

THOMAS PYNCHON: EL THRILLER COMO EXPERIMENTO METAFICTIVO EN *THE CRYING OF LOT 49*

María del Mar Pérez Gil

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract

This essay aims at exploring Pynchon's use of the thriller as a means to express his ideas on the writer and his fiction in *The Crying of Lot 49*. The thematic movement that the thriller presents is structured in the quest of the protagonist, and the role of the reader is as important as that of the fictional creature, since he also participates actively in the quest. Both are mocked, however, in the roles they are expected to play. The pseudo-objectivity with which Pynchon charges History and the god-like mask the author can choose to wear when writing the novel serve Pynchon the purpose of questioning fixed structures in narrative —the thriller being one of them— and supporting the writer's stance as breaker of rules and ultimate link on which any fiction depends.

La narrativa de Thomas Pynchon gira en un vórtice triaxial y separar en la mente de los protagonistas de sus novelas la ficción de la realidad, y ésta de la Historia, no es sino crear una ilusión momentánea. La superficie implica no sólo para los personajes sino también para el lector complejos paralelismos donde los tres términos se convierten en sinónimos. Esta convergencia existente en la sociedad americana, de la que el universo pynchoniano es un reflejo, ha sido tratada por numerosos críticos. Las palabras de Enrique García Díez aludiendo a la “realidad [...] que transforma el mundo de los sentidos en una ficción proyectada y, viceversa, las fantasías en realidades”¹ son motivo común en el trabajo de otros muchos críticos. En *The Crying of Lot 49* (1966) Thomas Pynchon toma este dualismo, y crea una espiral de misterio en la que quedan a la deriva autor, lector y personajes. La protagonista principal, Oedipa Maas, es el centro alrededor del cual se desarrolla la novela. Usando la historia de detectives como base de la trama, Pynchon convierte la búsqueda de Oedipa no sólo en las pesquisas de cualquier aficionado por descubrir qué y quiénes se

esconden tras la organización secreta Tristero, sino también en la búsqueda de un descubrimiento más trascendente: el de la falacia del objetivismo histórico.

The Crying of Lot 49 se convierte, así, en una mezcla de cuestionamiento autorial de la Historia como realidad “real”, y de exploración metafictiva, en la que el autor —como más adelante veremos— reflexiona con su personaje sobre las convenciones de un género —el thriller— que, rescatado del terreno de las paraliteraturas, se convierte en pretexto para expresar una teoría sobre el autor literario, el lector y la obra.

La protagonista de la novela es Oedipa Maas, un ama de casa a la que Pierce Inverarity ², su antiguo amante, nombra albacea en el testamento. Los negocios de Pierce ponen a Oedipa en contacto con un mundo hasta ese momento desconocido para ella, divertido al principio y oscuro y caótico al final. Su transformación en el típico personaje pynchoniano dominado por la paranoia tiene su comienzo simbólico cuando le es infiel a su marido con una antigua estrella de cine, esto es, cuando rompe con el orden establecido y con sus principios. Al deambular por el submundo californiano, entra en contacto con la organización secreta Tristero, de la que Pierce —al igual que muchos de los otros personajes de la novela— parece formar parte, pero cuyas puertas se cierran una y otra vez para Oedipa. Tratar de poner a la luz el entramado que oculta esta organización se convierte en el motivo casi único del papel primero que le fue asignado. Tristero es el nombre de la organización cuyo origen se sitúa en la Europa del siglo XVI y cuyo fin fue en aquel entonces obtener el monopolio del correo, en lucha con la compañía rival Thurn y Taxis. Su debilitamiento en Europa y el acoso por parte de la otra compañía hizo huir a muchos de sus miembros en el año 1849 a América, donde la organización —descubre Oedipa— ha subsistido hasta el momento presente en la clandestinidad y ha pasado a convertirse en el poder de las clases bajas, los inmigrantes y los negros. El sistema a través del cual se comunican, W.A.S.T.E. —siglas de “We Await Silent Tristero’s Empire”— constituye la renuncia privada y secreta de estos grupos ante la maquinaria social que los ha olvidado. El Tristero actual se ha convertido en una crítica al orden social y político en el poder, y es utilizado también por la oposición pudiente. Es un mundo subterráneo que se jacta de crear una red de estructuras secretas que se mueve ampliamente en la superficie, pero que, sin embargo, es apenas perceptible en ésta.

