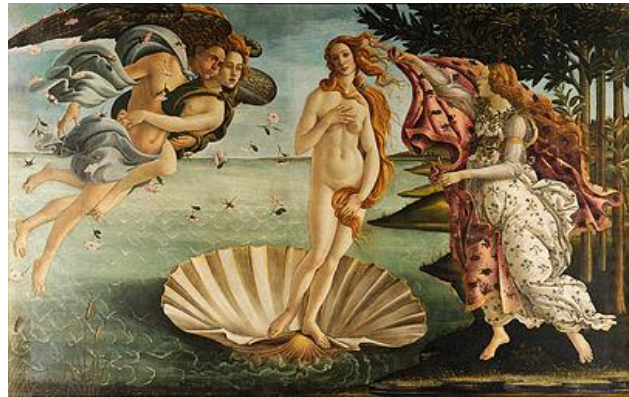


Fig. 5



Fig. 6

Fig. 1.

Portman Jr., John C. *Westin Bonaventura Hotel and Suites*. (112 m). 1974-1976. Los Ángeles. California. <http://www.pacificstandardtimepresents.org/programs/curating-the-city-modern-architecture-in-l-a-1940-1990/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 2.

Varo, Remedios. *Bordando el manto terrestre (Embroidering the Earth's Mantle)* 1961. Óleo sobre masonite. Colección particular, Méjico. <http://www.wikiart.org/en/remedios-varo/embroidering-the-earth-s-mantle-1961>. Web. 3 May 2015.

Fig. 3

De Chirico, Giorgio. *Los placeres del poeta (Les plaisirs du poète)*. 1912. Acuarela. Colección particular, Nueva York. <http://www.elarteporelarte.es/la-pintura-metafisica-giorgio-de-chirico/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 4.

Magritte, René. *Los paseos de Euclides. (Euclidean Walks)*. 1955. The Minneapolis Institute of Art, Washington. <http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 5.

Botticelli, Sandro. *El nacimiento de Venus*. 1484. Témpera sobre lienzo. Galería de los Uffizi, Florencia. *Art Project*. https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=es&projectId=art-project. Web. 3 May 2015.

Fig. 6.

Tintoretto, Jacopo. *Traslación del cuerpo de San Marcos. (Abduction of the Body of St. Mark)*. 1562-1566. Galería de la Academia de Venecia, Italia. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_004.jpg. Web. 3 May 2015.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

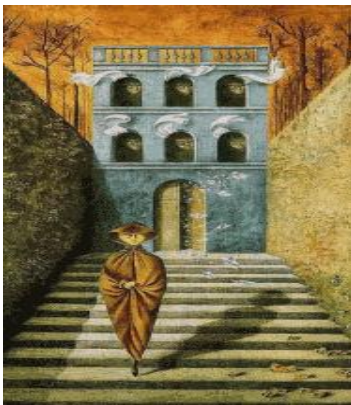


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Fig. 7.

Dalí, Salvador. *La Persistencia de la memoria*. (*The Persistence of Memory*). 1931. Óleo sobre lienzo. MoMa, Nueva York. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/9548.htm>. Web. 3 May 2015.

Fig. 8.

Dalí, Salvador. *El ojo del tiempo* (*The Eye of Time*). 1949. Reloj de esmalte azul, 17 diamantes de 1'16 quilates, dos diamantes cuadrados de 0'05 quilates, 90 diamantes de 4'77 quilates montados en platino. Colección Owen Cheatham Foundation, TAG Oeuvres d'Art SA, Ginebra. http://www.leninimports.com/salvador_dali_bio.html. Web. 3 May 2015.

Fig. 9

Giorgione. *La tempestad*. Hacia 1508. Óleo sobre lienzo. Galería de la Academia de Venecia, Italia. <http://www.ilridotto.info/fr/content/giorgione-un-artista-misterioso>. Web. 3 May 2015.

Fig. 10

Boccioni, Umberto. *La calle entra en la casa*. (*La strada entra nella casa*). 1911. Óleo sobre lienzo. Niedersaechsisches Lanndesmuseum, Hannover. <http://www.reprodart.com/a/umberto-boccioni/la-calle-entra-en-la-casa.html>. Web. 3 May 2015.

Fig. 11

Varo, Remedios. *Ruptura*. 1955. Óleo sobre masonite. Colección particular, Méjico. *Archive for Remedios Varo*. <https://venetianred.files.wordpress.com/2009/08/varorupture.jpg>. Web. 3 May 2015.

