Al límite, de Thomas Pynchon: un vertedero con estructura

Posted on 10 de junio de 2015 by Andrés Ibáñez

La prehistoria

En 1997, el misterioso Thomas Pynchon escribió un prólogo para *Stone Junction*, la gran novela de Jim Dodge, en el que cuenta la siguiente anécdota: un coche de policía se encuentra a un vehículo que le bloquea el paso y los agentes piden al conductor que se aparte llamándolo por su nombre de pila. Evidentemente, han introducido el número de la matrícula en el ordenador del vehículo y han recibido la información vía satélite. Pynchon dice que ha contado esta anécdota a varios conocidos y que todos se encogen de hombros. Sin embargo, a él esta escena le impresiona y (probablemente) le indigna. Y añade: «Un método popular de resistencia siempre ha consistido sencillamente en seguir moviéndose, buscando no un lugar donde esconderse, seguro y fijo, sino un estado de ambigüedad dinámica respecto de donde nos encontramos en un momento dado, del tipo del principio de incertidumbre de Heisenberg. Sin embargo, las modernas máquinas digitales han conseguido enfocar rápidamente la borrosa hiperelipsoide de la libertad humana y la han situado de pleno en la Constante de Planck».

Es obvio que la preocupación de Pynchon por los efectos de Internet y por la pérdida de libertad y de intimidad que la red ha traído consigo no son precisamente algo nuevo.

El «efecto siglo XXI»

Al límite, la última novela de Thomas Pynchon, es, sin duda, incluso tomando en cuenta sus muchas rarezas y fantasías, la novela menos extravagante de su autor y también la que describe un mundo que más se parece al cotidiano. Sospechamos, sin embargo, que se ha producido algo que podríamos denominar «el efecto siglo XXI». A saber, que con el paso del tiempo, el mundo ha acabado por convertirse en una mala imitación de las fantasías de Pynchon. O por decirlo de otro modo: que no es que *Al límite* sea más «realista» que las otras novelas de Pynchon, sino que la «realidad», en el siglo XXI, se ha vuelto pynchoniana.

La realidad contemporánea puede superar ampliamente al propio Pynchon en niveles de absurdo delirio

Pongamos un par de ejemplos. En la página 50 de *Al límite* leemos que Vyrva ha decidido ponerse a comprar Beanie Babies, unos peluches rellenos de habichuelas (*beans*) de plástico que se hicieron muy populares en los años noventa, con idea de coleccionarlos y poder revenderlos diez años más tarde, cuando sean piezas de coleccionista. La idea parece una pura locura de Pynchon, pero si consultamos la «Lista de Beanie Babies» de Wikipedia, donde aparecen cientos y cientos de muñequitos de peluche con sus nombres, sus características y los diversos premios que han obtenido, veremos que la realidad contemporánea puede superar ampliamente al propio Pynchon en niveles de absurdo delirio. Nos enteramos en Wikipedia de que, a partir de 1996, los Beanie Babies vienen cada uno acompañado de un poema de cuatro líneas y de una «fecha de nacimiento», una idea de la poetisa Lina Trivedi, que escribió además los primeros ciento sesenta y tres poemas. ¿No parece esto puro Pynchon? Hasta el nombre Lina Trivedi suena a Pynchon.

Otro ejemplo: una forma de espiar en una oficina de la competencia consiste en poner micrófonos, claro está. Pero en la página 92 de *Al límite* leemos que Eric ha decidido hacer algo un poco más complicado: como muchos *freakies* adoran esos muñequitos peludos llamados Furbys (enormes orejas, grandes ojos saltones, denso pelaje morado) y los tienen en sus cubículos, ha colocado chips de reconocimiento de voz en Furbys, que le proporcionan toda la información que necesita.

Supongo que algunos de mis lectores no sabrán exactamente qué es un Furby. Es un muñeco de peluche mezcla de ratón, gato, búho y murciélago. En un principio se creía que tenían la capacidad de repetir lo que oían, por lo que muchas agencias de inteligencia los prohibieron dentro de sus dependencias. Ya hemos entrado en el terreno conspiranoico de Pynchon, aunque el dato es absolutamente real (o tan real como pueda ser la información encontrada en Wikipedia). Y es que los Furby tienen verdaderamente la capacidad de «aprender» a hablar. En un principio hablan en su propio idioma, el *furbish*, pero a través del contacto con su dueño, y, a medida que «crecen», van aprendiendo más y más palabras de su lengua adoptiva. El Furby dispone también de una cucharita con la que se le puede «alimentar». ¿Qué me dicen? ¿No es esto puro Pynchon?

UNO

La red y sus metáforas

La red como metáfora ya aparecía en las novelas tempranas de Pynchon. Sobre todo en *La subasta del lote 49*, que comienza con una imagen del cuadro *Bordando el manto terrestre*, de Remedios Varo, en el que se ve a unas mujeres en una torre tejiendo una tela que envuelve y contiene al mundo entero (barcos, ciudades, cabras pastando, tempestades),

imagen que se conecta enseguida con la de una ciudad vista desde arriba, que es comparada con el circuito interior de un aparato electrónico (pocos objetos ha creado el hombre más delicados y hermosos) y luego con las redes de los servicios de correos, que en el mundo de Pynchon se dividen en legales e ilegales. No cabe duda de que en *La subasta del lote 49* la premonición estaba ya vibrando y como a punto de estallar: la red que envuelve el mundo entero, red que es un inmenso circuito eléctrico, circuito que tiene como finalidad el «correo», es decir, la comunicación. Es decir, Internet. Y eso en una novela publicada en 1966.

También Internet parece un invento de Pynchon.

La red como realidad o como metáfora aparece en la obra de Pynchon bajo tres formas:

1) La primera es la imagen de la *red como conspiración mundial*. En *V*., la conspiración es de lo inanimado, que pretende usurpar la realidad y que brota por todas partes en el planeta, desde la Antártida hasta un volcán en Venezuela, desde Sudáfrica a la isla de Malta, Nueva York o las profundidades marinas. Otro ejemplo clásico, aparte del mencionado de *La subasta del lote 49*, es la simpática bombilla Byron, que encontraremos en *El arco iris de la gravedad* y que está conectada a la red eléctrica mundial, un fluido de conciencia que cubre los cinco continentes. En *Al límite*, la conspiración, más modesta y prosaica, estaría relacionada con la destrucción de las Torres Gemelas. Una conspiración del gobierno norteamericano, en connivencia con ciertos gobiernos árabes, para crear un «nuevo orden mundial» enmascarado como «guerra contra el terror» que encontraría en Internet una de sus principales herramientas de control. Dejo que mis lectores decidan cuál es el grado de sensatez o de locura de este punto de vista. En su novela, Pynchon acumula todos los grados posibles de la teoría conspirativa, desde los platillos volantes del folclore popular hasta los datos, bien conocidos de todos, de las operaciones financieras que tuvieron lugar en los días anteriores a los atentados. Se trata, de nuevo, del «efecto siglo XXI», ya que en las otras novelas de Pynchon la conspiración mundial había tenido siempre un carácter fantástico y casi puramente poético, mientras que en este caso no sólo refleja numerosos datos objetivos, sino que reproduce discursos verdaderamente existentes en el debate social.

2) La segunda, la *red paranoica*, surge de lo que podríamos llamar el «método paranoico-crítico» de Pynchon, lejano heredero (como el de Dalí) de la estética simbolista. Consiste en un perpetuo estado de ósmosis del yo narrador con lo que le rodea, que podemos relacionar con la idea de «orden» de Wallace Stevens («La idea de orden en Key West») y que explicaría ese ritmo hipnótico y misterioso de las novelas de Pynchon, las coincidencias o

sincronicidades continuas en que viven sus personajes, la interconexión continua de personas, objetos y acontecimientos de sus tramas, la *serendipidad*, en fin, que llena sus novelas, y de la que *Al límite* puede ser, quizá, su ejemplo límite.

3) La tercera es la idea de *red como recurso constructivo*. En otros lugares hemos relacionado estas técnicas con los procedimientos seriales de ciertas tendencias de la música contemporánea (música dodecafónica, serialismo integral), no por un pateriano deseo de igualar todas las artes, sino, simplemente, porque creemos que ambos fenómenos surgen de un planteamiento y de una situación histórica similares. La música serial busca un recurso constructivo que permita organizar todo el material musical, no sólo las alturas (notas) como en el dodecafonismo, sino también los otros parámetros de la música (valores, timbres, matices, modos de ataque, etc.). En las novelas de Pynchon observamos la presencia de este tipo de recursos «seriales» desde el principio. Recursos que no sólo organizan la trama, sino también los escenarios, las descripciones, las relaciones entre los personajes, las reacciones de los personajes, los temas de conversación, los hábitos y costumbres, las distintas capas de significado, la sintaxis, las metáforas, los nombres propios, etc.