Lo que aparentemente se podría encuadrar, pues, bajo la denominación de “histórico” pasa a formar parte del espejo deformante que en realidad es la mente de la protagonista. La concepción de la Historia como el cúmulo de subjetivaciones de los individuos que conforman una sociedad lleva a Pynchon a negar la equivalencia entre Historia y realidad “real”. La objetividad sería —utilizando una “metáfora científica”— energía que nunca se puede crear ni destruir, puesto que es inaprehensible. Dice el crítico Jerry Bryant ³ a este respecto: “the investigating mind inevitably distorts reality in itself in the attempt to objectify it”, y esta apreciación es característica común para los personajes pynchonianos que buscan, como detectives simbólicos, la objetividad. Las suposiciones e invenciones de Oedipa —al igual que las de Herbert

Stencil en *V.*— como modelo creado a partir de la realidad, no son nada objetivas, al haber pasado por el cedazo de su mente. La Historia es “ficción absurda”⁴ y subjetivada. Oedipa trata de reconstruirla, pero la Historia es un poder que ahoga y minimiza al individuo. La fuerza del Tristero histórico lucha con la de la historia no “ficcionalizada” aún del Tristero actual, que la protagonista no puede subjetivar, esto es, historificar. Como dos sistemas aislados, sin conexión lógica el uno del otro, Historia y realidad tienden hacia la destrucción entrópica y hacia la destrucción del individuo, el cual es derrotado psíquicamente al no poder llegar a la verdad.

En un mundo, por tanto, cuyos principios nacen de la subjetividad oficializada, esto es, de la inseguridad, ¿cómo puede ser posible crear una historia de detectives cuando no existe la Verdad, que, siguiendo las convenciones, sería el final de la historia y fin último que persigue el género?

La ficción detectivesca —es bien sabido— sigue una estructura extremadamente rígida: hay un misterio cuyo descubrimiento tarda en ser revelado para así mantener el suspense en el lector. El detective, finalmente, consigue dar sentido a las pistas anteriores y llega a una solución brillante e inesperada. En este tipo de obras es donde el lector acepta inconscientemente la personalidad ficticia que el autor crea para él, también de detective, pero donde, además, se produce una identificación con el personaje que investiga y, al mismo tiempo, una competición intelectual con él. El autor hace a ambos auténticos protagonistas de la historia, y la importancia del uno no es mayor que la del otro.

The Crying of Lot 49, en efecto, desvela en sus últimas páginas la verdad acerca del Tristero histórico, pero no así la realidad oculta del Tristero actual, con lo que Pynchon rompe las reglas que gobiernan el género: el detective —Oedipa— no resuelve el misterio, y la historia queda inconclusa, no con el final abierto y trascendental de la novela modernista, sino con el final burlesco y paródico del que habla David Lodge⁵. El lector se da cuenta de que ha estado atrapado en el fluir de la conciencia de la protagonista, asimilando para sí como pistas pensamientos absurdos, producto de una mente que continuamente inventa. El juego del autor con el lector es sutilísimo. Este último se convierte en una marioneta sin tener conciencia de ello. Pynchon lo va guiando por diferentes subtramas, a través de innumerables pistas falsas que el lector, una tras otra, trata de conectar con pistas anteriores, pero con un fin vano. Es ésta la lucha más cruel del thriller postmodernista: personaje y lector luchan con un autor que se mofa del género, parodia su fórmula, y juega con ellos. En un tipo de género tendente a la satisfacción del lector, Pynchon sólo le procura una insatisfacción intencionada. El thriller forma parte de las ficciones sujetas a una fórmula que, en palabras de Patricia Waugh⁶,

[...]provide collective pleasure and release on tension through the comforting total affirmation of accepted stereotypes [...] but when used] in metafiction [...], when they are parodied, the release effect of such forms is to do with disturbance rather than affirmation. [...] Metafiction [...] reminds the reader

of the necessarily, but not always apparent, selective restriction of any 'formulation'. (págs. 81-82).

