



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL FIN DE LA PARÁBOLA:
NOTAS HACIA UNA POÉTICA DE LA NOVELA ÉPICA
UNA APROXIMACIÓN A GRAVITY 'S RAINBOW A PARTIR DE LA
TEORÍA DE GÉNEROS**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA:

YANNICK EDUARDO BAUTISTA GONZÁLEZ

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA



MÉXICO, D. F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Yannick Eduardo Bautista González

**EL FIN DE LA PARÁBOLA:
NOTAS HACIA UNA POÉTICA DE LA NOVELA
ÉPICA**

Una aproximación a Gravity's Rainbow a partir de la teoría de géneros

Directora de tesis: Dra. Luz Aurora Pimentel Anduiza
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Lic. Lengua y Literatura Modernas Inglesas

The contrast of novel with epic aims to elevate the significance of the novel, making of it the dominant genre in contemporary literature.

Mikhail Bakhtin

AGRADECIMIENTOS

A mi familia: en especial, a mis padres, Laura González Méndez y José Antonio Bautista, que han sido siempre pacientes conmigo y me han apoyado en todos mis proyectos. A mis hermanos, por la música y las risas. A mis abuelos y mis tíos-abuelos, por el apoyo y los domingos de películas. Y otro agradecimiento muy especial a mi abuela, Elizabeth Méndez, por el cariño y los buenos consejos.

A Elisa Díaz, por los años de amistad, de apoyo y felicidad. Por las comidas, las lecturas y las películas. Por las pláticas interminables. Por los viajes. Por las lecciones de incompletud.

A mi asesora de tesis, la Dra. Luz Aurora Pimentel: guía, influencia y, en ocasiones, crítica implacable, cuyas aportaciones al análisis y precisiones en cuestiones teóricas dieron cuerpo y rigor crítico a esta tesis.

A mis lectoras: a la Dra. Aurora Piñeiro, por su perceptiva y minuciosa revisión que me ayudó a reforzar los argumentos en torno al posmodernismo; a la Mtra. Charlotte Broad, por sus cuidadosas correcciones tipográficas y bibliográficas; a la Dra. Noemí Novell, cuyos comentarios me ayudaron a reevaluar mi acercamiento a la crítica de géneros literarios; a la Mtra. Argentina Rodríguez, por su atenta y paciente lectura.

Al Dr. Juan Carlos Pereda Failache, con quien trabajé durante gran parte de la escritura de esta tesis y quien indirectamente ejerció una gran influencia en mi estilo y forma de argumentación.

A Gálaga y Contraste, por los años de ensayos y conciertos. Por la amistad.

ÍNDICE

Introducción.....	5
I. La épica	10
1. Extensión, estructura y memoria	13
2. El héroe épico	25
3. Temporalidad en la épica.....	30
4. Tipología de la épica.....	39
a) Partes de la épica	40
b) Tipos de épica.....	46
II. La novela.....	52
1. Los problemas de una poética de la novela	56
a) Realismo y realidad en la novela.....	58
b) La plasticidad de la novela	64
c) Totalidad y la novela	68
2. El personaje de la novela	75
a) Tipos de narración y modos de caracterización	75
b) Contornos conceptuales del personaje novelístico.....	81
3. Temporalidad en la novela	86
4. Diálogo y la novela.....	99
a) Novela y romance.....	102
b) Novela y Épica	112
III. El fin de la parábola.....	128
1. Correspondencias entre trama, discurso narrativo y personaje	134
a) La trayectoria circular del cohete	136
b) Capítulos cíclicos	152
c) Slothrop y el cohete.....	158
2. “El individuo épico, el héroe de la novela”	168
a) Rasgos épicos del personaje	171
b) Slothrop, personaje épico	187
3. Fusión de temporalidades	197
a) La trama como “pasado absoluto”	200
b) La trama como “metaficción historiográfica”	217
4. Diseminación de la épica.....	230
a) Temas épicos y mitología.....	235
b) Epos y la forma enciclopédica	268
Coda: La estructura genérica de Gravity’s Rainbow.....	298

INTRODUCCIÓN

Esta tesis tomó forma lentamente, a lo largo de varios años, debido a mi interés en la novela como género. Mi introducción a la literatura, como para muchos, fue a través de la narrativa: primero por mis lecturas de Rulfo, Cortázar, Vargas Llosa, Borges y demás autores del boom latinoamericano; pero principalmente a través de la obra de William Faulkner de la que se desprende gran parte de la propuesta estética y discursiva de este movimiento. Faulkner, que después me llevó a las otras figuras titánicas del modernismo inglés, fue el primer autor que me hizo consciente de las posibilidades discursivas, narrativas y de representación diegética de un género como la novela. En la licenciatura mi gusto por las novelas se vio casi por completo confinado a las lecturas extracurriculares por el enfoque implícito del programa en poesía. Un enfoque por demás comprensible, no sólo por la inmensidad y la riqueza de la tradición poética en lengua inglesa sino por la enorme influencia que ejercía, y sigue ejerciendo, la figura del brillante y emblemático Colin White. Son contadas, entonces, las novelas que leí en los cursos regulares. En el curso de Mario Murgía sobre el siglo XVIII leí *Moll Flanders*, *Tristram Shandy* y *Gulliver's Travels* enmarcadas por *The Rise of the Novel* de Ian Watt, leí *Great Expectations* en el curso sobre literatura victoriana y diversos clásicos en los cursos de Charlotte Broad: *Mrs Dalloway*, *Heart of Darkness*, *Portrait of the Artist as a Young Man*, *Moby Dick* y algunas novelas de la posguerra. Mi instrucción en la novela se complementó con el seminario sobre Joyce de Argentina Rodríguez y, por último, con mi inmersión en la obra proustiana en el seminario de Luz Aurora Pimentel, que he tomado durante los últimos tres años. La novela como género, sin embargo, tenía la desventaja de ser un tema ridículamente amplio e informe. Es decir, era imposible hacer una tesis con eso. Un pasaje de 2666 de Roberto Bolaño me ayudó a aclarar un

poco mi interés en el género. Al final de la segunda parte de la novela, Amalfitano entra en una farmacia donde uno de los empleados, un adolescente, siempre que estaba de turno leía un libro:

Una noche Amalfitano le preguntó, por decir algo mientras el joven buscaba algo en las estanterías, qué libros le gustaban y qué libro era aquel que en ese momento estaba leyendo. El farmacéutico le contestó, sin volverse, que le gustaban los libros del tipo de *La metamorfosis*, *Bartebly*, *Un corazón simple*, *Un cuento de navidad*. Y luego le dijo que estaba leyendo *Desayuno en Tiffanys*, de Capote. Dejando a un lado que *Un corazón simple* y *Un cuento de Navidad* eran, como el nombre de este último indicaba, cuentos y no libros, resultaba revelador que este joven farmacéutico ilustrado, que tal vez en otra vida fue Trakl o que tal vez en ésta aún le estaba deparado escribir poemas tan desesperados como los de su lejano colega austriaco, que prefería claramente, sin discusión, la obra menor a la obra mayor. Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.¹

Como en otras grandes novelas, en *2666* se reflexiona y comenta metareferencialmente sobre la imperfección e inacabable búsqueda de lo desconocido a la que está condenada una obra de estas magnitudes. Encontramos comentarios similares en las reflexiones sobre la unidad y la esencia de la obra de arte o el artista de *En busca del tiempo perdido* o en las notas sobre el novelista Morelli de *Rayuela*. Estas obras mayores –que frecuentemente intentan clasificarse mediante un término que las abarque todas, como la “forma enciclopédica” o la “novela total”, o cuyos autores se mencionan juntos para

¹ Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 289, 290.

formar una especie de tradición (Cervantes, Sterne, Rabelais, Proust, Joyce, Kafka, Musil...), sin que, muchas veces, haya más cosas en común entre éstas que su condición de novelas largas— son las que particularmente despertaban mi interés y con las que me interesaba trabajar. Buscando en la red ensayos e información sobre novelas de este tipo, el título *Gravity's Rainbow* aparecía insistentemente. Me introduje en la obra de Pynchon por el cuento “Entropy”, cuya propuesta en términos de lenguaje y narración me llevó inmediatamente a adquirir y leer *Gravity's Rainbow*. La mezcla genérica que se da en esta novela, que no sólo se limita a introducir discursos literarios, extraliterarios y sociales en su estructura sino que de hecho da un trasfondo mítico tanto a los personajes como al espacio-tiempo por las referencias intertextuales a mitología (griega, nórdica y germánica) y el tipo de trama que presenta, motivó la idea de un análisis de *Gravity's Rainbow* a partir de las convenciones genéricas de la épica y la novela. La lectura de dos textos de teoría de géneros fue el catalizador final para que el proyecto de esta tesis tomara forma; el primero fue el ensayo “Epic and Novel” de Mijaíl Bajtín. La predilección de Bajtín por la novela y el análisis comparativo que hace de la épica y la novela como géneros, tenía en mi lectura una especial resonancia; en primer lugar, porque hacían eco en mi propio gusto y afición por la novela como género y, en segundo, porque los elementos de cada género, aun cuando fueran contradictorios, parecían todos describir la novela de Pynchon. La influencia del segundo texto es mucho más sutil pero, con el tiempo, afectó de manera más profunda mi concepción de ambos géneros: en el título original en alemán *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* de Georg Lukács se refleja cómo, en la tradición alemana, épica y novela se entienden como pertenecientes a una misma tradición pero diferenciadas por sus distintas situaciones histórico-filosóficas. En alemán se introduce una diferenciación terminológica,

probablemente existente en griego, entre el género y el discurso de la épica; la misma diferenciación que Northrop Frye establece entre “Epic” y “Epos” en *Anatomy of Criticism*. Cuando Lukács habla sobre épica y novela como las grandes formas de literatura épica (“die Formen der großen Epik”) debe entenderse en virtud del discurso que ambos comparten, es decir, de un discurso narrativo. Por supuesto, la narración en la épica y la novela, aunque comparten algunos recursos, difiere radicalmente una de otra; pero de considerar el vínculo que el discurso narrativo traza entre ambos en términos de una misma tradición genérica, el problema de la diferenciación de estos géneros se vuelve un problema dialéctico que difícilmente podría resultar en una síntesis por las distintas condiciones históricas y filosóficas que motivaron el surgimiento de cada uno de estos géneros. Así, la relación entre épica y novela se plantea de dos maneras distintas: como géneros que provienen de una misma tradición discursiva pero que, al mismo tiempo, encarnan una oposición dialéctica. Épica y novela plantean críticamente la pregunta, ¿cómo comprender racionalmente que un género cambie y siga siendo el mismo? Para obtener un entendimiento más claro de las condiciones en que surgió cada género y el tipo de características que define a cada uno se aborda cada género por separado en los primeros dos capítulos, seguidos del análisis de *Gravity’s Rainbow* en el que se contrastan y sintetizan los elementos de ambos. Esta investigación se cimienta en una estructura de análisis que se repite en cada uno de los capítulos. Cada capítulo se divide en cuatro partes que abordan el género a partir de cuatro características principales: estructura; modos de caracterización y concepción artística e ideológica del personaje; manejo de aspectos espacio-temporales y manejo y mezcla de discursos (literarios, extraliterarios, sociales...). Como se verá, la oposición entre épica y novela representa, en muchos sentidos, una dualidad entre lo completo y lo incompleto. Considerar *Gravity’s Rainbow* como *novela épica*, como un subgénero de

la novela que emprende un contraste y una síntesis de elementos épicos y novelísticos, es plantear también una recuperación del sentido de completud que permea la trama, el espacio-tiempo y personaje de la épica. La novela, un género que se gesta y desarrolla en la época moderna y que ya no se nutre del material épico perteneciente al pasado distante, sino del folclor y la vida moderna o contemporánea, se encuentra con el problema de conceptualizar tramas con principios, desarrollos y finales con un sentido de completud. La épica devuelve a la novela esa magia e integridad que le ha sido arrebatada. Amalfitano, en *2666*, ve en sueños una ecuación que aquí resulta relevante: “La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando en los basurales del vacío. Así que toma nota. Ésta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego.”² La novela que, de alguna manera, participa también de este modelo en tanto que se erige como una oferta a las condiciones históricas y filosóficas que demanda la época, al incorporar magia y épica a la ecuación, recupera por un momento el equilibrio perdido y se levanta de nuevo como un género íntegro y completo.

² Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 291.

I

LA ÉPICA

Aunque la épica es uno de los géneros más antiguos y de mayor tradición, los criterios que constituyen su caracterización genérica son muy diversos y difíciles de definir. El término “épico” tiende a ser usado para referirse a un tipo de relato –el de un héroe–, a cierto tipo de temática –bélica la mayor parte de las veces–, a cierta prosodia y voz narrativa –verso heroico y un narrador no focalizado–, y, tal vez el uso más extendido de todos, a una obra de gran extensión y magnitud. Sin embargo, estas ideas son convenciones que no reflejan toda la gama de manifestaciones literarias que abarca el género. Esto se debe, en parte, a que el término se ha tornado estéril por la asimilación del concepto en el lenguaje cotidiano y en la cultura en general. La penetración y omnipresencia de la idea de lo épico en nuestra cultura se trasluce en la transformación del término genérico en adjetivo, lo que oscurece aún más las características originales de este clásico género literario. Y la teoría actual de géneros literarios, cada vez más particular y especializada, difícilmente ofrece una imagen clara del género. A diferencia de las poéticas del pasado (Aristóteles, Horacio), la teoría de géneros literarios moderna, particularmente la teoría de la novela, tiende a ser bastante menos inclusiva. Cada crítico determinado enfoca su análisis del género en cierto aspecto, la prosodia digamos, como si éste fuera el determinante para la definición última del mismo. Y, por supuesto, éste casi nunca es el caso. Incluso en la *Poética* de Aristóteles, si bien inclusiva, debido a la economía del desarrollo muchos aspectos expuestos se muestran ambiguos. Es por esto que me parece necesario hacer una revisión de los aspectos que componen la épica literaria a partir de sus mayores exponentes teóricos, haciendo de esta manera una

revaloración de la presencia e importancia del género en las manifestaciones contemporáneas de literatura.

Esta breve presentación de teoría de la épica comprenderá la revisión de los autores que a mi parecer son los más importantes e influyentes en las ideas que circulan alrededor de la épica así como en la manera en que se concibe el género hoy en día. Hablo principalmente de cuatro autores: Aristóteles (*Poética*), Mijaíl Bajtín (*The Dialogic Imagination*), Georg Lukács (*The Theory of the Novel*) y Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*). En cuatro secciones ordeno lo dicho por cada uno con respecto a la épica intentando obtener una panorámica más amplia del género como manifestación literaria. La estructura de este primer capítulo, como ya se mencionó en la introducción, sigue un patrón de cuatro partes y cuatro tipos de análisis que se repite en cada uno de los capítulos siguientes: parte uno o de análisis estructural, donde se abordan cuestiones relacionadas con la estructura de la obra y sus implicaciones ideológicas; parte dos o de análisis actoral en que se abordan los modos de caracterización y el tipo de protagonista que identifica cada género; parte tres o de análisis espacio-temporal, que aborda cuestiones sobre la concepción y la manera de representar el tiempo y el espacio considerando ambos como un todo inseparable a partir de concepto bajtiniano de “cronotopo”³; y parte cuatro o de análisis discursivo donde se reflexiona sobre cuestiones del lenguaje, discurso narrativo y uso de temática. En la primera parte de este capítulo hablo de extensión, estructura y memoria, elementos que, aunque a primera vista no parecen del todo relacionados, en la epopeya

³ Bajtín explica: “We will give the name *cronotope* (literally, time space) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature.” Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 84. Bajtín usa este término para referirse a la asimilación de aspectos de espacio y tiempo y su procesamiento y representación artística por medio de diversas técnicas genéricas. La forma de representación y la manera en que se concibe el cronotopo está determinada histórica y discursivamente, de modo que el “cronotopo” de la épica, por ejemplo, necesariamente es diferente al del romance o la novela. Este concepto será de gran importancia para describir, caracterizar y comparar las concepciones de temporalidad de la épica y la novela en esta investigación.

adquieren cierta correspondencia a partir del tipo de trama y estructura. La segunda parte aborda el tema del héroe épico desde dos puntos principales, la delimitación de su hacer actoral y la aparente falta de conflicto entre interioridad y acciones. Las ideas de distancia épica y pasado absoluto, expuestas por Bajtín en su ensayo “Epic and Novel” (1941), se discuten en la tercera parte precedidas por una breve revisión de las formas de representación de temporalidad en la épica. Por último, en la cuarta parte, se hace un análisis discursivo de este género mediante una caracterización de las partes y los diferentes tipos de épica.

Una exploración histórica del género a partir de las distintas manifestaciones de epopeya a través del tiempo, más que mostrar la consistencia genérica de éste, pondría a la vista la evolución y degeneración del género: cómo se le fueron adhiriendo elementos temáticos y estilísticos hasta perder los contornos ideológicos y discursivos que delimitaban su condición de género. Por esta razón me parece propio delimitar mi análisis al momento en que Aristóteles vio y constituyó un paradigma genérico que hasta nuestros días resulta válido. Hablo de la antigua Grecia helénica, en cuyo seno Homero produjo las dos obras que son aún consideradas el modelo de la épica, la *Ilíada* y la *Odisea*. Aunque ocasionalmente, a lo largo de esta investigación, se recurre a algunas otras obras épicas para ejemplificar ciertas características del género, la riqueza semántica y variedad estilística de los textos homéricos, así como la madurez que exhiben en el manejo de aspectos estructurales, actorales y espacio-temporales, permiten esbozar un análisis exhaustivo del papel de la épica en tanto literatura antigua y moderna.

1. Extensión, estructura y memoria

La extensión de una obra literaria es uno de los componentes importantes en el momento de hacer una distinción genérica. En el caso de la épica este aspecto puede resultar ciertamente una señal equívoca, pues la idea generalizada de que una obra de cierta magnitud pueda considerarse épica puede extender el dominio de este antiguo género a terrenos del todo ajenos. La idea, sin embargo, tiene algo de cierto: una obra épica es una obra de cierta magnitud cuyo modo de presentación permite representar eventos no necesariamente relacionados que ocurren simultáneamente. El enfoque, entonces, es mucho más amplio de lo que usualmente se ve en poesía o en obras de ficción en prosa y esto crea la asociación entre una obra larga, o casi cualquier cosa de grandes dimensiones, y el término genérico para referirse a la épica. Se habla de una película épica o un viaje épico teniendo como único criterio para el uso de la palabra la extensión o duración de éstos, y aunque hasta cierto punto el uso de la palabra se ha extendido lo suficiente para alcanzar esta acepción es relevante hacer una distinción más precisa de qué es aquello que determina la extensión de un poema épico.

Northrop Frye hace la siguiente afirmación con respecto a los términos genéricos: “We have the three generic terms drama, epic and lyric, derived from the Greeks, but we use the latter two as jargon or trade slang for long and short (or shorter) poems respectively.”⁴ Esto indica que estos términos, quizá hasta la actualidad, son usados para designar determinadas obras literarias tan sólo en relación a su extensión. Digamos, si se considerara el género de una obra en relación a su fisicalidad y modo de presentación editorial –posible, por ejemplo, al hacer una exploración visual superficial del texto y reparando en determinados aspectos: separación entre versos para poesía, texto ininterrumpido para narrativa y diálogos y acotaciones para el drama– el asunto de

⁴ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 246.

la extensión sí resultaría relevante, pero aquí la verdadera pregunta sería, ¿qué es aquello que hace que un poema épico cobre tales dimensiones? La estructura y la extensión, en la épica, están regidas por otro factor que resulta fundamental en la distinción genérica. Me refiero al modo de presentación, es decir, a la relación que se forma entre la voz autoral y el público. En el caso de la épica el modo de presentación da cuenta no sólo de la estirpe a la que pertenece la obra literaria, sino también del modo de enunciación y estructura. Para Northrop Frye hay dos modos principales de presentación: *Epos* y *Fiction*. *Fiction* se puede definir básicamente como el discurso que se desarrolla en la página escrita. *Epos* es un tanto más complicado, se refiere a un discurso cuyo modo de presentación se desarrolla en intervalos episódicos e implica un destinatario oral hipotético ya sea para emular el acto de recitación o para dar un orden determinado a la trama. Cito un largo fragmento para obtener una idea más comprensiva de este término:

The genre of the spoken word and the listener is very difficult to describe in English, but part of it is what the Greeks meant by the phrase *ta epe*, poems intended to be recited, not necessarily epics of the conventional jumbo size. Such “epic” material does not have to be in metre, as the prose tale and the prose oration are important spoken forms. The difference between metre and prose is evidently not in itself a generic difference, as the example of drama shows, though it tends to become one. In this essay I use the word “epos” to describe works in which the radical of presentation is oral address, keeping the word epic for its customary use as the form of the *Iliad*, *Odyssey*, *Aeneid* and *Paradise Lost*. Epos takes in all literature, in verse or prose, which makes some attempt to preserve the convention of recitation and a listening audience.⁵

La división genérica a partir de distintos discursos, que puede ser relevante o no como bien señala Frye con respecto al drama, habla principalmente de la relación que se establece entre voz autoral y público. Podría decirse que en *epos* el autor habla de frente

⁵ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 248.

a su público, mientras que en *fiction*, sobre todo en narraciones en tercera persona, el lector se enfrenta a un autor oculto. El discurso utilizado provee al autor de distintas posibilidades miméticas: la profundidad psicológica lograda en la mejor narrativa del siglo veinte, por decir algo, sólo es representable en el texto escrito, en la relación que se establece entre la página impresa y el lector que decodifica el texto a través de la lectura. *Epos*, por su lado, tiene la posibilidad de desarrollar un discurso prolongado episódico, con un destinatario “oral” hipotético, hasta constituirse en una obra épica. *Epos* y épica son términos separados en la terminología de Frye: *epos* se refiere sólo al discurso que busca emular la recitación oral, y épica es el género literario (una distinción que en alemán sería bastante confusa pues la palabra *Epos* se usa para el género literario y *Epik* para el discurso que lo caracteriza). Ahora, sería lógico preguntarse si toda obra literaria que tenga *epos* en su discurso pertenece al género épico. Está claro que *epos* es el discurso que caracteriza a la épica pero de acuerdo con la definición de Frye también se puede encontrar en otras formas literarias. El uso de este discurso implica una narración en la que se emplean ciertos recursos que emulan la recitación oral. Desde esta perspectiva, el dominio de este discurso se expande significativamente pues abarca, por ejemplo, oraciones en prosa, algunos tipos de cuento fantástico e incluso novelas que intentan establecer un contacto con el narratorio mediante el narrador.⁶ Ya se profundizará abajo sobre esto, veamos ahora otros elementos estilísticos, temáticos e ideológicos con que se construye la estructura de la épica.

⁶ En literatura alemana encontramos también una rica tradición de formas en prosa de origen oral en los llamados *Märchen*, conocidos coloquialmente como cuentos de hadas, que se ramifican en varios subgéneros: *Volksmärchen*, *Buchmärchen*, *Kunstmärchen*. La progresiva evolución y estilización del discurso narrativo oral que va desde su estado más puro en el *Volksmärchen* hasta el complejo discurso del *Kunstmärchen* de Hoffmann y Brentano expresa bien la transición de *epos* al discurso que Frye refiere como *fiction*.

La totalidad del poema épico está de alguna manera realizada en relación con la profecía. En los primeros versos del poema épico se refiere el tema del poema así como la acción a grandes rasgos que tendrá lugar a lo largo del relato. El inicio, entonces, hace las veces de una especie de profecía que prevé y anticipa los eventos a ocurrir en el futuro narrativo. Bajtín dice: “Prophecy is characteristic for the epic (...) Epic prophecy is realized wholly within the limits of the epic past (...) it does not touch the reader and his real time”⁷. La cuestión del pasado épico la trataré más adelante. Por ahora, con respecto a la temporalidad diré que la distancia épica coloca la acción relatada casi en otro plano de existencia, sin relación causal con el tiempo histórico, abriendo la posibilidad de que el relato se realice completamente como un universo diegético independiente. Revisemos el ejemplo de *La Odisea*:

Sing to me of the man, Muse, the man of twists and turns
driven time and again off course, once he had plundered
the hallowed heights of Troy.
Many cities of men he saw and learned their minds,
many pains he suffered, heartsick on the open sea,
fighting to save his life and bring his comrades home.
But he could not save them from disaster, hard as he strove—
the recklessness of their own ways destroyed them all,
the blind fools, they devoured the cattle of the Sun
and the Sungod wiped from sight the day of their return.
Launch out on his story, Muse, daughter of Zeus,
start from where you will—Sing for our time too.⁸

El trasfondo tanto de *La Ilíada* como de *La Odisea* es el décimo año y el final de la guerra de Troya. *La Odisea* versa sobre el viaje de regreso de Odiseo y sus tropas. La unidad de la acción se da desde este primer asomo al pasado épico donde se adelantan varios de los eventos que se narrarán más adelante, como el sacrificio de las reses de Helios por la tripulación de Odiseo del Canto XII o el enfrentamiento de Odiseo con

⁷ M. M. Bakhtin, “Novel and Epic” en, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 31.

⁸ Homer, *The Odyssey*, Trad. Robert Fagles, Nueva York, Penguin Classics, 2005, p. 75.

Polifemo al que indirectamente se hace referencia. De manera similar, en *La Ilíada*, el inicio, de hecho el primer verso, anuncia la temática del poema. “Rage- Goddess, sing the rage of Peleus’ son Achilles” La guerra y el viaje, pero en realidad, lo que da cohesión y unidad al poema es el hacer narrativo de cada uno de los héroes y el ciclo de unidad que se completa mediante éste en cada uno de los poemas. De acuerdo con la terminología de Northrop Frye, que se abordará en la cuarta parte de este capítulo, el ciclo de la venganza de Aquiles entra, y de hecho crea, el paradigma de la “épica de ira” mientras que el regreso de Odiseo a casa completa el ciclo de la “épica de retorno” que caracteriza historias en las que un héroe regresa a casa para recuperar el puesto que le ha sido arrebatado⁹. La historia de la épica adquiere su integridad y estructura a partir del ciclo que se cumple. Aristóteles nos dice en la *Poética* que en épica y tragedia se debe describir “una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o varios, cada una de las cuales tiene con las demás una relación puramente causal”¹⁰ Lo que se presenta en la épica es el relato de un héroe mezclado con la perspectiva de otros. Estas narrativas que se adhieren al ciclo principal –como la llamada “Telemaquia” en la *Odisea*, comprensiva de los eventos acaecidos en Ítaca en ausencia de Odiseo y en el posterior viaje de Telémaco, o el relato del caballo de Troya por Demódoco donde nos enteramos del fin de la guerra de Troya–, dan la magnitud y extensión que caracterizan el poema épico. Si se tratara de agotar la experiencia desde cada una de las perspectivas que permite el relato épico, la obra sería eternamente contingente e inagotable, o bien si, como en el relato histórico, se buscara

⁹ Vid. *infra*, pp. 48, 49.

¹⁰ Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p. 215. (23. 1459^a.19-24)

presentar “un solo tiempo” la obra perdería enfoque y de alguna manera también tensión dramática. En las épicas homéricas, siguiendo el sendero que marca el ciclo de unidad épica o la acción completa en términos aristotélicos, se presentan otras historias que ocurrieron durante el mismo lapso aun cuando no estén del todo implicadas en la acción principal. Éste es quizá el significado del verso en el fragmento citado “start from where you will –Sing for our time too”. La adición de narrativas ajenas al ciclo principal no afecta la integridad y unidad del poema épico como tampoco el orden en que se presente la historia. Mijaíl Bajtín apunta: “the structure of the whole [of the epic poem] is repeated in each part, and each part is complete and circular like the whole. One may begin the story at almost any moment, and finish at almost any moment”¹¹. Esta aparente arbitrariedad de la estructura del poema épico muestra el sentido de completud y autosuficiencia que rodea el mundo de la épica, que se manifiesta, por un lado, en la representación de una temporalidad que se concibe como independiente y sin relación causal con el tiempo histórico y, por otro, en la inmutabilidad que adquieren los eventos narrados por su origen en una tradición nacional. Es por esto que aspectos estructurales como convenciones de inicio, desarrollo y final en la épica no son tan problemáticos como en otras formas de ficción (romance, cuento, novela). Lo que no significa que el poema épico carezca de unidad o relaciones causales entre sus episodios; al contrario, la épica, como se verá con más detalle abajo, exhibe una gran destreza en el manejo de aspectos espacio-temporales, y el poema adquiere un profundo sentido de unidad por la conjuración de esta acción completa extraída de la tradición de una historia nacional. Siendo que la acción es completa, todo lo que ocurre en ella está terminado y determinado, a pesar de que no se relate todo lo que le ocurre a cada uno de los personajes involucrados en ésta. Esto pone al poema épico en una condición de universo

¹¹ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 31.

que se erige por completo independiente, todo lo perteneciente a éste se encuentra contenido en él: pasado, presente y futuro, la totalidad del tiempo, está dentro de sus límites.

Habría también que explorar más a fondo el sentido de la frase “–Sing for our time too”. De acuerdo con el concepto bajtiniano de “pasado absoluto”, la temporalidad en la épica por su origen mítico en la tradición nacional transcurre en un estadio independiente del tiempo histórico. Bajtín: “the world of high literature in the classical era was a world projected into the past, on to the distanced planes of memory, but not into a real, relative past tied to the present by uninterrupted temporal transitions”¹². Esta idea de alguna manera se invalidaría con la referencia aquí al tiempo en que se produce el poema épico (“our time”), que aparentemente establece una relación entre el pasado épico, el presente desde el cual se escribe (se enuncia) el poema y el tiempo en que se recibe. Si bien los eventos o la acción completa en sentido aristotélico que se narra en la épica pueden no tener una relación lógica-causal directa con el tiempo histórico, el poema épico generalmente busca glorificar la cultura y tradición nacional en que surge atribuyéndole un origen mítico. En el caso de la *Ilíada* y la *Odisea*, aunque es evidente la glorificación de la cultura griega, resulta complicado establecer relaciones concretas entre los eventos que se narran y el presente en que se produce el poema por la ambigüedad que existe con respecto a esta época histórica e incluso a la autoría de estos poemas; sin embargo, resulta relevante recordar que en la Grecia helénica estos poemas fueron considerados en primera instancia como auténticos recuentos históricos pues, de este contexto, se tendería un puente entre la trama de los poemas homéricos y eventos históricos posteriores en la historia de Grecia. El puente, hasta donde sabemos, es sólo ficticio a pesar de que los poemas se cimentan en el contexto de la sociedad de la Grecia

¹² *Ibid.*, p. 19.

micénica y del descubrimiento de las ruinas de Troya en el siglo XIX por Heinrich Schliemann. Hay otros casos, empero, en que la presencia de este puente ficticio es más corpórea por la significación política que adquiere el poema épico y las repercusiones que tiene en la época y en la sociedad que lo recibe; el ejemplo clásico sería *La Eneida* de Virgilio que en abierta propaganda política al imperio de Augusto dota a la fundación de Roma de un origen mítico similar al de las épicas homéricas.¹³ Vemos así que el pasado que tratan las épicas, aunque ficticio e independiente de la cronología histórica en sentido estricto, puede repercutir en el presente en que se produce o se publica la obra debido a la íntima relación que tiene la epopeya con la cultura del país o nación en que se gesta. Como se verá más adelante, el tema de la relación entre la épica y el presente en que se produce y recibe es también relevante con respecto a las novelas que abordan eventos históricos.¹⁴

De acuerdo con lo expuesto por Lukács en el primer capítulo de su *Teoría de la novela*, la épica surge en una civilización donde la creación de formas aún no suponía un conflicto. Lukács describe la edad de la epopeya como una era íntegra y homogénea en que la separación entre hombre y mundo, entre voluntad y acto o entre interior y exterior aún no se tornaba problemática. Esta homogeneidad o falta de conflicto da cuenta también de la perfección que se alcanza en las formas de la literatura clásica, particularmente en la épica:

When the soul does not yet know any abyss within itself which may tempt it to fall or encourage it or discover pathless heights, when the divinity that rules the world and distributes the unknown and unjust gifts of destiny is not yet understood by man, but is familiar and close to him as a father is to his small child, then every action is a well-fitting garment for the world. Being and destiny, adventure and accomplishment, life and essence are then identical concepts. For the

¹³ Otro caso controversial, aunque no se trata de un poema, es el de las épicas operísticas de Wagner, particularmente el ciclo *Der Ring des Nibelungen* cuyas ideas de heroísmo y grandeza fueron reinterpretadas como una especie de modelo para la nueva nación teutónica por el régimen nazi.

¹⁴ *Vid. infra*, pp. 208, 209.

question which engenders the formal answers of the epic is: how can life become essence? And if no one else has never equaled Homer, not even approached him—for, strictly speaking, his works alone are epics—it is because he found the answer before the progress of the human mind through history had allowed the question to be asked.¹⁵

La manera en que Lukács, de manera sumamente idealista, describe la Grecia helénica está influenciada por la teoría platónica de las formas que plantea que todo en el mundo material tiene un correlativo inmaterial y perfecto en el mundo de las ideas. La afirmación de que las dicotomías entre “ser y destino”, “aventura y realización”, “vida y esencia” son conceptos idénticos es manifestación de que para Lukács la separación o ruptura entre mundo y esencia aún no se problematizaba en el momento en que se produjeron las épicas clásicas. Esta cosmovisión afecta también la creación de formas y estructuras. Lukács pregunta, ¿cómo la vida puede convertirse en esencia? De este modo plantea el problema para dar forma e inmanencia a una trama literaria, es decir, de cómo hacer significativo y dar orden a un periodo determinado de tiempo mediante la forma literaria. En la épica esta pregunta aún no se problematizaba: “The greeks knew only answers but no questions, only solutions (even if enigmatic ones) but no riddles, only forms but no chaos. He drew the creative circle this side of the paradox, and everything which, in our time of paradox, is bound to lead to triviality, led him to perfection.”¹⁶ Es por esto que todo en la épica irradiaba una sensación de completud: cada acción en la épica tenía su correlativo en su eventual realización, los actos heroicos en el deseo de grandeza de los héroes épicos, el destino en el hacer actoral de los héroes y los eventos que ocurren... En la épica todo parece como encerrado en una burbuja que mantiene las esencias intactas o, dicho de otra manera, cada aspecto y característica de la épica estaba perfectamente unido a su respectivo ideal. La epopeya, entonces,

¹⁵ Georg Lukács, *The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*, Cambridge, The MIT Press, 1971, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

constituyendo aún como forma el ideal platónico, puede estructurar un mundo en su totalidad sin que suponga abismos de indeterminación en su formación, ni en sus relaciones internas. Lo que trae la ruptura entre forma y esencia es el advenimiento del espíritu creativo, de la creación de formas:

The circle within which the Greeks led their metaphysical life was smaller than ours: that is why we cannot, as part of our life, place ourselves inside it. Or rather, the circle whose closed nature was the transcendental essence of their life has, for us, been broken; we cannot breathe in a closed world. We have invented the productivity of the spirit: that is why the *primaeva* images have irrevocably lost their objective self-evidence for us, and our thinking follows the endless path of an approximation that is never fully accomplished. We have invented the creation of forms: and that is why everything that falls from our weary and despairing hands must always be incomplete.¹⁷

Desde esta perspectiva filosófica, la creación de formas en géneros como el romance o la novela se plantea mucho más problemática por la ruptura del mundo material con el mundo de las ideas y por el cambio radical que se da en creencias y conocimientos sociales, personales y filosóficos. La perfección de la épica como forma y la estructuración, libre de conflictos, de la trama de la épica es un ideal al que géneros posteriores, como la novela y el romance, sólo pueden aproximarse.

Otra de las razones por las que el acto de creación en el mundo helénico no suponía una ruptura es porque en la epopeya el impulso creativo brotaba de una fuente diferente: la memoria. Es por medio de la memoria que el rapsoda griego podía ponerse en contacto con el pasado épico nacional, y es también la memoria lo que da cuenta de la estructura y estilo en la epopeya. La memoria de un pasado nacional tiene grabada en sí sólo aquellos eventos que por su importancia y magnitud son dignos de ser recordados. Estos eventos existen en un plano distante con sus propias reglas. No sólo la memoria sirve como fuente de inspiración creativa en la antigüedad helénica, sino que

¹⁷ *Ibid.*, pp. 33, 34.

también sería una especie de mundo paralelo al mundo épico. Bajtín habla sobre el mundo de la memoria: “In the world of memory a phenomenon exists in its own peculiar context, with its own special rules, subject to conditions quite different from those we meet in the world we see with our own eyes, the world of practice and familiar contact.”¹⁸ El pasado épico es una categoría jerárquica que nombra una temporalidad, ajena e inaccesible al presente. El poeta épico puede entrar en contacto con éste por medio de la memoria, pero no puede de ninguna manera alterarlo o entrar en relaciones dialógicas con él. La memoria no sólo condiciona la relación del poeta con su tema, sino también la estructura misma del poema e incluso algunos elementos estilísticos. Esta idea nos remite a la concepción del bardo analfabeta tan discutida en el siglo XIX. Se postulaba que Homero era un poeta sin conocimiento de la escritura y lectura, recitando sus poemas sólo a través de la memoria. Este punto, sin embargo, en el caso de poemas de la magnitud de *La Ilíada* y *La Odisea*, es difícil de sostener. La tesis reciente es que Homero conocía la escritura, y el texto que recitaba era una combinación de memoria e improvisación. El texto de ambos poemas podría sostener cualquiera de estos dos postulados. Por un lado la estructura episódica de ambos está en directa relación con la recitación oral del poema por parte del rapsoda. Es decir, dicha disposición del texto responde a la relación que se establecía entre el poeta y su público: ya que es del todo improbable que se recitara la totalidad del poema en una sesión, el poeta dividía la acción a relatar en varios episodios o cantos, que iba recitando hasta paulatinamente conjurar la totalidad del poema. Ciertos elementos estilísticos dan constancia también de la naturaleza oral del poema. La repetición de epítetos, de kenningar e incluso de frases y estructuras gramaticales habla de un lenguaje formulaico; un lenguaje establecido para responder a las necesidades del poeta. Así, no sólo los personajes están acompañados

¹⁸ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p.18.

por sus epítetos sino que también los distintos momentos del día: el crepúsculo como “The sun sank and the roads of the World grew dark.” o el amanecer como “young Dawn with her rose-red fingers”. Estos elementos bien podrían cumplir la función de auxiliar al poeta para, por medio de la memoria, improvisar el relato de la acción épica con un lenguaje listo y preformado.

La estructura de la épica depende de diversos factores. En primer lugar, se construye a partir de un ciclo de unidad o acción completa en términos aristotélicos a la cual se añaden otras historias que amplían el espectro del mundo épico. *La Ilíada*, por ejemplo, presenta la historia de la cólera y la venganza de Aquiles con el trasfondo del final de la guerra de Troya vista desde la perspectiva de los aqueos y troyanos. Este episodio que se extrae de una tradición nacional tiene una valoración jerárquica que reticula en parte la integridad e inmutabilidad de los eventos narrados. Por otro lado, hemos visto también que convenciones estructurales de inicio, desarrollo y final no son en la épica estrictamente esenciales por el sentido de completud que permea la forma y estructura de la épica. Este sentido de unidad e integridad imbuye cada uno de los aspectos de la épica dando a este género la imponente imagen de una perfección formal y estructural a la que otros géneros narrativos sólo pueden aproximarse.