La red como procedimiento constructivo

«En *Bouvard y Pécuchet* –escribe Guy de Maupassant en *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*–, los verdaderos personajes son los sistemas, no son los hombres». Esa frase brillante, que parece escrita cien años antes de tiempo, podría ser una perfecta descripción del mundo de Pynchon. Lo cierto es que el arte de Pynchon proviene de Gustave Flaubert, especialmente de su última novela, *Bouvard y Pécuchet*.

En las novelas de Pynchon, la red o serie no es sólo un recurso constructivo, sino que se convierte en el verdadero personaje. Las personas de sus novelas, con sus nombres extraños y sus extrañas manías y costumbres, no son individuos libres ni tampoco héroes ni antihéroes, sino meras piezas integradas dentro de series o redes. Son las redes las que actúan, las que evolucionan, las que tienen un propósito, las que se enfrentan entre sí. Las redes, no las personas, son los auténticos seres vivos del mundo posmoderno de Pynchon.

Las redes, no las personas, son los auténticos seres vivos del mundo posmoderno de Pynchon

La red o serie como recurso artístico se presenta como una serie de procedimientos constructivos no realistas, no lógicos, no psicológicos, no causales y no entrópicos. Más arriba he relacionado estos procedimientos con el «método paranoico-crítico» de Dalí (o con el «teatro ontológico-histérico» de Richard Foreman) y he señalado su vínculo con el

surrealismo y el simbolismo, pero también habría que mencionar su afinidad indudable con las técnicas de Raymond Roussel («Cómo escribí algunos de mis libros»), así como con las de Georges Perec e Italo Calvino y, desde luego, con las del «Taller de Literatura Potencial» o Oulipo. No porque haya vínculos directos con estos autores o escuelas, sino porque todas esas tendencias de la literatura del siglo XX responden a inquietudes estéticas y búsquedas formales similares.

Procedimientos no psicológicos, no realistas, no causales. Pero aclaro lo que quiero decir con «no entrópicos», dado que la palabra «entropía» suele usarse a menudo para explicar la novelística de Pynchon. No es una mala descripción, siempre que consideremos la entropía no como una simple tendencia hacia el caos, sino más bien en el sentido de Prigogine, es decir, como un generador de orden dentro de un sistema complejo. Porque los sistemas de Pynchon, caóticos como son, están en un continuo proceso de autogeneración y autoordenamiento.

Para explicar este aspecto de la novelística de Pynchon, y muy especialmente su último libro, *Al límite*, me resulta muy útil el concepto de «pensamiento en red», que ha hecho suyo el novelista y poeta Agustín Fernández Mallo. Que se expresa así en una entrevista publicada en el blog *Desayuno con fotones*: «Responden mis novelas a un modelo de *narrar en red* […] la realidad hecha de nodos imprevistos unidos por enlaces aún más imprevistos, de tal modo que pequeñas variaciones llevan a configuraciones de realidad totalmente diferentes. Si tuviera que ubicar mi narrativa y mi poesía en un marco científico […] sería el de las ciencias de la complejidad, que surgieron en paralelo, como un espíritu de época, con lo que socialmente se dio en llamar posmodernismo –la ciencia, como parte que es de la sociedad, corre siempre en su paralelo; de hecho las grandes utopías de los siglos XVIII y XIX son correlatos del determinismo newtoniano–. Siento mi narrativa muy cerca de los planteamientos de los sistemas emergentes, la irreversibilidad, el caos determinista, la teoría de catástrofes de René Thom o los planteamientos de Prigogine respecto al aumento de entropía como generador de orden, no de desorden; sistemas disipativos». ()

La «narración en red», observa Fernández Mallo, corresponde al espíritu de la época de la posmodernidad. No se puede decir mejor.

Un ejemplo de «serie» en *Al límite*

Pero antes de seguir adelante, pongamos un ejemplo de serie o red estructural tomado de *Al límite*. Es ésta, quizá, la obra más clara y lineal de Pynchon, y también aquella en que las series tienen un papel menos acusado. El otro extremo sería *El arco iris de la gravedad*, donde las series lo dominan todo y donde hay series que recorren toda la estructura de la

novela, pero también series locales, series relacionadas con un personaje, series restringidas a un capítulo, a un pasaje, a un párrafo, etc.

En *Al límite* hay una serie principal. Podríamos denominarla «mundo subterráneo». Este sencillo elemento constructivo tiene una enorme capacidad generativa. Es como un fractal que, partiendo de una breve fórmula matemática, acaba por crear un bosque entero de formas interminables.

El «origen» de la serie o la red (si es que una red puede tener realmente un origen) es la metáfora de la «web profunda» que constituye el tema central de la novela. ¿Existe de verdad la «web profunda», «red invisible» o «*deep web*»? Un artículo de Wikipedia nos asegura que sí existe y que es (!) quinientas veces mayor que la «web superficial». La información huele a pura leyenda de la web, ya que nadie, absolutamente nadie, sabe ni puede saber cómo de «grande» es la web superficial, y porque parece extraño que sea posible calcular el tamaño de algo que es, por definición, inaccesible a la mayoría de los mortales. Pero no discutamos y supongamos que la «web profunda», es decir, aquella cuyo contenido no aparece indexado en los motores de búsqueda, es algo que existe realmente, y también que es algo mucho más organizado y misterioso que la mera suma de páginas abandonadas o de lugares locales a los que sólo tiene acceso su creador o un restringido círculo.

¿Existe de verdad la «web profunda», «red invisible» o «*deep web*»?

Para Pynchon, que es novelista y piensa como novelista, todas las cosas han de ser concretas, han de ser objetos y han de estar situadas en el espacio. Por eso, para él, la «web profunda» es algo que está físicamente *por debajo*, en una especie de sótano o subsuelo del espacio electrónico. Por eso Eric y Reg, antes de encontrarse en la web profunda, solían encontrarse en el metro: por debajo de la ciudad. Por eso Maxine se encuentra a Cassidy llorando desconsolada en los servicios del bar Wall of Silence, que están en el sótano: bajo tierra. Por eso Maxine tiene que viajar a Montreal, precisamente a Montreal, a seguir los pasos a Vip Epperdew, ya que en Montreal existe, como bien sabemos, una ciudad entera construida bajo tierra para evitar la nieve y el frío interminables. Por eso el centro de la conspiración está en la bodega de la casa de Montauk de Gabriel Ice, de nuevo bajo tierra, un lóbrego sótano dentro del cual Maxine se encontrará con una criatura monstruosa que es, quizá, la clave de todo el libro. Por eso, también, el juego DeepArcher está escondido «debajo» de otro juego superficial que permite ir por las calles de Nueva York matando yuppies. Por eso las referencias a los nuevos parques públicos creados en Nueva York por Rudolph Giuliani encima de islas de basura subterráneas. O la barbería «El Atildado», que está situada por debajo del nivel de la acera. O las referencias al plan de Stalin de crear una

serie de ciudades bajo cúpulas subterráneas en la helada Siberia. O las profundas cuevas que existen cerca del campamento de verano Tewattsirokwas, organizado por una pareja de trotskistas. O los sueños recurrentes de Maxine, incursiones en su psique profunda. O el edificio en el que vive Windust, en cuyo sótano, bajo tierra, los dueños guardan unos perros salvajes que utilizan para intimidar a los vecinos de renta antigua para que abandonen el edificio. O las referencias de Windust durante su etapa mexicana a Xibalbá, el mundo subterráneo de los mayas. Etcétera, etcétera, etcétera.

Como vemos, la serie «mundo subterráneo» sirve para mover a los personajes de un lugar a otro, para organizar los elementos narrativos, para relacionar elementos, para inventar episodios del pasado, para añadir un detalle pintoresco o una información curiosa, pero también para crear metáforas, imágenes, juegos, comparaciones…

Esta red principal genera, por otra parte, numerosas redes paralelas o microrredes. Por ejemplo, la imagen de las islas de basura que son cubiertas con tierra y césped para crear parques «para yuppies» tiene su correlato en la visión de la web profunda como un «vertedero», aunque un «vertedero con estructura». Caos, desde luego, pero caos que se organiza a sí mismo.