El autor invita al lector al juego con la fórmula misma de la historia detectivesca y le niega la solución final de ese juego. Multitud de elementos pertenecientes a la subtrama quedan enlazados con la trama principal para crear pistas engañosas y relaciones absurdas. Uno de los elementos que se repite con frecuencia es el ataque de un grupo de hombres vestidos de negro al correo de una compañía rival. La explicación histórica es el ataque de miembros de Tristero en Italia a Torre y Tassis ("Thurn y Taxis") a orillas del "Lake of Piety" y que cuenta el inglés Blobb en *An Account of the Singular Peregrinations of Dr. Diocletian Blobb Among the Italians. Illuminated with Exemplary Tales from the True History of That Outlandish and Fantastical Race*. Este mismo hecho se repite en situaciones totalmente diferentes en cuanto a espacio y tiempo, creando subtramas que confunden al personaje y al lector. Así, en Fangoso Lagoons, uno de los negocios en que Pierce Inverarity tenía acciones, Manny di Presso le cuenta a Oedipa que en 1943 un grupo de tropas americanas fue atacado por el ejército alemán y sus cuerpos arrojados al Lago di Pietà, de donde en los años 50 fueron rescatados por una compañía mafiosa, y sus huesos convertidos en carbón para cigarrillos. Más adelante, en la representación de la obra *The Courier's Tragedy*, la organización Tristero mata al joven Niccolò, correo diplomático de la Familia Thurn y Taxis, y Angelo —el duque rival— confiesa más tarde haber tendido una emboscada a la Guardia del ducado de Faggio y haber arrojado sus cuerpos al fondo de un lago, cuyos huesos, más tarde rescatados, son convertidos en carbón ("charcoal") y éste en tinta con la que Angelo ha escrito sus cartas para Faggio. La repetición continúa cuando en América un grupo de hombres de Tristero, disfrazados de indios, asaltan un correo de la banda rival Pony Express, y convierten los huesos de las víctimas en carbón con el que tiñen de negro sus plumas.

Oedipa y el lector, metidos de lleno en la situación, no son conscientes de estas trampas del autor, y llegan irremediamente a un callejón sin salida. Es entonces cuando la novela revierte sobre sí misma y entra en el plano metafictivo. La advertencia del juego engañoso no la hace explícitamente Pynchon hasta el capítulo tercero, de los seis de que se compone la novela. La representación escénica de *The Courier's Tragedy* aparece como "mise en abyme" en este capítulo. Pynchon crea una obra situada en el siglo XVII con todas las características del drama jacobino y cuya autoría adscribe a Richard Wharfinger. El correo diplomático, la familia Thurn y Taxis, Tristero, y la lucha por el monopolio de nuevas rutas con compañías rivales aparecen como elementos recurrentes. La abundancia de paralelismos entre la tragedia y la situación real que vive la protagonista es asombrosa en muchos aspectos. Sin embargo, a pesar del reflejo especular que Oedipa supone entre ficción y realidad fictiva, *The Courier's Tragedy* no es más que espejismo y, una vez acabada la representación, tanto el personaje como el lector siguen ante una solución críptica. De ahí que ambos acudan al autor para buscar salida al laberinto. El clásico encuentro personaje-autor, al igual que Augusto Pérez-Unamuno en *Niebla*, o Charles-John Fow-



les en *The French Lieutenant's Woman* se repite en *The Crying of Lot 49*, esta vez con un autor disfrazado de personaje —del director escénico Randolph Driblette—, que es además autor dentro de la ficción (cambia algunos versos de la tragedia de Wharfinger) y autor implícito —Pynchon— hablando con su personaje sobre la historia.