Fig. 12

Varo, Remedios. *Hacia la torre*. 1961. Óleo sobre masonite. Colección particular, Méjico. <http://www.wikiart.org/en/search/towards%20the%20tower%20varo/1#supersized-search-276471>. Web. 3 May 2015.

Fig. 13

Varo, Remedios. *La huida*. 1962. Óleo sobre masonite. Colección particular, Méjico. <http://www.wikiart.org/en/search/remedios%20varo/1#supersized-search-276476>. Web. 3 May 2015.



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

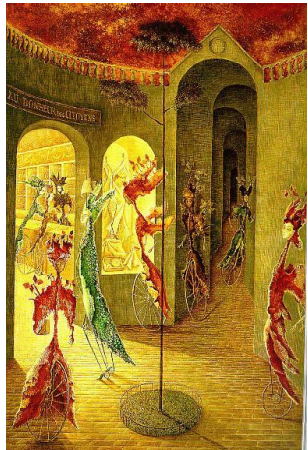
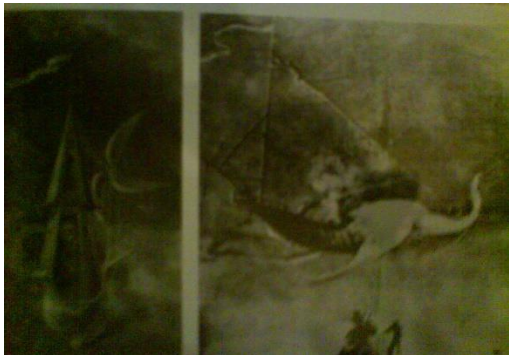


Fig. 17



Fig. 18

Fig. 1

Varo, Remedios. *La llamada*. 1961. Óleo sobre masonite. Colección particular, Méjico.
<http://www.wikiart.org/en/search/remedios%20varo/1#supersized-search-276477>. Web. 3 May 2015.

Fig. 15

Bosco, Jerónimo (El Bosco). *La Nave de los locos*. (*La Nef des fous*). 1480-1516. Louvre, París.
<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-nef-des-fous>. Web. 3 May 2015.

Fig. 16

Varo, Remedios. *Piloto explorador*. 1960. Grafito. Colección particular, Méjico.
<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/remedios-varo-explorador-piloto-5316866-details.aspx>.
Web. 3 May 2015.

Fig. 17

Varo, Remedios. *Au Bonheur des dames*. 1956. Óleo sobre masonite. Colección particular, Méjico.
<http://www.wikiart.org/en/search/remedios%20varo/1#supersized-search-276457>. Web. 3 May 2015.

Fig. 18

Varo, Remedios. *Los caminos tortuosos*. 1958. Óleo sobre masonite. <http://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1950/caminos-tortuosos-1957/>. Web. 3 May 2015.

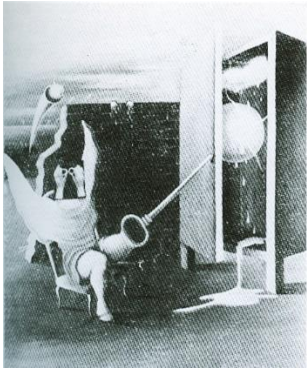


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

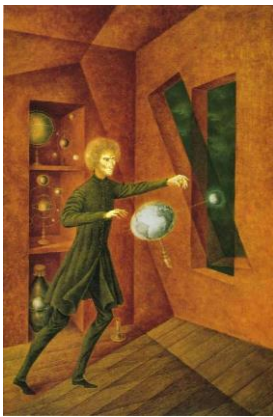


Fig. 22

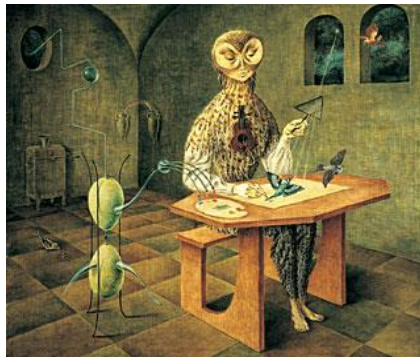


Fig. 23



Fig. 24

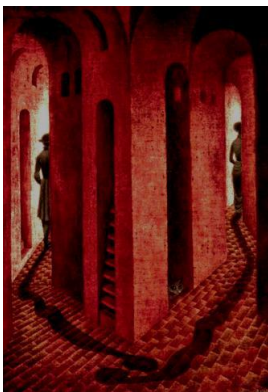


Fig. 25

Fig. 19

Varo, Remedios. *La espera*. 1937. Tinta sobre papel. Colección particular, Méjico. Kaplan, Janet. *Viajes Inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. México: Era, 1998. 59. Print.