La red paranoica-entrópica de *Al límite*

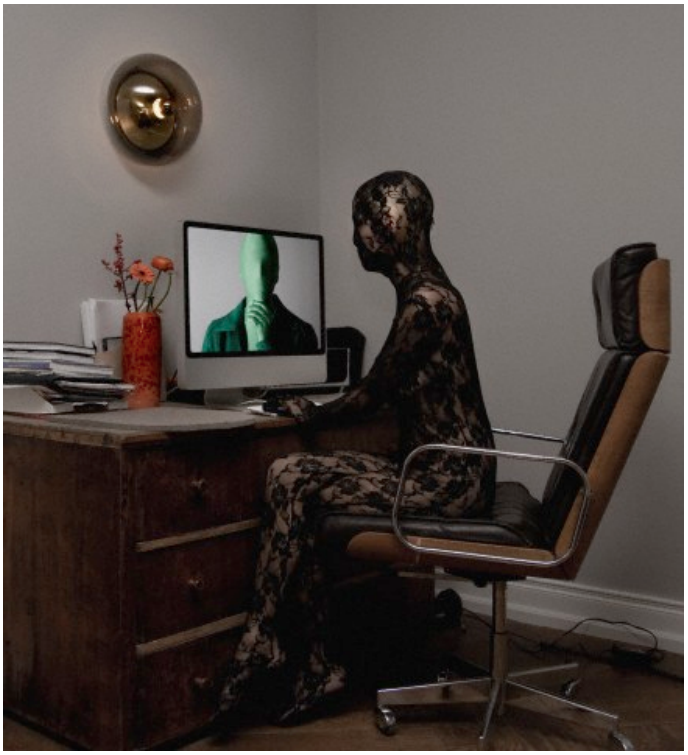
Hemos hablado de una red que procede por coincidencias y serendipidades. No se nos ocurre una forma mejor de exponer el uso que hace Pynchon de la coincidencia, lo serendípico y lo sincrónico que una descripción de una parte de la trama de *Al límite*. Aclaramos que, debido a la particular estructura de la novela, este relato no estropeará en absoluto la lectura ni tendrá un efecto *spoiler*. Quizá, por el contrario, pueda servir de guía.

La acción de *Al límite* se desarrolla en la ciudad de Nueva York durante el año 2001. Comienza el 21 de marzo de 2001 y termina en las Navidades. Describe el período que va desde la crisis de las puntocom hasta los atentados del 11 de septiembre y sus inmediatas secuelas. Maxine Tarnow es la protagonista del relato. Divorciada de Horst Loeffler, con el que le une una relación amistosa, vive con sus dos hijos, Ziggie y Otis. Maxine es inspectora de fraude fiscal y tenía una agencia llamada *Tail'Em and Nail'Em* («Síguelos y detenlos») dedicada a la investigación de delitos económicos, aunque ha perdido su licencia y ahora tiene que trabajar como *freelance*.

La gran amiga de Maxine se llama Vyrva McElmo. Es californiana y tiene un ritmo demasiado relajado para Nueva York. Está casada con Justin y tiene una hija llamada Fiona, que es amiga de los hijos de Maxine. Reg Despard es un documentalista al que Maxine conoció

durante la reunión anual de la American Borderline Personality Disorder Association, que se celebró en un crucero. Reg está rodando un documental para una empresa de seguridad informática llamada hashslingrz, una de las pocas que no se hundieron durante el colapso de las puntocom. El propietario (o «consejero delegado») de hashslingrz es un tal Gabriel Ice, un niñato millonario que se convertirá en el centro de la trama y también de la investigación llevada a cabo por Maxine. Reg tiene a un especialista, Eric Outfield, trabajando para él.

Maxine tiene otra buena amiga, Heidi Czornak. Ambas están obsesionadas con un edificio situado cerca de la casa de Maxine que se llama The Deseret: a pesar de no ser una persona, es uno de los personajes más importantes del libro. Nos olvidamos de muchos otros personajes secundarios: Shawn, el terapeuta de Maxine, Emma Levin, profesora de *Krav maga* del hijo de Maxine y su novio Neftalí, que quizá pertenecieron al Mosad.



El socio de Justin McElmo, Lucas, ha diseñado un juego donde uno puede recorrer las calles de Nueva York matando yuppies. Maxine se encuentra a su hijo Ziggie jugando con Fiona a este extraño juego, que es sólo un artículo gratuito promocional del verdadero producto DeepArcher, un juego de realidad virtual cuyo código fuente todos quieren conseguir. DeepArcher es, pues, otro de los personajes del libro. Se trata de un juego, por lo que parece, muy similar a Second Life, es decir, un juego donde uno puede tranquilamente «vivir», pasear, comprar o mirar el crepúsculo y donde no hay nada especial que hacer: es un «lugar», se nos dice, no un «juego». Maxine se entera de que Gabriel Ice, de hashslingrz, ha hecho a Justin y Lucas una oferta de compra de DeepArcher. Cuando se pone a reunir información acerca de hashlingrz, ve indicios de fraude y decide iniciar una investigación que terminará por convertirse en el centro de la acción de la novela.

Maxine encuentra una empresa llamada hwgaahwgh.com, que es la receptora de los pagos de hashlingrz. Visita las oficinas, que están casi por completo desmanteladas, ya que esa empresa de nombre impronunciable es una de las muchas que se ha arruinado con la caída

de las puntocom. En una de las oficinas se encuentra a Driscoll Padget, diseñadora *freelance* de páginas web, que está tan obsesionada con Jennifer Aniston que viste, se peina y se maquilla como ella. Es, de hecho, idéntica a la Rachel de *Friends*. Maxine la invita a tomar una copa. En la conversación aparece la primera insinuación de que se prepara algo en Oriente Próximo, quizá una segunda Guerra del Golfo, y que la familia Bush tiene negocios con terroristas de Arabia Saudí.

March Kelleher, una exhippie y veterana activista de los derechos civiles, habla en el colegio de los hijos de Maxine. Maxine la conoció unos años atrás y se lleva bien con ella. March es, más o menos, de la generación de Pynchon, y representa el punto de vista de los radicales de los años setenta. La hija de March, Tallis, está casada nada menos que con el supermillonario Gabriel Ice. Casualidades de la vida. Pero las casualidades no harán sino aumentar. Eric se pone a investigar a hashslingrz y se mete en la Web Profunda para intentar desentrañar sus secretos. Aparece así una empresa «de capital riesgo» llamada Streetlight People que parece tener algo que ver con hwgaahwagh.com. Así es como Maxine entra en contacto con Rockwell «Rocky» Slagiatt, que trabaja para Streetlight People. Slagiatt también quiere investigar a Ice y le paga a Maxine quinientos dólares para que haga una visita a la casa de Ice en los Hamptons.

Maxine va a casa de Vyrva para reunir más información acerca de la aplicación DeepArcher. Se nos cuenta la historia de la amistad de Justin, el marido de Vyrva, y Lucas, el creador del juego. Ambos se conocieron en Stanford y provienen del soleado mundo californiano de la anterior novela de Pynchon. En los años noventa, nos informa Pynchon, mucha gente de Silicon Valley se trasladó de Los Ángeles a Nueva York en el movimiento conocido como «del Valley al Alley» («del Valle al Callejón»).

En el curso de sus investigaciones, Maxine entra en un bar y se encuentra (¡oh, casualidad!) a Lucas, que acaba de romper con su novia. Cuando baja al baño, la oye llorar en el cubículo de al lado: se trata de Cassidy, que ha diseñado la página de inicio de DeepArcher. De vuelta a su oficina, recibe una llamada de Alex Quigley, a quien conoció en el Taller de Empleados Descontentos que impartía el profesor Lavoof. Quigley le cuenta que una cadena de restaurantes llamada «Muffins and Unicorns» ha utilizado *phantomware* para falsificar transacciones. El mayor sospechoso es un tipo llamado Phipps «Vip» Epperdew. Siguiendo esta nueva línea de investigación de fraudes, Maxine se va a Montreal en busca de Vip. Una vez allí, conoce a un tal Felix Boïngueaux, que la invita a su apartamento a ver su película favorita, que no es otra que *Johnny Mnemonic*. Todos estos personajes volverán a reaparecer una y otra vez, relacionándose entre sí de las maneras más insospechadas.

De vuelta en Nueva York, Reg le cuenta que ha visto a Ice con unos árabes sospechosos.

Horst, el exmarido de Maxine, viene a casa y recoge a los niños para llevarlos a comer al World Trade Center. Aparecen Elaine y Ernie, los padres de Maxine, obsesionados con la ópera. Se menciona también a Brooke, la hermana de Maxine, casada con Avram, israelí que trabaja en *software* «para aniquilar a los árabes» (más tarde nos enteraremos de que Gabriel Ice le ofreció trabajo durante un estancia en Israel: otra coincidencia). Y aparece también otro de los personajes principales, Nicholas Windust, quizás agente de la CIA, que interroga a los padres de Maxine sobre las actividades de Brooke y su marido. Hay información sobre un programa llamado «Promis» que la mafia rusa ha vendido a los árabes y que el Mosad intenta interceptar. Windust le hace saber a Maxine que «ellos» (¿la CIA?) «saben» que está investigando hashslingrz. Esa noche Maxine sueña con un pene parlante (que no es otro que Windust, desde luego).

Aparece Marvin, un mensajero que se mueve por la ciudad en bicicleta y está en lucha con el alcalde Giuliani. Y es que *Al límite* es tanto un canto de amor dirigido a la ciudad de Nueva York como un encendido himno de odio a la política municipal de Giuliani. March Kelleher, la activista, habla a Maxine del Proyecto Montauk, una de esas fantasías conspirativas que tanto parecen atraer a Pynchon, y que une a extraterrestres con terroristas y a armas secretas con experimentos de viajes en el tiempo.