2. El héroe épico

Los rasgos y características de un género literario pueden vislumbrarse sólo de forma comparativa. En términos de caracterización, al compararse con el personaje del relato de ficción moderno, la figura del héroe épico aparece como un ente íntegro que se realiza por completo en el cumplimiento de la empresa que le está destinada y cuyo destino delimita seriamente sus acciones y su posibilidad de cambio a través del relato. El héroe de la épica nos llega como un personaje preformado, revierte lo que Aristóteles en la *Poética* llama *carácter* que abarca tanto al ente ficticio como su trasfondo ideológico y moral. En el caso de la épica, puesto que se trata de un personaje que se extrae de la tradición, el personaje debe representarse con *semejanza*, es decir, sin alterar el curso tradicional de la trama. Al respecto, Aristóteles señala que “no se deben deshacer las tramas o argumentos tradicionales; me refiero, pongo por caso, a que Clitemnestra debe morir a manos de Orestes, y Erífilo a las de Alcmeón. Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente de las recibidas.”¹⁹ La tradición nacional es la fuente de la que brota este *carácter* y, en parte, es su origen en el plano distanciado de la memoria lo que hace a esta figura un ente intransformable. Por otro lado, Aristóteles apunta que los personajes deben ser *constant*es, “aun en el caso de que a la persona que a la imitación se ofrece sea inconstante y tal carácter se le atribuya, con todo ha de ser constantemente inconstante.”²⁰ El personaje épico se caracteriza, entonces, por una cierta permanencia en el tiempo. No hay transformación, sino sólo una conciencia de la verdadera esencia moral del personaje a través de la observación de sus actos. Su caracterización está más allá de la creatividad del poeta, el *carácter* se encuentra ya establecido y no está sujeto, como en el cuento o la novela, a

¹⁹ Aristóteles, *op. cit.*, p. 212. (1454a 23-26)

²⁰ *Idem.* (1454b 15-18)

una descripción temporal-narrativa. El personaje épico es una imagen íntegra y completa del hombre.

La acción épica se encuentra en una órbita bajo la influencia directa del devenir actoral del héroe épico. Podría decirse también que los episodios que dan consistencia narrativa al poema son una suerte de satélites que en torno a él giran. “Guerra y un héroe”, dice el comienzo del primer canto de *La Eneida* de Virgilio, evidenciando en primer lugar un sentido de conciencia de la tradición homérica y también de competencia con la misma. Pero principalmente lo que marcan estas líneas es el tema y la historia que abarcará la epopeya. En la épica, como ya se mencionó, la *fabula* o trama se construye a partir de la representación de la “acción completa” de un héroe mezclada con la perspectiva de otros. La estructura episódica y la narración en “focalización cero”²¹ permiten que se atienda a la totalidad de las acciones del héroe protagonista, al tiempo que se presentan episodios ofreciendo diferentes perspectivas, ya sea que estén o no relacionadas con la acción principal. Cada uno de los personajes en la épica tiene un destino y un *carácter* fijo sujeto a una cierta *constancia* en el tiempo. Lo que habría que preguntarse es, ¿hasta qué punto el destino trazado del héroe épico se muestra como el devenir actoral de un individuo actuante, y no como limitación contingente de las posibilidades y potencialidades irrealizadas en el hacer narrativo del personaje?

La figura del personaje épico contiene dentro de sí su auténtica esencia, impregnado como está del sentido de completud y perfección que rodea la forma y temática de la épica. Bajtín apunta:

The individual in the high distanced genres is an individual of the absolute past and of the distanced image. As such he is a fully finished and completed being. This has been accomplished on a lofty heroic level, but what is complete is already something hopelessly ready-made; he is all there from beginning to end he coincides with himself, he is absolutely equal to himself. [...] He is entirely externalized in

²¹ *Vid. infra*, p. 45.

the most elementary, almost literal sense: everything in him is exposed and loudly expressed: his internal world and all his external characteristics, his appearance and his actions all lie on a single plane. His view of himself coincides completely with others' views of him—the view of his society (his community), the epic singer and the audience also coincide.²²

En este pasaje, Bajtín caracteriza al personaje de la literatura clásica como un ente íntegro y completo, completamente externalizado, cuya visión de sí mismo coincide con la visión de otros personajes e incluso del poeta mismo (narrador). Sus acciones heroicas son la ilustración de su *carácter* y esencia pero también revelan su naturaleza preformada (“hopelessly ready-made”) y su incapacidad de cambio y transformación. Aristóteles en la *Poética* afirma, “los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a través de las acciones”²³. En este contexto, las acciones heroicas del personaje de la literatura clásica son una externalización de su carácter. Y esto es acaso a lo que Bajtín se refiere cuando habla de este personaje como “completamente externalizado”. La imagen del héroe es la misma en todo el poema y todas sus acciones son consecuentes con ésta. Pero también está externalizado en el sentido en que sus procesos de interioridad no difieren de sus acciones. Lukács, con un argumento similar, arguye que el héroe épico no es nunca un individuo pues su destino está íntimamente ligado al de su comunidad: “The epic hero is, strictly speaking, never an individual. It is traditionally thought that one of the essential characteristics of the epic is the fact that its theme is not a personal destiny but the destiny of a community.”²⁴ En este mundo homogéneo en que el destino del héroe y el de la comunidad es uno mismo, en donde la imagen que el héroe tiene de sí mismo coincide con la imagen que otros tienen de él, no hay lugar para la vida autónoma de la interioridad. Lukács explica:

²² M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 34.

²³ Aristóteles, *op. cit.*, p. 148. (6. 1450^a. 19-22)

²⁴ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 66.

“The autonomous life of interiority is posible only when the distinctions between men have made an unbridgeable chasm; when the gods are silent and neither sacrifices nor the ecstatic gift of tongues can solve their riddle; when interiority and adventure are forever divorced from one another.”²⁵ Cuando se abre este abismo entre el hombre y su comunidad, entre la interioridad y el acto y entre el mundo de los hombres y el mítico mundo de los dioses abandonamos el mundo homogéneo de la épica y entramos en el dominio de las formas genéricas modernas que lidia perpetuamente con la aproximación y la incompletud.

El héroe épico se muestra como un personaje completo en su permanencia en el tiempo y en la ausencia de conflicto entre interioridad y acción. Sin embargo, en el momento de hacer una comparación genérica de personajes, esta completud se vuelve tan sólo aparente. Tanto Georg Lukács como Mijaíl Bajtín señalan una misma problemática en el destino del personaje épico. Bajtín habla del devenir de este personaje como “desesperanzadamente preformado” (“hopessly ready-made”), señalando su limitación a seguir el camino que está trazado en su destino; Lukács, por su parte, describe al héroe épico en términos idealistas como una imagen completa y perfecta del hombre pero al mismo tiempo señala su imposibilidad de convertirse en individuo por su unión inevitable con la comunidad. En la teoría de géneros de Lukács, a diferencia de la de Aristóteles, la construcción de *caracteres* constituye una diferencia genérica entre épica y tragedia, por sutil que esta sea. Lukács ve la tragedia como el género en que la vida que se representa comienza a separarse de su significado, en que las costuras de las formas genéricas literarias que intentan revestir la vida de significado comienzan a hacerse visibles. Lukács plantea el problema de la siguiente manera:

Just as the reality of the essence, as it discharges into life and gives birth to life, betrays the loss of its pure immanence in life, so this

²⁵ *Idem.*

problematic basis of tragedy becomes visible, becomes a problem, only in philosophy; only when the essence, having completely divorced itself from life, became the sole and absolute, the transcendent reality, and when the creative act of philosophy had revealed tragic destiny as the cruel and senseless arbitrariness of the empirical, the hero's passion as earth-bound and his self-accomplishment merely as limitation of the contingent subject, did tragedy's answer to the question of life and essence appear no longer as natural and self-evident but as a miracle, a slender yet firm rainbow bridging bottomless depths.²⁶

La épica se muestra en Lukács, vía la teoría de las formas de Platón, como un género en cuya forma la vida y los actos de sus personajes aún están unidos con su respectiva esencia. Donde el deseo del héroe por grandeza aún corresponde con la realización de su destino. No obstante, al poner como medio de contraste otras formas genéricas, como la tragedia y la novela, esta perfección en la imagen del hombre y en la conceptualización de una trama en que vida y esencia son un mismo concepto es vista como un arcoiris que se tiende sobre un abismo de entropía y potencialidades actorales irrealizadas.

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

3. Temporalidad en la épica

En la épica, el milenario ancestro del cuento y la novela, vemos el nacimiento de un modo de narrar que marcaría la forma de contar historias de prácticamente cualquier género narrativo posterior. Explicando el fenómeno de “anacronía”, que se da cuando hay una discordancia entre el orden temporal diegético y el orden de la narración, Gérard Genette pone como ejemplo los primeros versos de la *Iliada*:

In the eighth line of the *Iliad*, the narrator, having evoked the quarrel between Achilles and Agamemnon that he proclaims as the starting point of his narrative, goes back about ten days to reveal the cause of the quarrel in some 140 retrospective lines (affront to Chryses-Apollo's anger-plague). We know that this beginning *in medias res*, followed by an expository return will become one of the formal topoi of the epic, and we also know how faithfully the style of novelistic narration follows in this respect the style of its remote ancestor.²⁷

La *Iliada* inaugura el comienzo *in medias res* o en medio de la acción, un elemento que se convertiría en una de las características formales de la épica. Lo que aquí resulta relevante es que el narrador tampoco cuenta la historia desde esta posición temporal sino que toda la historia se ubica en el pasado. Hablamos entonces de una separación básica entre dos estadios temporales, el tiempo de la narración y el tiempo de la historia o diegético, que en el fragmento que menciona Genette no es sólo uno sino, de hecho, tres distintos momentos en el pasado. Esta separación o discordancia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia es lo que Genette refiere como “anacronía”. Ahora, la representación del tiempo en el poema épico incorpora una situación que le da una complejidad casi exclusiva en relación con otros géneros literarios, a saber, el fenómeno de la distancia entre la historia y narración. Esta distancia no se expresa de manera estilística (los recursos son bastante similares a los usados en la novela y otros géneros narrativos) sino jerárquicamente a partir del valor que tiene la historia o el

²⁷ Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1983, p. 36.

episodio relatado en determinada historia nacional. En la épica, el poeta y su tema, enunciación y enunciado, no están en el mismo plano temporal; más aún, la distancia que los separa coloca lo enunciado en un nivel jerárquico superior a la realidad presente del poeta, haciendo el tiempo relatado del todo inaccesible. Lo que no significa que el poeta no pueda explorar el relato de manera adecuada, al contrario, es precisamente el rapsoda épico el que con mayor libertad puede subvertir el orden episódico y temporal de la acción relatada a partir de lo dictado por la trama o acción completa en términos aristotélicos. En este apartado reviso brevemente diversas ideas relacionadas con la representación de temporalidad en la épica, enfocándome particularmente en el concepto bajtiniano de “pasado absoluto” y las implicaciones narrativas y estilísticas que conlleva la narración del pasado.

Desde sus inicios la epopeya se ha caracterizado como un poema acerca del pasado. El pasado que informa a la épica es uno muy particular. En una famosa discusión sobre las características de la épica y el drama, Goethe y Schiller acuñaron el término *vollkommen vergangen* para caracterizar la manera en que el rapsoda épico representa los eventos²⁸; en español podría traducirse como “pasado absoluto”. El pasado absoluto no es sólo la condición temporal de los eventos acaecidos en la acción épica, sino que constituye la más contundente característica que la define como género. Bajtín, que retoma el término de los alemanes, define lo épico a partir de tres características:

- (1) a national epic past – in Goethe’s and Schiller’s terminology the “absolute past” –serves as the subject for the epic;

²⁸ Aunque en el ensayo “Epic and Novel” de Bajtín se contraponen la concepción de temporalidad épica a la de la novela, en el contexto original de la discusión “Über epische und dramatische Dichtung” el contraste se hace con el drama “[ihr grosser wesentlicher Unterschied beruht aber darin, dass der Epiker die Begebenheiten als *vollkommen vergangen* vorträgt, un der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt]” Friedrich Schiller, “Über epische und dramatische Dichtung”, *Sämtliche Werke*, Tomo 5, Múnich, Hanser Verlag, 1962, p. 57. (cursivas mías) La comparación que hace Bajtín es de alguna manera paralela a la de Goethe y Schiller, pues contrasta el pasado absoluto de la épica con un presente con el que se puede entrar en relaciones dialógicas.

- (2) national tradition (not personal experience and the free thought that grows out of it) serves as the source for the epic;
- (3) an absolute epic distance separates the epic world from contemporary reality, that is, from the time in which the singer (the author and his audience) lives.²⁹

Me parece relevante que los tres aspectos que para Bajtín dan forma a la épica como género estén relacionados con el tiempo. De acuerdo con éstos, el tema de la épica surge en primer lugar de un “pasado épico nacional”, de eventos de alguna manera esculpidos por la tradición de una civilización determinada que han adquirido cierto valor jerárquico. En segundo lugar, el mundo épico está, de alguna manera, preformado, dictado por la tradición nacional y, por tanto, es inalterable: “The epic world is an utterly finished thing, not only as an authentic event of the distant past but also on its own terms and by its own standards; it is impossible to change, to re-think, to re-evaluate anything in it.”³⁰ Por último, el mundo épico está separado del presente por una distancia épica absoluta; al poeta épico, de hecho, sólo le es posible ponerse en contacto con esta tradición a través de la invocación a la musa. Ahora, en el breve texto de Goethe y Schiller, debido a la economía de la exposición, sólo se afirma que la principal diferencia entre el poeta épico y el dramático consiste en que en la épica los eventos se representan como “absolutamente” pasados y en el drama como “absolutamente” presentes. Con base en esto, Bajtín dota al “pasado absoluto” de contornos conceptuales definidos:

The epic past is called the absolute past for good reason: it is both monochronic and valorized (hierarchical); it lacks any relativity, that is, any gradual, purely temporal progressions that might connect it with the present. It is walled off absolutely from all subsequent times, and above all from those times in which the singer and his listeners are located. This boundary, consequently, is immanent in the form of the epic itself and is heard and felt in its every word.³¹

²⁹ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

³¹ *Ibid.*, pp. 15, 16.

El pasado absoluto entonces es una suerte de temporalidad cerrada, amurallada al grado de que incluso carece de un puente o entrada que lo una causalmente con el tiempo presente. Es monocrónico en el sentido en que es todo pasado, se representa sólo lo concerniente a la acción épica y, en caso de presentarse una interrupción analéptica, es sólo para contextualizar la temporalidad representada. El pasado absoluto es inalterable y valorizado jerárquicamente precisamente porque se inserta en la historia de un pasado nacional que ha cobrado un valor determinado en una civilización. Carece de relatividad no sólo en la medida en que no está relacionado con el presente sino también por la completa imposibilidad de que el poeta o el oyente desconozcan los eventos que se relatan: todo les es conocido y por tanto no hay lugar para la indeterminación causal o temporal, ni un impulso por continuar la trama más allá de las fronteras del pasado absoluto.

Más arriba señalaba que el poeta épico es quien con mayor libertad explora el espacio y tiempo diegéticos. Esto es cierto sólo hasta cierto punto pues la trama de la epopeya ya está dictada por la tradición nacional e incluso en ocasiones hay una acción directriz a seguir, a saber, la acción completa en términos aristotélicos. ¿En qué consiste entonces la libertad del poeta épico para explorar la trama? La libertad no se manifiesta en la originalidad que pueda tener el narrador en su relato, sino en la amplitud espacio-temporal que el narrador puede explorar subvirtiendo el orden lógico temporal de la historia, acelerando la velocidad narrativa o manipulando la duración de los episodios.

Bajtín comenta al respecto:

This past [the absolute past] is distanced, finished and closed like a circle. This does not mean, of course, that there is no movement within it. On the contrary, the relative temporal categories within it are richly and subtly worked out (nuances of “earlier”, “later”, sequence of moments, speeds, durations, etc.); there is evidence of a high level of artistic technique in matters of time.³²

³² *Ibid.*, p. 19.

El manejo de aspectos temporales en la épica es un tema que ya se trataba en el texto de Goethe y Schiller. En éste, se hace un listado de cinco tipos distintos de avance narrativo en relación con el tiempo, que refieren con el extraño término “motivos”. Estos motivos, aunque se exponen muy brevemente y podrían parecer anticuados, de hecho resultan bastante interesantes pues parecen adelantar desarrollos teóricos posteriores sobre el manejo del tiempo en el discurso narrativo. Enumero aquí los motivos de Goethe y Schiller:

1. *Progresivo*, en el que la historia avanza; se usa especialmente en el drama.
2. *Regresivo*, en que la historia se aleja de sus objetivos, se usa casi exclusivamente en la poesía épica.
3. *Retardante*, en el que el avance se detiene o el camino se alarga, de éste ambas formas poéticas sacan el mayor provecho.
4. *Retrospectivo*, a través del cual se accede a lo que ocurrió antes de la época del poema.
5. *Prospectivo*, que anticipa lo que ocurrirá después de la época del poema. Tanto el poeta épico como el dramático necesitan ambos tipos para completar su poema.³³

Curiosamente, cada uno de estos motivos tiene un equivalente prácticamente exacto en la teoría narratológica. El movimiento “progresivo”, por ejemplo, puede compararse con la “escena” que Pimentel, siguiendo a Genette, define como “la única forma de narración que podría considerarse isócrona; es decir, un tempo narrativo en que se da la relación convencional de concordancia entre la historia y el discurso”³⁴. Aunque claro, en Pimentel, como en Genette, hay un grado enorme de sofisticación en la definición de

³³ “Die Motive kenne ich fünferlei Arten: 1) Vorwärtsschreitende, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama. 2) Rückwärtsschreitende, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschließlich. 3) Retardierende, welche den Gang aufhalten, oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beyde Dichtarten mit dem größten Vortheile. 4) Zurückgreifende, durch die dasjenige was vor der Epoche des Gedichts geschehen ist, hereingehoben wird. 5) Vorgreifende, die dasjenige was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, anticipieren; beyde Arten braucht der epische so wie der dramatische Dichter, um sein Gedicht vollständig zu machen.” Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 58. (Traducción mía)

³⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998, p. 48.

este movimiento temporal, esto es, mientras que Goethe y Schiller sólo afirman que en el motivo “progresivo” se impulsa el avance de la historia, Pimentel habla de una concordancia entre la extensión de la narrativa y el tiempo de la historia. Con respecto al motivo “regresivo”, muy probablemente los alemanes se referían a los recuentos retrospectivos con que se justificaban los eventos narrados. Un ejemplo claro lo tenemos en los versos de la *Ilíada* que mencionaba arriba. El comienzo *in medias res* requiere necesariamente de un recuento o una regresión a los eventos por los cuales se originó el conflicto. Lo que quizá escapa a los críticos alemanes es que esta función podría llevarse a cabo por medio del motivo “retrospectivo” que tendría su equivalente narratológico en la “analepsis” en que “se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo”³⁵. El motivo “prospectivo” tiene su equivalente en la “prolepsis” en la que, de manera similar, se interrumpe el relato para narrar o anticipar un evento que se ubica en un momento posterior de la historia. Por último, el motivo “retardante”, encuentra su similar en la “pausa digresiva”, aunque quizá Goethe y Schiller tenían en mente algo distinto. La “pausa digresiva” es un *rallentando* en el tempo narrativo generalmente acompañado de una modulación a un discurso gnómico o doxal³⁶ mientras que el motivo “retardante” podría sólo referir la larga elaboración de una escena determinada en la trama.

Otro aspecto que resulta relevante abordar con respecto a la temporalidad en la épica es su relación con la historia. Bajtín nos dice que la fuente para la trama de la épica es la tradición nacional, sin embargo, no hay una clara diferenciación entre esta tradición y eventos históricos *reales*. Se habla indistintamente de la tradición nacional y

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 58.

de eventos históricos, incluso se desdeña la importancia de éstos a favor de los elementos formales e ideológicos que constituyen el género:

The important thing is not the factual sources of the epic, not the content of its historical events, nor the declaration of its authors –the important thing is this formal constitutive characteristic of the epic as a genre (to be more precise the formal-substantive characteristic): its reliance on impersonal and sacrosanct tradition, on a commonly held evaluation and point of view—which excludes any possibility of another approach—and which therefore displays a profound piety toward the subject described and toward the language used to describe it, the language of tradition.³⁷

Por un lado, es interesante considerar la posibilidad de que aun esta actitud de reverencia hacia el tema y el lenguaje épicos sean una construcción: mimesis. Con respecto a la supuesta interpelación directa existente en la épica, Northrop Frye subraya la naturaleza mimética de todo discurso literario: “there is no such thing as direct address in literature, but direct address is natural communication and literature may imitate it as it may imitate everything else in nature. In epos, where the poet faces his audience, we have a mimesis of direct address.”³⁸ Así, esta actitud de reverencia en el lenguaje y el tratamiento del tema podrían derivarse de una mimesis de un destinatario directo que crea la impresión de que se *escucha* la voz del bardo, inspirado por las musas, conjurando un episodio del pasado absoluto. Por otro lado, el hecho de que Bajtín no distinga categóricamente entre la tradición nacional y los eventos históricos puede dar pie a la afirmación de que hay una vena histórica en el seno de la trama épica e incluso en la trama novelística. Esta idea de una relación, podríamos decir de parentesco, entre la épica, la novela y la historiografía es, de hecho, uno de los temas

³⁷ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, pp. 16, 17.

³⁸ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 250.

que se tratan en el ensayo de Walter Benjamin “The Storyteller” y se abordará exhaustivamente en el segundo capítulo de esta investigación.³⁹

La épica se concibe como una especie de microcosmos en términos ontológicos, ideológicos e incluso estilísticos. Bajtín habla de la temporalidad como cerrada e inalterable pero dentro de la cual el narrador puede manipular el orden, duración y velocidad de los eventos; una aserción que tiene su contraparte teórica en los desarrollos de la narratología, particularmente en los textos de Gérard Genette que, de manera similar, analiza el manejo de aspectos temporales en el discurso narrativo enfocándose en el orden, duración y frecuencia de los eventos narrados. Este manejo de aspectos temporales, o espacio-temporales, está, entonces, en profunda conjunción con el discurso narrativo y con el tema del que busca dar cuenta. Bajtín nos dice: “Epic language is not separable from its subject, for an absolute fusion of subject matter and spatial-temporal aspects with valorized (hierarchical) ones is characteristic of semantics in the epic.”⁴⁰ Hay también en Bajtín una diferenciación categórica entre el pasado de la épica, el “pasado absoluto”, y la representación del presente que caracteriza la novela. Cada uno es el opuesto del otro. Mientras que en la épica hay un cierto sentido de completud en cada elemento del mundo que se representa, los eventos en la novela están en contacto con lo incompleto:

Every event, every phenomenon, everything, every object of artistic representation loses its completedness, its hopelessly finished quality and its immutability that has been so essential to it in the world of the epic “absolute past”, walled off by an unapproachable boundary from the continuing and unfinished present. Through contact with the present, an object is attracted to the incomplete process of a world-in-the-making, and is stamped with the seal of inconclusiveness. No matter how distant this object is from us in time, it is connected to our

³⁹ *Vid. infra*, pp. 113, 114.

⁴⁰ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 17.

incomplete, present-day, continuing temporal transitions, it develops a relationship with our unpreparedness, with our present.⁴¹

Tenemos, así, dos concepciones muy distintas de temporalidad. En la épica, la fusión entre el manejo de aspectos espacio-temporales y la trama da unidad e integridad al poema. Se sellan en una especie de burbuja temporal con la barrera que marca el “pasado absoluto” de modo que no haya agujeros negros donde se pueda colar la realidad presente y la indeterminación causal o temporal. En el momento en que el tiempo narrado pierde su valor jerárquico, cuando el narrador se aleja, volviéndose cada vez más hipotético –y evidenciando su condición mimética– es entonces que la realidad presente puede invadir tanto la trama como el destino contingente de los personajes. Se introduce dentro de la temporalidad una indeterminación causal y temporal, aunada a un impulso por proyectar hacia el futuro la trama. Cuando la temporalidad pierde su valor jerárquico y se borra la distancia que existe entre el presente y el mundo representado, entonces se abandona el mundo épico para adentrarse en el dominio de la novela.

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

4. Tipología de la épica

Establecer tipologías de género es una empresa sumamente complicada pues aun dentro de un mismo género los recursos (estructurales, de caracterización, de representación de espacio-tiempo o del discurso narrativo) varían dependiendo del autor y del momento histórico en que se produce la obra. En el caso de la épica, el esbozo de una tipología básica de las partes que componen el discurso y la representación mimética e incluso de los tipos de épica no resulta tan problemático. La épica es, de alguna manera, un género cuyos elementos se han solidificado y encontrado una forma definitiva. En las épicas encontramos ciertos temas, cierto tipo de tramas, un discurso narrativo, un tipo de perspectiva... Aun en los poemas épicos que aparecen en épocas posteriores encontramos un mismo cúmulo de elementos que evidencian la estirpe genérica a la que pertenecen. La épica es un género cuyas características se encuentran en un estado mucho más sólido y establecido que la novela y es por esto que resulta más sencillo establecer un esquema de las partes que lo componen y los diversos subtipos. Una caracterización de este tipo naturalmente incurre en generalizaciones que, por lo pronto, no intentaremos disipar. Se habla de las partes y tipos de la épica en términos abstractos a manera de establecer constantes discursivas que después serán útiles para el análisis de *Gravity's Rainbow*. Este apartado se divide en dos incisos, el primero aborda las partes que componen la épica y la tragedia de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, haciendo un contraste con otras teorías de género, como la de Northrop Frye, para intentar actualizar un poco los términos. En el segundo inciso se habla de la épica como una forma enciclopédica y se caracterizan brevemente los ciclos de unidad que encontramos en cada uno de los tipos de épica.

a) Partes de la épica

Al igual que la tragedia, la epopeya está compuesta por seis partes principales de acuerdo con los preceptos de la *Poética* de Aristóteles. Tres de estas partes son las que configuran el acto de representación o mimesis en el discurso: espectáculo, melopeya y elocución. Aristóteles define el *espectáculo* como la decoración de la obra por medio de “ritmo, armonía y canto”⁴². *Melopeya* es definida, de manera paradójicamente simple, como “lo que tiene un sentido totalmente claro”⁴³ y *elocución*, al igual que en los elementos de la retórica, es la composición de los versos. Northrop Frye en su caracterización de las partes de la épica y la tragedia, las dota de una nueva terminología que subraya el vínculo entre estos medios de representación y el efecto sensorial en que devienen. Sus definiciones también clarifican algunas aseveraciones de Aristóteles. El espectáculo de Aristóteles consiste en la decoración mediante tropos y metáforas de lo narrado ya sea en épica o tragedia. Frye, al cambiar el término por *opsis*, extiende el significado de espectáculo para abarcar el aspecto óptico y pictórico de la literatura en general. La definición que da Aristóteles de *melopeya* es, a mi parecer, del todo inescrutable; en la terminología de Frye se sustituye por *melos* que refiere el ritmo y el sonido de las palabras, ambos elementos relacionados, por supuesto, con la música. La *lexis* de Frye es la elocución de Aristóteles, pero en términos del crítico canadiense comprende los dos aspectos referidos anteriormente. En palabras de Frye:

Considered as a verbal structure, literature presents a *lexis* which combines two other elements: *Melos* an element analogous to or otherwise connected with music, and *opsis*, which has a similar connection to the plastic arts. The word *lexis* itself may be translated as “diction”, when we are thinking of it as a narrative sequence of sounds caught by the ear, and as imagery when we are thinking of it as

⁴² Aristóteles, *op. cit.*, p. 145. (6. 1449b. 28)

⁴³ *Idem.* (6. 1449b. 35, 36)

forming a simultaneous pattern of meaning apprehended in an act of mental vision.⁴⁴

La elocución o lexis constituye la formación lingüística y tropológica del universo mimético de la obra literaria, que a su vez combina el ritmo y sonido de las palabras para hacer una representación pictórica del universo diegético. La perfecta combinación de estos tres elementos forma y configura el acto de mimesis literaria. En la siguiente tabla se establecen las equivalencias entre los términos de Aristóteles y los de Frye así como su asociación con los sentidos y las artes:

Aristóteles	Frye	Sentido o Acción	Rama del arte
Espectáculo	Opsis	Vista	Artes Plásticas
Melopeya	Melos	Audición	Música
Elocución	Lexis	Habla	Retórica

Estos primeros tres elementos proporcionan los recursos discursivos para lograr efectos miméticos. La lexis o dicción, por ejemplo, puede transformarse en narración de acción, en diálogos o en representación de procesos de conciencia; *melos* igualmente encierra toda una gama de posibilidades tropológicas que va desde efectos de ritmo en los versos o en la narración hasta figuras retóricas como la aliteración; y las posibilidades de *opsis* van desde el uso de imágenes en una descripción tradicional hasta representaciones ecfrásticas de obras de arte. Las tres partes restantes de la épica están relacionadas con “mundos” que trascienden los límites de la representación mimética por medio del discurso, estas son *fábula*, *carácter* y *pensamiento*. *Fábula*, o *mythos* de acuerdo con Frye, es básicamente la trama de la historia pero que, en Frye, abarca también los moldes narrativos de la tragedia, la comedia, y la narrativa romántica e irónica. Ahora, mientras que para Aristóteles el *carácter* sólo define la esencia actoral del personaje, su trasfondo moral por decirlo de alguna forma, para Frye *ethos* es toda la gama de

⁴⁴ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 244.

aserciones y puntos de vista éticos y morales expuestos tanto en el discurso autoral como en el del narrador y los personajes. Es la dimensión moral o ética del relato. Por último *pensamiento*, en Aristóteles, es la fuente que informa el *carácter* del personaje, externalizada por medio del diálogo y acciones; en Frye, referido con el término *dianoia*, se traduce al significado de la obra literaria en su totalidad ya sea simbólico, temático, formal, genérico o anagógico. Al igual que con los elementos miméticos, entre éstos también existen fuertes relaciones de correspondencia. La fábula, prácticamente un sinónimo de la trama, provee la historia y el mundo diegético donde se desarrollan los personajes. De ésta se desprende el mundo ético-moral que se delinea a través de la voz narrativa y de los diálogos de los personajes, y a su vez forman el *pensamiento* o *dianoia*, es decir, la significación en suma de determinado elemento –la integridad moral del personaje, el significado (ideológico, simbólico, alegórico...) de la trama, el nivel simbólico de la narración– considerado en su totalidad.

Arriba usaba intencionalmente la palabra “mundo” para referirme a la dimensión física, semántica y ética de la obra literaria respectivamente. Estos mundos o dimensiones en la trama de la épica y la tragedia eran ya considerados en la mencionada discusión de Goethe y Schiller, “Über epische und dramatische Dichtung”, sobre los méritos comparados de estos dos géneros. La categorización, aunque imprecisa, provee una idea bastante comprensiva del tipo de cronotopo representado en la épica y la tragedia. Afirman que los mundos que se presentan son los mismos en ambos discursos:

- 1) El *físico*; y más cercano, en primer lugar, que rodea y al que pertenecen las personas representadas. En éste el dramaturgo usualmente se mantiene en un punto fijo, mientras que el poeta épico se mueve libremente en un espacio más amplio; en segundo lugar está el mundo *alejado*, que incluye toda la naturaleza. El poeta épico, que apela principalmente a la imaginación, acerca este mundo por medio de metáforas, de las cuales se vale en menor grado el dramaturgo.
- 2) El mundo *moral* es común a ambos, y se representará, preferentemente, en su sencillez fisiológica y patológica.

- 3) El mundo de *fantasías, premoniciones, apariencias, casualidades y el destino*; está disponible para ambos, se debe comprender solamente que debe llevarse al terreno de los sentidos; debido a esto, presenta una dificultad particular para los escritores modernos pues no se encuentra, tanto como fuera deseable, con qué remplazar a las criaturas fantásticas, dioses, augurios y oráculos de la antigüedad.⁴⁵

Hagamos una paráfrasis y actualización de estos términos: el *mundo físico* podría compararse con la dimensión diegética del relato pero probablemente los críticos alemanes se refieran específicamente al terreno de interacción humana; el *mundo alejado* entra también en esta dimensión diegética, la palabra “naturaleza” aquí quizá hace referencia al cronotopo o tiempo y espacio representados en relato. El mundo moral es paralelo a lo que Aristóteles llama *carácter* y Frye *ethos*, aunque mucho más cercano al concepto de Aristóteles. Goethe y Schiller parecen tener en mente las implicaciones ideológicas y morales que se delinean a través de los diálogos y acciones de los personajes. Es por esto que se menciona que deben mostrarse en su manifestación ya sea fisiológica o patológica de manera sencilla. En otras palabras, Goethe y Schiller ven esta dimensión moral del relato sólo en las acciones, diálogos y los (limitados) procesos de conciencia de los personajes. En géneros de la literatura clásica como la épica y la tragedia, al menos en teoría, la figura del narrador no tenía el mismo peso que en la teoría y formas literarias modernas y posmodernas. Es por esto, quizá, que no se consideran las implicaciones morales de la estructuración de la trama o de los distintos aspectos de la narración. Está claro que la épica, como género narrativo, tiene también

⁴⁵ “Die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen, sind beyden gemein: 1) die physische, und zwar erstlich die nächste, wozu die dargestellten Personen gehören und die sie umgiebt. In dieser steht der Dramatiker meist auf Einem Punkte fest, der Epiker bewegt sich freyer in einem größern Local; zweytens die entferntere Welt, wozu ich die ganze Natur rechne. Diese bringt der epische Dichter, der sich überhaupt an die Imagination wendet, durch Gleichnisse näher, deren sich der Dramatiker sparsamer bedient. 2) die sittliche ist beyden ganz gemein, und wird am glücklichsten in ihrer physiologischen und pathologischen Einfalt dargestellt. 3) die Welt der Phantasieen, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale. Diese steht beyden offen, nur versteht sich, daß sie an die sinnliche herangebracht werde; wobey denn für die Modernen eine besondere Schwierigkeit entsteht, weil wir für die Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden.“ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 58. (Traducción mía)

un autor, un narrador y personajes que tienen su voz y *carácter* propios, pero la narración aquí es profundamente consonante en tanto que se funde con los sentimientos, estados de ánimos e ideas de los personajes. En formas de ficción modernas y posmodernas la dimensión ética del relato se ramifica y diversifica por los comentarios, reflexiones, valorizaciones e incluso críticas que puede emitir el narrador al referir los eventos que presenta, o por la selección y estructuración de eventos a representar en la trama. Esto se problematiza aún más al considerar conceptos de la crítica moderna como el de “autor implícito” acuñado por Wayne Booth y desarrollado posteriormente por Wolfgang Iser. Iser nos dice: “We should distinguish (...) between the man who writes the book (author), the man whose attitudes shape the book (implied author), and the man who communicates directly with the reader (narrator)”.⁴⁶ En este pasaje, vemos la importancia de diferenciar bien entre las opiniones del autor, los procesos de selección y estructuración así como la adopción de una “persona” y punto de vista del autor implícito y los comentarios del narrador que en ocasiones difieren mucho de los diálogos y procesos de conciencia de los personajes, para vislumbrar las muchas aristas de esta dimensión ética del relato. Por último, el *mundo de la fantasía, presentimiento, apariencias...* desde otra perspectiva podría verse como la dimensión mítica o fantástica de la diégesis, ese mundo de dioses y criaturas mitológicas tan característico de la épica. Las dificultades y medios por los que se puede invocar este mundo mitológico en un contexto posmoderno es uno de los aspectos a abordar en el análisis que se hace de *Gravity's Rainbow* en el tercer capítulo⁴⁷. Ahora bien, una distinción básica entre narración y diégesis plantea problemas de enunciación narrativa, perspectiva y focalización. Con términos de la narratología podríamos caracterizar a la épica como

⁴⁶ Wolfgang Iser, "The Reader as a Component Part of the Realistic Novel: Esthetic Effects in Thackeray's *Vanity Fair*", en *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory*, Nueva York, Blackwell Publishing, 2006, p. 764.

⁴⁷ *Vid. infra*, p. 251.

formada por una narración heterodiegética no focalizada o en focalización cero. Expliquemos esto un poco: un narrador heterodiegético básicamente es uno que no forma parte de la historia, la focalización, por su parte, “define todas las perspectivas posibles dentro de la esfera del discurso narrativo”⁴⁸. En *focalización cero* el narrador puede moverse con libertad dentro del universo diegético, además de acceder, aunque limitadamente en la épica, a la conciencia de los distintos personajes. Ciertamente este tipo de focalización daría primacía a la observación de las acciones y locuciones del personaje a modo de establecer lo que Aristóteles llama *carácter* en la narración. Cito largamente la definición de Pimentel para caracterizar mejor este tipo de perspectiva narrativa:

En la *focalización cero*, que Genette también denomina *no focalización*, el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. De este modo, el foco (*foyer*) del relato se desplaza constantemente de una mente figural a otra en forma casi indiscriminada. Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente; aunque su “omnisciencia” es, de hecho, una libertad mayor no sólo para acceder a la conciencia de los diversos personajes, sino para ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes. Es por ello por lo que un relato en focalización cero nos ofrece toda clase de antecedentes; el narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre y cierra el ángulo que permite pasar información sobre lugares de los que incluso pueden estar ausentes los personajes. Debo subrayar que en un relato en focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que *él* considere pertinente, en el momento que *él* juzgue adecuado.⁴⁹

⁴⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ *Idem.* (Cursivas en el original)

Como puede verse en esta descripción, la focalización cero se alinea con algunas características que se habían descrito antes, principalmente con la afirmación, en el ensayo de Goethe y Schiller, de que el poeta épico se mueve a discreción en un espacio mucho más amplio. Con respecto a la posibilidad de ingresar a la conciencia de diversos personajes, Pimentel probablemente tiene en mente textos modernistas o posmodernos donde encontramos una fluctuación entre discurso narrativo y la representación de procesos de conciencia; en la épica, el narrador también puede acceder a la mente de sus personajes pero de manera mucho más limitada. De igual manera, la figura del narrador no se distingue tan claramente por su posición neutra ante lo que narra y ausencia absoluta de comentarios o valorizaciones discordantes con las ideas, acciones o diálogos de los personajes.