El deseo de Oedipa de ir “backstage” la lleva, junto con el lector, a la realidad que existe tras la superficie de cualquier novela: una persona escribiendo, inventando y que, como Pynchon, crea personajes, situaciones, tramas y pistas que maneja a su antojo; un autor que, como un dios, puede romper las convenciones del género, dejar la historia sin final e incluso no saber qué es lo que está escribiendo ni haberse trazado un plan: “‘You came to talk about the play’, he said. ‘Let me discourage you. It was written to entertain people. Like horror movies. It isn’t literature, *it doesn’t mean anything*’” (pág. 77) ⁷. La conversación se convierte en un ensayo teórico sobre el papel del autor en la literatura y el material para su novela. La obra no nace de un fichero ni de otro libro —dice Driblette— sino de su cabeza. Como Dios, el escritor está hecho para “dar carne al espíritu”, y es “the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the circle of that stage is coming out of my mouth, eyes, sometimes other orifices also” (pág. 79). Si desapareciera —dice Driblette— desaparecería también Oedipa, la tragedia de Wharfinger que él ha “actualizado”, e incluso el lector que en ese momento lo lee, el lector implícito que sabe lo que el autor, él mismo, el género (¡y los otros lectores!) esperan de él: que descubra el misterio. Driblette-Pynchon también rompe esta otra expectativa. Si quieres llegar a un significado —parece decirle— estás perdiendo el tiempo. No lo lograrás:

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 costumes. You could waste your life that way and never touch the truth. (pág. 80)

Advertencias explícitas que, sin embargo, personaje y lector desechan. La investigación continúa en ambas mentes, que se convierten también en proyectores de planetariums, en creadores de universos:

[...] it was part of her [Oedipa’s] duty, wasn’t it, to bestow life on what has persisted, to try to be what Driblette was, the dark machine in the centre of the planetarium, to bring the estate into pulsing stelliferous Meaning, all in a soaring dome around her? [...] Under the symbol she’d copied off the latrine wall of The Scope into her memo book, she wrote *Shall I project a world?* If not project then at least flash some arrow on the dome to skitter among constellations and trace out your Dragon, Whale, Southern Cross. Anything might help. (págs. 81-82)

Si Driblette decía que no había obra sin autor, el lector diría ahora que no hay tampoco obra sin su presencia. Para la protagonista, sin embargo, estos pensamientos significan su ruptura con las advertencias del autor (“You could waste your life that way and never touch the truth” (pág. 80)). Desde ahora se enfrenta a un mundo creado a partir de su fantasía, un mundo de temores e irrealidades en el que sólo la sigue el lector. El optimismo inicial de Oedipa pensando poder resolver el misterio desaparece y su impotencia al no hallar la solución la inmoviliza física y mentalmente. Lo que simplemente era búsqueda externa pasa a convertirse en las últimas páginas de la novela en una búsqueda de sí misma. La lucha que sostiene el personaje postmoderno que quiere escribir solo su destino con un autor que desaparece y muere tras el enfrentamiento con su personaje no significa, sin embargo, la victoria del primero. Al contrario, Oedipa no puede subsistir sin la ficcionalización última de un autor. Convertirse en creadora de sus propias ficciones la lleva sin remedio a la inestabilidad psíquica y emocional. John Fowles decía en *The French Lieutenant's Woman* que los personajes empezaban a ser libres cuando empezaban a desobedecer a su autor⁸. Esta libertad se vuelve, sin embargo, contra la criatura fictiva misma cuando el autor no acepta la desobediencia. EL rechazo del ser humano a la tradición histórica anterior supone también su condena apocalíptica. Como bien dice Bradbury: “the doubting of a rational and intelligent history leads to a mocking of the world's substance, a sense of inner psychic disorder, a cartooning of character, a fantasizing of so-called ‘facts’ or actualities, and a comic denominization” (pág. 158), y lleva también a la situación final de la protagonista tras su enfrentamiento a la protección paternal de autor e Historia: la obsesión y la paranoia. El paranoico —dice John Stark siguiendo a Freud⁹— puede parecer un genio que entiende el mundo mucho mejor que el resto de la gente, pero su percepción de la realidad le ofusca antes que le ayuda.