Saltamos a una entrevista con Rocky Slagiatt, que se encuentra con Maxine en un restaurante y aparece con un amigo, Igor Dashkov, que quiere hablar con ella de las empresas que investiga. En la mesa de al lado hay dos rusos –Misha y Grisha– que parecen estar escuchando y que también seguirán reapareciendo a lo largo de la novela. Maxine descubre que The Deseret, el edificio que le obsesiona, pertenece a Gabriel Ice. ¿A quién si no? Investigando otra empresa, Darklinear Productions, situada en el Flatiron District, ve a Tallis (la esposa de Ice e hija de March Kelleher) saliendo del edificio. La sigue. Más tarde, Rocky invita a Maxine a salir con unos amigos a un karaoke coreano. Los amigos son Cornelia, Spud Loiterman y Leticia, su novia. En el karaoke se encuentran con Lester Traipse, que trabaja en hwgaahwgh y lleva una corbata del tío Gilito y que va acompañado, curiosamente, por Felix Boïngueux, al que Maxine había conocido por pura casualidad en Montreal mientras investigaba a Vip Epperdew.

En *Al límite* no hay trama en absoluto, o al menos no la hay en el sentido convencional del término

Maxine investiga a Lester Traipse y descubre que está robando a Ice. Marvin, el mensajero, le trae una cinta de vídeo donde hay una escena erótica entre Vip Epperdew y una pareja, Bruno y Shae. Resulta que Vip es un visitante habitual de la casa de Ice en los Hamptons, y allí que se va Maxine para investigar. Durante el camino para en un bar de Long Island, en un

bar cualquiera, el primero que aparece en su camino, y allí se encuentra con un tipo llamado Randy, que conoce perfectamente a Shae y a Bruno y, por supuesto, al famoso Ice: de hecho, trabaja para él. Casualidades de la vida. Todos en la zona sospechan que Ice ha tenido algo que ver con el fuego que ha destruido la casa de Shae y Bruno. Aparece una chica llamada Bethesda, y Randy y ella ayudan a Maxine a entrar en la casa de Ice. Al descender a la bodega, nuestra intrépida amiga descubre un subterráneo en cuyo interior se encuentra con un ser monstruoso que no parece del todo humano y que, sospechamos, tiene algo que ver con los experimentos del Montauk Project. Esta escena nos trae el recuerdo de *Don't Look Now*, la escalofriante película de Nicolas Roeg.

Estamos a la altura de la página 200, pero creo que no hace falta ir más allá para comenzar a comprender cómo funciona la «trama» de Pynchon. Lo cierto es que en *Al límite* no hay trama en absoluto, o al menos no la hay en el sentido convencional del término. La trama convencional va uniendo puntos cuya relación no era inmediatamente evidente y va revelando, de este modo, una cierta estructura, un cierto orden. Lo que hace Pynchon es crear un mundo donde *todos* los puntos están, de un modo u otro, unidos entre sí. Da igual dónde uno vaya o lo que uno haga: *la trama está por todas partes*. Maxine entra en un bar, en un ascensor, en un colegio, en un karaoke, en una piscina, y se encuentra siempre con alguien que está relacionado de algún modo con Ice, con hashslingrz, con el Montauk Project o con una oscura trama financiera y terrorista, y, desde luego, con cualquier otro de los personajes o de los grupos de personajes.

A medida que avanza la novela, las conexiones entre unos personajes y otros no hacen sino enredarse más y más. Alex Quigley llama a Maxine para que investigue una cadena de cafeterías y a Vip Epperdew, y esto lleva a Maxine a Montreal donde conoce a un hombre llamado Felix Boïngueux, que es amigo de un tal Lester Traipse, que conoce a Rocky Slagiatt, que está investigando a Gabriel Ice, que conoce a Vip Epperdew… Un día, Maxine queda con Cornelia, la amiga de Rocky Slagiatt, a la que conoció en el karaoke coreano, para ir de compras a unos grandes almacenes llamados Loehman's, en el Bronx. Cerca de Loehman's se encuentra, por esas casualidades de la vida, un campo de tiro para mujeres llamado «Sensibility» y Maxine decide dejarse caer por allí para disparar un poco. En «Sensibility» se encuentra, otra casualidad, a Randy (a quien conoció por otra casualidad en un bar de Long Island), quien le cuenta que Ice ya no le permite entrar en su sótano porque lo ha sorprendido robando vino.

He intentado hacer un mapa de los personajes de *Al límite* y señalar mediante flechas las relaciones que hay entre unos y otros. Después de llenar completamente un folio con sólo los acontecimientos de las primeras doscientas páginas, he decidido desistir.

En el relato de Borges «El congreso» (incluido en *El libro de arena*), los personajes terminan por descubrir que su «Congreso del Mundo» es innecesario porque el Congreso ya existe, y es el mundo. En *Al límite* también terminamos por sospechar que la conspiración que rastrea Maxine es, en realidad, el mundo.

La conspiración del 11 de septiembre

Confieso hallarme un tanto perdido en este punto. ¿Cuál es, exactamente, la posición de Pynchon respecto a los atentados del 11 de septiembre? ¿Quiere nuestro autor decirnos algo, o simplemente pretende jugar con el rumor, con el perfume, con la música de las conspiraciones?

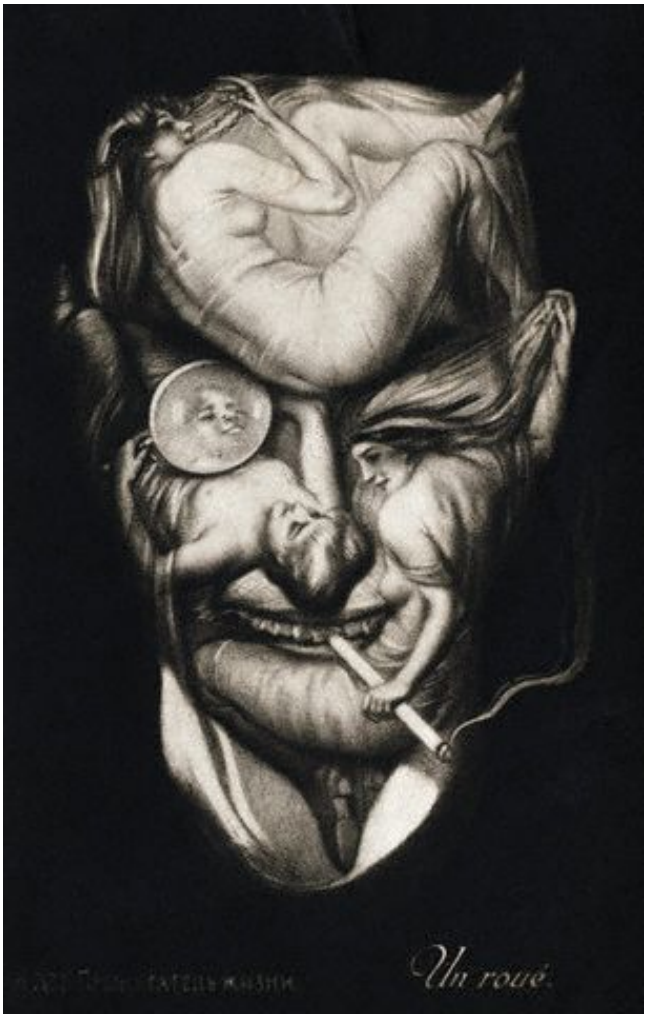
Marcel Proust escribió un famoso ensayo, *Contre Sainte-Beuve*, en el que afirmaba que la verdad de una obra literaria hay que encontrarla dentro de la propia obra y no, como afirmaba el crítico Sainte-Beuve, en la biografía del autor. Todos somos hijos de esa opinión (que la propia obra de Proust, por cierto, contradice en gran medida) porque todos somos hijos del formalismo. Pero no cabe duda de que no saber nada en absoluto de Thomas Pynchon –la persona, el ciudadano, el contribuyente Pynchon– complica un tanto las cosas. Nos guste o no admitirlo, interpretar una obra sin saber nada de su autor resulta bastante difícil.

Es evidente que Pynchon es un genio, es evidente que tiene una inteligencia fuera de lo corriente, es evidente que está muy bien informado y que trabaja sus ficciones con manía de perfeccionista, pero no tenemos ni la menor idea de quién es, cómo vive, cómo piensa. No sabemos si es un tipo raro que lleva quince años encerrado en su garaje sin ver a nadie o si es, por el contrario, un elegante viajero que se mueve por el mundo tocado con un Stetson y que disfruta de importantes conexiones en la NASA y en la CIA. No sabemos si es un conversador brillante y carismático, o un solitario que mira con prismáticos escondido tras una cortina. No sabemos si está involucrado en la política local de su ciudad y es un ecologista militante, o si, por el contrario, su principal interés es la Ouija o la Ciencia Cristiana de Mary Baker Eddy. Parece un hombre de mundo, parece un hombre feliz, no hay ni rastro de amargura ni de resentimiento contra nadie ni contra nada en sus escritos, parece un hombre enormemente sano y profundamente equilibrado a pesar de que disfrute, como diosecillo gnóstico que es, creando mundos caóticos y enloquecidamente paranoicos. Pero lo cierto es que no sabemos nada de él. No sabemos qué hace, qué piensa, en qué cree. A Pynchon debemos juzgarlo únicamente por lo que escribe.