A pesar de las diferencias que existen entre la forma de conceptualizar el discurso narrativo y la diégesis en la crítica clásica y moderna, y de las diversas imprecisiones que ahora presentarían los elementos descritos por Schiller y Goethe o la ambigüedad con que Aristóteles describe las partes de la épica y la tragedia, me parece que lo comprensivo de estas clasificaciones resulta útil para visualizar la conceptualización de los niveles discursivos, ideológicos y diegéticos presentes en la representación mimética en géneros de la antigüedad como la épica y la tragedia.

b) Tipos de épica

La épica pertenece a las formas enciclopédicas de acuerdo con la teoría de géneros de Northrop Frye. El término enciclopédico abarca aquellas obras cuya estructura contiene ciclos simbólicos y temáticos que normalmente tomarían la totalidad del desarrollo en poesía y ficción. En palabras de Frye, “In encyclopedic forms, such as the epic and its congeners, we see how the conventional themes, around which lyrics cluster, reappear

as episodes of a longer story. Thus the panegyric reappears in the *klea andron* or heroic contests, the poem of community action in the convention of the games, the elegy of heroic death, and so on.”⁵⁰ La forma enciclopédica se caracteriza entonces por la amplitud de los temas y discursos que abarca. Una estructura como la de la *Ilíada*, en este sentido, es evidentemente enciclopédica pues contiene formas como la elegía en la muerte de Héctor, el panegírico en los juegos en honor de Patroclo y material misceláneo como el catálogo de naves en el canto II o la descripción efrástica del escudo de Aquiles. Frye comenta: “The epic differs from the narrative in the encyclopedic range of its themes, from heaven to the underworld, and over an enormous mass of traditional knowledge.”⁵¹ La tradición enciclopédica, por supuesto, va mucho más allá de la épica; Edward Mendelson, por ejemplo, habla de obras como *La Divina Comedia*, *Don Quijote*, el *Fausto* de Goethe, *Moby Dick*, *Ulysses* e incluso *Gravity’s Rainbow* como pertenecientes a ésta. Ya se abordará la naturaleza enciclopédica de obras como éstas, concentrémonos ahora en la épica. Frye señala que en cada época, en cada cultura, tiende a existir una forma enciclopédica central, usualmente una escritura o libro sagrado de naturaleza mítica, o alguna analogía de revelación. El libro sagrado en la cultura occidental es naturalmente la Biblia que de acuerdo con Frye, provee los cuatro ciclos o movimientos que dan cuenta de los diferentes tipos de acción épica:

The bible as a whole, therefore, presents a gigantic cycle from creation to apocalypse, within which is the heroic quest of the Messiah from incarnation to apotheosis. Within this again are other cyclical movements, expressed or implied: individual from birth to salvation; sexual from Adam and Eve to the apocalyptic wedding; social from the giving of the law to the established kingdom of the law, the rebuilt Zion of the Old Testament and the millennium of the New. (...) In addition there is the ironic or “all too human” cycle, the mere cycle of human life without redemptive assistance, which goes recurrently through the “same dull round,” in Blake’s phrase, from birth to death.

⁵⁰ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 324.

⁵¹ *Ibid.*, p. 318.

Here the final cadence is one of bondage, exile, continuing war, or destruction by fire (Sodom, Babylon) or water (the flood). These two forms of cyclical movement supply us with two epic frameworks: the epic of return and the epic of wrath. The fact that the Messianic cycle of pre-existence, life in death and resurrection gives us a third type of analogical epic. A fourth type is the contrast epic, where one pole is the ironic human situation and the other the origin and continuation of divine society.⁵²

He querido extenderme en la cita para mostrar cómo es que la Biblia, como forma enciclopédica central, informa o provee los distintos tipos de épica. El ciclo de vida humana, por un lado, da la premisa para la “épica de retorno” y el ciclo apocalíptico, por el otro, propociona la infraestructura de la “épica de ira”. Veamos de manera un poco más sistemática la caracterización de cada uno de estos tipos a partir de aseercciones de Frye.

1. Épica de ira (*epic of wrath*): este primer tipo también llamado épica clásica se define en el cumplimiento paralelo de dos ciclos, el de una vida humana y el desarrollo y caída de una civilización: “The cyclical form of the Classical epic is based on the natural cycle (...) the cycle has two main rhythms: the life and death of the individual, and the slower social rhythm which in the course of years (...) brings cities and empires to their rise and fall.”⁵³ La acción de *La Ilíada* es la épica de ira por antonomasia pues contiene ambos movimientos. El ciclo de la caída de Troya durante la guerra, y el otro paralelo, que muestra el ciclo de vida y muerte de Aquiles durante las diferentes etapas de acción trágica. Pero la importancia del ciclo de la épica de ira no reside en la vida de Aquiles el héroe sino en la exterminación de su enemigo. Frye comenta: “The number of valid reasons for praising the *Iliad* would fill a bigger book than this, but the relevant reason for us here is the fact that the theme is *menis*, a song of wrath.”⁵⁴
2. Épica de retorno (*epic of return*): el movimiento de este tipo de épica es básicamente el ciclo del rey o dueño legítimo que regresa a casa para reclamar o

⁵² *Ibid.*, p. 316, 317.

⁵³ *Ibid.*, p. 318.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 319.

restituir su posición legítima. *La Odisea* comienza la tradición de este tipo de épica; un romance, como paradójicamente lo define Frye, sobre un héroe que afronta y resuelve diversas adversidades u obstáculos para regresar a casa, justo a tiempo, para recuperar a su esposa, vencer a sus enemigos y restituir su posición como rey de Ítaca. Frye apunta sobre este tipo de épica: “our central feeling about it is a much more prudent sense, rooted in all our acceptance of nature, society, and law, of the proper master of the house coming to reclaim his own.”⁵⁵

3. Épica analógica (*analogical epic*): el simbolismo del ciclo del Mesías en la Biblia, es decir el ciclo de preexistencia, vida, muerte y renacimiento, provee el movimiento para el tercer tipo de épica. *La Eneida* de Virgilio resulta el ejemplo arquetípico pues tanto el tema del establecimiento de Roma como una nueva Troya, como el ascenso de Eneas del Averno transforman el movimiento de retorno en uno de renacimiento. Frye explica: “The Aeneid develops the theme of return into one of rebirth, the end in New Troy being the starting-point renewed and transformed by the hero’s quest.”⁵⁶
4. Épica de contraste (*contrast epic*): este cuarto tipo se desarrolla en dos niveles ontológicos, en un polo está una situación humana usualmente cargada de ironía, y en el otro, el origen o continuación de una sociedad divina. La tradición, señala Frye, la comienza la épica de Gilgamesh donde la travesía del héroe y su búsqueda de inmortalidad sólo lo llevan a oír del final del ciclo natural simbolizado, como en la Biblia, por una inundación. También en este tipo de épica se encuentran la *Divina Comedia* de Dante y las colecciones de mitos de Ovidio y Hesiodo. Característica de este tipo de épica es la transformación del motivo apocalíptico en uno de continuación poniendo un especial énfasis en establecimiento de “leyes”. Frye nos dice: “the main concern of most sacred books is to lay down the law, chiefly, of course, the ceremonial law. The resulting shape is an embryonic form of contrast epic: myths accounting for the

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

origin of law, including creation myths, are at one pole and human society under the law is on the other.”⁵⁷

La forma enciclopédica entonces se diferencia de la narrativa y la lírica en el tratamiento y diversidad de sus temas. Su origen en determinada cultura es una obra enciclopédica y central, una escritura sagrada, que contiene o provee la gama de movimientos y ciclos simbólicos de consecuentes obras de este género. De acuerdo con Frye, la forma enciclopédica no está restringida por el uso de un discurso determinado, de modo que puede abarcar cualquier discurso genérico o forma de ficción (épica, romance, novela...) que incorpore en su estructura una amplia gama de movimientos temáticos, cíclicos y simbólicos. La tradición de la forma enciclopédica se extiende, entonces, más allá de su origen primigenio en la Biblia y su primer desarrollo en la épica. La otra vertiente principal de esta tradición la encontramos en la comedia y la ironía. En obras como *Gulliver's Travels*, *Don Quijote* y *Ulysses* que presentan una estructura enciclopédica por la diversidad de temas y formas que abarcan, vemos un tratamiento irónico y paródico de estos ciclos simbólicos que sugieren una continuación y, al mismo tiempo, transformación de la forma enciclopédica tradicional. Frye apunta:

Satires and novels show a relation corresponding to that of epics and narratives: the more novels a novelist writes the more successful he is, but Rabelais, Burton and Sterne build their creative lives around one supreme effort. Hence it is in satire and irony that we should look for the continuing encyclopaedic tradition, and we should expect that the containing form of the ironic or satiric epic would be the pure cycle, in which every quest, however successful or heroic, has sooner or later to be made over again.⁵⁸

La tradición enciclopédica tiende un puente que une la estructura y ciclos simbólicos de las épicas clásicas con formas en prosa como la sátira y la novela. Pero entonces, ¿puede hablarse de la épica y la novela como pertenecientes a una misma tradición?

⁵⁷ *Ibid.*, p. 317.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 322.

Este problema se aborda a partir de distintas perspectivas en los siguientes dos capítulos. Tomando en cuenta el fragmento anterior, sin embargo, podemos ver que la novela presenta ya una cierta mutación con respecto a las épicas clásicas. Mientras que las épicas clásicas como formas enciclopédicas reclaman un lugar prominente en la cultura que se produce, al entrar al terreno de la novela la distancia irónica o paródica que se establece cuestiona seriamente que ambos géneros pertenezcan a una misma tradición.

II

LA NOVELA

La novela es acaso el género con mayor discusión crítica en torno a los elementos estructurales y discursivos que lo constituyen. Y ciertamente es complicado llegar a una caracterización acertada de cuáles son los elementos que lo forman. Desde sus primeras manifestaciones ha sido un género de alguna manera subversivo, que satiriza, parodia y se opone a sus géneros contemporáneos. Los primeros pilares de la tradición ya mostraban esta vena irónica y paródica que buscaba volatizar y ampliar el espectro de representación literaria: en la España de principios del siglo XVII, por ejemplo, el *Quijote* se erigía como un claro contraargumento a las convenciones genéricas y modos de caracterización de novelas de caballería; en la tradición inglesa, un siglo después, surgen textos igualmente anómalos como *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift o *Tristram Shandy* de Laurence Sterne; la primera tiene una trama que presenta mundos llenos de elementos fantásticos –una sociedad de hombres diminutos, otra de caballos inteligentes que hablan...– por medio de los cuales el autor buscaba hacer un comentario analógico sobre las condiciones sociales y políticas de su época; la segunda, una obra que toma el motivo de la autobiografía para un experimento sumamente innovador del discurso novelístico que incorpora en una estructura enciclopédica constantes digresiones con historias de otros personajes que difieren constantemente el relato de Tristram Shandy y amenazan con dejarlo incompleto. Comparando estas tres novelas pueden notarse algunos elementos en común, principalmente la manera irónica con que se abordan formas literarias ya establecidas como los motivos del viaje o de la búsqueda (*quest*), característicos del romance y las novelas de caballería, o la autobiografía. Sin embargo, sigue pareciendo un tanto extraño que obras con

estructuras, tramas y discursos narrativos tan diversos pertenezcan a un mismo género. Y es que el mismo término para nombrar este género hace referencia a la “novedad” que representaban obras como éstas (cada una en su respectivo momento histórico y región geográfica), y no necesariamente a rasgos genéricos o ideológicos. Aun más, en su momento textos como éstos eran en verdad inclasificables; hablando de los novelistas ingleses del siglo XVIII Ian Watt comenta: “indeed they did not even canonise the changed nature of their fiction by a change in nomenclature –our usage of the term ‘novel’ was not fully established until the end of the eighteenth century.”⁵⁹ El uso de otras formas literarias también apunta a otra de las características de la novela que también puede devenir problemática; me refiero a la estructura “plástica” de la novela, esa heteroglosia o plurilingüismo que, Bajtín argumenta, habita la novela y que le permite incorporar en su estructura otros discursos literarios o extraliterarios. Esta flexibilidad de la estructura y discurso novelístico complica aún más la diferenciación categórica entre la novela y otras formas de ficción en prosa. Northrop Frye se queja de esto cuando afirma que hay un problema en la identificación de la ficción en prosa con la novela: “some protest can be made against the sloppy habit of identifying fiction with the one genuine form of fiction which we know as the novel.”⁶⁰ Problemas como éstos dificultan seriamente que haya parámetros teóricos fijos para caracterizar una novela. Cualquiera puede reconocer una, está claro. Incluso los subgéneros que de ella se desprenden –novela policiaca, novela fantástica, novela posmoderna, *Bildungsroman*, *Künstlerroman*...- son reconocibles para el lector promedio. A pesar de esto, y de los desarrollos en teoría de géneros, la novela sigue sin tener un conjunto de características estables o una teoría genérica lo suficientemente inclusiva para hablar de ella en términos de poética. En el limitado espacio de esta tesis de literatura tampoco pretendo

⁵⁹ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 10.

⁶⁰ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 98.

lograr algo semejante. Sin embargo, sí intento trazar un esquema genérico de la novela, por crudo y esquemático que sea, que dé una imagen más o menos reconocible del género para poder entablar un análisis comparativo con los elementos de la épica y reflexionar sobre el problema de una poética de la novela a partir de los argumentos de diversos críticos.

De la misma manera que con la épica, en los acercamientos teóricos a la novela como género se intenta señalar un punto fundamental que defina el discurso novelístico en su totalidad. Ian Watt, por ejemplo, habla del realismo al que, en su opinión, aspira la novela; Bajtín pone un gran énfasis en el tratamiento que se hace del tiempo y el espacio en la novela y Lukács ve los cambios genéricos, en la transición de la épica a la novela, como consecuencia de la transformación en las condiciones sociales e ideas filosóficas en el curso de la historia. Ya profundizaré más adelante sobre estos temas pero por ahora diré que la novela, como cualquier otro género, no tiene un elemento que la defina totalmente sino que está constituida de un complejo de elementos estructurales, temáticos, narrativos, discursivos e ideológicos. El hecho de que el discurso novelístico se nutra de formas literarias previas e incluso de material extraliterario, parece potenciar la diversidad de elementos que componen este género. Paradójicamente, esta heteroglosia o plurilingüismo, que problematiza tanto la categorización de la novela en un esquema tradicional de géneros literarios, es también uno de los únicos elementos que la distingue.

Esta discusión genérica de la novela corre en un curso paralelo a la discusión del capítulo anterior sobre la épica. En éste sigo con la revisión de textos de Bajtín, Lukács y Northrop Frye, pero también agrego elementos de críticos distinguidos de la novela como Ian Watt, Michael McKeon, Fredric Jameson, Frank Kermode y Brian McHale. Comienzo con una discusión sobre los problemas de una poética de la novela y

cómo se ha abordado por diferentes corrientes críticas. Esta primera parte se centra en los problemas de hablar de manera general de la estructura o las tramas novelísticas, y de conceptualizar una trama que adquiera el mismo sentido de completud que los “ciclos simbólicos” de las épicas clásicas. La segunda parte aborda la caracterización del personaje en la novela desde dos perspectivas: desde la narratología se enumeran los distintos tipos de narración y algunos de los modos de caracterización que propician; volviendo a un enfoque genérico, se hace un esbozo, paralelo a la parte sobre el “héroe épico”, de algunas características del personaje novelístico. Continúo en la tercera parte abordando el tratamiento de espacio-tiempo en la novela; se hace un especial énfasis en el “sentido de presentificación” de la novela y cómo éste se manifiesta estilística y narrativamente. Una cuarta parte desarrolla el tema del dialogismo en la novela, es decir, de la relación (dialógica) que entabla la novela con géneros como el romance, la comedia menipea y la confesión. Críticos de orientación marxista como Lukács y Walter Benjamin también atribuyen al discurso novelístico un posible origen en la épica que también se discutirá en esta parte.

Busco con la revisión de estas distintas teorías de la novela establecer algunas de las constantes estructurales, actorales, espacio-temporales y discursivas del género, que si bien no arrojen un bosquejo de poética, sí algunas características genéricas a partir de las cuales se pueda configurar el análisis de *Gravity's Rainbow* en el siguiente capítulo. Está claro que este despliegue de teoría de la novela no podría funcionar sin ejemplificar con obras importantes de la historia del género. Sin embargo, me guardo de recurrir demasiado a dicha ejemplificación pues, necesariamente, un estudio de géneros literarios requiere de la generalización para intentar aislar algunas constantes. Ejemplifico, sin embargo, mencionando algunas obras importantes de la tradición novelística cuando ilustren las explicaciones teóricas que se aborden.

1. Los problemas de una poética de la novela

La historia de la novela es la historia del cambio y transformación de formas literarias. La historia de la novela ha sido desde sus inicios la historia de las formas y géneros literarios modificados, parodiados e incluso rechazados en una especie de dialéctica genérica que impulsa sostenidamente el cambio (¿evolución?) del discurso novelístico. Partiendo de formas literarias establecidas, la novela busca constantemente nuevos modos de expresión que modifiquen las herramientas miméticas para representar la “realidad” en literatura. Bajtín comenta al respecto: “The novel is the only developing genre and therefore it reflects more deeply, more essentially, more sensitively and rapidly, reality itself in the process of its unfolding.”⁶¹ La novela comienza esta representación más fiel de la realidad en un enfoque mucho más particularizado; es el primer género de la modernidad que intenta ofrecer una representación del hombre individual en un espacio y tiempo particularizados. En éste y muchos otros aspectos la novela ejerce un movimiento centrífugo que establece cierta distancia con las formas genéricas clásicas: tragedia, romance, épica... Al menos en las primeras manifestaciones del género, tal vez sin querer plantear en primera instancia un argumento en contra de expresiones discursivas previas en literatura, la novela intentaba evitar los arquetipos, los moldes ya preestablecidos en las formas clásicas para verter la realidad representada. Este nuevo modo de expresión, cimbrado en el perpetuo cambio y movimiento, presenta varios problemas que hasta la actualidad no han permitido que se establezcan parámetros teóricos firmes sobre los elementos de la novela. Lo cual no es necesariamente negativo. Bajtín, por ejemplo, defiende el argumento de que la novela no es sólo el género predominante en la actualidad, sino que es el único que continúa desarrollándose. ¿Qué es aquello que le permite desarrollarse? Podemos señalar

⁶¹ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 7.

tentativamente la aparente ausencia de límites que marquen parámetros genéricos en la novela. Es decir, en el devenir de la historia literaria hay cada vez más y diferentes manifestaciones del género pero la ausencia de tales límites impide que cualquiera se solidifique. Bajtín:

Throughout its entire history there is a consistent parodying or travesty of dominant or fashionable novels that attempt to become models for the genre: parodies on the chivalric romance of adventure (*Dit d'aventures*, the first such parody, belongs to the thirteenth century), on the Baroque novel, the pastoral novel (Sorel's *Le Berger extravagant*), the sentimental novel (Fielding, and *The Second Grandison* of Musäus) and so forth. This ability of the novel to criticise itself is a remarkable feature of this ever-developing genre.⁶²

Así, la ausencia de límites discursivos o genéricos y la habilidad de la novela para parodiar otros géneros, e incluso a sí misma, hace de éste un género en perpetuo cambio. Cada experimento (formal, narrativo, temático), cada parodia o crítica en la novela, aunque en un primer momento se considere como obra inclasificable o incluso anti-novelística, termina con el tiempo por incorporarse a la tradición del género y a desafiarse de nuevo por futuros novelistas. Este elemento de la forma novelística es acaso el mayor problema para el establecimiento de cualquier especie de poética.

En este apartado me interesa discutir tres aspectos principales que hacen que el discurso novelístico sea problemático. En primer lugar quiero explorar la relación que existe entre la realidad y el realismo de la novela. Para esto, me apoyo en el concepto de “realismo formal” acuñado por Ian Watt. Watt problematiza la relación en la novela entre realismo y realidad a partir de ideas filosóficas sobre el realismo de autores como Locke, Hobbes, Berkeley y Descartes. Exploro en un primer apartado cómo estas distintas ideas se reflejan en la conceptualización de diversos aspectos genéricos de las novelas inglesas del siglo XVIII. En segundo lugar, abordo brevemente el concepto

⁶² *Ibid.*, p. 6.

bajtiniano de heteroglosia, y desarrollo brevemente cómo esta multiplicidad de discursos, literarios y extraliterarios, permite a la novela seguir desarrollándose y permanecer vigente como género y, al mismo tiempo, problematiza el planteamiento de una poética estable. Por último, intento plantear algunos de los problemas formales para conceptualizar la trama en la novela. En la épica, las tramas se estructuraban a partir de una “acción completa” en términos aristotélicos o de “ciclos simbólicos” como la “épica de ira” o “épica de retorno”. Estas historias o ciclos, muchas veces extraídas de la tradición nacional, constituían un soporte para conceptualizar cuestiones estructurales de principio, desarrollo y final. En la novela, las tramas se construyen con otro tipo de material; en su búsqueda por la verosimilitud programan situaciones en que se desarrollan individuos en un espacio y tiempo específicos lo que dificulta seriamente la conceptualización de una trama que adquiriera el mismo sentido de completud que las historias y “ciclos simbólicos” de las épicas clásicas. La revisión de estas cuestiones teóricas no busca tanto dar cuenta de aquello que dificulta el establecimiento de una poética de la novela, sino visualizar algunas de las características estructurales del género a través del planteamiento de estos problemas.

a) Realismo y realidad en la novela

El problema de la correspondencia entre el lenguaje y la realidad ha sido un tema particularmente fructífero desde la primera mitad del siglo XX. Este tema tiene una gran relación con el desarrollo del discurso novelístico. La novela se propone como un intento de abordar la realidad de manera más particular y objetiva. Northrop Frye, por ejemplo, ve esta objetividad en la representación de los personajes como “personas reales”, a diferencia del romance donde se creaban figuras estilizadas que se constituían en arquetipos: “The romancer does not attempt to create ‘real people’ so much as

stylized figures which expand into psychological archetypes. (...) This is why the romance so often radiates a glow of subjective intensity that the novel lacks, and why a suggestion of allegory is constantly creeping in around its fringes.”⁶³ Los arquetipos del romance, proyectados en el héroe, la heroína y el villano, son subjetivos en el sentido en que sugieren una alegoría del sujeto psicológico, mientras que el personaje de la novela es más “objetivo” al plantearse como un individuo “real”⁶⁴. Desde una perspectiva distinta, en “Realism and the Novel Form”, Ian Watt compara el realismo en la novela inglesa del siglo XVIII con algunos de los postulados del realismo filosófico:

The general temper of philosophical realism has been critical, anti-traditional and innovating; its method has been the study of the particulars of experience by the individual investigator, who, ideally at least, is free from the body of past assumptions and traditional beliefs; and it has given a particular importance to semantics, to the problem of the nature of the correspondence between words and reality. All these features of philosophical realism have analogies to distinctive features of the novel form, analogies which draw attention to the characteristic kind of correspondence between life and literature which has obtained since the novels of Defoe and Richardson.⁶⁵

En el pasaje anterior, Watt menciona que el individuo debe estar libre de asunciones pasadas o conocimientos tradicionales. Una condición ciertamente imposible, especialmente si se plantea desde un punto de vista fenomenológico. Fuera de esto, la analogía entre la particularidad del realismo filosófico, que se centra en el estudio de la experiencia del individuo, y algunas características del realismo de las novelas del siglo XVIII puede ser relevante. La novela inglesa del siglo XVIII aspira de igual manera a esta particularidad mediante el planteamiento del personaje como individuo en un ambiente que se proponga específico y particular. El espacio, el tiempo y el personaje en la novela se proponen entonces como representaciones análogas a la realidad

⁶³ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁴ *Vid. infra*, pp. 105, 106.

⁶⁵ Ian Watt, *op. cit.*, p. 12.

presente en tanto que no se plantean en términos actorales y espacio-temporales abstractos, sino que son verosímiles en un espacio y tiempo específicos con un trasfondo social estable. Recordemos, por ejemplo, las famosas líneas con que comienza el *Quijote*: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor."⁶⁶ La ubicación geográfica de la novela, aunque parcialmente ficticia, da el trasfondo de una sociedad, espacio y tiempo específicos en que la trama pueda ser verosímil (aunque también se juega con esta verosimilitud por el deseo del protagonista de “vivir” de acuerdo a las convenciones de una “novela de caballerías”). Ahora, el problema de presentar al personaje como individuo en un ambiente que igualmente se conceptualiza como análogo al real, plantea de manera crítica el problema de cuál es la relación entre literatura y realidad. Éste es básicamente un conflicto entre el realismo de la novela y la realidad contingente que Watt resuelve mediante el concepto de “realismo formal”.

El rechazo de universales se desprende de esta misma particularización. Pues no sólo hay un rechazo a la representación de personajes tipificados, cuyos nombres tienen ya sea fuentes históricas o míticas, o propósitos simbólicos o alegóricos; sino también hay un rechazo a las formas literarias convencionales, de los “universales” de la tradición literaria clásica. Watt apunta: “the novel arose in the modern period, a period whose general intellectual orientation was most decisively separated from its classical and medieval heritage by its rejection –or at least attempted rejection– of universals.”⁶⁷ El distanciamiento que hay en la novela con las convenciones de géneros clásicos como la épica y el romance transforma decisivamente los modos de caracterización y el tipo de historias que se representan. Watt:

⁶⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Asociación de Academias de Lengua Española, México, Alfaguara, 2004, p. 27.

⁶⁷ Ian Watt, *op. cit.*, p. 12

[The] realism of the novels of Defoe, Richardson and Fielding is closely associated with the fact that Moll Flanders is a thief, Pamela a Hypocrite, and Tom Jones a fornicator. This use of realism, however, has the great defect of obscuring what is probably the most original feature of the novel form. If the novel were realistic merely because it saw life from the seamy side, it would only be an inverted romance; but in fact it surely attempts to portray all the varieties of human experience, and not merely those suited to one particular literary perspective: the novel's realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it.⁶⁸

El realismo de la novela no reside en presentar una realidad sórdida ajena al idealismo de la imagen del hombre que se tenía en la épica y el romance. Watt señala también que esta aproximación al personaje es bastante similar a la de algunos autores del “realismo francés” del siglo XIX, que afirmaban que si sus personajes no eran precisamente agradables o podrían considerarse inmorales, era precisamente porque eran producto de una observación más científica y desapasionada de la vida. El origen de personajes como Pamela y Moll Flanders, entonces, nace mucho más de esta aproximación más objetiva y de un deseo por ampliar las posibilidades de representación de la realidad en literatura.

La comparación que hace Watt entre realismo literario y filosófico arroja también otras características. Revisando la definición de identidad de Locke, por ejemplo, argumenta que de ésta se desprenden algunos de los modos de caracterización y exploración de personajes novelísticos:

Locke had defined personal identity as an identity of consciousness through duration in time; the individual was in touch with his own continuing identity through memory of his past thought and actions. This location of the source of personal identity in the repertoire of its memories was continued by Hume: ‘Had we no memory, we never should have any notion of causation, nor consequently of that chain of causes and effects, which constitute our self and person.’ Such a point of view is characteristic for the novel; many novelists, from Sterne to Proust, have made their subject the exploration of the personality as it

⁶⁸ *Ibid.*, p.11.

is defined in the interpenetration of its past and present self-awareness.⁶⁹

La definición de identidad de Locke podría considerarse inconsistente con la de personajes novelísticos como Marcel o Tristram Shandy en la sugerencia de una constancia en el tiempo (“an identity of consciousness through duration in time”), ya que el personaje novelístico, sobre todo personajes con un soporte tan fuerte en un discurso autobiográfico, se define por los cambios que puede experimentar por la revelaciones que susciten esta “interpenetración de pasado y presente”. Sin embargo, en lo referente a la importancia de la memoria y la relación que establece entre el pasado y presente del personaje, esta concepción de identidad, sin duda, resulta relevante por la manera en que refleja el desarrollo del personaje novelístico a través de la historia. Watt menciona una cadena de novelistas que va de Sterne a Proust que buscan abordar la exploración de la personalidad mediante la interpenetración de pasado y presente. Y la cadena se sigue desplegando, incluso en la narrativa de principios del siglo XXI. Yo mencionaría como ejemplo las novelas de Ian McEwan y Kazuo Ishiguro que, en general, construyen sus tramas alrededor de revelaciones motivadas por el significado que adquieren las memorias a la luz de eventos en el presente. Novelas como éstas naturalmente ya no sorprenden pues en el siglo pasado esta cadena novelística alcanzó sus más elevadas cumbres en el trabajo de novelistas como el mencionado Marcel Proust y Jean Paul Sartre. La *Nausea* lleva esta premisa al extremo; la novela no es otra cosa que una extensa exploración del personaje principal a partir de una sucesión de revelaciones o epifanías que resultan en una situación limítrofe: la sucesión ininterrumpida de revelaciones y la constante re-significación de la realidad por parte de Roquentin estanca al personaje, como a la trama misma, en un pozo existencial lleno de la sustancia viscosa de cúmulos de revelaciones imbricadas. Frank Kermode dice al

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

respecto: “it would never occur to us that a book written to such a recipe, a set of discontinuous epiphanies, should be called a novel.”⁷⁰

En términos de manejo temporal, Watt también establece enlaces entre el realismo filosófico y literario. Personajes como Marcel o Tristram Shandy son producto de una nueva orientación en la representación del personaje; se deja atrás la representación de personajes como valores, como arquetipos y el impulso por conjurar una historia alegórica por el devenir actoral de los personajes. Interpretando el “principio de la individualización” de Locke, Watt dice: “since, as he wrote, ‘ideas become general by separating from them the circumstances of time and place’, so they become particular only when both these circumstances are specified. In the same way the characters of the novel can only be individualized if they are set in a background of particularized time and place.”⁷¹ El personaje de la novela es individualizado al situarse en un espacio y tiempo específicos. Pero la nueva orientación en el proceso de caracterización se da por la importancia que adquiere el paso del tiempo en las acciones del personaje. En géneros como el romance el cronotopo es sumamente abstracto; Bajtín, por ejemplo, afirma: “No matter where one goes in the world of Greek romance, with all its countries and cities, its buildings and works of arts, there are absolutely no indications of historical time, no identifying traces of the era.”⁷² En contraste, la novela plantea el espacio siempre con relación al tiempo, diegético o histórico, y el desarrollo del personaje está igualmente sujeto a cambios y transformaciones en el tiempo. El tiempo de la novela en su especificidad y, en ocasiones, en su paralelismo con el tiempo histórico, se erige como otro de los problemas en la relación entre realidad y realismo literario, pero también como una de las características más contundentes de la novela. Northrop Frye ha dicho al respecto: “It is perhaps the link with history and a sense of

⁷⁰ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 139.

⁷¹ Ian Watt, *op. cit.*, p. 21.

⁷² M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 91.

temporal context that has confined the novel, in striking contrast to the worldwide romance, to the alliance of time and Western man.”⁷³ En argumentos como éstos podemos ver que la analogía que hace Watt del realismo filosófico con el literario en la novela inglesa del siglo XVIII, más allá de proponer el realismo de la novela como un producto de la interpenetración de ambas disciplinas, podría de hecho iluminar algunas de las características y aspectos de caracterización y manejo espacio-temporal en la novela en general.

b) La plasticidad de la novela

A pesar de la constante lucha por acercarlas o encontrar una resolución posible entre éstas, la relación entre realidad y literatura continúa siendo inestable. Esto se debe en gran parte a la naturaleza misma del discurso novelístico. A diferencia del lenguaje de la épica, que se desenvolvía en un solo plano genérico, es decir, que no tenía modulaciones a otros tipos de discursos ya sea literarios, extraliterarios o sociales, la novela vive y se alimenta de la multiplicidad de discursos y lenguajes que componen el mundo moderno. Bajtín:

The new cultural and creative consciousness lives in an actively polyglot world. The period of national languages, coexisting but closed and deaf to each other, comes to an end. Languages throw light on each other: one language can, after all, only see itself in the light of another language. The naïve and stubborn existence of ‘languages’ within a given national language also comes to an end—that is, there is no more peaceful coexistence between territorial dialects, social and professional dialects and jargons, literary language, generic languages within literary language, epochs in language and so forth.⁷⁴

La idea de que en el mundo moderno los lenguajes ya no están separados unos de otros sino que conviven y dialogan entre ellos, es también ilustrativa de la situación de los

⁷³ Northrop Frye. *op. cit.*, p. 100.

⁷⁴ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 12.

géneros literarios. Los discursos genéricos ya no están aislados sino que, como los grupos “raciales”, se han mezclado y acaso sólo es posible dar cuenta de ellos mediante análisis comparativos. De esta fuente brota el lenguaje novelístico. El desplazamiento de la conciencia creativa de un lenguaje monológico a uno dialógico efectúa también cambios en la expresión literaria. De entre los géneros clásicos puede decirse que ya la tragedia y la comedia vivían en esa constante confrontación de lenguajes dentro de su discurso. La novela, sin tener la completud y correspondencias en la trama características de un género como la tragedia, es también producto de este plurilingüismo que se traduce en la asimilación, parodia y convivencia con otros géneros literarios y extraliterarios. Este tema se tratará en profundidad en la cuarta parte de este capítulo, aquí resumo un poco. El discurso novelístico se compone y nutre de diversos discursos y formas literarias. Entre los discursos extraliterarios se podrían mencionar el uso de cartas, diarios, confesiones... cuya tradición comenzó desde los novelistas ingleses del siglo XVIII. La parodia de otros géneros es también otro elemento importante del discurso novelístico. Bajtín a este respecto afirma que el primer contacto con el presente que se logra en literatura –el primer momento en que se logra trascender la barrera del pasado épico– es en formas serio-cómicas como la sátira menipea. Es mediante el humor y la sátira que el narrador puede tener por primera vez una exploración libre del presente⁷⁵. La novela, de la misma manera, incorpora en ocasiones géneros literarios mediante la sátira o parodia. Un ejemplo de esto es precisamente *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, donde un tratamiento paródico de hechos históricos –la relación absurda, por ejemplo, que se establece entre los misiles alemanes que bombardean Londres durante la Segunda Guerra Mundial y las erecciones del protagonista Tyrone Slothrop– le permite hacer una exploración libre de éstos.

⁷⁵ Vid. *infra*, pp. 90 - 92.

Ahora, lo que Bajtín quiere argumentar mediante la afirmación de que el discurso novelístico es dialógico es que la capacidad plástica del esqueleto del género le permite dialogar con otras manifestaciones textuales tanto literarias como extra-literarias dentro de su mismo discurso. Es la plasticidad del discurso novelístico lo que permite al género seguir desarrollándose.

De acuerdo con Bajtín, la crítica literaria a través de la historia de la novela ha logrado clarificar o desarrollar satisfactoriamente cuestiones genéricas relacionadas con algunos de los tipos de novela; podemos hablar de subgéneros como la novela policiaca, la novela fantástica o el *Bildungsroman* como formas genéricas con elementos temáticos y estructurales relativamente constantes. Sin embargo, para el problema de la novela en general no se ha encontrado hasta el momento una respuesta satisfactoria. Cada intento por hacer una clasificación de la novela, o tipos de novela, se encuentra en algún momento anulado por excepciones a la regla que se busca establecer. Bajtín:

In the vast majority of cases, work on the novel is reserved to mere cataloguing, a description of all variants of the novel, albeit as comprehensible as possible. (...) In addition, the experts have not managed to isolate a single characteristic of the novel –without adding a reservation, which immediately disqualifies it altogether as a generic characteristic. Some examples of such “characteristics with reservations” would be: the novel is a multi-layered genre (although there also exist magnificent single layered novels); the novel is a precisely plotted and dynamic genre (although there also exist novels that push to its literary limits the art of pure description); the novel is a complicated genre (although novels are mass produced as pure and frivolous entertainment like no other genre); the novel is a love story (although the greatest examples of the European novel are utterly devoid of the love element); the novel is a prose genre (although there exist excellent novels in verse).⁷⁶

La plasticidad y las enormes posibilidades discursivas de la novela, así como el énfasis que se pone en la originalidad de la trama y estructura novelística, resultan en que se

⁷⁶ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, pp. 8, 9.

dificulte cada vez más el establecimiento de una tipología de la novela. De nuevo, el hecho de que prácticamente cualquier manifestación del género esté sujeta a subsecuentes parodias, modificaciones discursivas o narrativas y revaluaciones conceptuales e ideológicas permite visualizar en el desarrollo de la novela el futuro del discurso literario. En palabras de Bajtín: “In many respects the novel has anticipated, and continues to anticipate, the future development of literature as a whole.”⁷⁷

La parodia de otros géneros dentro de la novela le permite, además de incorporarlos a su discurso, exponer lo convencional de sus formas. Esta idea puede tal vez añadir información al argumento de Watt del rechazo de los universales de la literatura clásica. La novela no sólo pone un énfasis en la originalidad de la trama, sino que también se subleva en contra de géneros clásicos o extraliterarios para exponer la rigidez de su estructura. En cambio, de acuerdo con Bajtín, otros géneros dentro del esqueleto de la novela adquieren nuevas características. Adquieren plasticidad: su lenguaje se renueva al incorporárseles el lenguaje pluriestilístico de la novela, se hacen dialógicos y autoparódicos, y más importante, la novela les inserta un cierto grado de indeterminación, un cierto contacto con el presente abierto e inconcluso. Discursos literarios y extra-literarios dentro de la novela entran en contacto con la contingencia de la realidad. Se tornan abiertos e inconclusos como la realidad que buscan representar. Así, la novela, estructurada en la confrontación de diversos lenguajes y discursos (literarios, extraliterarios, sociales...) es un género en continuo desarrollo, y por tanto, para Bajtín, el género idóneo para representar el presente contingente, inconcluso y abierto. La importancia de la incorporación de otros géneros y lenguajes dentro de la novela es la posibilidad de que el género continúe su perpetuo desarrollo y se mantenga vigente como uno de los géneros predominantes de la actualidad.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7

c) *Totalidad y la novela*

El problema de conceptualizar una trama novelística, en los términos de completud que mostraban las de la épica o la tragedia, está en relación con el cambio de orientación creativa que refieren de distinta manera Lukács y Bajtín. Como se discutió en el capítulo anterior, la trama y la forma misma de la épica, íntimamente relacionadas, de acuerdo con Lukács, con la teoría de las formas de Platón, estaban dotados de una profunda completud por la correspondencia que aún se mantenía entre las formas (objetos, personajes, acciones...) y su respectiva esencia: los actos de los héroes tenían su correlativo en la realización de su destino, los procesos de interioridad reflejaban a la perfección la manera en que los personajes actuaban y la historia misma adquiriría un sentido de completud en la “acción completa” o “ciclo simbólico” que presentaba. Aunado a esto, en la épica la trama no suponía abismos de indeterminación precisamente porque el origen de la historia en la tradición nacional imbuía los eventos y actos de los personajes con cierta inmutabilidad. La novela, en cambio, se encuentra en un cuadrante muy distinto pues la conciencia creativa que lo informa no sólo se nutre del plurilingüismo o heteroglosia de la que ya se habló, sino que también se cierne a la capacidad de fabulación del sujeto creador que trata de dar forma y significado a la realidad contingente. Éste se torna así en un problema de las formas miméticas para representar la realidad. Al respecto Lukács afirma: “We have invented the creation of forms and that is why everything that falls from our weary and despairing hands must always be incomplete.”⁷⁸ El problema aquí está en el seno de la forma y el discurso literario moderno. El desplazamiento de la orientación creativa implica dos rupturas que amplían considerablemente las posibilidades de un género como la novela. La primera consiste en la fragmentación de la realidad contingente; el descubrimiento de la creación

⁷⁸ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 34.

de formas amplía y fragmenta el material con que la novela busca construir sus tramas. La segunda ruptura consiste en la expansión de los lenguajes (géneros y discursos) que nutren la novela; se rompe la barrera –existente en la épica, por ejemplo– entre los lenguajes monológicos propios de cada género y finalmente se confrontan en el discurso de la novela. La mutabilidad del discurso novelístico que le permite acoger diversos discursos (literarios, extraliterarios, sociales...) en su seno, para Bajtín, es el medio idóneo para intentar reflejar la realidad y el presente también en constante cambio y desarrollo: “Only that which is itself developing can comprehend development as a process. The novel has become the leading hero in the drama of literary development in our time precisely because it best of all reflects the tendencies of a new world still in the making; it is, after all, the only genre born in this new world and in total affinity with it.”⁷⁹ La realidad en constante mutabilidad y desarrollo puede ser representada de mejor manera por el discurso de la novela. Es precisamente este contacto con el presente y la constante modificación (mediante crítica y parodia) del discurso novelístico lo que impide endurecer la estructura del género. Sin embargo, para alcanzar la completud y correspondencia que caracterizaba a las formas clásicas, la novela debe adecuar su estructura y el tipo de historias que presenta para intentar ofrecer una trama con un cierto sentido de completud.