Fig. 20

Dalí, Salvador. *La última cena*. 1955. Óleo sobre lienzo. National Gallery, Washington.
<http://www.taringa.net/posts/imagenes/1402298/Salvador-Dali-galeria-desde-1937-1983.html>. Web. 3 May 2015.

Fig. 21

Dalí, Salvador. *Mujer con la cabeza de rosas*. 1935. Óleo sobre madera. Kunsthaus Zurich, Zurich.
http://www.1paintings.com/index.php?main_page=product_info&products_id=491. Web. 3 May 2015.

Fig. 22

Varo, Remedios. *Fenómeno de ingravidez*. 1963. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Méjico. *Archive for Remedios Varo*. <https://venetianred.files.wordpress.com/2009/08/varoweightlessness.jpg>. Web. 3 May 2015.

Fig. 23

Varo, Remedios. *La creación de aves*. 1958. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Méjico. *Archive for Remedios Varo*. <https://venetianred.files.wordpress.com/2009/08/varobirds.jpg>. Web. 3 May 2015.

Fig. 24

Varo, Remedios. *Mujer saliendo del psicoanalista*. 1961. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Méjico. *Archive for Remedios Varo*. <https://venetianred.files.wordpress.com/2009/08/varowoman.jpg>. Web. 3 May 2015.

Fig. 25

Varo, Remedios. *Despedida*. 1958. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Méjico.
<http://www.wikiart.org/en/search/remedios%20varo/1#supersized-search-276507>. Web. 3 May 2015.



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

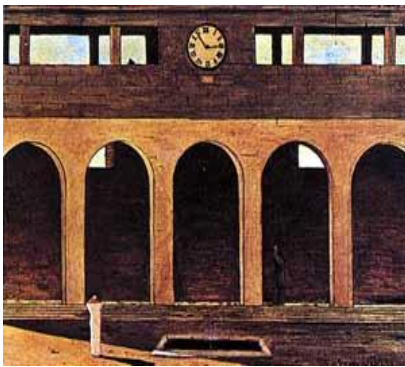


Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

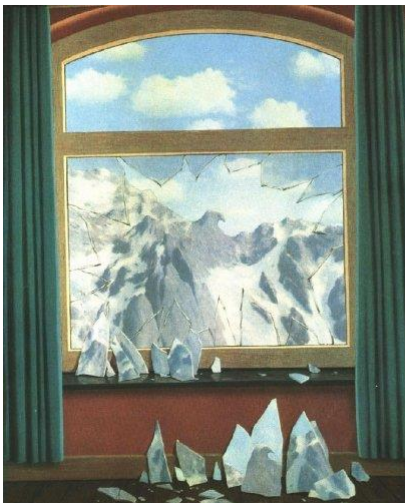


Fig. 32

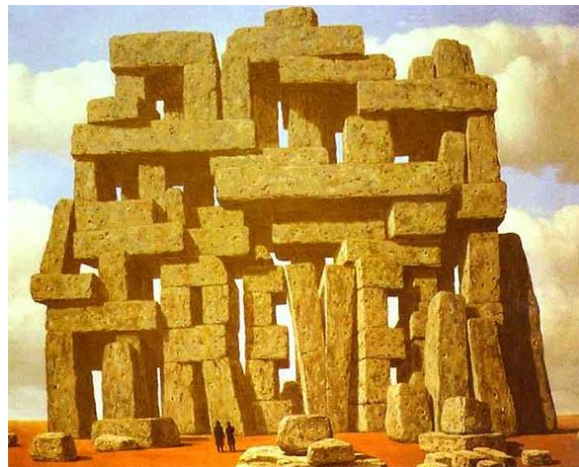


Fig. 33

Fig. 26

De Chirico, Giorgio. *El enigma del día*. 1914. Óleo sobre lienzo. Colección particular.
<http://www.elarteporelarte.es/la-pintura-metafisica-giorgio-de-chirico/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 27