Al límite es una reflexión muy seria sobre el mundo contemporáneo. Es una radiografía apasionada y lúcida del colapso económico que precedió a los ataques del 11 de septiembre

y también un examen, dentro del lenguaje de la ficción, de las fuerzas e intereses que se movieron alrededor de esos ataques. Pynchon denuncia que la caída de las Torres Gemelas se convirtió en la excusa perfecta para cambiar el acuerdo social básico y para transformar el sentido de la democracia, y denuncia también el papel que Internet acabaría por tener, dentro del nuevo esquema de las cosas, como instrumento de dominación, manipulación y control.

El problema es que a este discurso que podríamos calificar de «sensato», o incluso «históricamente comprometido», Pynchon le añade, con evidente gusto, todo tipo de capas románticas, fantásticas y de ciencia ficción. A la insinuación de que el atentado de las Torres Gemelas fue escenificado (que sería lo que vendría a demostrar el vídeo que Reg envía a Maxine, y que March Kelleher colgará en la red) se añaden continuas referencias a extraterrestres, a viajes en el tiempo, a soldados del futuro (en los que percibo un claro influjo de la mítica película del documentalista francés Chris Marker, *La Jetée)* y, en fin, a criaturas quizá provenientes del inframundo, esos «intraterrenos» tan favorecidos por las teorías conspirativas y que ya habían aparecido (aunque no con ese nombre) en *V*., la primera novela de Pynchon, y también abundantemente en *Mason & Dixon*.



Es difícil entender por qué Pynchon mezcla cosas tan serias con cosas aparentemente tan poco serias. Uno podría pensar que usa el conocido recurso de mezclar burlas y veras, aquel «engañar con la verdad» del que hablara Lope, el conocido «dorar la píldora» que recomendaba Horacio. Es decir, que pretende dar una envoltura atractiva y superficial a su verdadero mensaje para hacerlo más tragadero, o quizá para suavizar un tanto su carácter subversivo o disidente. Pero como no sabemos nada de Pynchon, no sabemos dónde está el

verdadero énfasis. ¿Nos habla de viajes en el tiempo y extraterrestres como guiño pop y travieso para transmitirnos un mensaje político? ¿O nos habla de política y cuentas bancarias como mero soporte para insinuar una conspiración enloquecida e inimaginable?

Supongo que la mayoría de los lectores optará por la primera posibilidad. Yo no estoy del todo seguro. Me gustaría hablar con Pynchon en persona para que me confirmara que él, en efecto, no cree en la participación de seres no humanos (extraterrestres o intraterrenos) en la «conspiración» del 11-S. Tras leer su novela, no quedo del todo convencido, dado que todo en ella apunta, sin decirlo nunca claramente, a esta última posibilidad.

Aunque quizá todo ello no sea otra cosa que poesía. Lo ctónico, ese poder que surge de lo más profundo de la tierra o del océano, siempre ha sido una de las metáforas favoritas de Pynchon.

DOS

Los personajes y el mundo de *Al límite*

Recordemos la frase de Guy de Maupassant a propósito de Flaubert que citábamos más arriba: que en *Bouvard y Pécuchet* los verdaderos personajes no son las personas, sino los sistemas. En las novelas de Pynchon sucede algo parecido. Sus libros no tratan de personas que viven dentro del mundo: tratan de un mundo compuesto por sistemas, tendencias, redes o paradigmas. No es el suyo un paisaje donde las figuras humanas se encuentran en medio del campo, como en los cuadros de Poussin; o en medio de una ciudad, como en los de Claudio de Lorena. Y tampoco, por supuesto, un mundo de grandes personas iluminadas dentro de un espacio que se desvanece en la oscuridad, como en los cuadros de Caravaggio. Su arte se parece más al de Carpaccio, en el que un bebé dormido, un saúco en flor, un rebaño de cabras, un lecho con baldaquino, un hombre crucificado, un puente en construcción, los pliegues de una túnica o los dibujos decorativos de un suelo de mármol, tienen todos la misma importancia y están tratados con similar atención y dedicación.

En *Al límite* hay numerosos elementos que tienen tanta importancia estructural y narrativa como los propios personajes humanos, y en ciertos casos mucha más importancia que estos: por ejemplo, edificios, zonas de la ciudad, objetos. Y también hay elementos asociados con las personas que tienen tanta importancia como las personas en sí mismas, por ejemplo ropas, disfraces, costumbres, manías o modos de entretenimiento. Hagamos un breve recorrido por todos estos tipos de «personajes» no humanos.

1. Personajes-lugares

El primero que encontramos es la Otto Kugelblitz School, la escuela de los hijos de Maxine, que reaparece muchas veces a lo largo de la novela. Su nombre proviene del de un supuesto discípulo de Freud que desarrolló la teoría de que los seres humanos pasan a lo largo de su vida por todas las enfermedades mentales conocidas para terminar, finalmente, alcanzando la «cordura», que no es otra cosa que la muerte. Hay fiestas en la Kugelblitz, reuniones, conferencias, actividades de los padres…

Sin embargo, el gran personaje-lugar de *Al límite* es The Deseret, un gran edificio situado cerca de la casa de Maxine que provoca en la protagonista y su gran amiga Heidi una fascinación sin límites. Les atrae tanto que lo observan con prismáticos desde el dormitorio de Maxine. ¿Por qué un edificio, una casa, un ser inanimado, interesa e intriga de tal modo a dos mujeres de mediana edad hambrientas de diversión? Recordemos que «deseret» es una palabra que aparece en *The Book of Mormon* y que significa, según Joseph Smith, «abeja» en el lenguaje del antiguo pueblo de los jareditas. Y que «Deseret» fue el nombre que los mormones querían dar a un nuevo Estado para convertirlo en su hogar. Como sabemos, terminaron estableciéndose en Utah. No hay en la novela, que nosotros sepamos, ninguna otra referencia a los mormones.

The Deseret es un lugar fascinante. Muchos de los acontecimientos más importantes del libro se producen en sus muchos pisos, que incluyen una piscina en el más alto a la que Heidi y Maxine van a nadar cuando logran, por fin, entrar en el edificio (lo cual, en realidad, no resulta excesivamente difícil). En las terrazas de The Deseret se rueda el misterioso vídeo que alguien envía anónimamente a Maxine y que muestra a unos árabes ensayando el lanzamiento de misiles hacia los cielos. Dado que The Deseret es un personaje y, por tanto, un ser vivo, no ha de extrañarnos de que corra la «leyenda» de que uno de sus ascensores es «un ser inteligente». Lean las maravillosas descripciones del Deseret en la página 216 y, poco después, el sueño de Maxine dentro del edificio.

2. Personajes-costumbres obsesivas y personajes-manías

La American Borderline Personality Dissorder Association es una organización a la que pertenece Maxine. Los miembros hacen reuniones periódicas y también una reunión anual, en una de las cuales, celebrada en un crucero, Maxine conoce a Reg Despard. El himno de la asociación es la canción «Borderline», de Madonna.

El «trastorno límite de la personalidad», o TLP por sus siglas en español, se caracteriza por la inestabilidad emocional, un pensamiento extremadamente polarizado y relaciones interpersonales caóticas. En algunos casos se producen casos de disociación de la personalidad. La verdad es que la mayoría de los personajes de Pynchon, ya desde sus

primeras novelas, parecen sufrir TLP.

Muchos de los personajes humanos de *Al límite* están definidos por sus manías, síndromes, trastornos o costumbres obsesivas, así como por sus series o canales televisivos favoritos. Por ejemplo, Shawn, el «emoterapeuta» de Maxine, está obsesionado con series de los años setenta como La tribu de los Brady. Horst, el exmarido de Maxine, sólo ve películas biográficas en el PPX, el canal biográfico. En cuanto a Daytona, la ayudante negra de Maxine, sólo ve el CRA (Canal Romántico Afroamericano).

La mayoría de los personajes de Pynchon, ya desde sus primeras novelas, parecen sufrir TLP

Driscoll Padget se define por su obsesión con Jennifer Aniston. Viste, se peina y se maquilla como ella, y muchas veces es confundida con su ídolo, lo cual, como era de esperar, le hace muy feliz. Driscoll no se define por las características de su personalidad, sino más bien por las características de su pasión mimética, por su deseo de ser y parecer otra persona. Elaine y Ernie, los padres de Maxine, se definen por su obsesión con la ópera y con el Met.