La estructura de la novela demanda una cierta completud en términos de la trama. El enfoque de la novela en el presente, en los eventos en proceso –ya sea que la narración se sitúe auténticamente en este presente o se perciba como tal⁸⁰–, inserta en los eventos un cierto halo de inconclusividad. Bajtín apunta: “The absence of internal conclusiveness and exhaustiveness creates a sharp increase in demands for an *external* and *formal* completedness and exhaustiveness, especially in regard to plot-line. The

⁷⁹ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰ *Vid. infra*, pp. 91, 92.

problems of a beginning, an end, and ‘fullness of plot’ are posed anew.”⁸¹ Los conflictos estructurales que levanta la trama –conflictos en la conceptualización y configuración de un principio, desarrollo y final, es decir, de concebir una trama en términos aristotélicos de una acción completa–, evidencian la naturaleza artificial de las historias novelísticas. Lukács plantea de manera distinta este problema:

In a novel, totality can be systematized only in abstract terms, which is why any system that could be established in the novel—a system being, after the final disappearance of the organic, the only possible form of a rounded totality—had to be one of abstract concepts and therefore not directly suitable for aesthetic form-giving. Such abstract systematization is, it is true, the ultimate basis of the entire structure, but in the created reality of the novel all that becomes visible is the distance separating the systematization from concrete life⁸²

Cuando arriba afirmaba que la trama de la novela es artificial, hacía referencia también a esta idea de Lukács de que en la novela cualquier establecimiento de un sistema, principalmente la trama, sólo pone al descubierto la separación y distancia que existe entre el sistema creado en términos abstractos y la vida concreta o el mundo exterior. Así, la novela en su intento por dar forma e inmanencia a la realidad contingente expone su naturaleza construida en la estructuración de una trama con un principio, desarrollo y un final. Es por esto que la manera de configurar estos rasgos estructurales difiere radicalmente de la manera en que se hacía en la épica. En la épica el principio y final de la trama eran prácticamente arbitrarios en tanto que enmarcaban ya sea la “acción completa” de un héroe o la realización de un “ciclo simbólico”. Más aún, en las tramas de la épica la idea de completud se encontraba realizada en cada una de sus partes. Es por esto que la creación de historia, de tramas literarias, aún no suponía un conflicto. La novela, en contraste, ya no se cimenta en la estructura de una tradición nacional y, por tanto, debe construir unidades artificiales, historias que tengan un principio, un

⁸¹ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 31.

⁸² Georg Lukács, *op. cit.*, p. 70.

desarrollo y final aun cuando en la vida no los haya. Frank Kermode arguye al respecto: “No novel can avoid being in some sense what Aristotle calls ‘a completed action.’ This being so, all novels imitate a world of potentiality, even if this implies a philosophy disclaimed by their authors. They have a fixation on the eidectic imagery of beginning, middle, and end, potency and cause. Novels, then, have beginnings, ends and potentiality, even if the World has not.”⁸³

El empeño por dar resolución a la discrepancia entre realidad y realismo mediante la completud de una trama con un principio, potencialidades y final, trae consigo el riesgo de que se abran más potencialidades narrativas de las que, de hecho, se exploran en la historia. Este exceso de contingencia en la trama novelística puede ocasionar que al cierre del círculo formal (abstracto) de la trama, la estructura se desintegre en fragmentos heterogéneos. En la historia de la novela, hay diversas instancias, en algunas de las mejores manifestaciones del género, en que ocurre tal fragmentación. El caso de las novelas de Kafka es buen ejemplo de esto. La realidad contingente representada en la novelas de Kafka abre tal número de potencialidades narrativas que se vuelve prácticamente imposible dar clausura a todas ellas. Consideremos el caso de *El proceso*. La estructura de esta novela a pesar de tener un principio y un final (el único posible para dar cierre al ciclo narrativo de la novela), se fragmenta en última instancia al dejar abiertas una serie de potencialidades narrativas que quedan sin conexión alguna entre unas y otras. En algunos capítulos, el protagonista K. se encuentra con diversos personajes femeninos que intentan seducirlo u ofrecen asistirlo en su caso de alguna manera sin que esto se traduzca en la realización de estas propuestas o incluso en la reaparición de estos personajes; en el capítulo tres, por ejemplo, la esposa de uno de los magistrados le da algo de información sobre el proceso

⁸³ Frank Kermode, *op. cit.*, p. 138.

y promete ayudarlo, sin embargo, esto nunca ocurre y el personaje no vuelve a aparecer en la narrativa. Relaciones de causa y efecto también se rompen en esta novela pues en ningún momento se explica porqué K. es arrestado y sometido a juicio; al consultar el asunto con un abogado se revela hasta qué punto es anómalo su caso: todo se mantiene en secreto, desde los cargos hasta las reglas del juicio o los jueces que lo manejan. Hacia la mitad de la novela K. toma la decisión de emprender un recuento de su vida analizando, en los eventos importantes, si su manera de actuar fue correcta para explorar todas las posibilidades de por qué está siendo sentenciado:

The thought of his case never let him now. He had often considered whether it would not be better to draw up a written defense and hand it in to the Court. In this defense he would give a short account of his life, and when he came to an event of any importance explain for what reasons he had acted as he did, intimate whether he approved or condemned his way of action in retrospect, and adduce grounds for the condemnation or approval. The advantages of such a written defense, as compared with the mere advocacy of a lawyer who himself was not impeccable, were undoubted.⁸⁴

La apertura de potencialidades narrativas inexploradas así como la ruptura en la relación de causa y efecto de los eventos en la trama del *Proceso*, muestran bien el conflicto que se da en el proceso de dar forma a la realidad contingente. *El proceso*, como el resto de la producción novelística de Kafka, son afines a novelas como *El Hombre sin cualidades* de Robert Musil y *2666* de Roberto Bolaño donde el despliegue masivo de potencialidades narrativas y ciclos de unidad (que en el caso de Bolaño se traduce no sólo en distintos ciclos de unidad sino de hecho en cinco novelas distintas), problematizan seriamente la posibilidad de dar clausura a la trama. Son novelas que podrían continuar indefinidamente. Lukács advierte sobre el riesgo de infinitud en la trama de la novela: “This lack of limits in the novel has a bad infinity about it: therefore it needs certain imposed limits in order to become form; whereas the infinity of purely

⁸⁴ Franz Kafka, *The Trial*, Norwalk, The Heritage Press, 1995, p. 110.

epic matter is an inner, organic one, it is itself a carrier of value, it sets its own limits for itself and from within itself, and the outward infinity of its range is almost immaterial to it –only a consequence and, at most, a symptom.”⁸⁵ La comparación con la épica expone el problema de tramas novelísticas como éstas: si bien son brillantes despliegues narrativos requieren de ciertos límites para configurar una historia que recupere la cualidad íntegra y orgánica de las tramas de la épica.

Dada la problemática para conceptualizar la trama de la novela en términos de completud cabe preguntarse, ¿Es en verdad posible conciliar el conflicto entre realidad y realismo mediante el acto creativo de seleccionar y estructurar los eventos en la trama? Frank Kermode ofrece una respuesta posible. Abordando la divergencia entre realidad y ficción literaria, y como se confrontan en tramas novelísticas como la de *La Náusea* de Jean Paul Sartre o *El hombre sin cualidades* de Robert Musil, Kermode reconoce que la única manera de contener y dar orden a la realidad caótica y contingente es mediante la organización y estructuración de los eventos en la forma literaria:

This recognition that form must not regress into myth and that contingency must be formalized, makes *La Nauseé* something of a model of the conflicts of the modern theory of the novel. How to do justice to a chaotic, viscously contingent reality, and yet redeem it? How to justify the fictive beginnings, crises, ends; the atavism of character, which we cannot prevent from growing, in Yeats’ figure, like ash on a burning stick? The novel will end; a full close may be avoided, but there will be a close: a fake full stop, an “exhaustion of aspects”, as Ford calls it, an ironic return to the origin, as in *Finnegans Wake* and *Comment c’est*. Perhaps the book will end by saying that it has provided the clues for another, in which contingency will be defeated, the novel Marcel can write after the experience described in *Le Temps retrouvé*, or Roquentin at the end of *La Nauseé*.⁸⁶

⁸⁵ Gerog Lukács, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁶ Frank Kermode, *op. cit.*, pp. 145, 146.

El fragmento citado da una clave muy puntual con respecto al conflicto entre realidad contingente y forma literaria. La contingencia no puede incorporarse de manera cruda en el discurso novelístico sino que debe ser formalizada, derrotada, mediante la organización y estructuración de los eventos en la trama. Sin embargo, la estructura y clausura que se le dé a la realidad contingente en la novela será, necesariamente, provisional, artificial como un puente colgante que se suspende sobre un abismo.

2. El personaje de la novela

Intentar hacer un recuento conceptual de las características del personaje de la novela resulta mucho más problemático que en el caso de la épica. A diferencia de la figura del héroe épico, que tiene algunas características constantes e incluso posibles cursos de acción, en el personaje novelístico casi cualquier afirmación totalizadora encuentra excepciones. En la crítica se habla de algunas características más o menos constantes de los personajes novelísticos, como la posibilidad de desarrollo en el tiempo o su cualidad de buscadores. Pero de la misma manera que no se pueden hacer afirmaciones generalizadoras sobre los tipos de tramas novelísticas, tampoco es fácil hablar en términos generales de los personajes. No obstante, un acercamiento contrastivo puede ayudar a vislumbrar una imagen relativamente nítida del personaje novelístico. Se trata básicamente de una antítesis del héroe épico, aun cuando a algunos protagonistas de novelas se les llame “héroes”. El personaje de la novela generalmente no proviene de una tradición nacional y, por tanto, entra en su caracterización una amplia gama de potencial actoral así como una fuerte dinámica entre acciones e interioridad. Este análisis y caracterización contrastiva del personaje de la novela continúa las reflexiones de la tercera parte del capítulo anterior y se sostiene también en argumentos de Georg Lukács y Mijaíl Bajtín. Pero aquí, tomando en cuenta la importancia de las diversas situaciones narrativas que se presentan en la novela para la caracterización y desarrollo de los personajes, se hace un breve recuento, a partir de la narratología, de los distintos tipos de narración y las relaciones narrador-personaje que propician.

a) Tipos de narración y modos de caracterización

Comienzo recordando, mediante la siguiente tabla, la terminología genettiana para designar los niveles diegéticos y situaciones narrativas:

NARRADOR:	NIVEL:	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético		Thomas Mann	Slothrop
Homodiegético		Marcel	Marlow

Retomo la tabla que Genette introduce en *Narrative Discourse*⁸⁷ para explicar las distintas situaciones narrativas sustituyendo algunos de los nombres para que el análisis se centre en la narración novelística. Reviso primero los términos. Ya hemos visto que los narradores pueden identificarse por su grado de participación en la historia; Pimentel señala que “si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona).”⁸⁸ La participación del narrador homodiegético en la historia, arguye Pimentel, es en tanto personaje con una doble función: vocal y diegética, de modo que el “yo” “se desdobra en dos: el ‘yo’ que narra y el ‘yo’ narrado”⁸⁹. Ahora, al narrador de primer orden, es decir, al narrador homodiegético o heterodiegético que asume primero el acto de narración se le llama *extradiegético*; y si en el marco diegético que conjura el primer narrador se introduce otra narración, generalmente por un personaje, está narración sería *intradiegética*. En la tabla de arriba, el nombre de Thomas Mann sustituye al de Homero de la tabla original. Mann, entre muchos otros novelistas, se vale casi exclusivamente de la narración heterodiegética, específicamente, de la instancia narrativa que se conoce comúnmente como narrador omnisciente. La diferencia entre Mann y el narrador en las épicas homéricas es el matiz que existe en términos de *focalización*. La épica es una narrativa *no focalizada* en la que el foco narrativo se mueve libremente con la posibilidad de acceder, si bien brevemente, a la conciencia de

⁸⁷ Ver Gérard Genette, *op. cit.*, p. 254.

⁸⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁹ *Ibid.*

los personajes en el universo diegético. Los matices en focalización en la novela introducen muchas de las complejidades en la conceptualización de personajes. En narración heterodiegética se tiene la posibilidad de recurrir a cualquier tipo de focalización ya sea *interna*, *externa* o *focalización cero*. Pero comúnmente se recurre a la focalización interna en cualquiera de las siguientes dos modalidades: la primera, *focalización fija*, caracteriza novelas donde la perspectiva está filtrada únicamente por la conciencia de un solo personaje. Pimentel apunta:

En un relato en *focalización interna* –opción focal que permite una mayor complejidad por la convergencia de perspectivas– el narrador gravita hacia la perspectiva de la conciencia focal. No obstante hay distintos grados de convergencia, debido a que un relato puede estar en focalización interna *consonante* o *disonante*, es decir, se puede o no distinguir la “voz”, la “personalidad” del narrador como diferente de la del personaje.⁹⁰

En *La Muerte en Venecia*, por ejemplo, la narración está filtrada únicamente por la conciencia del protagonista Gustav von Aschenbach. Esta configuración permite una perspectiva privilegiada para atestiguar la transformación radical que experimenta y nos hace percibir a Tadzio de la misma manera que Aschenbach. Pero al mismo tiempo, se puede sentir una cierta distancia irónica ante las acciones y opiniones de Aschenbach por parte del narrador. La segunda modalidad, *focalización variable*, podemos encontrarla en novelas a más grande escala. Recordemos, siguiendo con Mann, el tipo de narración de *La montaña mágica*: si bien la mayor parte de la novela está focalizada en la figura de Hans Castorp, el foco narrativo se mueve ocasionalmente hacia otros personajes para hacer largas caracterizaciones. Dicha caracterización usualmente ocupa capítulos enteros, como en el caso de Leo Naphta –caso especial pues al parecer este personaje fue moldeado a partir del filósofo marxista Georg Lukács– en el que se hace un recuento biográfico desde su nacimiento hasta su llegada al sanatorio. Por último, la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 102.

focalización externa es muy raro encontrarla en la totalidad de una novela. Sin embargo, podría decirse que hay focalización externa “parcial” en aquellos momentos en que una narración o descripción toma en cuenta sólo los aspectos externos o superficiales de un personaje o situación.

La siguiente situación narrativa, narrador homodiegético de primer orden o extradiegético, presenta algunas dificultades. El caso de *En busca del tiempo perdido* es particularmente interesante por la constante interacción entre pasado y presente diegético, entre el “yo” narrado y el “yo” narrador, que se potencia por la recuperación de eventos pasados por medio de las memoranzas del narrador. No se puede subestimar la importancia de los distintos tipos de memoria que configuran el relato. Genette comenta: “The whole *Recherche* is in fact a huge pseudo-diegetic analepsis in the name of the memories of the ‘intermediary subject’ –memories which the final narrator immediately claims and takes control of.”⁹¹ Aunada a esta recuperación del tiempo por medio de la memoria, está también la profunda implicación de material autobiográfico en la trama de la novela. Llega un punto en la cronología diegética en que incluso se hacen referencias metatextuales a diversas etapas en el proceso de creación de esta novela. Hacia la mitad de *La prisionera* el narrador hace uno de estos comentarios metatextuales en medio de una comparación entre Swann y Cartier, otro aristócrata caído en el olvido:

En cambio Swann era una notable personalidad intelectual y artística, y aunque no “creó” nada, tuvo la suerte de durar un poco más. Y, sin embargo, querido Charles Swann, a quien tan poco conocí cuando yo era tan joven y usted estaba ya cerca de la tumba, si se vuelve a hablar de usted y si pervivirá quizá, es porque el que usted debía de considerar como un pequeño imbécil le ha erigido en héroe de una de sus novelas.⁹²

⁹¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 241.

⁹² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 5. La prisionera*, Trad. Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 2009, p. 221.

Esta imbricación de material autobiográfico se manifiesta también en la reticencia del narrador-protagonista a revelar su nombre. Es hasta el quinto volumen de la novela y de manera aparentemente provisional que el narrador propone usar el mismo nombre del autor para referirse a sí mismo: “Al recuperar la palabra, decía: 'Mi' o 'mi querido', seguidos uno y otro de mi nombre de pila, lo que, dando al narrador el mismo nombre que al autor de este libro hubiera sido: 'Mi Marcel', 'mi querido Marcel'.”⁹³ En las citas anteriores puede notarse hasta qué punto se problematiza en esta novela la división y relación entre autor, narrador y personaje haciendo de esta obra un ejemplo sumamente innovador en la construcción del personaje novelístico. En esta modalidad narrativa encontramos también un último tipo de “focalización interna”, la *focalización múltiple*, en la cual los mismos eventos se evocan a partir del punto de vista de diversos personajes. Las novelas epistolares son el paradigma de este tipo de focalización, pero aquí podríamos incluir también novelas como *As I Lay Dying* o *The Sound and the Fury* de William Faulkner. Notablemente en esta última, el cambio de perspectiva no sólo da el lector un cambio de punto de vista sino que aquí la sucesión de capítulos también implica una gradación de inteligibilidad, en una escala que va desde la visión distorsionada del autista Benjy hasta la mirada completamente objetiva de Dilsey.

Heart of Darkness de Joseph Conrad ejemplifica a la perfección la modalidad narrativa en que se introduce un narrador homodieético en segundo grado o *intradieético*. Al principio de la novela, Marlow es sólo un personaje más y es presentado como tal: “Marlow sat crossed-legged right aft, leaning against the mizzenmast. He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and, with his arms dropped, the palms of hand outwards, resembled an idol.”⁹⁴ El acto de narración del primer marino, sin embargo, pronto queda supeditado a la

⁹³ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁴ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Nueva York, Penguin Classics, 2007, p. 4.

narración del propio Marlow de su viaje por el Congo donde progresivamente se ve atraído hacia la figura de Kurtz. Pimentel apunta:

En *El corazón de las tinieblas* el acto narrativo del primer marino está en un nivel diegéticamente superior al de Marlow. Ese primer narrador es, entonces, un narrador *extradieético*; mientras que Marlow, tras ser objeto de la narración primera, asume el mismo el acto productor del relato *dentro* de un universo diegético ya constituido, convirtiéndose así en *sujeto* de la narración y por ende en narrador *intradieético*. Cabe insistir en que estas relaciones de jerarquización entre niveles narrativos nada tienen que ver con el grado de importancia que puedan tener en el relato. En esta obra es la narración en segundo grado lo que constituye el relato principal; no obstante, desde el punto de vista de la enunciación narrativa, los acontecimientos que Marlow narra están subordinados al relato del primer marino que los enmarca.⁹⁵

Narrativas como la de Marlow, que se vuelca sobre la figura de Kurtz, o la de Ishmael en *Moby Dick*, que refiere principalmente las acciones de Ahab, pueden denominarse *testimoniales*, mientras que Genette reserva otro término para aquellos narradores que protagonizan también la historia que narran: *narradores autodieéticos*. Entre las novelas que podrían ejemplificar este tipo de narración podríamos nombrar *La náusea* de Sartre, y la ya mencionada *En busca del tiempo perdido*. Ahora casos como la situación narrativa de las *Mil y una Noches* donde un personaje diegético narra historias de las que se encuentra ausente, son muy anómalos en la novela. No son tan raros, por ejemplo, los casos en que el narrador *extradieético* introduce historias que no están relacionadas con la narrativa principal, pero usualmente es éste quién las narra. Puedo pensar, sin embargo, en dos ejemplos en los que un personaje cuenta una historia de la que se encuentra ausente; los dos, sin embargo, un tanto ambiguos. El primero ocurre en *Gravity's Rainbow*. El episodio 3 de la parte cuatro presenta la siguiente situación: un coronel se está cortando el pelo, sobre él hay un foco de luz que parpadea, y fuera de la

⁹⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 149.

peluquería un hombre, que mediante referencias podemos reconocer como Slothrop, el protagonista, toca un blues en una armónica. A mitad del episodio comienza otra narrativa completamente distinta, “The Story of Byron the Bulb”, presumiblemente contada por Slothrop. En esta historia, Pynchon extiende el tema de la paranoia a la industria de luz europea; la historia se centra en Byron, un foco de manufactura perfecta, inmortal, que inicia una conspiración de focos en contra de los humanos. El segundo ejemplo no es tanto una historia contada como una historia leída. En la parte cuatro de 2666, Archimboldi encuentra durante la guerra el diario de un soldado ruso. A partir de este momento, la narración se intercala entre el recuento de Archimboldi escondido en una buhardilla durante la guerra, y la lectura por parte de Archimboldi del diario de Ansky. La revisión y actualización de la tabla de Genette con ejemplos de la tradición novelística ilustra, por un lado, las posibilidades narrativas de la novela, y por el otro, mediante las distintos tipos de narración nos permite también visualizar los distintos modos de caracterización en la novela.

b) Contornos conceptuales del personaje novelístico

El personaje novelístico es la antítesis del héroe épico. Ya no es el héroe del pasado absoluto, ni de la tradición sino un héroe que proviene del folclor y la vida cotidiana, del presente contemporáneo; un héroe que ha perdido su estatura jerárquica y ha sido liberado de las cadenas del destino. La eliminación de distancia jerárquica que, de acuerdo con Bajtín, se da con las formas serio-cómicas en prosa⁹⁶, como las pantomimas de Sofrón o la sátira menipea, opera también en el proceso de familiarización con la imagen del hombre:

The destruction of epic distance and the transferral of the image of an individual from the distanced plane to the zone of contact with the

⁹⁶ *Vid. infra*, p. 90.

inconclusive events of the present (and consequently of the future) result in a radical re-structuring of the image of the individual in the novel –and consequently in all literature. Folklore and popular-comic sources for the novel played a huge role in this process. Its first and essential step was the familiarization of the image of man. (...) A dynamic authenticity was introduced into the image of man, dynamic of inconsistency and tension between various factors of this image; man ceased to coincide with himself, and consequently men ceased to be exhausted entirely by the plots that contain them.⁹⁷

Los personajes en la novela se desarrollan en un cronotopo completamente diferente al de la épica. La imagen del hombre se re-estructura precisamente porque se desarrolla en un nuevo entorno. Al no pertenecer al plano distanciado de la memoria y la tradición, el personaje está ahora en contacto con el paso de tiempo, con el presente y su proyección hacia el futuro. Esta cercanía del personaje permite una investigación y representación más libre. También implica un grado mayor de objetividad y autenticidad en su representación. Entre los rasgos más característicos de la imagen de este personaje está la tensión e inconsistencias que se insertan en él, una tensión principalmente entre imagen interna y externa aunque también se habla de una inconsistencia del personaje novelístico con la situación en que se encuentra. Esta investigación más libre y esta objetividad se dan, entonces, en dos formas principales; en primer lugar, como una separación entre la imagen interna y externa de un hombre que ocurre por la incompatibilidad de procesos de conciencia con las acciones y diálogos del personaje; en palabras de Bajtín: “man for himself alone and man in the eyes of others.”⁹⁸ En segundo lugar, la inconsistencia del personaje novelístico con su destino o su situación: “One of the basic internal themes of the novel is precisely the theme of the inadequacy of the hero’s fate and situation to the hero himself. The individual is either greater than his fate, or less than his condition as a man. He cannot become once and for all a clerk, a

⁹⁷ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

landowner, a merchant, a fiancé, a jealous lover, a father and so forth.”⁹⁹ La relación de complementariedad que existía en el héroe épico –complementariedad entre el destino y su realización, entre el deseo de grandeza y actos heroicos, entre vida y esencia– se pierde definitivamente en la figura novelística. Lukács plantea esta separación entre vida y su ideal como una “autodestrucción de la realidad” que se manifiesta de dos maneras:

This self-destruction of reality, which, as given, is of an entirely intellectual dialectical nature and is not immediately evident in a poetic and sensuous way, appears in two different forms. First, as disharmony between the interiority of the individual and the substratum of his actions (...) Second, as the inability of the outside world, which is a stranger to ideals and an enemy of interiority, to achieve real completeness; an inability to find either the form of totality for itself as a whole, or any form of coherence for its own relationship to its elements and their relationship to one another; in other words the outside world cannot be represented.¹⁰⁰

Más que una “autodestrucción de la realidad”, como desproporcionadamente lo plantea Lukács, lo que ocurre con la separación del mundo y sus ideales o de la interioridad del individuo y sus acciones es que se transmutan, hombre y mundo exterior, en un material que resulta mucho más difícil contener con tramas y formas genéricas. Bajtín señala algo similar cuando arguye que el personaje ya no se extingue en la trama que lo contiene. Esto marca otra diferencia importante con el personaje de la épica, cuyos actos, diálogos y procesos de interioridad se desarrollan todos en función de la “acción completa” o ciclo simbólico que realizan. Comparando el personaje de la tragedia y la épica con personajes cómico-dramáticos, Bajtín afirma: “Neither an epic or a tragic hero could ever step out in his own character during a pause in the plot or during an intermission: he has no face for it, no gesture, no language.”¹⁰¹ El personaje de la

⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁰ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰¹ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 36.

novela, por el contrario, es un personaje de improvisación, de iniciativa. Más aún, no está ligado, en sus acciones o pensamientos, a su comunidad. Es un individuo y un buscador, generalmente en una empresa que implica un conocimiento de sí mismo.

Lukács comenta:

The fundamental form-determining intention of the novel is objectivized as the psychology of the novel's heroes: they are seekers. The simple fact of seeking implies that neither the goals nor the way leading to them can be directly given, or else that, if they are given in a psychologically direct and solid manner, this is not evidence of really existent relations or ethical necessities but only of a psychological fact to which nothing in the world of objects or norms need necessarily correspond.¹⁰²

Lukács señala que en los procesos de búsqueda novelísticos los objetivos o el camino a seguir no están dados y aún más importante que se trata de una búsqueda generalmente psicológica en torno a la cual gira la trama. En este respecto, podríamos hallar la única constante con la épica en términos de caracterización. La trama en la épica se estructura en torno a un problema central relacionado con el personaje protagónico. Aun en los ciclos simbólicos que tienen un fin que vas más allá de la aventura o empresa que emprende el héroe protagonista, como la “épica analógica” que reproduce un ciclo de renacimiento, el ciclo principal se realiza en las acciones del protagonista. Similarmente, en la novela, la forma y la trama adquieren sus contornos en su relación con el conflicto o problema principal de personaje. El personaje y la búsqueda que emprende, introspectiva o en términos de un *quest*, son los principales determinantes de la forma y estructura a la trama de la novela. Lukács dice:

The inner form of the novel has been understood as the process of the problematic individual's journeying towards himself, the road from dull captivity within a merely present reality—a reality that is heterogeneous in itself and meaningless to the individual—towards clear self-recognition. After such self-recognition has been attained,

¹⁰² Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 60, 61.

the ideal thus formed irradiates the individual's life as its immanent meaning; but the conflict between what is and what should be has not been abolished in the sphere wherein these events take place –the life sphere of the novel; only a maximum conciliation—the profound and intensive irradiation of a man by his life's meaning—is attainable.¹⁰³

El personaje novelístico es entonces ese explorador de los abismos de su propia alma para encontrar o descubrir dentro de sí, en un proceso de búsqueda o aventura que lo propicie, ese significado o luminoso ideal de su vida. La búsqueda del personaje de la novela deriva así en un autorreconocimiento que da un significado inmanente al periodo determinado de la vida que se representa, que si bien no significa una realización última de las expectativas e ideales del personaje sí es un momento en que la completud e integridad, que caracterizaba al personaje de los géneros de la antigüedad, parece recuperada.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 80.

3. Temporalidad en la novela

La representación del tiempo ha sido de gran importancia en el desarrollo de la novela como género. La temporalidad en la novela funciona siguiendo el recurso tradicional de narración en dos tiempos, es decir, se establece una división básica entre dos puntos temporales o dos tipos de temporalidad: el tiempo del discurso y el tiempo de la historia o diegético. El tiempo de la historia, nos dice Pimentel, “establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se [mide] con los mismos parámetros y tiene los mismos puntos de referencia temporal”¹⁰⁴ mientras que el tiempo del discurso es una especie de pseudotiempo en tanto que el curso de secuencias narrativas forman sucesiones no temporales sino textuales. De acuerdo con Genette, hablar del tiempo en el relato de ficción es comparar el orden que los eventos o secciones temporales tienen en el discurso narrativo con el orden que estos mismos segmentos temporales tienen en la historia; de modo que la idea de tiempo es una suerte de reconstrucción de la historia a partir de cómo se presenta en el discurso narrativo¹⁰⁵. Una reconstrucción que cada vez se torna más compleja, sobre todo en algunos casos extremos como algunos tipos de *nouveau roman* o en ciertas novelas posmodernas. Ahora bien, la representación de esta dualidad temporal alcanza en la novela un alto grado de sofisticación y también de progresiva complejidad. Basta con pensar en los complejos patrones narrativos, y los juegos temporales que conllevan, de novelas de finales del siglo XIX y de prácticamente todo el siglo XX para hacerse una idea de la importancia del manejo de aspectos espacio-temporales en el desarrollo de la novela como género. En *La montaña mágica* (1924), por ejemplo, Thomas Mann ya reflexionaba sobre las implicaciones de la

¹⁰⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁵ Ver Gérard Genette, *op. cit.*, p. 35.

relación entre el tiempo y la narración, cuando el narrador se refería a su historia como “Zeitroman”:

A narrative, then, can set to work and deal with time in much the same way as those depraved dreams. But since it can “deal” with time, it is clear that time, which is the element of the narrative, can also become its *subject*; and although it would be going too far to say that one can “narrate time”, it is apparently not such an absurd notion to want to narrate *about time*—so that a term like “time novel” may well take on an oddly dreamlike double meaning. And indeed we posed the question about whether one could narrate time precisely in order to say that we have something like that in mind with this story.¹⁰⁶

El tiempo, entonces, no es sólo el elemento inherente a la narrativa sino que también puede ser su tema. En *La montaña mágica* se aborda y problematiza seriamente la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, además de que se juega con la “duración” de los eventos narrados. La historia de Hans Castorp se narra cronológicamente pero el tiempo narrativo se acelera significativamente conforme se alarga su estancia en el sanatorio. Este aceleramiento en la temporalidad narrativa se refleja en la estructura de la novela pues mientras que los primeros siete años de estancia en el sanatorio se narran en detalle en los primeros cinco capítulos, los últimos seis ocupan tan sólo dos capítulos. Una asimetría que, sin embargo, no afecta la relación entre la extensión de la narrativa y el tiempo que transcurre en la historia; los primeros cinco capítulos (7 años) ocupan aproximadamente 400 páginas y los últimos dos (6 años) de hecho se extienden alrededor de 450 páginas. No obstante, hay que señalar que gran parte de este “tiempo discursivo” transcurre en largas discusiones filosóficas entre los personajes y el tiempo de la historia se ve acelerado por “resúmenes” que retratan la monótona y rutinaria vida en el sanatorio. De modo que, aunque aparentemente se mantiene un equilibrado balance entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso,

¹⁰⁶ Thomas Mann, *The Magic Mountain*, Nueva York, Everyman’s Library, 2005, p. 644. (Cursivas en el original.)

la novela parece, más bien, proponer una equivalencia entre la distorsionada percepción del tiempo del protagonista y la “duración” narrativa de los eventos en la historia. Otra novela que toma el tiempo como tema y en la que el manejo de aspectos espacio-temporales se refina increíblemente es *En busca del tiempo perdido*. En la obra de Proust no sólo se establecen correspondencias entre la percepción del tiempo del protagonista y la “duración” de eventos narrados sino que también se generan complejos patrones en el “orden” temporal y la “frecuencia” de los eventos narrados. La riqueza semántica del manejo de temporalidad en esta novela es tal que de ella se nutren gran parte de los planteamientos teóricos de narratología de Gérard Genette. El comienzo del primer tomo, *Por el camino de Swann*, es un buen ejemplo para asomarse a las insondables profundidades del manejo temporal en esta novela:

Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía, cerrábanse mis ojos tan presto, que ni tiempo tenía para decirme: “Ya me duermo”. Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V.¹⁰⁷

Lo que ocurre en este famoso comienzo es un fenómeno de “frecuencia narrativa” que Genette define simplemente como: “the relations of frequency (or, more simply, of repetition) between the narrative and the diegesis”¹⁰⁸. Hay tres instancias principales de “frecuencia narrativa”: la “narración singulativa”, cuando se narra lo que ocurrió una sola vez; “narración repetitiva”, cuando se narra varias veces lo que ocurrió una vez y la “narración iterativa” cuando se narra una vez, o en una sola vez, lo ocurrió en más de

¹⁰⁷ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 7.

¹⁰⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 113.

una ocasión en la historia¹⁰⁹. El fragmento citado es evidentemente un ejemplo de este último tipo de narración pues por medio del uso del copretérito se crea un efecto de lo que Genette llama *silepsis*, que reúne por similitud una serie de eventos que tuvieron lugar en un lapso, muchas veces indeterminado, de tiempo. El comienzo de *En busca del tiempo perdido* también plantea serios problemas en términos de “orden narrativo” por el lugar cronológico que ocupa esta sección temporal en la historia. Genette: “The first temporal section of the *Recherche*, which occupies the first five pages of the book, evokes a moment that is impossible to date in precision but that takes place fairly late in the hero’s life, at the time when, going to bed early and suffering from insomnia, he spent a large part of his nights recalling his past. The first part in the narrative order is therefore far from being the first in the diegetic order.”¹¹⁰ El comienzo textual de la novela es de hecho tan lejano en la cronología de la historia que sólo se alcanza hacia el final del sexto volumen de la *Recherche*, de acuerdo con el análisis de Genette que reconoce este espacio tentativamente como el cuarto en Tansonville donde Marcel duerme al cierre de *La fugitiva*.¹¹¹ Esta tensión que se forma en la relación entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, con todas las finezas técnicas de orden, frecuencia y duración que estudia la teoría narratológica, constituyen el cronotopo del relato moderno. Además de los diferentes aspectos de manejo temporal, en este apartado exploro también algunas de las ideas que informan teóricamente la concepción del tiempo en la novela para observar de qué manera son antitéticas a las de la épica. Como se verá, aunque la novela hereda muchos de los rasgos narrativos de la épica, el

¹⁰⁹ Ver Gérard Genette, *op. cit.*, p. 113-117, y Luz Aurora Pimentel (1998), p. 55-57.

¹¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 43.

¹¹¹ Gérard Genette explica: “As a matter of fact, one of the rooms evoked is that at Tansonville, where Marcel slept only during the visit recounted at the end of *La fugitive* and the beginning of the *Temps retrouvé*. The period of the insomnias, necessarily later than the visit, could coincide with one/or the other of the cures which follow, and which frame the episode of Paris at War (1916).” Gérard Genette, *op. cit.*, p. 43.

cronotopo disponible para la novela permite innovadoras formas de discurso que resultan en fenómenos de síntesis y distensión de tiempo.

En la teoría de Bajtín, la novela se distingue de la épica por lidiar con el presente contemporáneo, con ese material inconcluso y fragmentario al que el poeta épico no tenía aún acceso. Mientras que en la épica el poeta trataba con el “pasado absoluto”, los cambios genéricos y estilísticos que se efectuaron en el discurso narrativo cambiaron radicalmente el campo de representación para el ascenso de la novela. Bajtín afirma: “The field available for representing the world changes from genre to genre and from era to era as literature develops. It is organized in different ways and limited in space and time by different means. But this field is always specific.”¹¹² El campo de representación de la novela, Bajtín arguye, es el presente. Un presente que progresivamente se acercaba al terreno de la representación literaria por medio de los géneros seriocómicos: Bajtín habla de una tradición que comienzan las pantomimas de Sofrón y es continuada por la sátira romana, los romances griegos y llega a su cumbre en la sátira menipea. De manera diferente a la novela, los géneros serio-cómicos tenían como tema eventos de la realidad contemporánea y ciertamente araron el camino para la aparición de un género como la novela. Bajtín comenta al respecto:

Precisely what is this novelistic spirit in these serio-comical genres, and on what basis do we claim them as the first step in the development of the novel? It is this: contemporary reality serves as their subject and—even more important—it is the starting point for understanding, evaluating and formulating such genres. For the first time, the subject of serious literary representation (although, it is true, at the same time comical) is portrayed without any distance, on the level of contemporary reality, in a zone of direct and even crude contact.¹¹³

¹¹² M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 27.

¹¹³ *Ibid.*, p. 22, 23.

En la oposición antagónica que establece Bajtín, la novela se diferencia de la épica por carecer de esa distancia absoluta con los eventos narrados poniendo al novelista en el mismo nivel de la historia que presenta. Ahora bien, estas aserciones, que podrían considerarse válidas teóricamente, no resultan enteramente ciertas al considerar el verdadero discurso novelístico. Como hemos visto, un elemento básico de la narración es el recuento de un pasado. ¿En qué sentido, entonces, puede decirse que la novela trata con el presente? Tanto en relatos homodiegéticos como heterodiegéticos la narración de un pasado se transforma de hecho en el presente de la historia. Pensemos para ilustrar esto en las adaptaciones fílmicas de novelas en donde las historias no requieren de un narrador, sino que la prominencia temporal de la historia en curso abre la posibilidad de una presentación dramática. Dado este fenómeno, el lector de novelas no sólo percibe el relato como acción en curso sino que los movimientos hacia el pasado o el futuro (analepsis o prolepsis) toman el tiempo de la historia como referencia. Pimentel:

Debe observarse que al narrar, la historia que se va desarrollando se constituye en el “presente” efectivo del mundo de acción proyectado, independientemente del tiempo gramatical que se use para narrar. Es a partir de ese relato en curso como se concibe el pasado o el futuro. Conforme el relato se prolonga, es más intensa la sensación de presente; es por ello por lo que el concepto de *relato en curso*, o *relato temporalmente primero* se refiere al segmento donde ocurre la ruptura, de modo que la propia secuencia analéptica o proléptica puede actuar como el relato en curso a partir del cual se proyecten otras anacronías.¹¹⁴

Además de esta persistente sensación de “presente” en las tramas novelísticas hay, por supuesto, también discursos narrativos que se centran en el presente del personaje sin interponer una distancia de por medio en el discurso narrativo: relatos homodiegéticos en que el personaje se presenta a sí mismo de manera dramática. Tal es el caso de lo que Pimentel, siguiendo a Dorrit Cohn, llama “monólogos autobiográficos” que ejemplifica

¹¹⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 45.

con el clásico cuento de Juan Rulfo “Macario” en donde “no hay un marco narrativo que instale a Macario como personaje; (...) el yo no está desdoblado en un yo-que-narra y un yo-narrado –o no hay distancia entre los dos– sino que es un yo en el proceso de monologar.”¹¹⁵ El discurso de Macario se sitúa en el presente inmediato del personaje, sigue sus percepciones y nos da un asomo a sus procesos mentales a través de las asociaciones lingüísticas que hace. En el “monólogo autobiográfico”, sin embargo, existe una cierta ambigüedad con respecto a si el personaje habla para sí mismo, si tiene un interlocutor o si se trata del flujo de conciencia del personaje. Esta ambigüedad se disipa parcialmente en otra variante de esta técnica narrativa, el monodiálogo, en que el discurso dramático del personaje-narrador tiene necesariamente un interlocutor hipotético aunque no se sepa su identidad ni se “escuche” su voz. Tenemos un ejemplo de este tipo de discurso en la novela *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, donde cada capítulo se lee como si escuchara una entrevista.