La sociedad adulta que se libera del yugo de la Historia es castigada, pues, al deseo de organizar lo por siempre inconexo: Oedipa no sabe si Tristero ha sido una broma de Pierce, una organización auténtica, o simplemente alucinaciones suyas. Los interrogantes de la protagonista responden a la realidad palpable tras la ficción postmodernista: la mente humana no puede interpretar un mundo que se guía por las leyes alógicas de la ficción y la fantasía. Al igual que la dama de Shalott, Oedipa construye su mundo de espaldas a la realidad, y lo que inventa es el reflejo de un espejo —su mente—, que distorsiona doblemente. Cuando Oedipa cae de esa torre se da cuenta finalmente de que su existencia ha sido fortuita, y su vida tejida por algo “magic, anonymous, and malignant, visited on her from outside and for no reason at all” (pág. 21), palabras que bien pueden referirse al autor, el cual escoge del universo fictivo a un personaje. Nadie la puede rescatar de una torre que es prisión y, al mismo tiempo, protección, pues la liberación significa muerte, locura, y esto es algo que Oedipa ha escogido. “The Tristero whose existence she seeks to prove —en palabras de Thomas Hill Schaub¹⁰— is her own death [...]. The escape from the tower means a recognition of one's own death as the price of freedom”.

El resultado final es entrópico. Oedipa, sola, sin autor, sin comunicación posible con los otros personajes, y sin haber descubierto la solución del Tristero actual, llega al aislamiento y al equilibrio negativo que probablemente termine en su muerte por estancamiento, por agotamiento. Thomas Pynchon, mediante la utilización de la estructura de la historia detectivesca, profundiza en una búsqueda psichistórica y metafictiva. Su ruptura con las convenciones del género sirven para resaltar el papel del autor como Dios y la muerte entrópica del personaje sin él. La verdad histórica global que trata de descubrir la protagonista muestra la separación entre Historia e individuo. La Historia no es realidad y la realidad desaparece una vez aprehendida, por lo que el universo está condenado también a desaparecer por entropía, y sus habitantes a la paranoia antes del apocalipsis final. El thriller es recurso metafictivo y metahistórico, y la muerte del género a manos de Pynchon en *The Crying of Lot 49* mediante el uso de la parodia muestra estar tan llena de posibilidades literarias como su vida misma.

Notas

- ¹ Enrique García Díez, "Experiencia & Experimento", en *Quimera. Especial USA*. nº 70/71, 1987, págs. 28-33. La cita corresponde a la pág. 31.
- ² Nótese el simbolismo de los nombres: Pierce-in-veracity, buscar la verdad: Mucho Maas: Doctor Hilarious: Oedipa Maas, muchos de ellos paródicos, pues expresan lo contrario de lo que realmente representa el personaje.
- ³ Jerry Bryant, *The Open Decision*, Macmillan Publishing Co., Inc., 1970, págs. 252-57, en *Contemporary Literary Criticism*, vol. 2, Carolyn Riley and Barbara Harte, eds., Detroit: Gale Research Company, 1974, pág. 354.
- ⁴ Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford: Oxford University Press, 1983, pág. 157.
- ⁵ David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, London: Edward Arnold, 1977, pág. 226: "Instead of the closed ending of the traditional novel, in which mystery is explained and fortunes are settled, and instead of the open ending of the modernist novel, 'satisfying but not final' as Conrad said of Henry James, we get the multiple ending, the false ending, the mock ending or parody ending".
- ⁶ Véase Patricia Waugh, *Metafiction*, London: Routledge, 1984.
- ⁷ La paginación corresponde a la edición de Harper and Row, Publishers, New York, 1986. El subrayado es mío.
- ⁸ John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*. London: Pan Books, 1987, capítulo 13, pág. 86.
- ⁹ John Stark, *Pynchon's Fictions*. Athens: Ohio University Press. 1980, pág. 91.
- ¹⁰ Thomas Hill Schaub. "Open Letter in Response to Edward Mendelson's 'The Sacred, the Profane, and 'The Crying of Lot 49'", *Boundary 2*, vol. V. número 1, Otoño 1976, págs. 93-101, en *Contemporary Literary Criticism*, vol. 18. Sharon R. Gunton, ed., Detroit: Gale Research Company, 1981, pág. 432.