En el capítulo de obsesiones y aficiones extrañas, merece destacar también el divertidísimo episodio de *Joie de Beavre*, un club de *strip* cuyo encargado le propone a Maxine hacerle una prueba para «la noche de las MILF» (aquellos que todavía no sepan qué significa el término «MILF» pueden buscarlo en Internet). Afortunadamente, Maxine suele ir al gimnasio «Body and Pole» («Cuerpo y tubo», que en inglés suena de forma parecida a «Cuerpo y alma», un nombre que hace referencia al tubo o barra que suelen utilizar las bailarinas de *striptease*), de modo que se viste inmediatamente con lencería erótica y hace una actuación de *pole dancing* de nivel profesional.

Otras obsesiones: el *foot fetish* de Eric, que lleva a Maxine, disfrazada de *stripper*, a una de las escenas eróticas más originales y divertidas del libro. Más obsesiones y aficiones extrañas: la pasión por el rap de Chandler Platt, un WASP muy pijo que tiene una oficina en el centro de Manhattan (y que practica el «rap WASP»). El extraño síndrome que aqueja a Cornelia, llamado EER («Estupor ante Etiquetas de Rebajas»). La debilidad que siente Horst, exesposo de Maxine, por las mujeres que se llaman igual que puros habanos. Y extrañas aficiones, como la de coleccionista de sellos de patos, del que sólo sabemos que pertenece a la asociación de *borderlines* y que su esposa se llama Gladys. Las divertidas clasificaciones de los sellos de patos, las rarezas que los coleccionistas buscan ávidamente… La curiosa palabra «remarque», que consiste en un pato pintado a mano encima de otro. Y ya hemos comentado la obsesión de Vyrva por los «Beanie Babies».

Heidi, por su parte, tiene una colección de billetes de dólar con cosas escritas. Va

encontrándolos aquí y allá. Elaine, la madre de Maxine, lleva años creando un «museo» de bombillas de larga duración, que guarda con las fechas de principio y fin de su vida eléctrica. ¿Ecos, quizá, de la bombilla Byron? Bombillas como seres vivos que se recuerdan por sus fechas de nacimiento y muerte. Igual que los Beanie Babies, muñecos de peluche que se venden con «fecha de nacimiento».

3. Personajes-empresas y personajes-productos (software, programas, aplicaciones)

El primero que aparece es el juego con que se divierten Fiona y Ziggy, y que ha sido diseñado por Lucas, el padre de Fiona. Es un juego tipo *Call of Duty*, aunque en él uno no va matando terroristas, enemigos o alienígenas, sino personajes desagradables de Nueva York: yuppies, gente que grita por el móvil, ciclistas que se creen moralmente superiores, madres con carritos de gemelos que bloquean la acera, etc. Recordemos que el verdadero juego está «debajo» y se llama DeepArcher. Es codiciado por todos (por Microsoft, por el Gobierno, por Gabriel Ice) por su asombroso sistema de seguridad. Y, como ya sabemos, hashslingrz es la empresa de servicios informáticos de Ice y el centro de la investigación de Maxine.

Otra página web importante es hwgaahwgh.com, cuyas oficinas destartaladas visita Maxine en el curso de su investigación. Y recordemos que Streetlight People es «una empresa de capital riesgo» que tiene algo que ver con hwgaahwagh.com. Es donde trabaja Rocky Slagiatt. Hay muchos otros programas y aplicaciones en *Al límite*. Por ejemplo, Promis, un programa diseñado por los fiscales estadounidenses [*sic*] que la mafia rusa ha vendido a los árabes. O Facemask, un grupo de terroristas informáticos que trabajan en la Web Profunda. O Darklinear Productions, una empresa especializada en fibra óptica. Todas estas empresas tienen un papel fundamental en la trama, y están entretejidas con las vidas y relaciones de los personajes humanos. Por ejemplo, cuando Heidi regresa del Comic-Con de San Diego, comienza a salir con un policía llamado Carmine Nozzoli. Carmine ayuda a Maxine a investigar a un tal Chazz Larday, que es amante de Tallis (la esposa de Gabriel Ice) y también vendedor de fibra óptica robada. Se especula si Chazz habrá estado utilizando a Tallis como «mula» para desviar dinero en secreto a Darklinear Productions.

En este mundo posindustrial y definitivamente posirónico, las marcas tienen también una importancia fundamental. Se ha considerado que la enumeración de marcas, por ejemplo en las novelas de Bret Easton Ellis, es una muestra de pobreza estilística. Yo no lo veo así. El continuo recitativo de marcas de una novela como *Glamourama*, por ejemplo, no es sino una evolución natural e inevitable de la «escuela de los detalles» de Flaubert, que alcanzaría su máxima y exacerbada expresión, probablemente, en *La burla infinita*, de David Foster Wallace. En *Al límite* son frecuentes las enumeraciones de marcas que, con sus nombres

extraños y sus sonoridades exóticas, podemos relacionar con el gusto de Rubén Darío y otros modernistas por los nelumbos, hipsipilas y liróforos, o con el gusto de Balzac por aportar el nombre exacto del material, la pieza o el mecanismo. Veamos un ejemplo de *Al límite*: «Sillas Buddy Nightingale en una variada gama de matizados tonos aguamarinas, narcisos y fucsias, cubículos de trabajo de níquel pulido, diseñados a medida por Zooey Chu y salpicados aquí y allá con sillas de despacho de cuero negro de Otto Zapf». ¿Una muestra de prosa artística o, por el contrario, el típico lenguaje de un catálogo de muebles de oficina? A veces es difícil delimitar las fronteras.

4. Personajes-objetos y personajes-partes del cuerpo

Frente al *cyberspace*, Pynchon se propone la creación de otro neologismo, el *meatspace*. Si el «ciberespacio» es el mundo digital, el «carnespacio» sería el espacio de la carne, es decir, el mundo de los seres vivos, que en Internet suele designarse como «rl» («real life»). La pretensión de Pynchon de crear una nueva palabra es muy lógica si recordamos que el término «ciberespacio» fue inventada por el novelista William Gibson (que en esa época ni siquiera tenía ordenador, y escribía a máquina) en su novela *Neuromancer*. Observemos, además, que *meat* en inglés significa carne, pero carne como comida, no la carne como cuerpo humano (ésta sería *flesh*). De modo que el *meatspace* no es un espacio «carnal», sino más bien una especie de establo inmenso donde los seres vivos esperamos a ser devorados.

Un caso curioso y muy característico es el de Conkling Seedwall, un tipo a quien Maxine conoce a través de su terapeuta. Conkling es un Nariz Profesional, es decir, un «experto husmeador *freelance*». Conkling no es ya una persona, sino una simple nariz, y todo su mundo está restringido al área nasal. Se dedica a la «Investigación Nasal Forense» y uno de sus instrumentos de trabajo es un «láser olfativo». Su obsesión no es otra que averiguar cuál sería el olor de Hitler (¿qué sería de la ficción posmoderna sin el viejo Hitler?) y trabaja con una asociada, perteneciente a una institución llamada «International Flavors & Fragrances», que resulta ser «preósmica», es decir, que puede oler por adelantado las cosas que van a suceder. Otro ejemplo de parte del cuerpo convertida en personaje es la vejiga de Maxine, que actúa como sensor de posibles problemas.

Los objetos también son personajes importantes en *Al límite*. De Lester Traipse, por ejemplo, sabemos muy poco, aunque jamás olvidaremos su corbata de Tíos Gilitos. E. M. Forster habla de personajes «planos» al referirse al arte de Dickens, es decir, de personajes definidos por una única característica de su personalidad o su comportamiento. En el caso de Pynchon, esta única característica puede ser una corbata de Tíos Gilitos.

Hay una tarjeta de crédito de la que sabemos más que de muchos personajes humanos: es

«la legendaria tarjeta Centurion de Am Ex, con la que tienes que gastar al menos doscientos cincuenta mil al año para que no te la retiren». Y un bolso diseñado nada menos que por Monica Lewinsky que, después de su conocido *affaire* con el presidente Clinton, decidió, al parecer, dedicarse al diseño de moda. La historia, una vez más, es real.

Hay muchos objetos que tienen más personalidad y de los que sabemos muchas más cosas que de muchos de los personajes humanos, por ejemplo, los zapatos en forma de tiburón de March Kelleher, «con chips de sonido en los talones de manera que, cuando anda, suena el tema de apertura de *Tiburón*». O ese coche que pasa por Broadway como una exhalación y cuya bocina toca los ocho primeros compases (¿no serán, más bien, las ocho primeras notas?) del tema de *El padrino*. O la «cafetera steampunk» que Maxine tiene en casa…

5. Otros tipos de personajes

Hay otras series de personajes igualmente ricos, sorprendentes y complejos. Una de ellas serían los personajes-conspiraciones. El libro está literalmente lleno de conspiraciones: del Gobierno de los Estados Unidos con los terroristas, de los árabes con los israelíes, del Mosad, del KGB, del Gobierno con los extraterrestres y con soldados provenientes del futuro, de Ice con todos los anteriores, de todos los anteriores entre sí, además de la conspiración esotérica del Montauk Project o la insinuada conspiración de los mormones con Ice y los árabes. Hay, además, múltiples conspiraciones menores. Por ejemplo, una curiosa «conspiración de carritos» que hace que el 11 de septiembre, poco antes de los atentados, todos los supermercados de la zona se quedaran vacíos de carritos de la compra.