Para pensar en el presente de la novela hay que considerar la fijación de la novela modernista –en el sentido inglés con Joyce, Woolf y Faulkner como sus mayores exponentes– por la representación de acciones en proceso, en particular, de los procesos de interioridad de los personajes. En “Epic and Novel”, Bajtín afirma: “When the novel becomes the dominant genre, epistemology becomes the dominant discipline”,¹¹⁶ una aseveración que, si bien no podría aplicarse en términos generales, resulta cierta al pensar en la primera mitad del siglo XX y que se refleja en una influyente idea de Brian McHale con respecto al modernismo. McHale arguye que en cada época el discurso literario se caracteriza por emplear una cierta jerarquía, por formular un cierto tipo de preguntas. Para englobar el sistema de valores que determina el discurso literario de

¹¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas Editores, UNAM, 2012, p. 148.

¹¹⁶ M. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 15.

cada época, McHale usa el término *dominante*¹¹⁷ que adopta de una conferencia de Jakobson donde se define como: “the focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure... a poetic work is a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices.”¹¹⁸ Dada la jerarquización de las acciones en proceso en la novela modernista, ¿cuál sería entonces la dominante en este tipo de ficción? McHale:

The dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as those mentioned by Dick Higgins in my epigraph: ‘How can I interpret this world of which I am part? And what I am in it?’ Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on.¹¹⁹

Siendo la epistemología la disciplina dominante, las preguntas que se formulan en el modernismo necesariamente son concernientes a procesos de conocimiento. Pero la dominante no sólo determina el tipo de cuestiones que se exploran sino que también transforma, de alguna manera, el discurso con que se abordan. Tomando como ejemplo *Absalom, Absalom* de William Faulkner, McHale menciona algunas de los recursos (epistemológicos) modernistas con que se abordan estos temas: la multiplicación y yuxtaposición de perspectivas, la filtración de toda la evidencia a través de un solo “centro de conciencia” y virtuosas variantes del monólogo interior.¹²⁰ De entre éstos, habría que destacar el “monólogo interior” por los interesantes fenómenos temporales

¹¹⁷ En teoría musical este término se refiere a la función dominante del quinto grado de la escala tonal diatónica que, en términos simples, puede designar la quinta nota de la escala y el acorde que se forma con ella. La dominante puede variar dependiendo del tipo de acorde que se use.

¹¹⁸ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Nueva York, Routledge, 1991, p. 6.

¹¹⁹ Brian McHale, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁰ Ver Brian McHale, *op. cit.*, p. 9.

que propicia. Una de las características principales del “monólogo interior”, en la definición de Pimentel, es que “está centrado en las coordenadas del aquí y ahora de la locución; la primera persona y el presente como punto de partida.”¹²¹ Como resultado de esto, el discurso del personaje toma prominencia sobre el discurso narrativo que de hecho desaparece haciendo imposible cualquier ruptura temporal. Pimentel comenta: “Si la analepsis o la prolepsis se definen como rupturas en el curso del relato, se necesita un discurso narrativo, una línea o armazón narrativa para que se puedan dibujar estas figuras temporales a partir de la ruptura.”¹²² En el “monólogo interior” tenemos, entonces, un discurso “totalmente presente” pues aun cuando en el flujo de conciencia del personaje se cuecen recuerdos, éstos no se ubican en el pasado sino que permanecen en el aquí y ahora del personaje que hace una “remembranza en el presente”. También habría que considerar el fenómeno de distensión temporal que se da con el “monólogo interior” y otros modos de representación de conciencia. En el “monólogo interior”, sobre todo cuando se encuentra enmarcado por la narración, se perturba seriamente la temporalidad diegética al introducirse el flujo mental del personaje en medio de la narración de acciones o un diálogo:

En el monólogo enmarcado, hay una importantísima perturbación y distensión de la estructura temporal del relato porque, frente a un contexto narrativo o de diálogo, se acaba estableciendo una doble temporalidad diegética; de tal suerte que podemos hablar de un tiempo de la historia *interior* y un tiempo de la historia *exterior*, como se ha visto. [El] efecto característico de la interacción contexto narrativo / monólogo interior [es] el de una fuerte distensión temporal; sobre todo cuando el monólogo está interpolado en un diálogo.¹²³

El efecto de distensión que se produce en la interacción entre contexto narrativo y el monólogo interior se puede observar en el magistral uso que hacen Woolf o Joyce, entre otros escritores modernistas, de esta técnica narrativa. Recordemos brevemente el

¹²¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 142.

¹²² *Ibid.*, p. 143.

¹²³ *Ibid.*, p. 145.

capítulo “Proteus” en el *Ulysses* de James Joyce. El manejo del “monólogo interior” hace que el tiempo diegético hipotético que toma el paseo de Stephen Dedalus por la bahía de Dublín se alargue indefinidamente al colarse en su remembranza memorias de su vida de estudiante en París, su familia, reflexiones filosóficas y proteicas asociaciones lingüísticas. En contraste con la distensión temporal del “monólogo interior”, la psiconarración es un recurso narrativo mucho más flexible en términos temporales, pues “la capacidad sintética que tiene la psiconarración no la tiene ninguna de las otras dos técnicas de representación de conciencia. Más aún, no sólo tiene la capacidad de síntesis sino también de distensión temporal; en su variante de psicoanalogía, la psiconarración distiende un momento puntual en el tiempo alargándolo a tal grado que acaba por perturbar la temporalidad de la historia.¹²⁴ Así, en tanto que el narrador da cuenta de los estados de ánimo y procesos de conciencia del personaje le es posible referirlos mediante una síntesis (Pimentel menciona el ejemplo de *Madame Bovary*) o extendiéndose largamente sobre ellos hasta llegar a afectar el tiempo diegético.

La narración del pasado, a pesar de que adquiera en la percepción del lector un efecto de presente, es uno de los elementos básicos del relato de ficción en general, incluyendo la novela y las épicas clásicas. Este rasgo común ha impulsado a diversos críticos a relacionar estos dos géneros con otro discurso extraliterario: la historiografía. En el caso de la épica la analogía parece evidente en tanto que la trama y el tema se extraen de un episodio con cierta jerarquía en una tradición o historia nacional, y la inmutabilidad del material épico, que afirma Bajtín, parece sólo confirmar el parentesco. En la novela, sobre todo en novelas largas, la trama también acusa cierta tendencia hacia la historia y tenemos, por supuesto, el caso de las novelas históricas. Northrop Frye,

¹²⁴ *Ibid.*, p. 124.

haciendo un contraste con el romance, habla sobre la tendencia de la trama novelística a la historia:

The novel tends rather to a fictional approach to history. The soundness of calling *Tom Jones* a history is confirmed by the general rule that the larger the scheme of a novel becomes, the more obviously its historical nature appears. As it is creative history, however, the novelist usually prefers his material in a plastic, or roughly contemporary state, and feels cramped by a fixed historical pattern.¹²⁵

La tendencia de la novela a la historia resulta evidente en novelas como *Doctor Zhivago* o *La guerra y la paz* que además de plantearse en un trasfondo histórico y social verosímil que imita condiciones históricas reales e incluso introduce personajes históricos factuales, presentan tramas que por su extensión y el lapso de tiempo que abarcan parecen auténticos recuentos históricos. Walter Benjamin plantea un argumento interesante con respecto a esto, cuando rastrea la similitudes de la épica y la novela con la historiografía a un posible origen en la Memoria, en el acto de recordar: “if the record kept by memory -historiography- constitutes the creative matrix of various epic forms (as great prose is the creative matrix of various metrical forms), its oldest form, the epic, by virtue of being a kind of common denominator includes the story and the novel.”¹²⁶ Mediante esta aserción, Benjamin propone una especie de árbol familiar que confirma el parentesco entre la historiografía, la épica y la novela. Sin embargo, permanece la pregunta, ¿cuál es la verdadera relación entre la historiografía y la literatura? ¿Es pertinente la separación entre lo histórico y lo literario? Linda Hutcheon plantea muy bien este problema al inicio de su influyente ensayo “historiographic metafiction”. Cito largamente del primer párrafo:

In the nineteenth century, at least before the rise of Ranke’s ‘scientific history’, literature and history were considered branches of the same tree of learning, a tree which sought to interpret experience for the

¹²⁵ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 100.

¹²⁶ Walter Benjamin, "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov", en Dorothy J. Hale (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory*, Nueva York, Blackwell Publishing, 2006, p. 8.

purpose of guiding and elevating man' (Nye 1966, 123) Then came the separation which resulted in the distinct disciplines of literary and historical studies today, despite the fact that the realist novel and Rankean historicism shared many similar beliefs about the possibility about writing factually about observable reality (H. White 1976, 25) However, it is this very separation of the literary and the historical that is now being challenged in postmodern theory and art, and recent critical readings of both history and fiction have focused more on what the two modes of writing share than on how they differ. They have both been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality. But there are also the implied teachings of historiographic metafiction. Like those recent theories of both history and fiction, this kind of novel asks us to recall that history and fiction are themselves historical terms and their definitions and interrelations are historically determined and vary with time.¹²⁷

En este ensayo, Hutcheon aborda la cuestión de la separación entre lo histórico y lo literario desde un ángulo sumamente interesante al proponer que en la novela posmoderna se establecen nuevos vínculos con la historiografía por la manera en que se hace uso del material histórico, la tematización de cuestiones como la reescritura de la historia y, principalmente, el desafío frontal que se hace de la noción de “verdad histórica” al poner en evidencia su condición de constructo lingüístico y social estructurado, muchas veces, con los mismos recursos que los textos literarios. Los contornos conceptuales de lo que Hutcheon llama “metaficción historiográfica” sólo se mencionan brevemente aquí a reserva de tratarlos en profundidad en el siguiente capítulo en relación con la trama de *Gravity's Rainbow*.

A pesar de que la representación del tiempo en la novela hereda sus características principales de la épica –elementos como la narración retrospectiva, fenómenos de “anacronía” como la analepsis o de “frecuencia” como la narración

¹²⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge, 2005, p 105.

iterativa—, el cronotopo particular que se crea en este género a partir de diversas innovaciones en técnica narrativa, principalmente en el modernismo, se proyecta como el opuesto al de su milenario ancestro. Una manifestación de esto es la sensación de presente que se crea en el discurso narrativo novelístico, o la verdadera abolición de la distancia entre la historia y la narración que se puede presenciar en algunos de los modos de representación de conciencia como el “monologo autobiográfico” y el “monodíálogo”. En términos de la similitud entre la trama novelística y épica a partir de su relación con la historiografía, es un poco más complejo proponer el cronotopo de la novela como opuesto al de la épica. Tanto las historias novelísticas como las épicas se presentan generalmente a través de un recuento retrospectivo, es decir, en ambas hay un cierto afán por grabar una acción significativa del pasado; asimismo, ambas dependen, en gran medida, de la verosimilitud de la historia, para lo que necesitan un trasfondo histórico y social determinado. Sin embargo, hay una diferencia esencial. El material novelístico ya no es un periodo de tiempo con una jerarquía en una historia o tradición nacional, y aun cuando el novelista aborda eventos históricos, éstos se presentan con una estructura plástica y flexible. Este rasgo es lo que permite a la novela establecer un nuevo tipo de relación con el material histórico. La plasticidad del discurso y trama novelística permite no sólo abordar la historia como material literario sino que, de hecho, parece tender nuevos puentes entre lo histórico y lo literario.

4. Diálogo y la novela

Una de las características más prominentes de la novela como género es la relación dialógica que establece con el discurso de manifestaciones genéricas previas y contemporáneas. Con diálogo quiero referirme no a las locuciones de los personajes en la novela, sino a la convivencia que se establece entre la novela y otros géneros. Como ya se mencionó, debido a su naturaleza plástica la novela puede incorporar elementos discursivos de otros géneros dentro de su estructura estableciendo relaciones dialógicas. El término nace del antiguo género del diálogo socrático del cual Platón es el más importante representante. En opinión de Bajtín, en el diálogo socrático se generan cambios muy importantes en el lenguaje literario y, más importante aún, en la concepción mono-estilística o monológica del género literario. Bajtín explica:

Characteristic, even canonic, for the genre is the spoken dialogue framed by a dialogized story. Characteristic also is the proximity of its language to popular spoken language, as near as was possible for classical Greece; these dialogues in fact opened the path to Attic prose, and are connected with the essential renovation of the literary – prose language—and with the shift in the languages in general. Characteristically this genre is at the same time a rather complex system of styles and dialects, which enter it as more or less parodied models of language and styles (we have before us therefore a multi-styled genre, as is the authentic novel). Moreover, the figure of Socrates himself is characteristic for the genre –he is an outstanding example of heroization in novelistic prose (so very different from epic heroization).¹²⁸

En la descripción de las características del diálogo socrático se intenta establecer un paralelo con los aspectos que resultaron igualmente revolucionarios en la novela. La figura de Sócrates, héroe o protagonista de este género, sin duda marca un cambio importante tanto en el tipo de personajes que se representan como en el tipo de acciones o actitudes que constituyen el “heroísmo” en un género literario. La transición del héroe

¹²⁸ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 25.

épico con su destino trágico a la figura ambivalente del hombre sabio que se declara ignorante es, en este sentido, similar a la transición del personaje arquetípico del romance a la figura cuya personalidad se construye en el tiempo representado de la novela. El lenguaje conversacional de los diálogos fue una aproximación al lenguaje contemporáneo de la Grecia clásica, de la misma manera que en la novela hay una representación de figuras contemporáneas con lenguaje contemporáneo. Por supuesto, el lenguaje representado tanto en los diálogos socráticos como en la novela es sólo contemporáneo en la época y espacio geográfico en que se produjo la obra literaria. Aparte de lo arriba citado, Bajtín habla también del papel de la risa e ironía socrática como primeras instancias de parodia en un género literario, aspecto que también sería de gran importancia en la novela. Pensemos, por ejemplo, en el *Quijote* en donde se construye un nuevo tipo de trama y personaje a partir de una parodia de las convenciones de las novelas de caballería; o en la tradición inglesa en *Tom Jones* donde se hace igualmente un uso paródico de las convenciones de la épica. En el pensamiento de Bajtín, la risa y la parodia constituyen herramientas que desarman el “pasado absoluto” y permiten explorar y analizar de manera libre el presente contemporáneo.

Por último, se dice que el discurso de la novela es dialógico precisamente por la analogía que establece Bajtín entre ambos géneros. Al igual que los diálogos socráticos, la novela está compuesta por un complejo sistema de estilos, sólo que estos estilos no son sólo modelos “paródicos” de lenguajes y dialectos, sino elementos discursivos de otros géneros literarios. El término refiere entonces a ambas situaciones: por un lado el lenguaje pluri-estilístico que caracteriza ambos géneros, así como la relación que se establece entre el discurso de la novela y los elementos de otros géneros que entran en éste: un diálogo porque no prevalece el discurso de ninguna sino que las “voces”

novelísticas y las “voces” de otros géneros o formas literarias conviven en armonía en un solo discurso.

El concepto bajtiniano de dialogismo en la novela ha sido indirectamente discutido en las diversas analogías que se hacen entre la novela y otros géneros a través de la historia de la crítica literaria. En esta sección se abordan tanto las relaciones dialógicas en términos de Bajtín, como las diversas combinaciones que puede haber entre lo que Northrop Frye llama formas de ficción en prosa. Comienzo primero revisando las ideas críticas acerca de la relación entre romance y novela. Doy un vistazo a dos tratamientos muy interesantes del romance: primero el de Frye que, a diferencia de la mayoría de los críticos, no adopta el discurso evolucionista que caracteriza la mayor parte de las discusiones críticas acerca del surgimiento de la novela, sino que sostiene que el romance en ciertos elementos, la caracterización por ejemplo, es un género más revolucionario que la novela. Fredric Jameson, por su parte, en un seguimiento a los argumentos de Frye sobre el romance, contrasta la significación del espacio diegético representado en la novela y en el romance, dando primacía a este último como una imagen que simboliza la realización de un deseo utópico. Sigo después tratando de establecer una relación entre la épica y la novela. Abordo el tema a partir de tres perspectivas: la de Lukács que habla de ambos géneros como formas de “literatura épica”, la de Benjamin que afirma que la historiografía es la fuente de la que surgen ambos géneros, y la de Frye que los vincula en la relación que ambos establecen con la historia. Por último, doy un vistazo somero a la línea genérica que traza Paul Merchant en “Forms of Modern Epic”. El argumento de este ensayo se centra en la caracterización de novelas como *Tom Jones*, *Tristram Shandy*, el *Quijote*, *Moby Dick* y *Ulysses* como manifestaciones modernas de la épica. Analizo y discuto los argumentos de Merchant intentando establecer también las distintas posibles relaciones entre la épica y la novela.

En este apartado, se trata también el tema de los diversos tipos de relaciones que se pueden establecer entre las cuatro “formas de ficción en prosa” que introduce Frye, mediante las cuales se vislumbra un molde genérico que podría dar cuenta de obras enciclopédicas como *Gravity's Rainbow* y otras que no encajan en los patrones genéricos convencionales de la novela.

a) *Novela y romance*

La relación entre romance y novela se ha concebido como una de causa y efecto. Quizá por el hecho de que el romance, como forma genérica en prosa, antecede a la novela se ha creado esta impresión. Existe además el argumento, defendido por críticos como Lukács y Bajtín, de que el romance es un género que puede ser superado, e incluso lo fue, por la novela y otras manifestaciones literarias en prosa posteriores. Ideas como éstas son las que busco discutir en este inciso en que desarrollo la relación que se ha establecido entre ambos géneros. Como se verá, ésta no es necesariamente de causa y efecto –a pesar de que el romance sentó algunas de las bases para que surgiera un género como la novela– sino que cada género tiene contornos estilísticos e ideológicos bien delineados. Los géneros literarios en general, por otra parte, se han mezclado entre sí en incontables ocasiones en la historia de la literatura. Más aún en géneros como el romance y la novela, tan cercanos en términos discursivos. Por esto aquí me interesa mencionar las diferencias entre ambos apoyándome en las ideas de distintos críticos, desafiando en particular la concepción “darwiniana” de esta relación con la idea de Northrop Frye del romance como un género más revolucionario que la novela.

En la sección en que aborda las formas de ficción en prosa, Frye protesta en contra de la identificación de la ficción con la novela. Una queja que en efecto merece una atención más cercana. Pensemos, por ejemplo, en la división que se hace en las

librerías norteamericanas: *fiction* y *non-fiction*. En la primera categoría se ordenan indistintamente todas las obras literarias cuya trama es ficticia, es decir cuentos, novelas, romances, confesiones... y en la segunda las biografías, autobiografías y textos históricos, crítica literaria. Dado que los libros en la sección de *fiction* son en su mayoría novelas, es comprensible que el lector norteamericano haga una asociación entre el término para designar textos con una trama “ficticia”, por decirlo de alguna manera, y el género novelístico. Por otra parte, el romance es un género que francamente ha caído en desuso. Sería en verdad poco conveniente tener un estante de “romances” en la librería que contenga tan sólo *The Pilgrim’s Progress*, *Guillaume de Pallerme*, algunos clásicos como *Sir Gawain and the Green Knight* y *Le Morte D’Arthur* y unos pocos otros. Sin embargo, el hecho de que la producción textual y distribución editorial de la novela haya opacado al romance no significa que se pueda hablar indistintamente de ambos géneros. La distinción genérica que hace Hawthorne en *The House of the Seven Gables*, por ejemplo, es relevante pues invita a que el lector y el crítico lean y analicen el texto de acuerdo a las expectativas temáticas y formales que implica el género. La expectativa en la lectura de cada texto literario se rige por la conciencia del género que se está leyendo, así como también la comprensión y análisis que se haga del texto. Cada género tiene ciertos patrones temáticos, discursivos, narrativos y formales que configuran diferentes mundos diegéticos y trasfondos discursivos. De manera también significativa, cada vez con más frecuencia se especifica el género en el título de algunos textos literarios. Por ejemplo, la edición norteamericana de 2666 de Roberto Bolaño, *2666: A Novel*; el caso de la nueva novela de Arthur Philips es también interesante: *The Tragedy of Arthur: A Novel*. En novelas como la de Bolaño, que comprende si no varios discursos genéricos, sí varias formas novelísticas, o en otras que contengan elementos de épica, tragedia o algún otro género de la antigüedad, podría

parecer útil para ciertos editores hacer tal distinción. Northrop Frye, hablando de novela y romance, afirma de la mezcla de géneros: “Pure examples of either form are never found; there is hardly any modern romance that could not be made out into a novel, and viceversa. The forms of fiction are mixed, like racial strains in human beings, not separable like the sexes.”¹²⁹ Aquí Frye se refiere sólo a la mezcla de la semilla discursiva de las cuatro formas de ficción que propone en su *Anatomy of Criticism*: novela, romance, confesión y anatomía. Es posible por otro lado, que algunas novelas tengan elementos de tragedia (pensemos, por ejemplo, en *La muerte en Venecia*), o novelas escritas con convenciones pertenecientes a la lírica (como *The Golden Gate* de Vikram Seth compuesta por series de sonetos), así como novelas con elementos temáticos y discursivos de la épica como *Tom Jones* de Fielding o *Ulysses* de James Joyce.

Ahora, aunque las formas de ficción en prosa y los géneros literarios se hayan mezclado y la semilla discursiva de cada uno circule ahora, y desde hace ya algún tiempo, indistintamente en cada vez más textos literarios híbridos, se pueden aún reconocer los rasgos de nacimiento de cada uno. Es decir, incluso cuando Frye apunte que no hay manifestaciones puras del romance y la novela, así como de otros géneros, está claro que cada uno tuvo una conceptualización ideológica y discursiva en el momento de su gestación. Comencemos, aunque sea de forma general, con la concepción de caracterización que se tiene en cada uno. Dada la tendencia del romance hacia la alegoría, sus personajes suelen ser arquetípicos. El novelista, de acuerdo con Frye, se enfoca en la personalidad y la interacción social de los personajes, para lo cual necesita el trasfondo de una sociedad estable. Este punto ya lo había tratado arriba con respecto a Watt,¹³⁰ cuando hablaba de cómo los novelistas ingleses del siglo XVIII

¹²⁹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁰ *Vid. supra*, p. 58.

buscaban alejarse de la imagen idealizada del héroe y la heroína representando, por el contrario, personajes que encarnaran vicios y defectos. Desde el punto de vista de Watt, la caracterización en la novela permitiría un acercamiento a la personalidad y su desarrollo en el tiempo, elemento que estaba del todo ausente en el romance, y que en consecuencia haría de la novela una forma más revolucionaria en lo que a caracterización se refiere. Frye diría lo contrario:

It is in the romance that we find Jung's libido, anima, and shadow reflected in the hero, heroine, and the villain respectively. That is why the romance so often radiates a glow of subjective intensity that the novel lacks, and why a suggestion of allegory is constantly creeping in around its fringes. Certain elements of character are released in the romance which make it naturally a more revolutionary form than the novel. (...) The romancer deals with individuality, with characters in vacuo idealized by revery, and, however conservative he may be, something nihilistic and untamable is likely to keep breaking out of his pages.¹³¹

La intensidad subjetiva de la que habla Frye sin duda es un elemento que sorprende. Usualmente se habla así de la novela, como un género donde se trata la individualidad y se llega a momentos de "intensidad subjetiva" en el desarrollo sostenido de los personajes. Más adelante, se dice además que la novela es un género más objetivo porque el novelista tiene más libertad de acceder a sus personajes. Pongamos un poco de atención en el uso de términos. La mención de los arquetipos de Jung es significativa. En el contexto de la psicología jungiana, subjetivo adquiriría otros contornos, sugiriendo que el arquetipo que encarna el héroe, la heroína y el villano respectivamente, podrían en conjunto tornarse en alegoría de los diferentes patrones de comportamiento de un sujeto. En el mismo sentido, la novela es objetiva pues puede dar una imagen tanto de los procesos internos de los personajes como de su interacción social, es decir, más completa y por tanto objetiva. Ahora, me parece un tanto

¹³¹ Northrop Frye, *op. cit.* p. 99.

contradictoria la aseveración de que el romance es “naturalmente una forma más revolucionaria que la novela”, o también que haya algo “nihilista e indomable” en sus páginas. En mi opinión no se puede afirmar que la novela carezca del brillo subjetivo del que habla Frye pues si el romance puede entrar en relaciones dialógicas con la novela, entonces puede incorporar en su estructura esta caracterización arquetípica con tintes alegóricos. Y, por supuesto, hay novelas que se tornan alegóricas del comportamiento humano o de cierto momento histórico. Aquí tengo en mente, por ejemplo, la manera en que la convivencia entre los pacientes del sanatorio de *La montaña mágica* refleja tanto dualidad entre ideas (el humanismo de Settembrini contra el radicalismo que borda en totalitarismo de Leo Naphta) como la situación en Europa en la víspera de la Primera Guerra Mundial. Además, hay muchas instancias en que la caracterización de personajes novelísticos se torna nihilista. Buenos ejemplos de esto serían personajes como Roquentin de la *Náusea* o Ulrich de *El hombre sin cualidades* cuya actitud indiferente los convierte en personajes cuyo devenir existencial difícilmente entra en un orden narrativo. La trama de novelas como ésta es nihilista por la dificultad de imponer un orden a las experiencias de personajes tan atípicos. Aunque me parece laudable la defensa de Frye del romance, creo que para argumentar tan contundentemente la superioridad del romance sobre la novela en cuanto a caracterización, habría que tener en consideración los experimentos novelísticos mencionados, además de algunas instancias de *Bildungsroman* o desarrollos de personajes a gran escala como en el caso de *En busca del tiempo perdido*.

Frye sin duda está consciente de novelas como las mencionadas, el problema es que en la categorización genérica que intenta establecer en *Anatomy of Criticism* éstas no son centrales en la tradición de la novela, son textos híbridos; mezclas entre novela y romance, entre novela y confesión, novela y anatomía... Frye: “When we start to think

seriously about the novel, not as fiction, but as a form of fiction, we feel that its characteristics, whatever they are, are such as make, say, Defoe, Fielding, Austen, and James central in its tradition, and Borrow, Peacock, Melville, and Emily Bronte somehow peripheral.”¹³² Entonces, Defoe, Fielding, Austen y James son para Frye centrales en lugar de algunos de los autores que han escrito las novelas más importantes e innovadoras de la historia por mencionar algunos: Cervantes, Sterne, Rabelais, Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Melville, Mann, Musil, Pynchon... La comparación entonces sería entre el romance y la novela tradicional. Aun así, esto equivaldría a afirmar que sólo las novelas tradicionales entran dentro del canon de tradición novelística y las demás, por no cumplir con los estándares y características de la novela “tradicional”, no se consideran seriamente. Ésto me parece equivocado: en primer lugar porque el juicio está centrado en la tradición inglesa, es decir, porqué tomar como modelo las obras de Defoe y Fielding como centrales cuando Cervantes ya había asentado las raíces discursivas del género; en segundo lugar, porque en el devenir histórico de la producción literaria autores como los que menciono arriba han resultado esenciales para el desarrollo del discurso literario en general.

En aseveraciones como las citadas arriba es perceptible la predilección de Frye por el romance. Ya se sabe, desde la antigüedad cada crítico muestra su preferencia por las cualidades de un género por sobre los demás: desde Aristóteles que se inclinaba por la tragedia sobre la épica, hasta la orientación novelística de críticos como Bajtín, Lukács o Moretti o la defensa del romance de Frye y Jameson. Sin embargo, de alguna manera es lógico que autores de persuasión marxista se inclinen por la novela pues estarían siendo consecuentes con la premisa de que la evolución de la historia de las formas (literarias) es paralela a la evolución de la vida social. Una postura, por cierto,

¹³² *Ibid.*, p. 98.

muy cercana al acercamiento histórico de Michael McKeon: “When we speak of literary change, what we are responding to is the way variable and external ‘contexts’ register their contingency as what we call ‘content.’ Content is the accidental product of the ‘world,’ and it undergoes incessant change”.¹³³ Esta perspectiva diacrónica entre la historia de las formas y el contexto social permea la crítica marxista como a ninguna otra. Es de hecho la fuente de la que se nutre; la razón porque la crítica marxista sea predominantemente genérica. La concentración en la novela, en el pensamiento marxista, es sólo consecuente pues es éste el género en que más notablemente es perceptible el avance paralelo de forma literaria y contexto social e histórico. En las novelas de la Inglaterra victoriana, por ejemplo, podemos observar la cercana unión que hay entre el ascenso de la clase media y la focalización de estos autores en personajes provenientes de la misma. La trama de movilidad social, del ascenso de la clase media, es característica, por ejemplo, de las novelas de Dickens, Thackeray y Eliot. Desde esta misma perspectiva, podría compararse también el desarrollo de la trama de la obra de Proust con la decadencia de la aristocracia francesa.

Quizá sea útil introducir aquí brevemente algunos de los preceptos de la crítica marxista. Este tipo de crítica literaria arguye la prioridad de la interpretación política de textos literarios, basándose en la premisa de que el trasfondo político antecede o condiciona el contenido del texto. Fredric Jameson afirma que hay dos tendencias principales en la crítica literaria, la lectura de textos tomando en cuenta el trasfondo social y político y la re-escritura de textos en términos de una concepción modernista o posmodernista del lenguaje. Sin embargo, ninguna de éstas puede dar cuenta cabal del “misterio” que oculta el pasado cultural:

¹³³ Michael McKeon, *The Origins of the English Novel 1600 - 1740*, Baltimore y Londres, John Hopkins University Press, 2002, p. 7.

Only Marxism can give us an adequate account of the essential mystery of the cultural past, which, like Tiresias drinking blood, is momentarily returned to life and warmth and allowed once more to speak, and to deliver its long forgotten message in surroundings utterly alien to it. [...] These matters can recover their original urgency for us only if they are retold within the unity of a single great collective story; only if, however disguised and symbolic a form, they are seen as sharing a single and fundamental theme—for Marxism, the collective struggle to wrest a realm of freedom from a realm of Necessity; only if they are grasped as vital episodes in a single vast unfinished plot: ‘The history of all hitherto existent society is the history of class struggles’.¹³⁴

Así, la crítica literaria marxista no se limita a una especie de análisis sociológico de la producción literaria sino que propone ser una amalgama en la crítica literaria que detecte en los textos literarios la continuidad en la historia de la “lucha de clases”. En lo referente a la crítica de géneros, propone reflexionar de manera dialéctica sobre los dos métodos hermenéuticos principales, el semántico (con Frye como principal exponente) y el estructural (teniendo esencialmente en mente a Propp). Dicha reflexión se desarrolla durante los capítulos dos y tres de *The Political Unconscious* donde revisa la significación del romance y la novela.

Fredric Jameson también ve la novela como el género que permite una representación fiel de la realidad. Cito su descripción del realismo de la novela:

(It has) the task of producing as though for the first time that very life world, that very “referent”—the newly quantifiable space and extension and market equivalence, the new rhythms of measurable time, the new secular and “disenchanted” object world and commodity system, with its post-traditional daily life and its bewilderingly empirical, “meaningless”, and contingent *Umwelt*—of which this new narrative discourse will then claim to be realistic reflection.¹³⁵

Nótese el tono desencantado con que describe las posibilidades miméticas de la novela: como una secularización del mundo; la reproducción de un *ambiente* que carece de

¹³⁴ Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Nueva York, Cornell University Press, 1982, pp 19, 20.

¹³⁵ Fredric Jameson, *op. cit.* p. 152.

sentido. Incluso los adjetivos se subrayan entre comillas para que sea perceptible la actitud deprecativa del autor hacia la realidad que reproduce la novela. Características de la novela que para autores como Bajtín o Lukács serían positivas –la representación de espacio y tiempo cuantificables, la equivalencia entre las sociedades y sistemas económicos reales y ficticios– no lo son, en contraste, para Jameson. La novela constituye una especie de caída del *paraíso* de los paradigmas literarios tradicionales en el sentido en que sustituye la estructuración mítica y alegórica que constituía las bases de los géneros de la antigüedad por una estructuración formal y narrativa de la vida cotidiana. La crítica de Jameson hacia la novela está dirigida a esta secularización, a la ausencia de mitificación del contenido diegético de la novela. Afirma incluso que esa es una de sus principales funciones: “that processing operation variously called narrative mimesis or realistic representation has as its historic function the systematic undermining and demystification, the secular ‘decoding’ of those preexistent inherent traditional or sacred narratives paradigms which are its initial givens”.¹³⁶ La función histórica que Jameson atribuye a la novela así como la descripción que hace del realismo novelístico, muestran una postura que no repara tanto en las posibilidades miméticas del género y está en desacuerdo con el proceso de reproducción diegética de una sociedad en función de su importancia simbólica y política. Es decir, la vida empírica, cotidiana, de la novela ideológicamente sería pasiva en tanto que no propone un cambio o transformación de la misma sino que sólo se la observa y reproduce. Está claro, que hay novelas que son incisivamente críticas de la sociedad que representan. Pero al parecer no es lo que el autor tiene en mente, pues para hablar de esta transformación de la realidad dirige su atención hacia el romance.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 152.

La revaloración de Jameson del romance se alinea con la de Frye en su concepción del romance como la expresión de una fantasía utópica:

Romance is for Frye a wishfulfillment or Utopian fantasy which aims at the transfiguration of the world of everyday life, in such a way as to restore the condition of some lost Eden, or to anticipate a future realm from which the old mortality and imperfections will have been effaced. Romance, therefore, does not involve the substitution of some more ideal realm for ordinary reality (...), but rather a process of transforming ordinary reality.¹³⁷

Como se ve en la cita anterior, Jameson básicamente está de acuerdo con el recuento genérico que hace Frye del romance. Señala, sin embargo, que la preferencia de Frye por este género es producto de las opiniones del *New Criticism* en donde se originó. La revaloración de Jameson del romance, que sin duda también se adapta a los intereses de la crítica marxista,¹³⁸ me parece mucho más relevante para el estado de la crítica contemporánea, pues esboza una queja de la manera en que la producción y crítica literaria –desde el surgimiento primero del modernismo y después del posmodernismo– parecen excluir el ejercicio de formas literarias tradicionales con la afirmación de la prominencia e incluso superioridad discursiva de las nuevas manifestaciones literarias. Ésto y la promoción y mercantilización de novelas y textos literarios *avant-garde* no tendrían por qué ser, aunque lo son, indicadores en la preferencias, producción y consumo de productos literarios.

Posiciones críticas como las de Frye y Jameson muestran que la relación entre el romance y la novela no es necesariamente una darwiniana en la que la primera es sólo el género que puso algunas de las bases narrativas para la segunda, sino que cada género tiene sus posibilidades tanto miméticas como discursivas, además de diferentes

¹³⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁸ Aquí hago referencia tanto a la concepción del romance como un género que proyecta un cambio de la realidad, como al interesante análisis que hace Jameson de las oposiciones binarias del eje ético del bien y el mal presentes en el romance, un análisis hasta cierto punto postestructuralista (en su decodificación de las partes que componen un "objeto") que, de acuerdo con Jameson, podría también dar cuenta de la formación de instancias de la sociedad como el poder, la clase política y las clases sociales.

trasfondos ideológicos que tienen o se prestan, como ya se vio, para diferentes propósitos simbólicos. Y aunque la novela pueda establecer relaciones dialógicas con el romance, está claro que no podría absorberlo por completo y por tanto alcanzar los mismos efectos diegéticos y simbólicos.

b) *Novela y Épica*

En la crítica marxista, particularmente en la de Lukács y Benjamin, la novela es una especie de continuación del discurso de la épica. A pesar de las diferencias en la conceptualización tanto ideológica como discursiva de cada uno de estos géneros, se habla de ambas como pertenecientes a las formas de literatura épica. Lukács dice: “The epic and the novel, these two major forms of great epic literature, differ from one another not by their authors’ fundamental intentions but by the given historico-philosophical realities with which the authors were confronted.”¹³⁹ La consideración de una obra literaria en concordancia con el momento histórico-filosófico en que se produjo es, ya se sabe, uno de los principales argumentos del pensamiento marxista. Lukács es el mayor de ellos, el primer gran crítico marxista. Recordemos: la crítica marxista es esencialmente crítica de género. Es interesante en este sentido que el original alemán *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916) apareció en respuesta al estallido de la Primera Guerra Mundial, y que, más adelante, en su obra tardía, al expresar su denuncia al estalinismo produjo otro texto de crítica genérica sobre Solzhenitsyn. Jameson comenta al respecto: “the work of Georg Lukács, spanning some sixty years, is dominated by concepts of genre from beginning to end. I take it, indeed, as one of the moments of ‘high seriousness’ in the history of recent Marxist thought that when the aging Lukács

¹³⁹ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 56.

felt the urgency of supporting Solzhenitsyn's denunciation of Stalinism (...) he did so by sitting down at his desk and producing a piece of genre criticism.”¹⁴⁰ La crítica de género es relevante para el marxismo precisamente por la manera en que el discurso y la trama de las obras literarias, pero principalmente aquellas pertenecientes a las llamadas "formas épicas", reflejan el contexto histórico-filosófico en que fueron producidas. La épica y la novela son de principal interés para la crítica marxista pues en ambos géneros hay una relación muy cercana con la historia. Y no sólo en términos de la relación recíproca entre la realidad que representan y el contexto histórico, sino también en la manera en que ambos géneros introducen en su estructura tramas que, entre más prolongadas, más se acercan a lo que llamamos “historia”. Dicho de otro modo, una base “histórica” subyace la concepción de tramas tanto en la novela como en la épica. Pero, ¿cuál es la relación que guardan estos géneros con la historia?, ¿es permisible el uso de este término para referirse a las tramas de estos géneros?, ¿es la historia que se introduce en la trama de estos géneros del mismo tipo?

