

DESMANTELAR LA HISTORIA A TRAVÉS DEL POP

José A. Cano

SI ALGO CARACTERIZA LA OBRA DE THOMAS PYNCHON es el ataque inmisericorde contra las bases de la historia de los EE. UU. utilizando los recursos de la caricatura extrema y el absurdo. En este caso, el autor de *Long Island* hace además un uso del universo pop en el que tanto su obra como el lector se integran para crear una caracterización de personajes y universo que incide en el carácter grotesco de cuanto se desvive. Como otros nativos de la contracultura y autores posmodernos, Pynchon utiliza las referencias de la cultura popular para atacar precisamente el discurso que las produce, mientras sirve también para crear una dinámica, la del lector pop capaz de descifrar la obra de Pynchon y la del propio Pynchon como artefacto pop más allá de la identidad del propio autor —protegida siempre por una bolsa de papel con una interrogación—.

El recurso de las referencias a la cultura popular antes que a la alta cultura no es, ni mucho menos, exclusivo de Pynchon, o, a estas alturas, ni siquiera de los posmodernistas, si es que existen como tales. En este sentido, el autor de *El arcoíris de gravedad* utiliza las referencias en función de su propio estilo: como apoyo para la creación de la caricatura grotesca de la historia de los EE. UU. El pop es un recurso de lo grotesco, que crea la sensación de mundo caricaturesco y al mismo tiempo se alimenta de él.

Así, en *Al límite* (2013), que trata el Nueva York inmediatamente anterior e inmediatamente posterior a los atentados del once de septiembre, pero escrito desde 2013, Pynchon

hace no sólo una crítica al estilo de vida y la política de ambas épocas —más similares de lo que en ambos momentos se admitiría—; también ataca al modo de representación de ambos a través de la cultura popular de la década posterior a los ataques. La novela de Pynchon se escribe y publica no en el momento en el que ese universo mental se está superando, sino como parte de esa superación.

Aunque el nudo de la novela alude principalmente a la crisis de las puntocom, la penúltima burbuja del fin del siglo XX, este sirve a Pynchon para dotar al Nueva York de la primera parte de la novela de un hálito decadentista que se dedica a presentir el futuro atentado, contando con la complicidad de un lector al que las fechas arrastran a lo que tiene que ocurrir. Además de la crítica económica y social que subyace en los caracteres de los neoyorquinos y aledaños o en el entramado de sociedades puntocom y contables y *hackers* extremos, lo que se presenta —y la cita de Donald E. Westlake con la que abre la novela ya lo anuncia— es a Nueva York como escenario.

Las referencias pop de *Al límite* están dirigidas al lector de 2013 y no a sus personajes de 2001, como cuando se mencionan los callejones de la ciudad que no han aparecido todavía en algún capítulo de *Ley y Orden*. En 2001 la serie apenas tenía dos años; en 2013 ya había superado los tres lustros y contaba varios *spin-off* en emisión que explotaban también irremediabilmente la ciudad de los rascacielos. Pynchon nos introduce en una Nueva York hasta cierto punto irreal,

aunque los corredores que dan saltitos esperando al verde de los semáforos junto a vagabundos que rebuscan en los contenedores existan de verdad.

La autoconsciencia pop de cualquier novela de Pynchon está también en detalles de estilo como añadir la fecha a las películas que va citando. No sólo en el discurso del narrador; también en los diálogos de esos personajes listillos que no hacen más que recordarse viejas series o sacarse metáforas basadas en películas antiguas, un poco como los lectores de bolsa de papel en la cabeza a los que se dirige. De esta manera, si alguien cita *Zorba el griego* (1964), así será como aparezca en su diálogo, citado como en una crítica o un artículo académico, a pesar de que sepamos que el personaje no ha podido mencionar la fecha mientras tomaba un café... o puede que sí.

Los personajes pueden llegar a caracterizarse por referencias tan oscuras a series de televisión del estilo *El equipo A* que hasta necesitan nota al pie para el lector español, o por sus reacciones comparando Halloween con la Comic Con y criticando que «el momento cultural pop» de los niños que participan en el primero consista en disfraces y encarnaciones tan perfectos, «por culpa de internet», que se pierda «la copia perfecta» porque «la imitación ya no es posible».

Por salir de *Al límite*, igualmente en *Vineland* la descripción de las relaciones entre los personajes, tales como Zoyd y el agente de la DEA Héctor Zuñiga, tienden a emularse a las de dibujos animados antes que a cualquier otra situación, ya que en parte el mundo en el que viven, pasado de vueltas y donde el absurdo se toma como lógica, está mucho más cerca de la ficción animada en tonos pastel de la época de la que se burla —o que reivindica, tampoco vamos a dar por supuesto que esto esté claro del todo—. Por cierto, y volveremos sobre ello, un punto en común con *Los Simpson*.