El otro gran personaje no humano de *Al límite* es la ciudad de Nueva York. Pocas veces una ciudad ha sido más minuciosamente explorada, más líricamente cantada. Quizá sólo Don DeLillo en *Underground* haya llegado más lejos en la evocación de la ciudad posindustrial, majestuosa, inhumana. Leyendo *Al límite* recorremos la totalidad de la ciudad, con la curiosa excepción de Staten Island (no es extraño, ya que en Staten Island no hay nada de interés). Nos movemos por todos los barrios de Manhattan, por *midtown*, por el Lower East Side, por Loisaida, por el Upper West Side, por el Flatiron District (uno de los más de moda en los últimos años, situado entre Gramercy, Chelsea y el Village), pero también nos adentramos en el Hudson y en las islas e islotes de Nueva Jersey, en Queens, en las extensiones del Bronx… Hay algunas extrañezas en la traducción, como la insistencia del traductor en escribir «Port of Authority» en vez de «Port Authority», la estación central de autobuses de Manhattan. Y siempre, y de manera obsesiva, las críticas a la gestión municipal de Rudolph Giuliani, que quiso limpiar y adecentar (en ambos sentidos de la palabra) la ciudad y acabó por convertirla en un parque temático de sí misma.

Es cierto que ningún verdadero neoyorquino puede pasar por la calle 42 y no sentir tristeza en el corazón al ver una ciudad viva y real transformada en una franquicia de Walt Disney, pero la Nueva York del presente, cuya increíble multiplicación de rascacielos deja en ridículo a los que había en los años noventa, es, quizá, más bella que nunca. Otro ejemplo de caos en perpetuo estado de autoorganización.

TRES

***Al límite* y el fin de la ironía**

¿Qué es la ironía? La ironía es siempre un comentario. Nunca la encontramos en el origen, en lo fundacional, en esa etapa en la que el lenguaje cree ser un trasunto de las cosas. No es el primer texto, sino el segundo. No es la cosa, sino su reflejo. Exige distancia, punto de vista. La ironía implica un «salirse fuera», un «mirar desde fuera». Sin este mirar desde fuera, no es posible ver. No es posible ver una torre desde el interior de la torre, ni un bosque desde el interior del bosque. La ironía nos distancia de las cosas, pero también nos permite verlas.

El juego posmoderno es necesariamente irónico porque implica un comentario, un salirse fuera de las reglas del juego. La actitud posmoderna consiste en decir: no se trata de jugar y ganar, o de jugar y perder, o de jugar a esto o a lo otro, o de decidir si el juego es bueno o malo; se trata, por el momento, de observar cómo es el juego, cómo son sus reglas. Por eso, para la posmodernidad, todo es contingente, todo es arbitrario, todo es relativo.

Con la caída de las Torres Gemelas, se terminó la ironía y comenzó la nueva época del mundo que ahora vivimos y sufrimos. Las Torres Gemelas eran ya una construcción irónica en sí misma. Eran dos torres idénticas, o casi idénticas. Don DeLillo apreció su capacidad irónica al afirmar, en su gran novela *Ruido blanco*, que una de ellas, la que tenía una antena, era «el macho». Las Torres Gemelas eran dos torres, una un eco de la otra, o un reflejo de la otra, o un comentario (irónico) de la otra. Fredric Jameson escribió en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* páginas muy inteligentes sobre aquellos cuadros de Andy Warhol en que aparecían dos imágenes de Micky Mouse, precisamente dos. Una imagen única crea un «aura» en el sentido de Benjamin: dos imágenes iguales (o casi iguales) sugieren la angustia de la reproducción mecánica, deshacen el aura sagrada del modernismo e inauguran la ironía.

Nos permitimos usar aquí el término «postirónico» o «posirónico» con la misma libertad intuitiva con que utilizamos los términos «posmoderno» o «deconstrucción». Entendemos lo posirónico como una etapa posterior a la posmodernidad, y la posironía como un fenómeno cultural peligroso y claramente indeseable. Pero antes de continuar haremos una breve

historia de la posironía.

Usos del término «posirónico»

1. Alex Shakar

Mi primer encuentro con el término *postironical* tuvo lugar con la aparición de la novela *The Savage Girl* (2001), de Alex Shakar. Shakar describe un mundo dominado por las multinacionales, la publicidad y el *marketing*, un paraíso del consumo donde los seres humanos pueden «customizar» todos los aspectos de su vida. Es en este contexto donde Shakar utiliza el término: «Nuestra cultura está tan saturada de dudas e ironía que ha empezado a poner en duda su propia forma de dudar de las cosas […]. Los posirónicos crean su propio sistema de realidades utilizables y viven dentro de ellas apartándose de todos los otros aspectos del mundo exterior que ellos mismos deciden ignorar […]. Los que practican la conciencia posirónica borran los límites que hay entre ironía y sinceridad de maneras que nosotros, los ironistas tradicionales, apenas podemos comprender, y crean un estado de conciencia en el que las respuestas críticas y las acríticas son indistinguibles». Shakar sugiere que este fenómeno afecta no sólo a los republicanos, sino también a los liberales, y que la posironía conduce a «una relación mística con el consumo». Para Alex Shakar, la actitud posirónica sería la del que renuncia a la ironía y a la visión crítica para sumergirse plenamente en las adicciones y placeres del capitalismo.

2. David Foster Wallace

El novelista David Foster Wallace interpreta la posmodernidad como un proyecto fallido y, finalmente, autodestruido. La posmodernidad, afirma en *Algo supuestamente divertido que no volveré a hacer*, quiso «redimir» de algún modo el arte popular, deshacer la frontera que separa el arte elevado de la televisión o el cómic, pero finalmente fue el arte popular el que ganó la batalla, de modo que la vulgaridad no sólo no fue redimida, sino que adquirió un nuevo estatus y se sintió legitimada. Eso mismo pasó con la ironía. En los años sesenta y setenta, afirma Foster Wallace, la ironía se utilizaba como arma de lucha contra el sistema, pero a partir de los años noventa la propia cultura de masas decidió adoptar la ironía como lenguaje propio, dejándola, así, privada de toda capacidad crítica. Y añade en una entrevista: «La ironía y el cinismo eran exactamente lo que demandaban la hipocresía de los cincuenta y de los sesenta. Eso es lo que convirtió a los primeros posmodernos en grandes artistas. Lo bueno de la ironía es que tiene la capacidad de partir las cosas y de colocarse por encima de ellas de modo que podemos ver los errores, las hipocresías y las duplicidades» (Larry McCaffery, *An Interview With David Foster Wallace*). El problema, como decíamos más arriba, es que el sistema se adaptó y tomó como propio ese lenguaje sarcástico.

3. Tore Rye Andersen

Este profesor danés parte, precisamente, de David Foster Wallace. Su libro *Down With the Rebels! – David Foster Wallace and Postironical Literature* (2005) explora el papel de la ironía tanto en la literatura como en el cine. Para Andersen, lo Posirónico sería el movimiento que siguió al Posmodernismo, del mismo modo que éste siguió al Modernismo. Puede verse también como una extensión de la posmodernidad, o como una nueva etapa de ésta.

Un rasgo central de lo posirónico es, para Andersen, que sus ficciones se centran en la familia más que en la sociedad en su conjunto. El giro podemos verlo con claridad en *Ruido blanco*, la gran novela de Don DeLillo, centrada en la extensa familia de un profesor universitario, o en obras como *La tormenta de hielo*, de Rick Moody. Qué curioso constatar que *Al límite*, la novela de Pynchon que es la base de este artículo, se centre, precisamente, y por primera vez en toda la obra de Pynchon, en una familia. Y no precisamente una familia desestructurada (no mucho), sino una razonablemente normal, con dos hijos muy agradables que van a una escuela llamada Kugelblitz, juegan a videojuegos, comen pizza y dan clases extraescolares de *krav maga*, y unos padres, Maxine y Horst, que, a pesar de estar divorciados, se llevan bien. De modo que parece que, en efecto, *Al límite* es una obra posirónica.

4. Zoe Williams

La columnista Zoe Williams ha expresado en *The Guardian* su desazón con el término «posirónico». De las tres definiciones que sugiere (que la ironía ha terminado, que posmodernismo y posironía son sinónimos, o que ahora somos más irónicos que antes), nos quedamos con la primera. Zoe Williams afirma que las tres son falsas. Es obvio que la ironía no puede haber desaparecido del mundo: es un elemento consustancial al lenguaje y al sentido. Pero sí es cierto que vivimos en una época en la que la ironía está en entredicho, como lo están la distancia, la ficción, la imaginación y el lenguaje del arte.