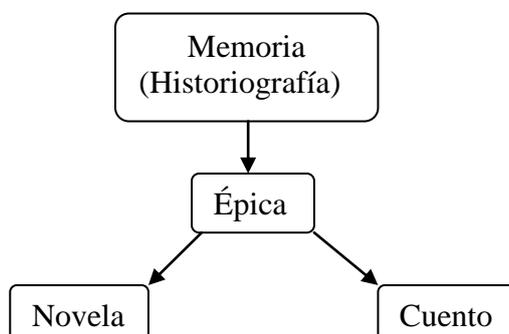
Como hemos visto, Walter Benjamin tiene un argumento muy interesante al respecto. En “The Storyteller” afirma que en cualquier análisis de una forma épica determinada está implicada la relación de esta forma con la historiografía. Sugiere incluso que la historiografía podría constituir el común denominador para todas las formas de la épica en virtud de que la memoria constituye, por un lado, el material para hacer un recuento histórico y, por el otro, la fuente creativa de la épica.

Mnemosyne, the rememberer, was the Muse of the epic art among the Greeks. This name takes the observer back to a parting of the ways in world history. For if the record kept by memory—historiography—constitutes the creative matrix of various epic forms (as great prose is the creative matrix of various metrical forms), its oldest form, the epic, by virtue of being a kind of common denominator includes the story and the novel.¹⁴¹

¹⁴⁰ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 8.

Lo que Benjamin dibuja en el fragmento anterior es un árbol genealógico que une de manera directa a los dos géneros que nos conciernen aquí. Los vincula, principalmente, su ancestro en común y también la relación que aparentemente ambos géneros guardan con la memoria. La memoria, ya se mencionó, es la facultad épica por excelencia; en la novela, aunque es también relevante, se manifiesta de manera muy distinta. La memoria en una obra épica determinada contiene el recuento de una sola acción, un solo héroe, una sola batalla... la novela, por otro lado, incluye dentro de su material el recuento y mezcla de muchas y muy diversas ocurrencias. Sin embargo, estas ocurrencias ya no están unidas en la memoria, sino que son el narrador o el personaje quienes hacen sentido de éstas a través de lo que Benjamin llama *reminiscencia*. Si bien la historiografía –en el sentido de “el registro guardado por la memoria” (“the record kept by memory”), pues como forma textual la historiografía es bastante posterior a la épica– podría constituir una base para ambos géneros, la manera en que se manifiesta el fenómeno de la memoria en cada uno, además de las distintas maneras de conceptualizar formalmente la realidad representada, revela que aunque tengan los mismos orígenes, el contexto histórico y filosófico en que se originó cada género cultivó diferentes características en ellos. En el siguiente esquema se ilustra la genealogía propuesta por Benjamin:



Aun si se toma por sentado el parentesco entre la novela y la épica, resulta complicado establecer la relación que establecen ciertas novelas con el discurso de la

épica. Incontables manifestaciones del género incorporan elementos estilísticos, lingüísticos y narrativos de la épica, pero ¿es permisible denominar a este tipo de novelas "épicas"? Si no, ¿cómo podría denominarse este tipo de novelas? También cabe preguntarse si todas las novelas a gran escala que se concentran en un solo personaje podrían llamarse épicas. Si no, ¿por qué? En "Forms of Modern Epic", Paul Merchant habla de una tradición de novelas épicas en las que incluye el *Quijote*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Ulysses* entre otras. Dado que en esta investigación propongo algo muy similar, me interesa aquí hacer un análisis muy cercano de los argumentos de Merchant. Este ensayo da cierre al libro *The Epic*, en el que Merchant hace una revisión del género desde la épica clásica hasta el siglo veinte, pasando por el renacimiento. Señala tres formas genéricas en las que se ha seguido desarrollando la épica en la modernidad: la novela, el movimiento del teatro épico alemán iniciado por Bertolt Brecht, y algunos tipos de lírica moderna. Propone la siguiente definición de épica: "Before coming to an assessment of twentieth century epic writing we should again pause to define the term. The two initial definitions ('a work surpassing the dimensions of realism' and 'a poem including history') express clearly two aspects of the tradition which have been noted many times, the large scale of each work, and its all inclusiveness"¹⁴². Una descripción como esta sin duda resulta muy ingenua a la luz de la discusión crítica a partir de la cual se trató de vislumbrar los elementos de la épica en el primer capítulo. Ya se notó, por ejemplo, que la extensión del poema épico no es tan relevante, como el presentar la acción completa (en el sentido aristotélico) de un héroe protagonista en el trasfondo de la historia de una civilización. Por otra parte, este "all inclusiveness", no se deriva necesariamente de la inclusión de "historia"¹⁴³ en la épica, sino de la cualidad enciclopédica de estas obras que permite incorporar materiales

¹⁴² Paul Merchant, "Forms of Modern Epic" en *The Epic*, Nueva York, Routledge, p. 71.

¹⁴³ Entre comillas pues no se trata de un recuento histórico sino un episodio de alguna manera mítico que forma parte de una tradición nacional.

misceláneos o de otras ramas de conocimiento, como el catálogo de las naves o la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, al discurso narrativo. Ahora, es lógico que al establecer una definición tan laxa de épica o de cualquier otro género, éste pueda extender considerablemente su dominio: esto es lo que sucede en el ensayo de Merchant. El título sugiere que las obras que aquí se tratan son desarrollos modernos de la épica como género, sin embargo, lo que se aborda son novelas que marcan una especie de tradición de literatura épica en tanto que incorporan algún elemento que Merchant *asocia* con el género. Digo *asocia* porque hablar, por ejemplo, de *Don Quijote de la Mancha*, con la cual comienza a delinear su genealogía, como épica sólo porque "Cervantes allows the adventures of his engagingly unheroic hero to cover an area at least as wide as those of Odysseus", implica que hay un tratamiento muy superficial e incluso ingenuo del término. Las aventuras de ambos personajes son de una naturaleza muy diferente, comenzando porque la trama *Odisea* es la instancia fundadora de las épicas de retorno,¹⁴⁴ en cuya tradición difícilmente podríamos incluir una novela como el *Quijote*. Para pensar en el *Quijote* como una épica, o como una épica paródica, habría que considerar la cualidad oral de la narración o momentos icónicos como el enfrentamiento del Quijote contra los molinos-gigantes, que irónicamente reproduce el tema épico de "hombre contra monstruo", o la incursión en la cueva de montesinos que similarmente emula el "descenso a los infiernos". Incluso el retorno de don Quijote al hogar con el que concluye la novela podría interpretarse como la realización del ciclo de la "épica de retorno"; pero hay que tener cuidado, pues no se trata del mismo tipo de retorno: la *Odisea* termina en la nota alta de la masacre de los pretendientes y la recuperación del trono de Ítaca mientras que el regreso del Quijote ocurre en un tono sumamente disfórico.

¹⁴⁴ Vid. *Supra*, pp. 48, 49.

Las obras del siguiente autor que analiza, Fielding, sin duda pertenecen a la tradición que Merchant busca establecer, pues las épicas homéricas fueron para Fielding no sólo una influencia sino también un modelo en términos del lenguaje, estructura e incluso de algunos elementos semánticos. Primero en la novela epistolar *Joseph Andrews*, introduciendo dos siglos antes un aspecto que sería muy celebrado en el *Ulysses* de James Joyce, Fielding usa la *Odisea* como modelo para estructurar su novela; después en *Tom Jones* lleva su teoría de la épica novelística aun más lejos: aquí las correspondencias épicas se llevan al nivel del lenguaje y al tipo de narrador. Merchant menciona de paso estos elementos, pero después se equivoca al decir: "these works are 'epic' in the sense of being expansive, rambling works 'surpassing the dimensions of realism'¹⁴⁵. De nuevo, ni la extensión ni la naturaleza digresiva de una obra literaria son elementos característicos o necesarios en la semántica de la épica. Las novelas de Fielding son épicas porque fusionan a la perfección los elementos de ambos géneros; sobre los cimientos estructurales y el lenguaje de la épica se levanta el edificio plurilingüístico de la novela con sus particulares modos de caracterización y conceptualización de espacio y tiempo. Echemos un vistazo a la manera en que se introduce Sophia en *Tom Jones*:

So charming may she now appear; and you the feather'd Choristers of Nature, Whose sweetest Notes not even Handel can excel, tune your melodious Throats, to celebrate her Appearance. From Love proceeds your Music, and to Love it returns. Awaken therefore that gentle Passion in every Swain: For lo! adorned with all the Charms in which Nature can array her; bedecked with Beauty, Youth, Sprightliness, Innocence, Modesty, and Tenderness, breathing Sweetness from her rosy Lips, and darting Brightness from her sparkling Eyes, the lovely *Sophia* comes.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Paul Merchant, *op. cit.*, 73.

¹⁴⁶ Henry Fielding, *Tom Jones*, Nueva York-Londres, W. W. Norton and Company, 1995, p. 102.

La influencia del lenguaje y semántica de la épica resulta evidente en el tono reverencial con que se hace esta descripción. El uso de mayúsculas en los sustantivos, que por otra parte se extiende a través de toda la novela, es particularmente relevante pues inserta en el espacio diegético, ubicado aquí en la Inglaterra del siglo XVIII, personificaciones de virtudes, sentimientos y elementos de la naturaleza que si bien no están físicamente presentes, su presencia de alguna manera divina está sugerida en el uso de mayúsculas¹⁴⁷. El entorno fantástico de dioses y oráculos de la cosmovisión épica clásica parece ser en particular reemplazado por las manifestaciones terrenales de la naturaleza. Las aves, por ejemplo, elevadas aquí a figuras angelicales, hacen las veces del canto de la Musa que entonaba alabanzas a los actos de los héroes épicos. Ahora, el desarrollo actoral de Sophia –así como de otros personajes de la novela cuyos nombres indicaban ya la naturaleza de su hacer actoral: Allworthy, Mrs. Honour...– parece también modelado de acuerdo a las convenciones de los géneros de la literatura clásica. Además de la constante deferencia en la presentación de este personaje (aparece hasta el segundo capítulo del libro cuatro, después de una larga introducción) y de la descripción en un registro lingüístico perteneciente a otro discurso genérico, su hacer actoral parece ser continuo a través de toda la narrativa, es decir, no experimenta ningún cambio ni transformación en prácticamente toda la trama. Sophia es la imagen de la virtud y la racionalidad, en contraste con Tom Jones, un personaje enteramente novelístico en el contexto de las novelas inglesas del siglo XVIII, es decir, un personaje complejo y lleno de vicios morales completamente ajeno a los personajes arquetípicos de la literatura clásica. Por otra parte, de acuerdo con Ian Watt la presentación de personajes como Sophia y el cambio en el registro lingüístico, provocaba una disminución de credibilidad en el lector. “A similar diminution of the reader’s belief in the authenticity of the

¹⁴⁷ Por supuesto hay que notar que aunque en el caso de Fielding puede tener propósitos semánticos, este tipo de ortografía es característica de la época como lo muestra también la obra de Daniel Defoe y Jonathan Swift.

character or the action occurs whenever the usual tenor of Fielding's narrative is interrupted by the stylistic devices of the epic; this surely underlines the fact that the conventions of formal realism compose an inseparable whole, of which the linguistic is an integral part.”¹⁴⁸ En mi opinión, aunque el cambio de discurso y estilo resulta sorprendente, esto no afecta esencialmente el desarrollo de la trama de la novela pues el discurso no se transfiere por completo al lenguaje épico sino que mantiene su calidad novelística en el tono paródico que subyace esta descripción. Ahora, dejando a un lado el asunto de la credibilidad, esta cita atestigua hasta que punto están mezclados los discursos de la épica y la novela en *Tom Jones*. Los largos comentarios y digresiones del narrador no podrían, como afirma Merchant, llamarse épicos principalmente porque las digresiones en la épica son en su mayoría analepsis en la trama y no comentarios reflexivos como en el caso de *Tom Jones*. Las novelas de Fielding, particularmente *Tom Jones* y *Joseph Andrews*, adquirirían contornos épicos por modos de caracterización y el uso de estructura y lenguaje característicos del género.

El caso de *Tristram Shandy*, la siguiente novela que Merchant incluye en su genealogía, es similar al de *Tom Jones* en el tipo de narrativa que construye el narrador. De la misma manera que en la novela de Fielding, la narrativa de Sterne está llena de digresiones tanto reflexivas como analépticas. La relación activa y dinámica que se establece entre narrador y lector, es también una constante en ambas novelas. Recuérdese por ejemplo la forma en que el narrador en Fielding anticipa las respuestas del lector (“Peradventure there may be no Parts in this prodigious Work which will give the Reader less Pleasure in the perusing, than those which have given the Author the greatest Pains in composing”¹⁴⁹) o el papel más activo del narrador de *Tristram Shandy* (“Lay down the book and I will give you half a day to give a probable guess at the

¹⁴⁸ Ian Watt, *op. cit.*, p. 235.

¹⁴⁹ Henry Fielding, *op. cit.*, p. 137.

grounds of this procedure.”¹⁵⁰). El lenguaje y estilo de Sterne, sin embargo, es completamente distinto. De manera consciente el autor busca nuevos medios de expresión; por ejemplo, recordando la recomendación en el *Ars Poetica* de Horacio de no comenzar una historia *ab ovo*, el narrador expresa lo siguiente: “Horace, I know, does not recommend this fashion altogether: but that man is speaking only of an epic poem or a tragedy; -(I forget which,)- besides, if it was not so, I should beg Mr. Horace’s pardon; -for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man’s rules that ever lived.”¹⁵¹ Ya que el lenguaje de Sterne es tan radicalmente diferente de manifestaciones novelísticas previas, al menos en la tradición inglesa, pues el narrador afirma que Cervantes es una de sus principales influencias (lo que resulta evidente, por ejemplo, en el tono cómico y paródico de sus reflexiones y comentarios), y de la decisión consciente de no confinarse a las reglas de ninguna poética o género, no puede decirse que *Tristram Shandy* sea una obra épica en el mismo sentido que la novela de Fielding. Paul Merchant propone que esta novela incorpora un elemento del que carecen las obras mencionadas anteriormente: incluye historia. En efecto, la trama de esta novela contiene historia pero no del mismo tipo que la de las épicas clásicas. Si la trama de *Tristram Shandy* puede llamarse historia es por lo prolongado y comprensivo (de un largo periodo de tiempo) de la trama. En este contexto, cualquier novela a gran escala podría denominarse épica y, por supuesto, este no es el caso. Northrop Frye habla, en relación a *Tom Jones*, de la naturaleza histórica de la trama novelística: “The novel tends rather to expand into a fictional approach to history. The soundness of Fielding’s instinct in calling *Tom Jones* a history is confirmed by the general rule that the larger the scheme of a novel becomes, the more obviously its

¹⁵⁰ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Nueva York, Everyman’s Library, 1991, p. 17.

¹⁵¹ Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 5.

historical nature appears.”¹⁵² Walter Benjamin también argumenta la naturaleza histórica de la novela y la épica; pero aun cuando ambos géneros tengan una base histórica en el seno de su discurso, no significa que necesariamente la conceptualicen formalmente del mismo modo. En el caso de *Tristram Shandy* la historia se sale de los confines de la épica porque el narrador es homodiegético: la “historia” que relata no pertenece a la tradición nacional ni a la de una civilización, sino que es más afín a la confesión y el relato autobiográfico (formas en prosa que, sin duda, incorpora la novela). Ahora, esta novela, como muchos ejemplos paradigmáticos de la epopeya, es una obra enciclopédica en la diversidad de su trama y de los ciclos temáticos, argumentales y narrativos que introduce. Quizá a partir de este elemento en común se podría establecer un paralelo con la épica; pero por supuesto habría que hacer un análisis discursivo muy detenido para establecer esta relación.

Estoy mucho más de acuerdo con Merchant cuando habla de *Moby Dick* ya que indudablemente esta novela contiene ciertos elementos de la épica. Al igual que *Tristram Shandy* es una obra enciclopédica, presenta una acción completa (en este caso una especie de aventura en el sentido de la palabra inglesa *quest*), la historia está vista desde muchas perspectivas, e incluso podría argumentarse que Ahab es una especie de héroe trágico. A esto Merchant agrega: "Much of the book's strength comes from Melville's delicate use of many epic conventions, invocation and simile, in addition to the beautifully organized digressions. And above all there is the massive central figure of Ahab, in the traditional epic role of man against monster, Odysseus facing Scylla and Polyphemus, Beowulf battling with the dragon."¹⁵³ Este último punto me parece particularmente interesante, pues el tema del “héroe contra el monstruo”, aunque no figura en la mayoría de los desarrollos teóricos sobre el género, ciertamente es uno de

¹⁵² Northrop Frye, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵³ Paul Merchant, *op. cit.*, p. 75.

los temas más arraigados en el discurso de la épica. Ahora, en concordancia con las características que propongo en esta investigación como pertenecientes a la epopeya, no estoy seguro de que se podría hablar de *Moby Dick* como una novela épica, de nuevo por el problema del tipo de trama. Merchant también argumenta, tomando en cuenta la estructura enciclopédica de la obra, que el lector ciertamente siente que el texto contiene historia. La historia de la novela, aunque desarrolla sostenidamente el tema del hombre en contra del monstruo, sería mucho más cercana a la trama de aventuras del romance, como ya sugería arriba al referirme a la caza de la ballena como un *quest*. Pero siguiendo este argumento, también la trama de *Tom Jones* sería característica del romance en la vena de aquellas manifestaciones del género en que una pareja, después de una serie de conflictos y aventuras, se reúnen o pueden estar juntos. Hay, sin embargo, una diferencia esencial entre ambas novelas. El caso de Fielding es distinto por la clara intención –que se traduce en la elección de la estructura de la trama y del lenguaje– de mezclar ambos discursos. En Melville, por el contrario, lo que se construye es una novela enciclopédica que lo mismo establece relaciones dialógicas con la épica que con la confesión, la crónica y el texto científico marino.

Merchant menciona también novelas de otras literaturas. Hace un recuento particularmente interesante de las novelas de Tolstoy y Dostoievsky, pues les atribuye características mucho más acordes con la épica: “Soon after Melville, Dostoievsky and Tolstoy published their own epic works, notably *Crime and Punishment*, *War and Peace* and *Anna Karenina*. These are epics in that they each have a great central theme and hero, but only one of them, *War and Peace*, (...) can be said to exist against a background of a whole civilization.”¹⁵⁴ Más adelante, Merchant también aclara que tanto *Anna Karenina* como *Crimen y Castigo*, más que obras épicas son desarrollos

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

psicológicos a escala épica de sus respectivos personajes. Ahora, *La Guerra y la Paz* tiene los elementos característicos de la épica en toda la concepción de su trama, pues no sólo representa una sola acción focalizada en un héroe, sino que además está situada en el contexto de un evento histórico factual, es decir, el material con que trabaja Tolstoy en su novela (la invasión francesa en Rusia) está como encerrado en un círculo de memoria épica e histórica que si bien el narrador puede moldear, difícilmente podría cambiar sus contornos esenciales. En este sentido, podría decirse que el pasado representado en la narración de la *Guerra y la Paz* estaría situado en lo que Bajtín llama el “pasado absoluto”, pues al pertenecer a la memoria histórica es hasta cierto punto inalterable.

La filiación con la épica de la última novela que revisa Merchant, *Ulysses* de James Joyce, es simplemente indiscutible. La sola estructuración de la trama a partir de los episodios de la *Odisea* es suficiente para que la semilla de la épica crezca a través de todo el libro. La correlación entre los eventos de la novela y los de la *Odisea* no es para nada evidente, sino que está desarrollada a partir de patrones de las más sutiles e intrincadas correspondencias. Los capítulos, además de estar formados a partir de la *Odisea*, están dotados de determinados símbolos, correspondencias con ramas del arte, partes del cuerpo, colores... el entramado semántico y discursivo de *Ulysses* es complejísimo y en ocasiones parecería bastante caótico, pero precisamente la estructuración de la novela a partir de una obra épica es lo que hace que la novela tenga una trama y significados muy bien delineados. Miremos, por ejemplo, el siguiente fragmento:

Five fathoms out there. Full fathom five thy father lies. At one he said.
Found drowned. High water at Dublin bar. Driving before it a loose
drift of rubble, fanshoals of fishes, silly shells. A corpse rising
saltwhite from the undertow, bobbing landward, a pace a pace a

porpoise. There he is. Hook it quick. Sunk though he be beneath the watery floor. We have him. Easy now.

Bag of corpsegas sopping in foul brine. A quiver of minnows, fat of a spongy titbit, flash through the slits of his buttoned trouserfly. God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead. Hauled stark over the gunwale he breathes upward the stench of his green grave, his leprous nosehole snoring to the sun.

A seachange this, brown eyes saltblue. Seadeath, mildest of all deaths known to man. Old Father Ocean. Prix de Paris : beware of imitations. Just you give it a fair trial. We enjoyed ourselves immensely.¹⁵⁵

Proteo, que da nombre al capítulo del que extraigo este fragmento, es en la mitología griega un dios-oráculo del mar, encargado de cuidar las focas de Poseidón. En la *Odisea*, Menelao relata a Telémaco cómo Idotea, hija de Proteo, le reveló que si lograba capturar a su padre, él podría decirle cuál de los dioses estaba impidiendo su regreso, advirtiéndole también que para evitar ser atrapado su padre se transformaría en diversas criaturas, elementos y objetos. Menelao, junto con su flota, se disfrazan de focas y descansan en el remanso donde Proteo duerme con las focas de Poseidón. Cuando éste llega, logran atraparlo y retenerlo, a pesar de que se transforma en un león, en una serpiente, en agua y en árbol. Este episodio de la *Odisea* es el que informa el tercer capítulo de la novela de Joyce, en el que leemos un monólogo interior de Stephen Dedalus mientras pasea por la playa. La referencia a *La tempestad* de Shakespeare con que inicia el fragmento citado ("Five fathoms out there. Full fathom five thy father lies") transforma al Stephen que pasea, en Telémaco preocupado porque su padre haya muerto en el mar. Después el cadáver que flota hacia la playa es de repente Proteo, sujeto por Menelao y su tropa ("We have him. Easy now."). Proteo, un cadáver en este escenario, tiene también la posibilidad de transformarse: "God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain." La metamorfosis, sin

¹⁵⁵ James Joyce, *Ulysses*, Nueva York, Vintage International, 1990, p. 50.

embargo, no es el mecanismo de defensa del mítico dios sino un proceso de descomposición, un cadáver del que se alimentan los peces, las aves, y cuyos restos se alojan después en las montañas de Dublín. El tema de la transformación, por otro lado, se desarrolla en la totalidad del capítulo, en la cualidad proteica de la constante asociación lingüística en el curso del flujo de conciencia de Stephen. De la misma manera que los elementos épicos y míticos se asoman a cada momento en este fragmento, la semilla de la epopeya está esparcida al derredor de toda la narrativa, propagándose e infestando el discurso de toda la novela.

Northrop Frye en su recuento de las formas de ficción y las relaciones que se establecen entre ellas expone un argumento interesante con respecto de esta novela. Comentando entre las principales características del *Ulysses* la claridad de su realismo, lo elaborado de las correspondencias con la épica, el desarrollo de la técnica llamada "stream of consciousness" y la naturaleza enciclopédica del libro, afirma lo siguiente: "It should not be too hard for us by now to see that these four points describe elements in the book which relate to the novel, romance, confession, and anatomy respectively. *Ulysses*, then, is a complete prose epic with all four employed in it, all of practically equal importance, and all essential to one another, so that the book is a unity and not an aggregate."¹⁵⁶ La existencia de una forma genérica titánica como la *épica en prosa*, que combina las cuatro formas de ficción, podría no sólo dar cuenta del discurso de esta novela sino también de otras novelas enciclopédicas que tengan características similares a las que describe Frye.

Basándose en el análisis de arriba podemos reconocer ya dos tipos de relaciones: la *dialógica* y la *diseminativa*. En la primera se ubican esas novelas que establecen un diálogo con la épica insertando ciertos elementos estilísticos o temáticos del género en

¹⁵⁶ Northrop Frye, *op. cit.*, p, 105.

su discurso; en la segunda, la novela actúa como huésped para el discurso de la épica; se deja infectar permitiendo que la épica propague su semilla viral en la totalidad del cuerpo formal de la novela. Cuando en la novela hay una completa diseminación de los elementos estructurales, discursivos, temáticos y narrativos de la épica, éstos se funden homogéneamente con los elementos genéricos propios. En "La farmacia de Platón", Derrida hace un análisis del diálogo de "Fedro" de Platón. En este diálogo, del que se dice que está mal compuesto, Sócrates habla de la escritura, particularmente de la escritura de discursos que se opone a la acción de "aprenderlos de memoria", como un *pharmakon*. La palabra griega *pharmakon*, de acuerdo con Derrida, no tiene un significado fijo: su identidad lingüística se mantiene ambigua pues incluso en el original griego la palabra significa a un tiempo medicina y veneno. Por otro lado, *pharmakos*, palabra dentro de la cual según Derrida está presente también *pharmakon*, era el rito en la antigua Grecia mediante el cual se expulsaba y se mantenía fuera cualquier mal para la comunidad. El rito consistía en exiliar a la persona que estuviera causando un mal, o en hacer un sacrificio público de ésta. Sócrates es precisamente el griego más famoso a quien aplicaron el *pharmakos*, y esto tiene una relación muy cercana con el problema del discurso y la escritura. Sócrates está en contra de la escritura pues en su opinión sólo mediante el diálogo se puede alcanzar un bien mayor; en el diálogo de Fedro, sin embargo, el discurso escrito que lleva Fedro seduce a Sócrates a salir de los confines de la ciudad:

Only the *logoi en bibliois*, only words that are deferred, reserved, enveloped, rolled up, words that force one to wait for them in the form and under cover of a solid object, letting themselves be desired for the space of a walk, only hidden letters can thus get Socrates moving. If a speech could be purely present, unveiled, naked, offered up in person in its truth, without the detours of a *logos* were signifier foreign to it, if at the limit an undeferred possible, it would not seduce anyone. It

would not draw Socrates, as if under the effects of a *pharmakon*, out of his way.¹⁵⁷

Mediante el análisis del diálogo de Fedro, Derrida argumenta que tanto la escritura como el diálogo filosófico son *pharmakon*: el primero en el sentido en que el texto se infecta por el veneno de la deferencia inherente en la palabra escrita, y el segundo en tanto que mediante el diálogo se puede alcanzar el conocimiento. Sin embargo, la otra acepción de la palabra está también implícita dentro de los dos: el discurso hablado de Sócrates era lo que, de acuerdo con la autoridad griega, contaminaba a la comunidad, y la escritura contiene también dentro de sí el discurso pero como *diseminado* entre palabras llenas de deferencia e indeterminación. En esta investigación retomo esta idea aplicándola a la relación entre la épica y la novela. La épica se compararía con el *pharmakon*, en el sentido de veneno, cuando inserta su semilla o veneno infectando el discurso novelístico, y en el sentido de medicina o cura, en tanto que la estructura fija que introduce en el discurso de la novela alivia parcialmente el problema de conceptualizar formalmente la realidad contingente. Los elementos de la épica, en novelas que establecen este tipo de relación, están desperdigados a través de toda la narrativa. Para recogerlos propongo usar lo que en poesía se llama *método diseminativo-recolectivo*, en el que se rastrea un texto con el fin de recoger todos los elementos de un mismo tema al final del mismo. Así, en esta investigación se aplicará el término de *novela épica* sólo a aquellas obras que establecen una relación *diseminativa* con la épica, es decir, en las que hay una completa e integra homogeneización entre el huésped y el virus genérico que las habita.

¹⁵⁷ Jacques Derrida, *Dissemination*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 12.

III

EL FIN DE LA PARÁBOLA

Gravity's Rainbow como novela épica

En abril de 1964 Thomas Pynchon, comentando con su agente la crisis creativa que estaba experimentando en el momento con cuatro novelas, expresó con orgullo: "If they come out on paper anything like they are inside my head then it will be the literary event of the millenium."¹⁵⁸ Una de las novelas que surgió de esta crisis creativa fue *Gravity's Rainbow* publicada por primera vez en febrero de 1973. Su tercera novela, después de *V.* (1963) y *The Crying of Lot 49* (1966), ha sido una de las más aclamadas por la crítica y a menudo es nombrada como la *opus magnum* del autor. Pero también por su complejidad es una de las más criticadas, incluso hoy en día el exuberante discurso posmoderno de la novela y la subversión de los patrones de la literatura clásica y moderna sigue retando las capacidades de comprensión de críticos y lectores. La novela, como la mayor parte de sus obras, tiene una complicada trama en la que se encuentran centenas de personajes y un discurso igualmente heterogéneo en su combinación de material histórico, científico, psicológico y cinematográfico. La trama está situada en Europa hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, y se centra en la figura del teniente norteamericano Tyrone Slothrop y su deseo de averiguar la extraña relación que existe entre sus estímulos sexuales y los misiles alemanes V2. Durante la primera parte de la novela se habla de las aventuras sexuales que este personaje mantiene con diversas mujeres en Londres, hecho que después interesa a la agencia de inteligencia "The White Visitation", por la coincidencia entre los lugares en que viven las amantes de Slothrop y las locaciones en que caen los misiles V2. En paralelo a la

¹⁵⁸ Cit. por Mel Gussow en "Pynchon's Letters Nudge his Mask", *The New York Times*, 4 de marzo de 1998.

narrativa de Slothrop se desarrollan muchísimas historias secundarias: la relación entre el matemático Roger Mexico y Jessica Swanlake, el escape de Alemania de la holandesa Katje Borgesius (cuyo apellido es un homenaje al escritor argentino Jorge Luis Borges)¹⁵⁹, los rarísimos episodios en que se narran las alucinaciones y fantasías que capta Pirate Prentice (personaje que puede captar las fantasías ajenas), la obsesión de Pointsman por la psicología pavloviana... El arcoiris de perspectivas que dibuja la novela confronta al lector con toda la heteroglosia e indeterminación de la novela posmoderna.

La mayor parte de la crítica de *Gravity's Rainbow* son intentos por dar sentido a los métodos narrativos radicales de Pynchon, y a las complicadas correspondencias semánticas que se tejen en la novela. Esta investigación, en cierto sentido, es quizá uno más de ellos: un intento por decodificar mi experiencia de lectura de la novela a través de un lenguaje crítico que podría dar algunas claves para entender lo complicado de una obra como *Gravity's Rainbow*. Me refiero a la crítica de géneros literarios. Comenzar a leer esta novela es ingresar en un mundo representado que desafía incluso el concepto de ficción y los supuestos de lo que Coleridge llama “suspension of disbelief”. En el primer capítulo el lector entra de lleno al Londres de la Segunda Guerra Mundial, a una ciudad puesta en alarma por la caída de los primeros cohetes alemanes, y una vez que el lector ha tenido oportunidad de asimilar esto, aumenta su sentimiento de perplejidad, pues resulta que el primer asomo al mundo representado de la novela no es “real”, es decir, no es ficticio sino sólo el sueño de uno de los personajes tras el cual el lector debe comenzar de nuevo a configurar el mundo diegético que propone el autor. Desde el inicio, *Gravity's Rainbow* es un texto que invita a reevaluar los métodos interpretativos a los que el lector comenzaba a acostumbrarse en la novela modernista y en la literatura

¹⁵⁹ En general, los nombres de los personajes tienen connotaciones y etimologías importantes en términos semánticos y simbólicos. Para un análisis a detalle del significado simbólico de los nombres de algunos personajes en la trama ver p. 171.

de posguerra más inmediata, además de incorporar recursos y elementos de géneros clásicos de la literatura. Presenta también un narrador con un rol mucho más activo, reminiscente quizá de narradores de la novela inglesa del siglo XVIII, como el de *Tristram Shandy* o *Tom Jones*, que guiaban la lectura al tiempo que anticipaban las respuestas del lector. La primera palabra que me vino a la mente al enfrentarme a un texto con la multiplicidad de perspectivas, el tipo de temática, las constantes narraciones digresivas y las dimensiones de *Gravity's Rainbow* fue "épica". Seguramente al pensarla estaba incurriendo en la asociación usual entre una obra literaria larga y la epopeya pero, conforme avancé en la lectura, encontré una serie de elementos que contribuyeron a confirmar mi primera intuición.

En esta investigación por tanto se analizará la novela en pos de rastrear los elementos narrativos, estilísticos, temáticos y semánticos de la épica. *Gravity's Rainbow* es una novela que establece una relación *diseminativa* con la épica, es decir, los elementos de este género están desperdigados en toda la estructura discursiva y diegética del libro, no tanto ocultos como subyaciendo la narración y marcando una trayectoria determinada en la trama y estructura de la novela. El análisis de la novela sigue la misma estructura con que bosquejé los elementos de la épica y la novela en los capítulos anteriores. Así, en la primera sección, basándome en la concepción bajtiniana de la épica y a modo de exponer algunas de las principales características estructurales de la novela, se explorarán las relaciones de correspondencia que existen entre la trama, el discurso y el protagonista de la novela. *Gravity's Rainbow* tiene una trama que está cuidadosamente planeada hasta en los más insignificantes detalles. El número de capítulos que tiene cada una de las secciones, por ejemplo, tiene un significado numerológico, por un lado, y simbólico, por el otro, en la semántica del tarot. Aunado a esto, la sucesión de eventos en muchos de los capítulos en toda la novela, pero

principalmente en la primera parte, dibujan complejos patrones circulares. El episodio 9 de la primera parte, por ejemplo, describe un movimiento circular que implica también diversos cambios en la focalización narrativa. En narración heterodiegética, el episodio comienza con Katje Borgesius vista a través de una cámara, “In silence, hidden from her, the camera follows her as she moves deliberately nowhere longlegged about the rooms”,¹⁶⁰ y tras moverse el foco narrativo, analépticamente, primero a su escape de Alemania y luego, más atrás, al relato de uno de sus antepasados regresa la narración a la misma configuración descriptiva con que comenzó el capítulo pero ahora desde la perspectiva de un reproductor de video: “The reel is threaded, the lights are switched off, Grigori’s attention is directed to the screen, where an image already walks. The camera follows her as she moves deliberately nowhere longlegged about the rooms”.¹⁶¹ Este tipo de episodios se revisan en concordancia con la idea de Bajtín de que la estructura de la obra épica completa se repite en sus partes y cada una de sus partes es circular y completa.¹⁶² La segunda sección, enfocada como en los capítulos anteriores en el personaje literario, articula la hipótesis de que en la caracterización de los personajes están involucradas convenciones de manifestaciones genéricas previas como el romance y, por supuesto, la épica. Esto puede verse, por ejemplo, en la correspondencia que hay entre los nombres de algunos personajes –como el de Blicero, uno de los personajes antagónicos de la novela– con el desarrollo actoral de los mismos. La tercera parte aborda el tema de la representación del tiempo. Mediante un análisis de diversos aspectos de la trama y del discurso narrativo se revisa cómo en la novela se fusionan las concepciones épicas y novelísticas del tiempo. En esta parte se abordará también el tema de la relación entre la trama de *Gravity's Rainbow* y la historia, argumentando que la trama –y no sólo de esta novela sino que podría decirse que de

¹⁶⁰ Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, Nueva York, Penguin Classics, 2006, p. 95.

¹⁶¹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 115, 116.

¹⁶² Ver M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 31.

cualquiera que extrae su trama de un momento histórico determinado— podría situarse en lo que Bajtín llama "pasado absoluto". En esta novela, el argumento se ve reforzado por la imagen simbólica del cohete que recorre toda la novela encerrándola en un círculo de unidad. Por último, en la cuarta parte, se rastrean en la novela aquellos episodios en donde hay una intersección entre el discurso épico y novelístico. Se desarrolla aquí la idea de que *Gravity's Rainbow* establece una relación *diseminativa* con la épica, echando un vistazo a cómo las referencias a la mitología germánica y los episodios que desarrollan temas épicos siguen una trayectoria que cruza toda la novela.

La repetición de la misma estructura temática en cada uno de los capítulos de esta investigación propone dos cosas. En primer lugar, que el análisis de la novela funcione como un medio de contraste para los capítulos de teoría, de modo que en el desarrollo del mismo se visualicen los elementos y características ya expuestos en los capítulos sobre la épica y sobre la novela, pero ahora combinados, fusionados, en el discurso de *Gravity's Rainbow*. Así, por ejemplo, veremos en la cuarta parte, que versa sobre los discursos y estructuras narrativas presentes en el género, cómo la novela de Pynchon al tiempo que desarrolla una trama sumamente contingente que problematiza la posibilidad de una conclusión o final en la trama, introduce también capítulos con temática de la epopeya e incontables referencias a mitología germánica. Ahora, el recuento —largo para una tesis de licenciatura— que hago de teoría de la épica y de la novela, me parece que es relevante para tener un recuento más o menos exhaustivo de los elementos y características que constituirían el paradigma de cada género en términos de poética. Relevante también en tanto que ayudaría a esbozar, en segundo lugar, mediante el análisis de la novela en términos genéricos, un apunte, notas provisionales, que podrían llevar a construir una poética de la *novela épica*. Una poética que por supuesto no sólo incluiría la novela de Pynchon sino que podría también

comprender algunas de las novelas que menciono en el apartado sobre épica y novela – *Tom Jones*, *La guerra y la paz*, *Ulysses*– además de otras en cuyo discurso los elementos y características de la épica se encuentren en relación *diseminativa* con la novela. Revisando de qué manera se fusionan en *Gravity's Rainbow* aspectos estructurales, modos de caracterización, manejo de aspectos espacio-temporales y tipos de discurso tanto de la épica como de la novela, se sugerirán además otros elementos que podrían caracterizar la narración y diégesis de lo que en esta investigación denomino novela épica.

1. Correspondencias entre trama, discurso narrativo y personaje

Las correspondencias son fundamentales en la epopeya de acuerdo con la concepción bajtiniana y aristotélica de este género. Ya se vio, por ejemplo, en el capítulo sobre la épica, cómo las correspondencias entre los elementos estructurales y de representación diegética son fundamentales¹⁶³. Los elementos lingüísticos y temáticos son igualmente importantes. Bajtín: “Epic language is not separable from its subject, for an absolute fusion of subject matter and spatial-temporal aspects with valorized (hierarchical) ones is characteristic of semantics in the epic.”¹⁶⁴ Actualicemos un poco los términos: el tema en la épica son aquellos episodios en la tradición nacional que han adquirido cierto valor jerárquico o mítico. El tema es también la acción completa en el sentido aristotélico, es decir, la historia de un héroe o una sola acción, centrada en un héroe protagónico. Esta acción o tema provee el espacio y tiempo diegéticos que podrá explorar el narrador, o poeta, como se le denomina frecuentemente en la épica. Bajtín habla de una fusión del tema con aspectos espacio-temporales valorizados, la cual parece natural en el contexto de la épica considerando la importancia del manejo de aspectos espacio-temporales en la constitución del llamado “pasado absoluto”. Ahora, estos elementos no son separables del lenguaje. Lenguaje en términos del lenguaje formulaico del que ya se habló, pero también como discurso, pues de acuerdo con Bajtín: “Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon – social throughout its entire range and in each and every of its factors, from the sound image to the furthest reaches of abstract meaning.”¹⁶⁵ La idea de que forma y contenido se unen en el discurso, más allá de lo lingüístico, se alinea con los postulados del pensamiento marxista, en particular con el concepto de que el lenguaje es consecuencia

¹⁶³ Ver “Extensión, estructura y memoria” p. 13, y “Tipología de la épica” p. 39.