De Chirico, Giorgio. *El enigma de la llegada y la tarde*. 1912. Colección particular, Nueva York.
<http://arteyculturaenlaescuela7.blogspot.com.es/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 28

De Chirico, Giorgio. *Misterio y melancolía de una calle*. 1914. Óleo sobre lienzo. Colección particular.
<http://www.elarteporelarte.es/la-pintura-metafisica-giorgio-de-chirico/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 29

De Chirico, Giorgio. *El enigma de la hora*. 1911. Óleo sobre lienzo. Colección particular.
<http://www.elarteporelarte.es/la-pintura-metafisica-giorgio-de-chirico/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 30

De Chirico, Giorgio. *Retrato del ciego Guillaume Apollinaire*. 1914. Centre Pompidou, París.
<http://www.elarteporelarte.es/la-pintura-metafisica-giorgio-de-chirico/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 31

Magritte, René. *La condición humana I*. 1933. Óleo sobre lienzo. Galerie Isy Brachot, Bruselas.
<http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 32

Magritte, René. *The Domain of Arnheim (Le domaine d'Arnheim)*. 1949. Óleo sobre lienzo. Colección particular.
<http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-domain-of-arnheim-1949>. Web. 3 May 2015.

Fig. 33

Magritte, René. *L'art de la conversation*. 1950. Óleo sobre lienzo. Galerie Isy Brachot, Bruselas.
<http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

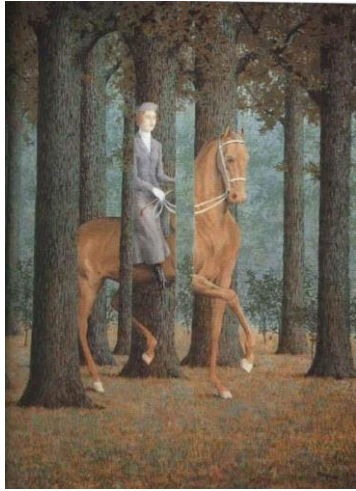


Fig. 34



Fig. 35

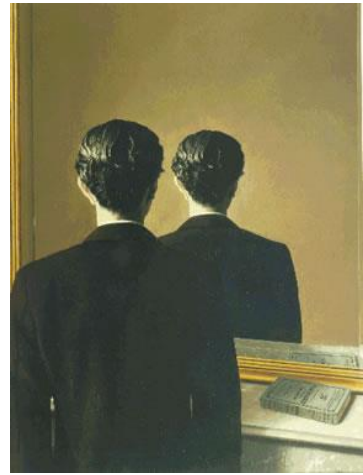


Fig. 36

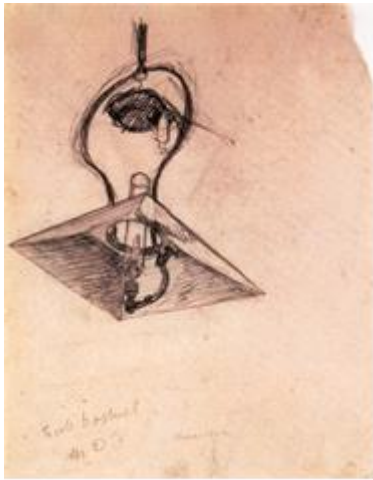


Fig. 37



Fig. 38

Fig. 34

Magritte, René. *Carte Blanche*. 1965. Óleo sobre lienzo. National Gallery of Art, Washington. <http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 35

Magritte, René. *El tiempo atravesado (Le temps traversé)*. 1938. Óleo sobre lienzo. Joseph Winterbotham Collection, The Art Institute of Chicago. <http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 36

Magritte, René. *Prohibida la reproducción (La reproduction interdite)*. 1937. Óleo sobre lienzo. Museum Boymans van Beunigen, Rotterdam. <http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 37

Duchamp, Marcel. *Hanging Gas Lamp (Bec Auer)*. 1903-1904. Boceto. Mme. Marcel Duchamp Collection, Villiers-sous-Grez. <http://www.pbs.org/newshour/art/celebrating-a-duchamp-masterwork/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 38

Duchamp, Marcel. *El Gran Vidrio*. 1915-1923. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. <https://estudiandoloartistico.wordpress.com/2013/03/24/dadaistas-marcel-duchamp/>. Web. 3 May 2015.