Lo posirónico en Pynchon

Veamos lo que dice Pynchon en *Al límite*. Heidi, la gran amiga de Maxine, ha estado trabajando en un artículo «en el que argumenta que la ironía, que se supone que es un rasgo básico del humor gay urbano y era muy popular en los años noventa, se ha convertido ahora en una víctima colateral más del 11 de septiembre, porque no habría impedido que ocurriese la tragedia» (pp. 345-346). Heidi añade que es «como si, no se sabe por qué, la ironía […] hubiera provocado de hecho los sucesos del 11 de septiembre, al impedir que el país estuviera todo lo serio que debería, debilitando su anclaje en la "realidad". Así que todo lo

que sea fruto de la fantasía (y no me refiero al estado de delirio en el que se ha sumido el país) también debe sufrir las consecuencias. Ahora todo debe ser literal».

Maxine reflexiona que, en efecto, sus hijos están recibiendo ese tipo de discurso en el colegio, y que la profesora de lengua de los niños ha anunciado «que no les pondrá más trabajos de lecturas de ficción». Cuando los niños ven programas de dibujos animados (*Rugrats, La vida de Rocko*) chillan en broma: «¡No se lo digas a la señora Cheung!»

De acuerdo con Pynchon, tras la caída de las Torres Gemelas comenzaron a darse los siguientes fenómenos:

> – La ironía quedó en entredicho (de modo que podríamos argumentar que entramos en una época «posirónica»).
>
> – La ficción y la imaginación pasaron a considerarse moralmente dudosas, cuando no culpables de apartarnos de la «realidad».
>
> – Se instituyó una cultura de lo literal.
>
> – Hubo una inundación de «realidad» en los medios de comunicación (Pynchon se refiere sobre todo a los *reality* shows que permiten rodar programas con *amateurs* a los que no es necesario pagar, pero también podríamos pensar en la autoficción, en la narrativa de no ficción, en la inundación de «realidad» de los blogs y redes sociales, en la idea de «tiempo real» que Richard Powers encontraba ya terrorífica en los años noventa, etc.), porque «alguien necesita que esta nación de mirones pasmados se crea que por fin ha espabilado, que todos se han curtido y están a la altura de la condición humana, que se han liberado por fin de las ficciones que los llevaban por mal camino, como si prestar atención a vidas inventadas fuera una forma de abuso de drogas malignas que el desmoronamiento de las torres ha curado al meterles de nuevo el miedo en el cuerpo a todos, sin excepción» (p. 346).
>
> – Se creó la idea del terror global, lo que permitió la puesta en escena de una imaginaria "Guerra contra el Terror, la guerra sin fin" (p. 389), que permite el empleo de "medidas de seguridad" sin límite así como el control obsesivo de la población.
>
> – Ha aparecido una cultura del control relacionada, precisamente, con la explosión digital. Pynchon está obviamente fascinado con Internet, pero no se engaña. Cuando Maxine le dice a su padre, Ernie, un viejo hippy (como el propio Pynchon) que Internet representa la libertad, éste responde: «Llámalo libertad, pero está basada en el control.

> Todo el mundo conectado y todos juntos, ya es imposible que nadie se pierda jamás. Da el paso siguiente, conéctala a los teléfonos móviles, y tienes una red de vigilancia total, ineludible, de la que nadie puede escapar» (p. 431).

Es curioso que Pynchon no sepa que la red está ya, de hecho, conectada a nuestros teléfonos móviles y también a nuestras tarjetas de crédito. Me gustaría citar, sobre este tema, un pasaje del perspicaz filósofo coreano Byung-Chul Han, tomado de su obra *Psicopolítica*: «Al principio se celebró la red digital como un medio de libertad ilimitada. El primer eslogan publicitario de Microsoft, *Where do you want to go today?*, sugería una libertad y movilidad ilimitadas en la web. Pues bien, esa euforia inicial se muestra hoy en día como una ilusión. La libertad y la comunicación ilimitadas se convierten en control y vigilancia totales».

Podemos leer *Al límite*, pues, no sólo como una divertidísima novela de conspiraciones llena de personajes atractivos y situaciones peregrinas, sino también como un ensayo de interpretación de la época del mundo en que vivimos tras la caída de las Torres Gemelas que, para Pynchon, es una época posirónica.

CUATRO

***Al límite* y la mujer en el siglo XXI**

El verdadero centro de la novela es Maxine, la protagonista, quizás el personaje más atractivo y complejo que Pynchon haya creado nunca. Vemos en ella claros ecos de la Oedipa de *La subasta del lote 49*, pero Maxine es incomparablemente más rica, compleja y atractiva. Es un verdadero placer seguirla en su complicadas aventuras, ver de qué modo se involucra con las actividades del colegio de sus hijos y seguirla luego a un local de *strip* en el que participa en un *sex show*, verla en su papel de sabueso investigador y luego emborrachándose suavemente con sus amigas, acompañarla en una convencional noche de vídeo con sus hijos y exmarido, y ver cómo se convierte más tarde en la amante de un posible torturador. En medio de la locura del mundo en que vive, y a pesar de lo sórdido de algunas de sus aventuras, la vida de Maxine logra trazar una especie de «vía de en medio», algo así como un ideal de comportamiento. La vemos como una persona que ha logrado ser coherente consigo misma y mantener un nivel de honestidad que no es ni cínico ni puntilloso. Se mueve siempre con una suerte de atractiva seguridad en sí misma, y nos gusta tanto cuando investiga una empresa sospechosa de fraude fiscal, un trabajo que ella se toma muy en serio, como cuando se suelta la melena y se convierte momentáneamente en chica de alterne. Parece conocer bien las reglas de su mundo y saber siempre hasta dónde puede llegar sin perderse el respeto a sí misma. Es capaz de utilizar su libertad sin traicionar ni traicionarse. Es una buena madre, una profesional competente (aunque no encaja del todo

dentro del sistema, que la ha obligado a cerrar su agencia), una gran amiga de sus amigas, una amante desinhibida y atrevida. Es inteligente, valiente, leal. Sabe divertirse, disfruta bailando y yendo de compras, y tiene todo tipo de intereses y aficiones (entre ellas, algunas tan poco convencionales como sus clases de *pole dancing* o sus prácticas de tiro). Es evidente que, con su amor por las armas y su indiferencia política, en modo alguno representa la visión del mundo de Pynchon, que ideológicamente se siente mucho más próximo a los viejos radicales pacifistas, como March Kelleher o los padres de Maxine. Es un gran ejemplo de una de las buenas cosas que puede lograr el arte de la novela: la posibilidad de comprender a una persona que piensa y vive de forma muy diferente a nosotros, e incluso de sentir por ella afecto y admiración. Pocos personajes hallaremos en la ficción contemporánea que sean más ricos y resulten más profundamente satisfactorios.

CODA

Al límite es una obra de arte de primera magnitud. Todavía es muy pronto para situarla dentro de la trayectoria de Pynchon. Es posible que dentro de cincuenta años nadie lea a Pynchon o es posible, también, que *Al límite* se reconozca en esa época futura como su obra maestra. Se trata de una característica obra «de vejez», escrita en un estilo más humano, más cálido, más accesible, digámoslo así, que las restantes obras de Pynchon, incluida *Vicio propio*, que tenía mucho de la antigua locura y el desmadre de antaño, a pesar de su factura aparentemente moderada de «novela negra» al estilo de la Costa Oeste. *Al límite* es como una inmensa sinfonía en un movimiento, una vasta oleada que avanza lenta y segura, creando sus patrones serendípicos y sus ritmos hipnóticos sin partes ni divisiones internas dignas de mención, y sigue con cronológica docilidad los acontecimientos de un año, adaptándose incluso a las divisiones convencionales (Halloween, Acción de Gracias, Navidad), para acabar diluyéndose en una especie de colección de voces que quedan sonando en un horizonte abstracto.

Como toda gran novela, *Al límite* crea una forma nueva de lectura y quizá, también, un nuevo tipo de lector. Incluso los más avezados conocedores de Pynchon sentirán al leerla que se adentran en un territorio nuevo y poseído por una sorprendente frescura. Es mejor leer la novela con lápiz y papel, apuntando el nombre de cada personaje en su primera aparición para no perderse en el laberinto. Con todo, la lectura es extremadamente placentera, a veces de una forma que puede parecernos extraña o incluso provocarnos una suave sensación de culpabilidad.

Al límite es una denuncia de los peligros del mundo contemporáneo, especialmente de la red como sistema de dominación mundial, pero también, curiosamente, una celebración de la mujer profesional y madre de familia como centro del tejido social de la sociedad del siglo

XXI y, lejos de cualquier visión sombría o pesimista, un himno de alabanza a la realidad y a la belleza implícita de nuestro mundo confuso y caótico. Es, además, una defensa de la ironía como arma y una meditación sobre la capacidad regenerativa y humanizadora que poseen la imaginación y el arte de contar historias.

Andrés Ibáñez es escritor. Sus últimos libros son *El perfume del cardamomo* (Madrid, Impedimenta, 2008), *Memorias de un hombre de madera* (Palencia, Menoscuarto, 2009), *La lluvia de los inocentes* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012) y *Brilla, mar del Edén* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014).