¹⁶⁴ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 259.

del momento histórico-social en que se produce. A pesar de esto, se plantea de igual manera una fusión entre el tema, que tomando en cuenta lo anterior podríamos también llamar trama, y el discurso. Ahora, para completar el mapa de correspondencias, introduzco una última coordenada, el personaje. Recordemos que de acuerdo con Aristóteles la épica se construye alrededor de un solo héroe o una sola acción.¹⁶⁶ Lo que se construye a partir de la historia del personaje protagónico es lo que ahora llamamos trama y, en este sentido, el personaje y la trama están de alguna manera unidos, así como lo está la trama al discurso narrativo. Es esta fusión a la que me refiero cuando hablo de correspondencias entre trama, discurso narrativo y personaje, un aspecto fundamental en la concepción semántica de la épica.

La novela en general, está claro, no participa del lenguaje unitario, monológico, de la épica. Bajtín comenta: “A unitary language is not something given but is always in essence posited –and at every moment of its linguistic life it is opposed to the realities of heteroglossia.”¹⁶⁷ Los textos de Bajtín han sido la fuente principal para dar cuenta de la épica y la novela como géneros, e incluso podría parecer que su teoría de la novela provee los puntos argumentativos principales de esta tesis. La teoría de la novela del crítico ruso, empero, contrasta la novela con la épica con fines totalmente distintos a los que propone esta investigación. Demos un vistazo a esta cita: “On the one hand, the contrast of novel with epic (and the novel’s opposition to the epic) is but one moment in the criticism of other literary genres (in particular, a criticism of epic heroization); but on the other hand, this contrast aims to elevate the significance of the novel, making of it the dominant genre in contemporary literature.”¹⁶⁸ La novela, en la teoría de Bajtín, se compara con el lenguaje monológico de la épica para plantear, de cierto modo descubrir, su discurso dialógico: la heteroglosia que está en el corazón del género. Lo

¹⁶⁶ *Vid. supra*, p. 16.

¹⁶⁷ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 270.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 10, 11.

que se argumenta mediante el contraste de ambos géneros en esta investigación es la capacidad de la novela para contener aspectos discursivos, ideológicos, semánticos y narrativos de la épica, convirtiéndose así en un género, o subgénero híbrido y nuevo: la novela épica.

Así, a pesar de la heteroglosia que yace en el seno de su discurso, en *Gravity's Rainbow* encontramos también correspondencias entre trama, discurso narrativo y personaje. Para encontrar dichas correspondencias, el análisis se divide en tres partes. Las primeras dos arguyen la unión entre trama y discurso. En la primera, analizo la imagen del cohete, viendo cómo ésta se torna simbólica de la estructura de la novela; y en la segunda, como ya se anticipó, reviso una serie de capítulos cíclicos en concordancia con la concepción bajtiniana de la épica. Para mostrar de qué manera se unen trama y personaje, se hace un análisis de la relación entre el protagonista Tyrone Slothrop y el cohete como objeto y como símbolo. La fusión de estos elementos no sólo pondría de manifiesto la estrecha relación entre la estructura y contenido de la novela – un rasgo que no es tan raro en el género- sino que mostraría también que en términos de composición y estructuración el discurso de la épica y la novela se mezclan a la perfección en *Gravity's Rainbow*.

a) *La trayectoria circular del cohete*

Comencemos desde el principio. En el primer capítulo de la novela, Pirate Prentice mira cómo una estela de vapor asciende verticalmente por el cielo hasta que la turbina que la impulsa deja de arder y desciende en una curva gravitacional donde el humo se mezcla con los rayos del sol. Un arcoiris de gravedad. Una imagen, en verdad, fascinante que no sólo da título a la novela sino que la recorre en términos simbólicos y temáticos. Si

hubiera que responder de qué trata *Gravity's Rainbow* en una palabra la respuesta sería, sin duda, el cohete. Prácticamente todos los personajes tienen alguna relación con el cohete: hay una extraña relación entre éstos y los estímulos sexuales de Slothrop, es el objeto de interés de Pointsman y Roger Mexico, el objeto de deseo de Enzian y los Hereros, Katje y Gottfried son esclavos de Blicero cerca de una base de lanzamientos de prueba, Franz Pökler ayudó a diseñarlos... el cohete como tema, símbolo o en relación a los personajes cruza literalmente toda la novela. Pero dejando a un lado el hecho, verdaderamente notable, de que Pynchon haya escrito la primera gran novela de la posguerra alrededor de un objeto como el cohete, me interesa en esta sección mirar más de cerca la imagen de la trayectoria del cohete y su relación con la supuesta circularidad de la trama planteada primero por Steven Weisenbuger en su *Companion a Gravity's Rainbow*. Desarrollo en este apartado un retorcido argumento para mostrar básicamente que la trama de *Gravity's Rainbow* es circular como la trayectoria del cohete pero también en términos de la teoría de la épica de Bajtín. La circularidad en una novela como ésta se estructura de manera bastante compleja. Al terminar de leerla, uno pensaría que lo que traza el círculo es la regresión al mismo punto situacional del inicio de la novela. La imagen del lanzamiento del cohete, narrada desde distintas perspectivas en puntos estratégicos de la novela ciertamente da la pauta para la circularidad, pero ésta también depende, en gran parte, de la relación entre el tratamiento del tema de lo sobrenatural y extrasensorial y el trasfondo simbólico de la trayectoria del cohete que, como se verá, es de esencial importancia para dar cuenta de la estructura de la novela.

En el primer capítulo se introducen ya algunos de los temas más importantes de la novela. Desde este momento de la narración se hace explícito el significado del título y se anticipa también el tratamiento del tema de la muerte y el condicionamiento psicológico en términos de la psicología pavloviana. Echemos primero un vistazo al

sueño que abre la novela. El sueño de Pirate Prentice muestra gente huyendo en el Londres de la Segunda Guerra Mundial. La idea de destrucción bélica, a lo largo de la novela, parece estar relacionada con el cohete. En este sueño, del que el cohete parece estar ausente, aparecen insistentemente arcos y curvas.

Rain comes down. No, this is not a disentanglement but a progressively knotting into—they go under *archways*, secret entrances of rotted concrete that only looked like *loops* of an underpass... certain trestles of blackened wood have moved slowly by overhead, and the smells begun of coal from days far to the past, smells of Naphta winters, of Sundays when no traffic came through, of the coral-like and mysteriously vital growth, around the blind *curves* and out the lonely spurs, a sour smell of rolling-stock absence, of maturing rust, developing through those emptying days brilliant and deep, specially at dawn, with blue shadow to seal its passage to try to bring events to *Absolute Zero* (...) The road, which ought to be opening out into a broader highway, instead has been getting narrower, more broken, *cornering tighter and tighter* until all at once, much too soon, *they are under the final arch*: brakes grab and spring terribly. It is a judgment from which there is no appeal.¹⁶⁹

Hay dos elementos en los que habría que poner especial atención en este fragmento, el primero es la aparición constante de arcos y curvas, y el segundo es la mención del cero absoluto. Las curvas y los arcos podrían parecer rasgos accidentales de la arquitectura y geografía del lugar, sin embargo, “el arco final” es algo completamente distinto. Éste ya no puede ser una construcción arquitectónica pues evidentemente representa un peligro inminente: un juicio del que no hay salvación. ¿A qué se hace referencia entonces? Más adelante, el capítulo ofrece una explicación posible. Al despertar de su sueño, Pirate Prentice observa en el cielo una estela de humo, que después reconoce como el cohete: “Oh. Oh, yes: around the curve of the Earth, farther east, the sun over there, just risen over in Holland, is striking the rocket’s exhaust, drops and crystals, making them blaze

¹⁶⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 3, 4. (Cursivas mías)

clear across the sea...”¹⁷⁰ Es la misma imagen que ya había mencionado, el cohete descendiendo siguiendo la curva de la tierra; los rayos del sol se funden con el vapor y las chispas de las turbinas, haciéndolos brillar en el cielo. El arcoiris de gravedad: un arco, una curva que si bien hace una imagen preciosa es también el principal símbolo de destrucción en la novela. Ahora, ¿están de alguna manera relacionados el arco final del sueño de Prentice y la caída parabólica del cohete? Dejo esta pregunta al aire para responderla más adelante, ahora pasemos al cero absoluto. Comienzo con la explicación que ofrece Weisenburger:

Absolute Zero: The centigrade temperature of minus 273.15 degrees, at which matter possesses the least energy; thus a *physically* inert condition. In Pavlov’s neuropsychiatric writings, however, the term assumes a parallel meaning Pynchon will soon reference “An unreinforced conditioned reflex without any repetitions... ends in every case in extinction, [returns] to absolute zero.” (*Lectures* 2:121) Here, it signifies a total nonresponsiveness to external stimuli, thus a *psychologically* inert condition, the imagined death in Pirate’s dream.¹⁷¹

Este concepto anticipa varios de los temas a tratar en la novela, particularmente en la primera parte. En el sueño parece ser una suerte de parálisis que conduce a la muerte. El segundo significado que menciona Weisenburger tiene que ver con la extraña condición de Tyrone Slothrop, que es luego interpretada por Pointsman como un condicionamiento “más allá del cero”. Explico esto un poco: las erecciones que experimenta Slothrop en los futuros sitios en que caen los misiles, son percibidas como la respuesta a un estímulo desconocido, incluso por el mismo Slothrop; un estímulo que aparentemente no había sido reforzado desde hace mucho tiempo, que debió haber regresado a cero, pero que, sin embargo, sigue presentándose. Un estímulo más allá del cero. El cero absoluto, entonces, hace referencia tanto a la muerte como a un reflejo

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷¹ Steven Weisenburger, *A Gravity’s Rainbow Companion*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 2006, p. 18.

condicionado llevado a su extinción. No obstante, lo que se forma en ambos casos, en el transcurso de la novela, no es una imagen de extinción sino una de continuación. De ahí el título de la primera parte, “Beyond the Zero”. El epígrafe es también relevante: “Nature does not know extinction; all it knows is transformation. Everything science has taught me, and continues to teach me, strengthens my belief in the continuity of existence after death. –Wernher von Braun”¹⁷² En el contexto original, von Braun expresaba que la manera en que la humanidad podía sobrevivir a una era de guerra total era la adherencia a principios éticos. Esta declaración, sin duda, resulta irónica e inconsecuente viniendo de una figura como von Braun que, durante la guerra, apoyó incondicionalmente a la Alemania nazi en el desarrollo de los misiles V2 y después, en 1945, se rindió a los norteamericanos y colaboró en lo que habría de convertirse en la NASA. Pynchon en la novela parece extender una crítica al respecto, como bien señala Weisenburger: “His trimmed von Braun’s epigraph gives the reader who first opens *Gravity’s Rainbow* an idea of the romantic scientist –which the story then upends and shatters.”¹⁷³ En efecto, en personajes como Pointsman y Franz Pökler, Pynchon parece establecer un argumento sobre las implicaciones éticas de colaborar con la guerra. Ambos comienzan en la narrativa encarnando una idea un tanto romántica del científico y ambos experimentan, a su manera, una terrible reversión de fortuna. El destino de estos personajes, además de establecer una crítica a figuras como von Braun, se suma a la larga narrativa del alcance y manipulación que pueden ejercer las distintas manifestaciones del poder (político, corporativo, científico...), un elemento temático primordial en la obra de Pynchon.

¹⁷² Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷³ Steven Weisenburger, “Gravity’s Rainbow”, en Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012, p. 48.

Abandono por el momento la dimensión ética del epígrafe de la primera parte, para revisar su significación simbólica. Weisenburger dice de la primera parte:

this part begins a sequence of astrological correspondences. Events in these episodes unfold under the sign of Pisces. Sagittarius, the ninth house in the astrological calendar, would be the *actual* sign; but symbolically, *virtually*, the action everywhere takes place on a Piscean aspect because this house, the twelfth, stands for death and dissolution, for contact with the supernatural, as well as for warfare and strife.¹⁷⁴

La guerra y la muerte, indiscutiblemente, son aspectos que permean tanto la primera parte como la totalidad de la novela. Me concentro aquí en el contacto con lo sobrenatural. Como ya se mencionó, la dominante que rige esta novela es ontológica, es decir, en la novela posmoderna se busca explorar cuestiones de la filosofía del ser: diferentes dimensiones ontológicas del relato, la ficcionalidad, la pluralidad de mundos, la naturaleza de éstos y el modo en que se viven o funcionan. Dicho de otra manera *Gravity's Rainbow*, en su condición de novela posmoderna, plantea una diversidad de mundos posibles. En la categoría de lo sobrenatural podríamos insertar varios de éstos. Las alucinaciones de personajes como Slothrop, Prentice, Enzian o Tchitcherine constituyen uno de estos. Pensemos, por ejemplo, en las de Pirate Prentice; alucinaciones que, estrictamente, no son suyas pues este personaje está dotado con la bizarra habilidad de percibir las fantasías de otros. Así, obtenemos la visión apocalíptica del inicio de la novela y, un poco después, el capítulo sumamente surreal en que una adenoide gigantesca ataca Londres. Por supuesto, estas irrupciones de irrealidad no son percibidas por el lector, en un primer momento, como alucinaciones o sueños, no son legitimizadas, digamos, dentro del mundo diegético, sino que se presentan como brutales transgresiones del mismo.

¹⁷⁴ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 16.

Otro mundo posible es lo que en la novela llaman “the other side”. En el capítulo 5, encontramos la primera mención a esta dimensión ontológica del relato. En narración tradicional heterodiegética el episodio comienza en medio de una sesión espiritista (*séance*) a la que asisten Roger Mexico, Jessica Swanlake y Pirate Prentice. Hacia la mitad de la sesión el médium pierde la concentración:

The medium, irritable now, has begun to drift back out of his trance. Anybody’s guess what’s happening over on the other side. This sitting, like any, needs not only its congenial circle here and secular, but also a basic four way entente which oughtn’t, any link of it, be broken: Roland Feldspath (the spirit), Peter Sachsa (the control), Carroll Eventyr (the medium), Selena (the wife and survivor).¹⁷⁵

En este fragmento se puede apreciar la cercanía que se establece entre ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos. En primer lugar, el espíritu y el control (que en sesiones espiritistas es el difunto que habla a través del médium) no son sólo entidades presentes sino que su participación es fundamental para establecer el contacto; en segundo, el referir el mundo de los muertos como “el otro lado” de alguna manera sugiere que ambos son dos lados de una misma moneda, por decirlo de alguna manera. La única diferencia entre ambos mundos es que uno es perceptible y el otro extrasensorial, perceptible sólo a través de otros medios, como aquí la presencia de un médium que pueda establecer el contacto. Es también relevante la mención de la palabra “secular” pues produce un contraste con las primeras palabras que pronuncia el médium: “Once transected into the realm of Dominus Blicero, Roland found that all the signs turned against him...”¹⁷⁶ La aparición de Dominus Blicero, el dios de la muerte en la mitología germánica, como la entidad dominante en el reino de los muertos revela que en la conceptualización y representación del mundo de los muertos están

¹⁷⁵ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

involucradas ciertas convenciones pertenecientes a los grandes géneros de la antigüedad como la épica y la tragedia¹⁷⁷.

Más adelante, en el capítulo 18, obtenemos otro vistazo al “otro lado”. Este episodio tiene una estructura bastante compleja: comienza con una analepsis a 1930, al momento en que Carroll Eventyr descubre por primera vez que ciertas voces hablan a través de él, y continúa con otra analepsis donde presenciamos el bombardeo de la ciudad de Lübeck en 1942; hacia el final del capítulo regresamos al presente diegético a finales de 1944. Durante el bombardeo de Lübeck, dos pilotos norteamericanos presencian un acontecimiento que prefieren no reportar:

here was the Angel: ice crystals swept hissing away from the back edges of wings perilously deep, opening as they were moved into new white abyss... For one minute radio silence broke apart. The traffic being:

St Blaise: Freakshow two, did you see that, over.

Wingman: This is Freakshow two –affirmative.

St Blaise: Good.¹⁷⁸

Aparentemente estos dos pilotos vieron un misil V-2 dos años antes de que los alemanes comenzaran a usarlos en la Guerra. Carroll Eventyr intenta contactar a través de Sachsa a uno de estos pilotos para obtener evidencia de este hecho. En su intento por contactarlo, sin embargo, los recuerdos de Sachsa se centran repentinamente en la Alemania de los años veinte, y lo que obtiene Eventyr es una visión completa de los recuerdos de Sachsa incluyendo un recuento de su muerte durante una manifestación. Ya que el contacto es mucho más directo entre el médium y el control, las visiones toman una forma distinta. “More than any mere “Kreis”, (...) full mandalas came to bloom: all degrees of society, all quarters of the capital, palms down on the famous blood veneer, touching only at little fingers.”¹⁷⁹ Aquí se aprecia una especie de jerarquía

¹⁷⁷ Ver “Mitología”, p. 251, para un análisis del uso de referencias intertextuales.

¹⁷⁸ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 154.

existente entre las dos figuras, el círculo (“Kreis” en alemán) y el mandala que ofrece una imagen más totalizadora. En este sentido, se opone a la cruz, un símbolo en la novela de desmembramiento y fragmentación, relacionado con Slothrop en particular, como se verá en la segunda parte de este capítulo; el mandala, por su parte, en todas sus distintas manifestaciones, es un símbolo de totalidad. En este caso, el mandala se visualiza como un microcosmos, como un círculo de unidad que contiene las vivencias de Peter Sachsa desde la Alemania de la república de Weimar hasta su muerte durante una manifestación en Berlín.

Otro de los fenómenos que puede completar este mapa de lo sobrenatural son las diversas instancias de lo que en la novela llaman “hysteron proteron”. Básicamente este fenómeno consiste en una reversión del orden de causa y efecto, y se produce en dos casos principales que están de alguna manera relacionados. Reviso un capítulo hacia el final de la primera parte para explicar ambas. En el capítulo 13 hay una discusión, en la agencia de inteligencia “The White Visitation”, acerca de la enigmática reacción de Slothrop a la cercanía del cohete. En esta discusión se ofrecen varias explicaciones: Rollo Groast piensa que es precognición, es decir, que Slothrop sabe de antemano dónde caerán los cohetes; Edwin Treacle sugiere psicoquinesis, implicando que Slothrop puede hacerlos caer a voluntad. Desde una perspectiva matemática, Roger Mexico considera este fenómeno una rareza estadística; una rareza que en verdad resulta desconcertante pues al comparar el mapa de Londres en que están marcados los sitios donde han caído los misiles, con el mapa, en la oficina de Slothrop, en que están marcadas las viviendas de sus amantes, ambos coinciden a la perfección:

It’s the map that spooks them all, the map Slothrop’s been keeping on his girls. The stars fall in a Poisson distribution, just like the rocket strikes on Roger Mexico’s map of the robot blitz.

But, well, it’s a bit more than the distribution. The two patterns also happen to be identical. They match up square for square. The slides

that Teddy Bloat's been taking of Slothrop's map have been projected onto Roger's, and the two images, girl-stars and rocket-strike circles, demonstrated to coincide.¹⁸⁰

El mapa asusta porque coincide no sólo con la distribución probable de cohetes que resulta de la ecuación Poisson, sino porque también es idéntica al mapa donde Mexico ha marcado los estallidos con círculos. Aquí hay también un detalle interesante, el hecho de que Mexico marque los cohetes con círculos y Slothrop con estrellas de colores. Proyectando un mapa sobre el otro obtendríamos en una misma imagen los dos símbolos más importantes en relación con el cohete: el círculo que, como se verá en lo que sigue, es la trayectoria que el cohete tomaría de no chocar con la tierra y el arcoiris figurado en las estrellas de colores.

En la misma discusión Pointsman, más adelante, sugiere que el estímulo podría ser un ruido fuerte pero de inmediato desecha la idea: "But oh, no. Slothrop's only gets erections when the sequence happens *in reverse*. Explosion first: then the sound of the approach."¹⁸¹ Aquí están los dos casos principales de "hysteron proteron", el orden causal en reversa de la explosión y el sonido descendiente del cohete, y las erecciones de Slothrop que no sólo ocurren con días de antelación sino que están motivados por esta misma reversión del orden de causa y efecto. Reviso rápidamente otro ejemplo:

Imagine a missile one hears approaching only after it explodes. The reversal! A piece of time neatly snipped out... A few feet of film run backwards... the blast of the rocket, fallen faster than sound –then growing out of it the roar of its own fall, catching up what's already death and burning... a ghost in the sky...¹⁸²

Steven Weisenburger nos dice en el *Companion* que este fenómeno está de hecho bien documentado en diversos testimonios de la segunda guerra mundial. El cohete descendiendo a velocidad supersónica cae naturalmente antes de que se escuche el

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸² *Ibid.*, p. 49.

sonido de su descenso. Y este fragmento en particular puede dar las claves para resolver la pregunta que había planteado arriba con respecto a la pesadilla de Pirate Prentice sobre la relación entre el cohete real y el “arco final” onírico. Si tras la explosión llega el sonido, lo que queda en el sitio de colisión es el sonido del cohete como el grito de un fantasma. Una imagen que resulta ciertamente familiar: “A screaming comes across the sky. It has happened before, but there is nothing to compare it to now.”¹⁸³ La imagen del cohete en descenso está, entonces, presente desde este sueño de alguna manera profético, aunque en este momento de la narración no tiene un referente localizable, aparece sólo velado, anunciado en la aparición constante de arcos y curvas. El arco final y el arcoiris de gravedad parecen ser, así, dos figuras para representar la trayectoria del cohete.

La categoría de lo sobrenatural toca en varios momentos al cohete. Lo encontramos en la pesadilla que abre la novela, se perfila también en la visiones en forma de mandala que obtiene Eventyr del “otro lado”, y participa de la reversión de causa y efecto de los fenómenos “hysteron proteron”. Esta anatomía, digamos, extrasensorial del cohete es de primordial importancia para explicar su verdadera trayectoria. En el primer capítulo, Prentice ya anunciaba los contornos de esta trayectoria cuando notaba que el misil habría sido lanzado desde algún lugar en Holanda a 200 millas de Londres: “Well, the range of these things is supposed to be over 200 miles. You can’t see a vapor trail 200 miles, now, can you. Oh. Oh, yes: around the curve of the earth, farther east, the sun over there, just rising over in Holland”.¹⁸⁴ En un capítulo posterior, desde la perspectiva de Dominus Blicero presenciamos el lanzamiento de un cohete, presumiblemente el mismo que ve Prentice, y obtenemos información importante acerca de la trayectoria y simbología del cohete. “The

¹⁸³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

Boddenplatte –concrete plate set over strips of steel– is set inside a space defined by three trees, blazed so as to triangulate the exact bearing, 260°, to London. The symbol used is a rude mandala, a red circle with a thick black cross inside”.¹⁸⁵ El sitio de lanzamiento flanqueado por tres árboles formando un triángulo, apunta para describir un ángulo de 260° a Londres, prácticamente un círculo completo; el símbolo grabado en el cohete es también un círculo, un mandala para ser exacto, un dato, por cierto, factual, que Pynchon extrae de una de sus muchas fuentes pero que aquí cumple también una función simbólica. El mandala, símbolo que en religiones como el hinduismo y el budismo representa la totalidad del mundo o una suerte de microcosmos, constituye la metáfora maestra para representar la trayectoria circular del cohete. Pero tengamos en mente que aún falta una pieza para cerrar el círculo completo: la ruta transmarginal que describe el cohete más allá de la tierra. Al inicio de la segunda parte de la novela, Katje Borgesius parece dar una pista importante sobre esta trayectoria comentando con Slothrop su experiencia en un sitio de lanzamientos de prueba:

“You were in London, (...) while they were going up. Between you and me is not only a rocket trajectory, but also a life. You will come to understand that between the two points, in the five minutes, *it* lives an entire life. You haven’t even learned the data on our side of the flight profile, the visible or trackable. Beyond them, there’s so much more, so much none of us know...”¹⁸⁶

La división entre dos niveles de realidad, el perceptible y el extrasensorial, se menciona aquí por primera vez en relación con la trayectoria del cohete. La vida que, dice Katje, tiene el cohete –haciendo referencia a las diferentes etapas por las que pasa: ascenso, fin de propulsión y descenso– no es tan relevante como la sugerencia de que hay mucho más aparte de lo visible desde nuestra perspectiva del vuelo. Los adjetivos visible y rastreable parecen plantear esta dicotomía en la se ha hecho énfasis con respecto de lo

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 212.

sobrenatural. La trayectoria del cohete no puede ser sino circular, todos los signos apuntan hacia ello: los círculos con que Mexico marca los estallidos, el símbolo que lleva grabado el mismo cohete, la sugerencia de que la trayectoria sigue más allá de lo visible (reforzada por el tratamiento sostenido de dos dimensiones ontológicas en la diégesis)... El trasfondo semántico y simbólico que se construye a partir de todos los aspectos que analizo en este apartado parece indicar que la parábola que describe el cohete de hecho se completa. Y, por supuesto, hacia el final de la novela encontramos una constatación textual de esto: “Of Course It Begins Infinitely Below The Earth And Goes On Infinitely Back Into The Earth it’s only the *peak* that we are allowed to see, the break up through the surface, out of the other silent world, violently”¹⁸⁷ El cohete traspa entonces el margen marcado por la tierra con la que colisiona: su ruta transmarginal transforma la parábola visible desde nuestra perspectiva de vuelo en un círculo completo, un mandala.

Como ya había mencionado, Steven Weisenburger argumenta que la trama adquiere también una forma circular a partir del lapso de tiempo histórico que se representa en la novela. *Gravity’s Rainbow* comienza el 18 de diciembre de 1944 y se extiende aproximadamente hasta el 14 de septiembre de 1945. Nueve meses en total. Para Weisenburger las festividades cristianas y paganas, que durante estos dos años coincidieron casualmente con importantes fechas históricas, estructuran la cronología de las cuatro partes de la novela. La primera parte comienza en la temporada de Adviento y termina el 26 de diciembre en Boxing Day, la navidad de la clase trabajadora en el Reino Unido; la segunda comienza alrededor de Navidad, con la llegada de Slothrop a Mónaco, y termina el 20 de mayo en Pentecostés, la celebración cristiana de la visita del espíritu santo a los apóstoles; la tercera parte de la novela, la más larga, abre a mediados

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 740.

de mayo con referencias a cuatro días de Santos y cierra con la fiesta de Transfiguración el 6 de agosto, el mismo día en que la bomba atómica cayó sobre Hiroshima; en la cuarta parte es más difícil señalar la cronología pues abre con una analepsis al día en que vemos a Slothrop convertido en cruz, y termina cronológicamente con el lanzamiento del cohete 00001 el 14 de diciembre de 1945. Sin embargo, éste no es el final textual de la novela. Hacia el final, la narración, junto con el mismo Slothrop, comienza a fragmentarse. Así, el último episodio de la novela está dividido en dieciséis subepisodios, uno de los cuales consiste en una prolepsis a Los Angeles en 1970, y los últimos narran analépticamente cómo Blicero sacrifica a Gottfried a bordo del cohete 00000. Como se puede apreciar, aunque el discurso narrativo de *Gravity's Rainbow* es sumamente complejo, la cronología y la disposición de los eventos narrados tienen una estructura bien definida. Pero, ¿cuál es la intención de esta cronología? ¿Cuál es su significado simbólico? Weisenburger explica:

This is the shape of *Gravity's Rainbow*: a mandala, its four quadrants marked by crucial dates on the Christian liturgical calendar, that traces a motion in which the circle of redemptive death, or foolishness (read it however you will) is nearly closed. It reveals a design formed as much by traditional orderly patterning as by contemporary, purely coincidental events. The liturgical structure seems to focus the novel around a theme of salvation, a redeeming earthly savior. Equally as well, the pagan coincidences suggest that the whole enterprise is (...) a fool's quest. And one can find nothing in the novel to resolve this antinomy.¹⁸⁸

La estructura cronológica y episódica de *Gravity's Rainbow*, entonces, apunta hacia dos direcciones opuestas, por un lado, a la temática de la salvación, encarnada en la figura de Slothrop y, por el otro, eventos como la coincidencia de la fiesta de Transfiguración con la caída de la bomba atómica, o la desaparición de Slothrop hacia el final de la novela, evidencian que la empresa es fútil y la meta inalcanzable. No obstante, las

¹⁸⁸ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 10.

fechas litúrgicas y paganas que configuran las partes de la novela marcan perfectamente los cuadrantes de la figura del mandala. De esta manera, las cuatro partes de la novela, o para ser más precisos, el lapso de tiempo que abarca la novela, está de alguna manera contenido en los cuadrantes y en el cuadrado completo al centro del mandala.

Ahora, ¿es la cronología lo que constituye la circularidad?, y en caso de hacerlo, ¿podría la supuesta circularidad de la novela caracterizarse como épica? Hay distintos elementos que ayudarían a contestar esta pregunta afirmativamente. Recordemos primero que Bajtín habla de la estructura del poema épico como circular y completa tanto en su totalidad como en cada una de sus partes. Ya en el siguiente apartado trataré el tema de la circularidad en algunos capítulos de *Gravity's Rainbow*. Con respecto a la totalidad, la trama y estructura de la novela, habría que considerar que la cronología de la novela sería sólo parte de los constituyentes de esta estructura circular. Como bien apunta Weisenburger, la circularidad de esta novela tiene una forma particular, el mandala. Quizá convenga repasar la estructura de esta figura mediante una ilustración.



Ésta es una de las estructuras tradicionales del mandala: una representación simbólica del macrocosmos y microcosmos mediante un círculo rodeando una figura cuadrangular. El centro de esta figura representa también tradicionalmente la divinidad, marcada con una distancia equidistante con respecto a los cuadrantes de la figura.

Siguiendo con la analogía entre el mandala y la estructura de la novela, la cronología de las cuatro partes de *Gravity's Rainbow* serían los cuadrantes de esta figura. Y, por supuesto, habría que voltear al símbolo de la trayectoria del cohete para completar la imagen. Ya se sabe, el cohete está en el corazón de la novela, circula por toda su corriente sanguínea. En cierto sentido es el centro, como lo es la divinidad en el mandala. Weisenburger tiene una idea similar: “as the novel’s refugees move across war-torn landscapes, readers realize how ‘a State begins to take form (...) a State that spans oceans and surface politics, sovereign (...) and the rocket is its soul’”.¹⁸⁹ El cohete, entonces, representa el centro, pero es la trayectoria la que traza el círculo. La imagen abre y cierra la novela y se cuele en todas las dimensiones ontológicas del relato que ya se trataron arriba. El trasfondo simbólico visualizado en estas dimensiones proporciona también un par de claves bastante puntuales para argumentar esto. En la visión que obtiene Eventyr de los eventos previos a la muerte de Peter Sachsa, vemos el mandala como un círculo completo que contiene dentro de sí, encerrado, un periodo determinado de tiempo. De la misma manera, los eventos de las cuatro partes de la novela se visualizarían en total, de acuerdo con lo que dice Weisenburger, como contenidos en un mandala completo. El cohete mismo, visto desde la perspectiva de Blicero, contiene un mandala pintado en su estructura, sin embargo, uno diferente del tradicional pues éste consiste de un círculo negro con una cruz roja en el centro; como ya vimos, dos símbolos opuestos. Como el signo que carga, el cohete describe una parábola pero que no termina en la tierra en que colisiona sino que continúa su trayecto sobrenatural, transmarginal, más allá, del “otro lado”, convirtiéndose en círculo completo. La evidencia de la vuelta completa, por supuesto, se da partiendo de las distintas dimensiones ontológicas propuestas y desarrolladas sostenidamente a lo largo

¹⁸⁹ Steven Weisenburger (2012), p. 48.

de la novela. Es una trayectoria, digamos, conceptual. Sin embargo, la disposición de los capítulos refuerza también el argumento de la circularidad de la novela. En el primer capítulo, Pirate Prentice observa la imagen de dos cohetes, uno en su pesadilla y el otro al despertar. En la combinación de ambos eventos vemos por primera vez la curva del cohete como un arcoiris. Más adelante, a través de la perspectiva privilegiada de Katje y Blicero, obtenemos más información sobre el cohete y su trayectoria: con Blicero se agregan otros dos símbolos al cohete, la cruz (desmembramiento) y el círculo (el mandala), y Katje sugiere por primera vez que el cohete continúa su avance más allá de lo visible. Al cierre de la novela observamos el cohete de nuevo, primero a través del narrador que nos confirma que el cohete, en efecto, da la vuelta completa; y, después, en el final de la novela atendemos al sacrificio de Gottfried durante el lanzamiento de cohete 00000 por parte de Blicero. Comparando el principio y el final, se podría decir que la imagen regresa dando la vuelta completa, es decir, mostrando la misma imagen desde la perspectiva inversa pues, al inicio, presenciamos el misil a su llegada a Londres y en el capítulo final atendemos todo el proceso de vuelo desde la base de lanzamiento en Holanda. El cohete, entonces, rodea la totalidad de la novela tanto en un nivel simbólico como en el nivel de la trama o, puesto de otra manera, extiende su círculo alrededor de los cuadrantes formados por la cronología de las cuatro partes de la novela formando así un mandala completo.

b) Capítulos cíclicos

El desarrollo y estructuración de patrones cíclicos está también presente, en cierta medida, en las partes constituyentes de la totalidad que es *Gravity's Rainbow*. Dicho de otra manera, el mismo patrón circular, y cíclico, que informa la trama y estructura de la novela lo encontramos también en algunos capítulos de la misma. Principalmente

durante la primera parte se presentan capítulos cuyo final está conceptualizado para remitir ya sea textual o situacionalmente al inicio. Al igual que la mayor parte de los capítulos de la novela, éstos no siguen un camino narrativo lineal sino que están conformados por diversos episodios ubicados, en ocasiones, en distintos puntos espaciales y temporales. La gran diferencia con este tipo de capítulos es que en la sucesión de eventos narrados se establecen complicados patrones circulares, teniendo como destino final el mismo punto espacial y temporal en que comienza el capítulo.

Hay dos tipos principales de patrones cíclicos en los episodios de la novela. En un primer tipo podríamos ubicar los episodios en que el patrón circular se construye a través de sucesiones entre espacios y tiempos, es decir, el capítulo comienza en un punto determinado en el espacio y tiempo diegéticos y avanza, mediante una serie de saltos temporales, para terminar de regreso en el mismo punto en que comenzó la narración. Este patrón aparece por primera vez en el episodio, ya mencionado en el apartado anterior, en que Jessica, Roger Mexico y Pirate Prentice asisten a una sesión espiritista. El episodio comienza en narración heterodiegética con un recuento de la sesión y diálogos de los personajes asistentes. Progresivamente, sin embargo, la narración comienza a focalizarse en los pensamientos de Pirate Prentice que nos llevan analépticamente a la Inglaterra de 1936, en donde tuvo una aventura con una mujer casada llamada Scorpia Mossmoon, misma que terminó después de poco tiempo. Hacia el final de capítulo, Prentice presiente que Mexico está en una situación muy similar, lo que nos lleva de vuelta a la sesión espiritista, es decir, al lugar y tiempo en que comienza el capítulo. El mismo patrón lo encontramos en el episodio 9, focalizado en los pensamientos de Jessica Swanlake, en una noche en que despierta en su apartamento en Londres por el sonido de la explosión de un cohete. Los pensamientos de Jessica muestran primero diversas conversaciones en que Roger trata de explicarle conceptos de

estadística. Luego, en un aparente cambio a narrador omnisciente, la narración sigue con el recuento de una discusión entre Roger Mexico y Pointsman en donde contrastan sus opiniones con respecto al enigmático miembro de Slothrop. El episodio termina de regreso en el apartamento de Roger y Jessica con la caída de otro cohete. Este tipo de estructura lo podemos vincular con la aserción de Bajtín, con respecto a la épica, de que una fusión absoluta del tema (*subject matter*) con aspectos espacio-temporales y valorizados es característica de la semántica de la épica.¹⁹⁰ En este tipo de episodios, el manejo de aspectos espacio-temporales está en íntima concordancia con los propósitos simbólicos y semánticos de la novela y, por consiguiente, con el tema. Es difícil señalar con precisión el tema en una novela como ésta, pero a grandes rasgos la trama está informada por el viaje de Slothrop para buscar la relación que existe entre el cohete y él mismo, o podría argumentarse también que el tema es el cohete en sí por la prominencia que tiene en la novela y por el hecho de estar relacionado con prácticamente todos los personajes. En este sentido, el cohete y su trayectoria circular tienen una gran relación con la estructura de este tipo de capítulos o, dicho de otra forma, el tratamiento de aspectos espacio-temporales está vinculado directamente con el tema de la novela. La circularidad es también un aspecto “valorizado” en términos de la teoría de Bajtín. El tiempo valorizado es el tiempo mítico o épico, en términos de Bajtín el “pasado absoluto”. La trama en su totalidad como en sus episodios parece contenida en burbujas de totalidad: cada una contiene un periodo de tiempo determinado y es contenida a su vez por la gran burbuja que es la trama de la novela. Este pasado encerrado, teniendo en consideración el tipo de trama que se establece en la novela –una trama de búsqueda y aventura en el sentido inglés de “quest plot”–, y el tratamiento que hace Pynchon de los eventos históricos narrados, podría bien clasificarse en lo que Bajtín llama “pasado

¹⁹⁰ M. M. Bakhtin, *op cit.* p. 17.

absoluto”, pero ya iré argumentando esto más cuidadosamente en los apartados siguientes.