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

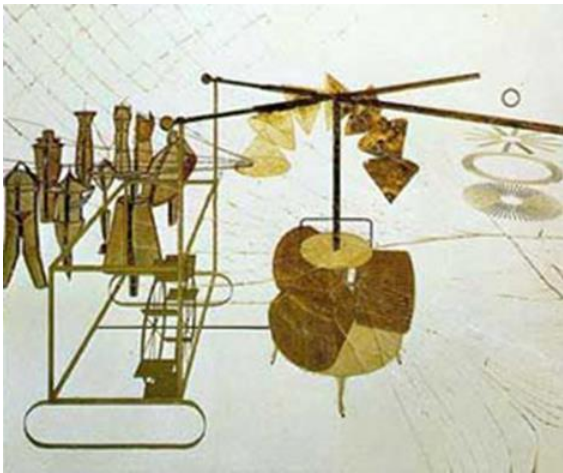


Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

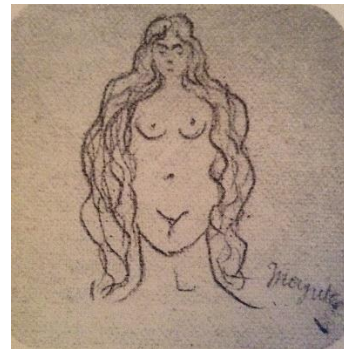


Fig. 45

Fig. 39

Duchamp, Marcel. *Étant donnés: 1. La chute d'eau 2. Le gaz d'éclairage*. 1946-66. Escultura. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. <http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html>. Web. 3 May 2015.

Fig. 40

Duchamp, Marcel. *Rueda de bicicleta sobre un taburete (Assemblage d'une roue de bicyclette sur un tabouret)*. 1913/1964. Readymade. Galerie Schwarz, Milan. <https://estudiandoloartistico.wordpress.com/2013/03/24/dadaistas-marcel-duchamp/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 41

Duchamp, Marcel. *Descenso de una escalera*. 1912. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. <https://estudiandoloartistico.wordpress.com/2013/03/24/dadaistas-marcel-duchamp/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 42

Duchamp, Marcel. *La novia*. Parte de *El Gran Vidrio*. <http://poliedrodigital.blogspot.com.es/2009/12/conferencia-de-jorge-juan-las-obras.html>. Web. 3 May 2015.

Fig. 43

Bellmer, Hans. *La muñeca (La Poupée)*. 1935. MoMA, Nueva York. http://elisabeth.blog.lemonde.fr/2011/10/06/le-surrealisme-a-paris-a-la-fondation-beyeler/hb_02_0/. Web. 3 May 2015.

Fig. 44

Magritte, René. *La violación (Le viol)*. 1934. Galerie Isy Brachot, Bruselas-París. <http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 45

Magritte, René. *El conocimiento natural* (n.d.). Dibujo en un posavasos. Galerie Isy Brachot. Bruselas-París. Meuris, Jacques. René Magritte. Taschen: Köln, 2007. 38. Print.



Fig. 46

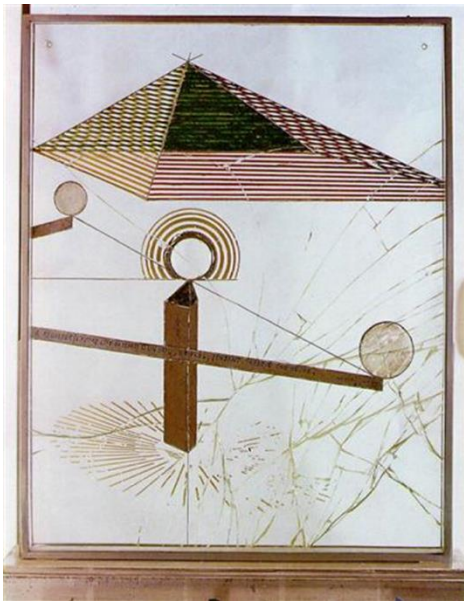


Fig. 47

Fig. 46

Magritte, René. *El asesino amenazado (Mannequin Assassinated)*. 1927. Óleo sobre lienzo. MoMA, Nueva York. <http://www.magrittemuseum.be/>. Web. 3 May 2015.

Fig. 47

Duchamp, Marcel. *Los testigos oculares. (À regarder (de l'autre côté du verre), d'un oeil, de près, pendant presque une heure)* (1918). Parte de *El Gran Vidrio*. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. https://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=78993. Web. 3 May 2015.