Regresando a *Al límite*, cuando se produce efectivamente la gran catástrofe, ese once de septiembre que viene prefigurado en todo el comienzo, la referencia pop se acelera y se vuelve explícita, enmarcando los mensajes patrióticos y el ambiente beligerante de los EE. UU. posteriores al ataque en un histerismo propio del tipo de film de acción al que George W. Bush parecía querer pertenecer.



Pynchon se burla del discurso pop establecido con posterioridad al 11-S aplicando su crítica social y económica en la misma medida. Es decir, que reescribe hacia atrás el hiperrealismo, que ha sido el modo de representación dominante en la cultura de masas de los EE. UU. desde el 11-S. El hiperrealismo entendido como una recreación de realidad sucia pero espectacularizada, que utiliza la retórica del realismo para imponer mensajes similares a los de las películas o cómics de género de décadas anteriores.

Como por ejemplo en las películas de Jason Bourne, las recientes *Olympus Has Fallen* y *London Has Fallen*, los cómics de *The Ultimates* de Mark Millar y Bryan Hitch o, volviendo al comienzo, la eterna *Ley y Orden* y todas las series policiales o militares de corte de presunto realismo sucio pero idealización final. Si todas estas creaciones utilizan la retórica de discursos más críticos con el mensaje establecido, como puedan ser el mencionado realismo sucio o el tono del género *noir* de mediados del siglo pasado, autores como Pynchon o Don DeLillo —en la genial *Cosmopolis*, por supuesto— lo han desmontado.

Pynchon, artefacto pop

Porque si hay un autor pop vivo en la narrativa estadounidense reciente, dejando aparte la literatura de aeropuerto, ese es Pynchon. Su aparición con una bolsa en la cabeza en *Los Simpson*, para la cual, según los autores de la serie, prestó su propia voz e incluso reescribió sus diálogos, no es una anécdota, sino el núcleo de esta circunstancia, dado que la creación de Matt Groening y el misántropo autor de *El arcoíris de gravedad* comparten muchas características que implican su carácter de mitos pop.

La serie de la familia amarilla y sus derivados —en especial *Padre de Familia* y el resto de la factoría de Seth MacFarlane, aunque también *Futurama*— viven del permanente chiste metapop, hasta el punto de que quizás algunas de ellas han caído en la referencia por la referencia, algo que obviamente la literatura de Pynchon evita, ya que el pop es un recurso y no un fin en sí mismo. En la misma medida, y como mencionábamos antes, tanto la serie de Groening como Pynchon reivindican y se burlan al mismo tiempo de

los ideales *hippies* de los setenta —el pasado de la madre de Homer perfectamente podría ambientarse en la llamada *Trilogía de California*—, con un punto de nostalgia. Y a ambos artefactos —serie y escritor— se les atribuye la capacidad de adivinar el futuro, así que si *Los Simpson* prefiguraron el 11-S, en *El arco iris de gravedad* Pynchon habría anunciado las filtraciones de Snowden.

Así, las numerosas leyendas urbanas en torno a Pynchon forman parte de la experiencia pop pynchoniana, dándole ya la vuelta completa al posmodernismo, y es casi un juego entre sus lectores inventar algunas nuevas. Que se le atribuya la autoría de canciones de Nirvana, ser el padrino de Miley Cyrus o que se llegue a afirmar que Dan Brown es uno de sus heterónimos y que *El código Da Vinci* es la parodia pop definitiva no hacen sino contribuir a la paranoia pynchoniana trasladada a la vida real.

En ese sentido no habría contradicción con la identificación de Pynchon en la crítica y la reivindicación de la contracultura, todo en uno, como ocurre con *Los Simpson*, ya que precisamente si algo ha caracterizado la reacción de esta a partir de los ochenta y los noventa es la reapropiación de los símbolos de la cultura de masas. El pop de Pynchon exagera y degrada la épica, es un insulto más en el retrato que crea.

De momento, la primera adaptación al cine de una novela de Pynchon, *Vicio Propio* (2014), aguanta el tipo sin convertirse en lo que el autor parodia en parte de sus obras: el uso de recursos contra el mensaje establecido vaciándolos de contenido. Algo en lo que, por cierto, sí se han convertido *Los Simpson*. Más allá de la bolsa en la cabeza, queda por ver si el discurso pynchoniano, como artefacto, sobrevive a la existencia física de su autor, y si esta reescritura caricaturesca de la historia de EE. UU. no acaba siendo utilizada como una idealización espectacularizada. ●

José A. Cano es periodista y escritor. Ha colaborado en medios como *El Mundo*, *eldiario.es* y *ctxt.es*, por igual escribiendo reseñas de cómics que cubriendo juicios sobre corrupción urbanística o la crisis de refugiados en Hungría y Serbia. Como escritor, ha publicado relatos breves en libros colectivos y en revistas como *Paralelo Sur*.