Paso ahora a un segundo tipo de capítulos cíclicos. En éstos, el patrón cíclico es un tanto más sofisticado y más evidente ya que también se da en un nivel textual. El regreso circular se marca en estos episodios en términos lingüísticos, es decir, las mismas palabras o, más exactamente, la misma configuración lingüística que abre el capítulo es la que lo cierra. El capítulo diez es el primer ejemplo de este tipo; un capítulo sumamente surrealista constituido por una serie de alucinaciones inducidas en Slothrop, que se presenta como sujeto de prueba en un hospital en Londres. Al inicio del capítulo, los pensamientos de Slothrop dan vueltas alrededor de un diálogo o texto, en que se repite constantemente la frase “You never did the Kenosha Kid”. Este inicio es extraño. Weisenburger comenta que la fuente o el origen de este texto, particularmente de “The Kenosha Kid”, por décadas fue uno de los enigmas sin resolver de la novela¹⁹¹. En la segunda edición de este libro se aclara ya que este personaje es la creación del escritor de westerns Forbes Parkhill. Y tiene bastante sentido que esta narrativa en particular estuviera en los pensamientos de Slothrop en este momento pues, más adelante, el escenario del oeste aparece en sus alucinaciones. Hago un breve resumen de este capítulo para observar más de cerca su estructura. Después de que Slothrop es inyectado con “Sodium Amytal”, la narración avanza siguiendo el flujo de conciencia de éste. La visión hipnótica producida en Slothrop comienza, guiado por los doctores que quieren obtener información sobre Boston, con un episodio sumamente grotesco en un bar en las cercanías de Harvard. Slothrop vomita cerveza en el baño cuando por accidente tira su preciada armónica al escusado. Para rescatarla se sumerge boca abajo en el escusado, escapando a tiempo de ser violado por una pandilla de negros. (Esta

¹⁹¹ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 51.

imagen, por cierto, se repite prácticamente sin variación en *Trainspotting* de Irvine Welsh, y la encontramos también en la famosa versión cinematográfica de Danny Boyle) La historia se torna irreal: Slothrop emerge en las alcantarillas de la ciudad donde busca, sin éxito, su armónica perdida. Después de que Slothrop vaga un rato por el drenaje, el narrador nos lleva sin transición a la narrativa de Croutchfield, el “hombre del oeste”. Este personaje al parecer no es sólo cualquier vaquero sino el hombre del oeste arquetípico y, de hecho, el único, pues a partir de este momento se establece una temática en que sólo hay uno de cada cosa: un solo indio arquetípico, una serpiente, un caballo... El tema se extiende hasta que reaparece Slothrop caminando por este escenario del oeste: “Slothrop moves among the bins and hung clothes, invisible, among horses and dogs, pigs, Brown uniformed militia, Indian women with babies slung in shawls, servants from the pastel houses farther up the hillside –the plaza is seething with life, and Slothrop is puzzled. Isn’t there supposed to be one of each?”¹⁹² Es esta duda la que relativiza la *realidad* de Slothrop, que acaso ni siquiera está ahí, y lo hace volver a través del extraño camino de sus alucinaciones al hospital donde comienza todo: cruza imágenes de Ardenas cubierta de nieve, luego de las calles de Boston y finalmente de un hombre desconocido que oculta su rostro. El capítulo termina con un diálogo estructurado dramáticamente donde aparece de nuevo la frase del principio:

Slothrop: Where is he? Why didn’t he show? Who are you?

Voice: The Kid got busted. And you know me, Slothrop. Remember?

I’m never.

Slothrop (peering): *You*, never? (A pause) Did the Kenosha Kid?¹⁹³

Las realidades parecen mezclarse en este diálogo pero de hecho es sólo Slothrop quien las tiene mezcladas. Emergiendo de las alucinaciones busca al misterioso hombre que vio justo antes de cobrar conciencia y se desconcierta al ver de nuevo al doctor. Luego,

¹⁹² Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹³ *Ibid*, p. 72.

la frase que comienza el doctor seguramente no es la misma que termina Slothrop, pues contiene el verbo *be*. El adverbio *never*, sin embargo, remite a Slothrop a sus pensamientos previos al trance alucinatorio, reforzados por la narrativa de Croutchfield que presencié durante éste. Así, el capítulo establece un patrón en que los escenarios se suceden en la narración cíclicamente: comienza en un hospital en Londres, continúa en Boston y el viejo oeste para luego regresar vía Ardenas, Boston y la visión del hombre misterioso al hospital de nuevo. Este tipo de sucesión de espacios (mas no de tiempos, pues en este caso no se puede precisar la temporalidad de las alucinaciones de Slothrop) está presente también en los demás capítulos cíclicos a los que hago referencia en este análisis, pero la gran diferencia aquí es que el patrón se marca también en términos lingüísticos, la misma frase abre y cierra el círculo.

La última instancia de este tipo de capítulos ya la había mencionado en la introducción. El capítulo 14 de la primera parte comienza con la grabación del material que servirá para condicionar al pulpo Grigori, diseñado para atacar a Slothrop. La narración toma la forma de las imágenes del video que se está grabando, en donde vemos a Katje caminando alrededor del apartamento de Pirate Prentice: “In silence, hidden from her, the camera follows as she moves deliberately nowhere longlegged about the rooms”.¹⁹⁴ Después, en una analepsis la narración vuelve al momento en que Katje y Gottfried son esclavos de Blicero en un sitio de prueba de cohetes V2. El trasfondo de esta narrativa es el cuento de hadas de Hansel y Gretel: Katje y Gottfried representando a los niños y Blicero a la bruja destinada a morir en el caldero. La narración se va aún más atrás a un tercer nivel temporal, focalizada en Blicero durante un viaje de servicio por Sudáfrica en los años veinte. Aquí nos enteramos de que, durante este tiempo, Blicero fue amante de Enzian, quien después se convertirá en líder

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 94.

de los Hereros en su búsqueda por el cohete 00000. Regresa la narración momentáneamente al segundo orden narrativo para lanzar una última analepsis, concerniente a uno de los antepasados de Katje, Frans van der Groov y su obsesión por aniquilar a los dodos en la isla Mauricio. Hacia el final del capítulo, la narración circula de vuelta al primer nivel temporal, pero no al mismo lugar. El capítulo termina en “The White Visitation” en donde Pointsman y compañía muestran al pulpo Grigori el video de Katje que se grabó al principio del capítulo.

The reel is threaded, the lights are switched off, Grigori’s attention is directed to the screen, where an image already walks. The camera follows her as she moves deliberately nowhere longlegged about the the rooms, an adolescent whiteness and hunching to the shoulders, her hair not bluntly Dutch at all, but secured in a modish upsweep with an old, tarnished silver crown...¹⁹⁵

La oración queda en suspenso indicando el regreso cíclico al mismo texto del principio. El mismo texto, sin embargo, en cada caso refiere distintos momentos de la diégesis: el momento en que se graba el video en el apartamento de Prentice y el momento en que se proyecta al pulpo Grigori en “The White Visitation”. De nuevo, aunque de manera bastante distinta, la misma configuración lingüística encierra en un círculo los diversos episodios heterogéneos que forman el capítulo. Los patrones cíclicos de estos capítulos muestran, sin embargo, que el tipo de unidad que se conceptualiza en la novela tanto en su totalidad como en sus partes podría alinearse con la concepción de unidad en términos circulares de la épica.

c) *Slothrop y el cohete*

La trama de *Gravity’s Rainbow* se inserta aparentemente en una tradición y un paradigma determinados. Por un lado, es una historia de aventuras en el sentido inglés

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 115, 116.

de *quest*, es decir, una trama en la que está implicada una búsqueda. La búsqueda en esta novela está figurada en el viaje que emprende Slothrop para averiguar sus orígenes y la relación que existe entre el cohete y él mismo. Una búsqueda que con el tiempo se convierte también en una búsqueda del cohete, en particular, del elusivo cohete 00000, conocido también en la novela como Schwarzgerät. Ésta pronto toma tintes simbólicos; Weisenburger, por ejemplo, ve en el viaje de Slothrop en busca del cohete 00000 una analogía con la búsqueda del grial, al referirse ocasionalmente a Slothrop como “grail seeker”. Ahora, por otro lado, la trama, en este sentido, es también una acción completa en términos aristotélicos, esto es, una trama en la que, a diferencia de los recuentos históricos en los que se intenta representar todo un tiempo, se narra sólo una acción que contenga principio, partes intermedias y un final.¹⁹⁶ Aquí habría que poner entre comillas todo esto pues si bien la mayor parte de la novela está informada por la búsqueda de Slothrop, ésta no llega a un final concreto y Slothrop mismo desaparece hacia el final de la novela. La trama, no obstante, como ya se vio, se abre y cierra con la imagen del cohete en movimiento, misma que forma un círculo en términos simbólicos y narrativos. La trama, entonces, está informada tanto por el personaje protagónico como por el tema: por Slothrop y el cohete. En este apartado, argumento que el viaje y la búsqueda de Slothrop tienen su contraparte analógica en la trayectoria del cohete, en términos de la trama y en términos simbólicos, y analizo también la relación que existe entre la concepción de la trama y las formas enciclopédicas de la teoría de géneros de Northrop Frye.

Hagamos primero un breve recuento del viaje de Slothrop a través de Europa en busca del cohete. Su primera aparición es en el capítulo cuatro: Tyrone Slothrop, un teniente norteamericano que trabaja para una agencia menor de inteligencia llamada

¹⁹⁶ Vid. *supra*, pp. 16, 17.

ACHTUNG, el nombre de la compañía en siglas pero también la palabra alemana para exclamar “cuidado” normalmente usada en letreros para indicar peligro; en este sentido, el nombre de esta agencia de inteligencia prefigura también el sentimiento de paranoia en relación con el poder corporativo. El viaje de búsqueda de Slothrop empieza desde este momento pues a mitad del capítulo el narrador señala: “Slothrop’s progress: London the secular city instructs him: turn any corner he can find himself inside a parable. He has become obsessed with the idea of a rocket with his name written on it”¹⁹⁷ La palabra *progreso* hace alusión al clásico de John Bunyan *The Pilgrim’s Progress*, y permite ver en Slothrop al peregrino profano en busca del cohete que lleva su nombre. De alguna manera también, esta caracterización del protagonista en términos religiosos confirma la identificación que hace Weisenburger del viaje de Slothrop con la búsqueda del grail. Por otro lado, la búsqueda es en cada momento profundamente novelística en el sentido más posmoderno de la palabra, pues en ésta la meta o el objetivo parece ausente extendiendo la aventura indefinidamente. David Cowart dice respecto de las tramas de aventura de Pynchon:

In the first part of his career, Pynchon develops wonderfully elaborate quest plots predicated on recursivity. But none of Pynchon’s novels ends with the grail possessed. Reified as V., the Trystero, the Rocket, the goal of this quest is knowledge that metastasizes and flees before the seeker. Thus the quest never ends and in fact the goal becomes something like Jacques Derrida’s ‘transcendental signified’, whose ‘absence extends the domain and the interplay of signification infinitely’¹⁹⁸

En estas líneas se habla también de un aspecto importante en los *quests* que construye Pynchon, la instrucción y la búsqueda de conocimiento. En *Gravity’s Rainbow* toda la búsqueda de Slothrop es un viaje de instrucción y conocimiento. En la primera parte, en

¹⁹⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁸ David Cowart, “Pynchon in Literary History” en Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012, p. 89.

Londres, aprende la sincronía que existe entre los impactos de los cohetes y sus estímulos sexuales; aprende también que este extraño fenómeno pretende ser usado por las agencias de inteligencia, lo que lo obliga a estar en continua fuga. Esta fuga que es al mismo tiempo búsqueda, lo lleva primero a Mónaco donde adquiere más información sobre el cohete y se agudiza aún más su paranoia en su encuentro con Katje. A través de toda la narrativa de Slothrop, hay un constante sentimiento de desconfianza o, más exactamente, de paranoia;¹⁹⁹ un sentimiento que se extiende más allá de las agencias de inteligencia y la Alemania nazi y se condensa en un “They” que ominosa y paranoicamente comprende todas las distintas manifestaciones de poder (político, bélico, económico, corporativo...) en Europa al final de la guerra. Tras ser parcialmente traicionado por Katje, Slothrop huye hacia Zurich y luego a Alemania en donde continúa su instrucción sobre el cohete. Visita Berlín, las minas de construcción de cohetes en Peneemünde, escapa en un barco hacia Stralsund, completa varios encargos bajo la identidad de Rocketman y finalmente comienza a desaparecer. Hacia el final de la novela, Slothrop progresivamente deja de ser protagónico en la trama: de alguna manera, se desintegra. Sus últimas apariciones en la trama son oscuras y sumamente secundarias (además de estar cargadas, como el resto de los episodios mencionados, con una fuerte dosis de ironía y parodia); por ejemplo, se puede adivinar su presencia en las calles por medio de referencias en el capítulo en que se narra la historia de “Byron the Bulb” y, en otro capítulo, se ve en una foto junto con la banda inglesa “The Fool” donde supuestamente toca armónica y kazoo. Y eso es todo. El *quest* para encontrar el cohete, al menos por parte de Slothrop, se derrumba, queda inconcluso y se da primacía, al final de la novela, al destino de cohete 00000 y a los personajes que están involucrados con éste.

¹⁹⁹ Aunque en cada novela se aborda de manera distinta, la paranoia es obsesión, tema y motivo constante en toda la obra de Pynchon.

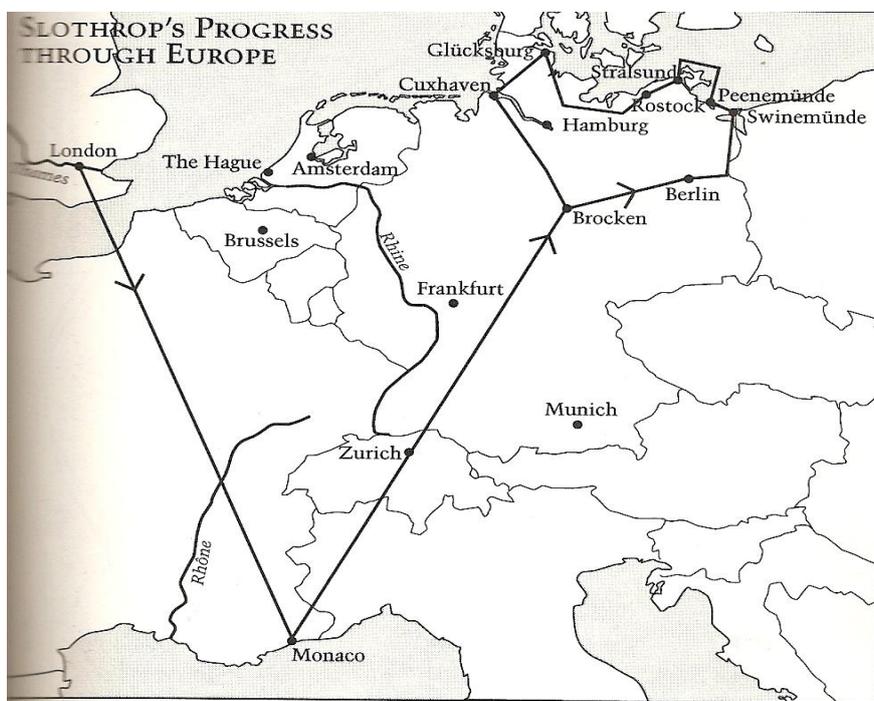
Por otro lado, en términos simbólicos la historia de Slothrop y la del cohete son una misma. Puesto de otra manera, la continuación de la historia del cohete al final de la novela es, de alguna manera, el final de la narrativa de Slothrop. Hay diversas instancias que vinculan y, de hecho, equiparan a Slothrop con el cohete. En primer lugar, están la sincronía entre los impactos de cohetes y las aventuras sexuales de Slothrop. En segundo, la adopción consecuente de la identidad de “Rocketman” hacia el final de su búsqueda en la tercera parte de la novela. Y, por último, al principio de la cuarta parte, ocurre un acontecimiento que vincula totalmente a Slothrop con el cohete y dispara su fragmentación en el texto. En el primer capítulo de la cuarta parte, Slothrop ve un símbolo extraño pintado en una pared con la leyenda “Rocketman was here”. El símbolo, pintado por él mismo, es un cohete V2 visto desde abajo: un círculo que contiene otro pequeño círculo, con líneas verticales en el contorno del primer círculo marcando una cruz. Al ver este símbolo, Slothrop se sumerge en una reflexión sobre la simbología del cohete, para después convertirse él mismo en una cruz:

The sand-colored churchtops rear up on Slothrop’s horizons, apses out to four sides like rocket fins guiding the streamlined spires... chiseled on the sandstone he finds waiting the mark of consecration, a cross in a circle. At last, lying one afternoon spread-eagled at his ease in the sun, at the edge of one of the ancient Plague towns he becomes a cross himself, a crossroads, a living intersection where the judges have come to set up a gibbet for a common criminal who is to be hanged at noon.²⁰⁰

La transformación de Slothrop en una cruz –una cruz como la que se perfila en el cohete visto por debajo, o como la que el cohete mismo lleva pintada– es la última identificación de Slothrop con el cohete. El símbolo es doble: la cruz es, a un tiempo, la que lo vincula con el cohete pero es también la cruz en sentido religioso en la que espera, como Cristo, su ejecución. Su transformación en cruz es también lo que dispara

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 637.

su fragmentación, ya que a partir de este punto las apariciones de Slothrop en la trama se hacen cada vez más escasas hasta que desaparece por completo. Ahora, ¿cuál es el significado de esta desaparición o fragmentación? Demos un vistazo al siguiente mapa del progreso de Slothrop a través de Europa:



De ver la imagen invertida, la trayectoria de Slothrop sería muy similar a la del cohete. Primero asciende hasta llegar a Mónaco, y de ahí comienza su descenso hacia Alemania donde se convierte en cruz y finalmente se fragmenta. Weisenburger, en la introducción a la cuarta parte de la novela en el *Companion* comparte también esta interpretación: “by part 4 of *GR*, Slothrop has completed the long descent of part 3 and fallen, the “fragments” of him scattering everywhere.”²⁰¹ No obstante, este mapa invita también a cuestionar la valorización con que está cargado el espacio, sobre todo cuando se le representa cartográficamente: nociones como considerar un movimiento de sur a norte como un ascenso, o uno de norte a sur como un descenso. Permaneciendo en el sistema de valores espacial convencional, la trayectoria de Slothrop adquiere también implicaciones interesantes: el cohete que se estrella en Londres al inicio de la novela

²⁰¹ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 21.

proviene de la Haya, de modo que describiría en este mapa una trayectoria parabólica de norte a sur; el viaje de Slothrop en este contexto no describe un curso paralelo al del cohete sino una trayectoria especular que refleja inversamente el movimiento parabólico de éste. Uniendo ambas trayectorias, una reflejando a la otra, vemos de nuevo cómo la imagen de la parábola se transmuta en un círculo casi perfecto. La trayectoria de Slothrop en busca del cohete se refleja entonces simbólicamente en la imagen de la trayectoria del cohete uniendo fuertemente el devenir narrativo de ambos, hasta reconocerlos como uno mismo, y hacer de la trama una consolidada unidad en que están perfectamente fundidos el tema y el personaje protagónico.

Ahora, al principio señalaba que la trama de *Gravity's Rainbow* se inserta en un paradigma determinado. Éste, sin embargo, es uno híbrido formado de varios elementos temáticos y estructurales pertenecientes a diversas tradiciones y géneros; viéndolo de esta manera, no sería un paradigma en particular sino la combinación de varios. Por un lado tenemos la trama de aventura (*quest plot*) protagonizada por Slothrop en su búsqueda del cohete. Este tipo de historia, sin embargo, la encontramos en esta novela con tonos muy distintos a los del romance tradicional. Esto es, la trama está conceptualizada con la premisa básica de un *quest*, Slothrop en busca del cohete, pero en la búsqueda el objetivo, o “significado trascendente” en términos de Derrida, está en todo momento ausente para el héroe haciendo que la narrativa de éste termine colapsándose en la incompletud. Mucho se puede decir con respecto del sentido de incompletud e indeterminación en el discurso y trama de la novela. Por supuesto, aquí quiero argumentar lo opuesto o las dos cosas al mismo tiempo, es decir, la incompletud y completud de la trama de la novela. Me explico, podría argumentarse que la trama queda incompleta tomando en cuenta la aguda fragmentación de la narrativa hacia el final de la novela y el hecho de que el héroe protagónico desaparece sin haber logrado

su objetivo. El cierre prematuro de la historia principal de la novela es uno de los peligros que conlleva el género, de acuerdo al siguiente planteamiento hipotético de Lukács:

The danger by which the novel is determined is two-fold: either the fragility of the world may manifest itself so crudely that it will cancel out the immanence of meaning which the work demands, or else the longing for the dissonance to be resolved, affirmed and absorbed into the work may be so great that it will lead to a premature closing of the circle of the novel's world, causing the form to disintegrate into disparate, heterogeneous parts.²⁰²

Por otro lado, el tratamiento, en términos simbólicos, del hacer actoral de Slothrop como análogo a la trayectoria del cohete, da una fuerte sensación de unidad y completud a la trama. Vista como una unidad cíclica, la trama de *Gravity's Rainbow* contiene diversos elementos de la forma enciclopédica de la teoría de géneros de Northrop Frye. Como ya se mencionó, la épica pertenece a las formas enciclopédicas de acuerdo con Frye. *Gravity's Rainbow* es un ejemplo perfecto de la forma enciclopédica no sólo por la diversidad y variedad de sus temas y episodios narrativos (algunos típicos de la épica como el “descenso al infierno” y “hombre contra monstruo”), y tipos de contenido discursivo, sino también de acuerdo con la siguiente aserción de Frye:

it is in the satire and irony that we should look for the continuing encyclopedic tradition, and we should expect that the containing form of the ironic or satiric epic would be the pure cycle, in which every quest, however successful or heroic, has sooner or later to be made over again.²⁰³

El tono irónico del narrador y el tipo de trama de *Gravity's Rainbow* hacen de esta novela una profunda manifestación de la épica-satírica. La naturaleza irónica y paródica de la novela se percibe desde la situación absurda e incluso un tanto vulgar que pone en movimiento al héroe protagónico. Es decir, nos encontramos ante un tipo de trama en

²⁰² Georg Lukács, *op. cit.*, p. 71, 72.

²⁰³ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 322.

específico, el *quest plot*, pero la premisa que la informa le da un tono completamente distinto al modelo narrativo tradicional del romance, pues la figura de honor del caballero determinada a cumplir con su tarea, difiere radicalmente de un personaje como Slothrop cuyo devenir actoral se desarrolla en su mayor parte a través de aventuras sexuales. Ya comentaré más en la cuarta parte de este capítulo sobre la dimensión paródica y satírica de la novela, continúo ahora con la caracterización en términos de forma enciclopédica. *Gravity's Rainbow* contiene el movimiento cíclico que caracteriza los tipos de épica que se mencionaron en el primer capítulo²⁰⁴. Los ciclos que se desarrollan en la épica son adaptaciones de movimientos cíclicos presentes en la Biblia. Hay cuatro tipos de épica e igual número de ciclos: épica de ira, de retorno, analógica y de contraste. Quizá el modelo que mejor podría acomodar el ciclo que se forma en esta novela es el de la épica analógica. El ciclo bíblico que informa este tipo de épica es el de la vida de Jesucristo: "The fact that the cycle of life and death and rebirth is closely analogous in its symbolism to the Messianic cycle of pre-existence, life-in-death and resurrection gives us a third type of analogical epic."²⁰⁵ La transformación de un ciclo de vida, ya sea humana o de una civilización (como en el caso de la *Eneida*) en uno de renacimiento, es lo que constituye los contornos conceptuales de este ciclo. Relacionar este modelo con *Gravity's Rainbow* es una interpretación un tanto aventurada. No obstante, en la trama de la novela seguimos a Slothrop prácticamente en un ciclo de vida completa. En el capítulo en que es presentado, por ejemplo, obtenemos información sobre sus antepasados y su juventud; también la niñez de Slothrop y su condicionamiento por parte de Lazlo Jamf es un tema fundamental en la trama. Por último, su desaparición hacia el final de la novela y el estatus jerárquico que adquiere tras su desaparición entre los integrantes de la

²⁰⁴ *Vid. Supra.*, pp. 48 - 50.

²⁰⁵ Northrop Frye, *op cit.*, p. 317.

“Contrafuerza” podrían considerarse como una muerte simbólica y una especie de continuación en vida. El otro ciclo que se encuentra en posición analógica al de Slothrop es, sin duda, la trayectoria del cohete. Incluso esta trayectoria es descrita por Katje como una vida, una vida que más allá de lo visible y lo rastreable continúa su trayecto a través del otro lado para completar, al igual que el arcoiris, de seguir la misma ruta transmarginal, la unión de figuras parabólicas: el círculo completo. De esta manera, vemos en la trama dos ciclos de vida analógicos, el terrenal de la vida de Slothrop y el de la trayectoria del cohete que si bien no es un ciclo divino sí es uno sobrenatural. Teniendo en cuenta la diseminación de aspectos y características de la épica que se discuten en las diferentes partes de este capítulo, la analogía entre la vida de Slothrop y la trayectoria del cohete bien podría soportar la caracterización de la trama de la novela como una “épica analógica”.

Dos modelos se funden en la novela, la trama de aventuras heredada del romance, retomada en términos novelísticos, y la forma enciclopédica, en particular, la épica analógica abordada en un tono paródico e irónico. De igual manera, la trama, el discurso narrativo y el personaje protagónico están fuertemente unidos en la novela: Slothrop y su relación con el cohete son lo que da forma a la trama en términos de los dos modelos que se abordaron arriba, y es el discurso narrativo lo que forma patrones cíclicos y circulares a través de la novela. En otras palabras, una fusión absoluta entre el tema y el tratamiento de aspectos espacio-temporales crea una correspondencia básica entre la trama y trasfondo simbólicos de *Gravity's Rainbow* y la estructura de la épica clásica.

2. “El individuo épico, el héroe de la novela”²⁰⁶

¿Qué tienen en común el héroe épico y el personaje de la novela? En los capítulos anteriores se ha discutido cómo la concepción que se tiene del personaje en cada uno de estos géneros difiere radicalmente. Por una parte, en la épica había una completa concordancia entre las acciones y la imagen que el héroe tenía de sí mismo; más aún, esta imagen coincidía también con la imagen que otros tenían de él. Bajtín comenta al respecto:

He sees and knows in himself only the things that others see and know in him. Everything that another person—the author—is able to say about him he is able to say about himself and viceversa. (...) Furthermore, the epic hero lacks any ideological initiative (heroes and author alike lack it). The epic world knows only of a single and unified world view, obligatory and indubitably true for heroes as well as for authors and audiences²⁰⁷

Tomando en cuenta estos rasgos, Bajtín habla del héroe épico como un personaje completamente externalizado que encaja en una sola, obligatoria, visión del mundo. Lukács ve en esta “visión del mundo” un sistema orgánico en que el devenir actoral del héroe épico está necesariamente ligado al destino de su comunidad: “The epic hero is, strictly speaking, never an individual. It is traditionally thought that one of the essential characteristics of the epic is the fact that its theme is not a personal destiny but the destiny of a community.”²⁰⁸ Lo que resulta de ambos argumentos es una imagen un tanto rígida del héroe épico; un ente completamente definido cuya interioridad y

²⁰⁶ “The epic individual, the hero of the novel, is the product of estrangement from the outside world. When the world is internally homogeneous, men do not differ qualitatively from one another; there are of course heroes and villains, pious men and criminals, but even the greatest hero is only a head taller than the mass of his fellows and the wise man’s dignified words are heard even by the most foolish. The autonomous life of interiority is possible and necessary only when the distinctions between men have made an unbridgeable chasm; when the gods are silent and neither sacrifices nor the ecstatic gift of tongues can solve their riddle; when the world of deeds separates itself from men and, because of this independence becomes hollow and incapable of absorbing the true meaning of deeds in itself, incapable of becoming a symbol through deeds and dissolving them into symbols; when interiority and adventure are forever divorced from one another.” Georg Lukács, *op. cit.*, p. 66.

²⁰⁷ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁸ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 66.

acciones están en completa concordancia y cuyo destino, ligado orgánicamente al de su comunidad, es el único curso de acción posible. Esto se acentúa cuando consideramos, por otro lado, los contornos abstractos e ideológicos que dan forma al personaje novelístico, que es precisamente lo que se hace en cada uno de los ensayos citados. Bajtín afirma que en el personaje novelístico se desarrolla una fuerte dinámica entre la “imagen interna” y “externa” del hombre: “A crucial tension develops between the external and internal man, and as a result the subjectivity of an individual becomes an object of experimentation and representation (...) Coordination breaks down between the various aspects: man for himself alone and man in the eyes of others.”²⁰⁹ La integridad que poseía el héroe épico se desintegra en el mundo de la novela al incorporarse en su representación aspectos de interioridad que están en conflicto con las acciones del personaje y la perspectiva de otros. Lukács, por su parte, nota también esta ruptura y propone que la novela, como forma genérica, se estructura a partir del proceso en que el personaje se reconoce a sí mismo: “The inner form of the novel has been understood as the process of the problematic individual’s journeying towards himself, the road from dull captivity within a merely present reality—a reality that is heterogeneous in itself and meaningless to the individual—towards clear self recognition.”²¹⁰ Desde esta perspectiva, la concepción que se tiene del personaje es completamente opuesta en cada uno de estos géneros. La definición de las características de estos personajes tanto en Lukács como en Bajtín parece, de hecho, surgir de un contraste entre ambos géneros. Ahora bien, quizá no sea una coincidencia que se recurra con tanta frecuencia a una comparación entre estos géneros para definir las características de cada uno. Recordemos que Benjamin, un crítico de orientación marxista como Lukács y Bajtín, pone a la épica y a la novela en un mismo árbol

²⁰⁹ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 37, 38.

²¹⁰ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 80.

genealógico con la historiografía como el ancestro común.²¹¹ Lukács, habla también de ambas como “formas de gran literatura épica” y afirma que la novela ha ocupado el lugar que correspondía a la épica en la antigüedad:

The epic and the novel, these two major forms of great epic literature, differ from one another not by their authors' fundamental intentions but by the given historico-philosophical realities with which the authors were confronted. The novel is the epic of an age in which the extensive totality of life is no longer directly given, in which the immanence of meaning in life has become a problem, yet which still thinks in terms of totality.²¹²

El interés de los críticos marxistas por la épica y la novela se deriva quizá de la naturaleza histórica o historiográfica que es inherente a la construcción de la trama, épica o novelística, misma que los hace géneros idóneos para rastrear las condiciones histórico-filosóficas que dieron lugar a su gestación. Lukács, en sus términos, habla de un problema para dar un sentido de totalidad a la trama de la novela que resulta, por un lado, de la dificultad de configurar historias con un principio, desarrollo y final, y, por el otro, de la pérdida de completud e integridad del personaje épico; la misma ruptura entre el “hombre interior” y “exterior” que señala Bajtín en la novela. De entre estas dos maneras contrastantes de conceptualizar al personaje literario podemos visualizar acaso el rasgo en común que tienen el héroe épico y el personaje de la novela. Bajtín: “the contrast of novel with epic (and the novel's opposition to the epic) is but one moment in the criticism of other literary genres (in particular, a criticism of epic heroization)”²¹³ Dos tipos de heroicidad épica, dos tipos de héroes, esto es a lo que nos enfrentamos al emprender una comparación en términos actorales de estos géneros. El papel heroico que desempeñaba el personaje de la épica o el romance en conflictos bélicos o sorteando una serie de dificultades en una trama de aventuras, se transforma en la novela en la

²¹¹ *Vid. supra*, p. 113, 114.

²¹² Georg Lukács, *op. cit.*, p. 56.

²¹³ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 11.

problemática de un individuo que enfrenta un conflicto por medio del cual emprende un proceso de autoreconocimiento. En esta sección se analiza de qué manera convergen estas dos contrastantes concepciones de heroicidad en el personaje de *Gravity's Rainbow* a través de dos apartados. En el primero se hace una panorámica de diversos personajes revisando cómo en algunos aspectos de la construcción de identidad, como los nombres propios o eventos que se proyectan intertextualmente en episodios épicos o mitológicos, están involucrados preceptos genéricos de la literatura clásica. En el segundo se explora la cuestión de si Slothrop, discutiblemente el personaje protagónico de la novela, puede caracterizarse como un personaje épico. Como se verá, aunque hay diversos aspectos que revelarían una vena épica en el núcleo de la construcción de identidad y devenir actoral de los personajes de *Gravity's Rainbow*, el contexto posmoderno en que éstos se ubican y la bruma de indeterminación que envuelve la novela los cubre con una capa esencialmente novelística.

a) *Rasgos épicos del personaje*

La identidad del personaje literario, afirma Pimentel, “se va construyendo en ese espacio fluido del relato que sólo se cumple en el tiempo y en la constante transformación.”²¹⁴ Pimentel, siguiendo a Ricoeur, habla de una *identidad narrativa* que surge de una “correlación solidaria entre el *qué* –la trama como síntesis de lo heterogéneo, o síntesis de lo concordante y discordante– y el *quién*, el personaje que puede ser reconocido en y a pesar de las transformaciones, otra suerte de síntesis de lo heterogéneo.”²¹⁵ La identidad, entonces, es una estructura que se construye a través de todo el relato con base en estos dos grandes pilares: el personaje, por un lado, que funciona como recipiente de eventos diversos que entran en cohesión a través del

²¹⁴ Luz Aurora Pimentel (2012), *op. cit.*, p. 100.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 103. (Cursivas en el original)

nombre propio y, por otro lado, la historia, que lo define y adquiere forma por medio de la voz narrativa en la trama. Ahora, considerando lo distinto que resultan el héroe épico y el personaje novelístico en los postulados teóricos de Lukács y Bajtín, resulta interesante preguntarse, ¿se construye de la misma manera la identidad en ambos géneros? El concepto de *identidad narrativa*, como su nombre lo indica, se enfoca en relatos en que una historia avanza en el tiempo, particularmente la novela y el cuento. Aunque no exclusivamente: se trata de una identidad que se construye paulatinamente en la narración y en el tiempo. El discurso de la épica es también narrativo, no obstante, el personaje aparentemente carece de las discordancias que señalan Ricoeur y Pimentel.

Pensemos, por ejemplo, en la caracterización de Aquiles en la *Ilíada*:

Rage—Goddess, sing the rage of Peleus' son Achilles,
murderous, doomed, that cost the Achaeans countless losses,
hurling down to the House of Death so many sturdy souls,
great fighters' souls, but made their bodies carrion,
feast for the dogs and birds,
and the will of Zeus was moving towards its end.²¹⁶

Desde este primer momento se nos presenta la identidad de este personaje por completo: un héroe hábil en el combate, destinado a morir, cuya cólera costó incontables problemas a los aqueos. Dada esta caracterización, incluso cuando se presentan eventos discordantes, la afrenta de Agamenón y la muerte de Patroclo, este personaje no parece experimentar cambios significativos. De principio a fin, Aquiles es el héroe furioso destinado a morir: desde que Agamenón le arrebató a Briseida en el libro I hasta su regreso a la batalla tras la muerte de Patroclo en el libro XVIII. Esta completud e integridad del personaje épico se expresa también en los diversos epítetos que acompañan el nombre de los personajes y dioses. Entre los que describen a Aquiles, por ejemplo, encontramos los siguientes: hijo de Tetis, Pélida, el de los pies ligeros, el mejor de los aqueos, destructor de hombres, caro a Zeus, deiforme, que con su armadura

²¹⁶ Homer, *The Iliad*, Trad. E. V. Rieu, Nueva York, Penguin Classics, 2001, p. 77.

reluciente semejaba a Ares, argivo más valiente que hay entre las naves, asolador de ciudades²¹⁷... Estos epítetos son signo de la permanencia en el tiempo o ausencia de cambio en el personaje épico. El carácter de los personajes épicos es completamente intransmutable y el hecho de que los personajes épicos conozcan los epítetos de sus semejantes y se refieran a ellos por medio de éstos es la prueba última de esto.

Ahora bien, aunque la caracterización no se da de esta manera en *Gravity's Rainbow*, hay aspectos en la construcción de identidad de diversos personajes que impulsan a pensar que ésta se construye de manera híbrida con elementos de ambos géneros. La asignación de nombres propios, por ejemplo, es un elemento que tiene una enorme importancia simbólica en esta novela. Pimentel habla sobre el papel de los nombres propios en la construcción de identidad:

El nombre propio es, en efecto, el punto de partida de una identidad narrativa. De hecho el nombre propio, a lo largo del relato, es lo único que se mantiene como el mismo –una identidad *idem*, para usar los términos de Ricoeur– En torno al nombre propio se imantan los más diversos atributos, acciones, transformaciones, incluso actos paradójicos que pudieran atentar contra esa identidad. El nombre propio es lo que permite identificar al personaje como el mismo en y a pesar de los cambios que pudiera sufrir a lo largo del relato. No es el personaje el mismo, en términos sustanciales, sino que es el mismo nombre lo que lo identifica, unificando lo heterogéneo y diverso de la acción y el acontecimiento.²¹⁸

El nombre propio, como signo de reconocimiento y como elemento que hace que las más diversas acciones entren en cohesión, resulta una buena guía para seguirles la pista a los personajes en un texto tan complejo como *Gravity's Rainbow*. En esta novela, los nombres propios tienen también una función simbólica ya que, casi en todos los casos, el nombre de los personajes hace una referencia semántica o intertextual que adquirirá significado en las acciones del personaje. Veamos el caso de tres personajes: Katje

²¹⁷ “Epítetos de la *Iliada*” en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Ep%C3%ADtetos_de_la_Iliada

²¹⁸ Luz Aurora Pimentel (2012), *op. cit.*, p. 101.

Borgesius, Gottfried y Blicero. En el capítulo 14 de la primera parte, Katje y Gottfried, ambos prisioneros del capitán Blicero, están inmersos en una situación que tiene como trasfondo la narrativa del cuento de Hansel y Gretel. Las similitudes entre ambas situaciones, sin embargo, no se establecen en la narración sino que los personajes mismos parecen elegirla como un escape o narrativa alterna para refugiarse del caos de la guerra que los rodea. El siguiente comentario, focalizado en Katje, ilustra bien esta idea:

How seriously is she playing? In a conquered country, one's own occupied country, it's better she believes, to enter into some formal, rationalized version of what, outside, proceeds without form or decent limit day and night, the summary executions, the roustings, beatings, subterfuge, paranoia, shame... though it is never discussed among them openly, it would seem Katje, Gottfried and Captain Blicero have agreed that this northern and ancient form, one they all know and are comfortable with—the strayed children, the wood-wife in the edible house, the captivity, the fattening, the Oven—shall be their preserving routine, their shelter, against what outside none of them can bear—the War, the absolute rule of chance, their own pitiable contingency here, in its midst...²¹⁹

Así, estos personajes dejan de ser sólo Gottfried, Katje y Blicero y se convierten en Hansel, Gretel y la bruja, respectivamente. Esto, claro, hasta que Katje escapa, perturbando el orden creado de esta “forma”, y obliga a Blicero a reordenar su situación de acuerdo con otro modelo narrativo: “Can't it be fixed? Perhaps a new form, one more appropriate...the archer and his son, and the shooting of an apple...yes, and the War itself as tyrant king... it can still be salvaged can't it, patched up, roles reassigned, no need to rush outside where...”²²⁰ Si bien Blicero no puede recuperar el refugio mítico de otro cuento de hadas, la narrativa de Hansel y Gretel parece continuar tomando una forma alterna. Con el escape de Katje (Gretel), Blicero (la bruja) ya no está destinado a morir en el horno y, por tanto, Gottfried (Hansel) es condenado a ser víctima de Blicero

²¹⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 97, 98.

²²⁰ *Ibid.*, p. 104.

para siempre. La relación que se forma entre Blicero y Gottfried, empero, es bastante ambivalente ya que a lo largo de toda la historia Gottfried se mantiene como el amante de Blicero. Antes de analizar el significado simbólico de esta relación, conviene revisar el trasfondo semántico y etimológico de cada uno de estos nombres. En alemán, el nombre “Gottfried” está formado por las palabras Gott y Frieden, que compuestas podrían traducirse en español como “la paz de Dios”. Steven Weisenburger explora más a fondo la etimología de este nombre: “Frieden” is related specifically to the ancient Teutonic God Frey, also known as Freyr and Frigg. (...) Frey was at the same time a God of peace and sexual love, and our slangy sexual terms “fuck” and “prick” stem from these roots. (...) The God’s disappearance underground is also related to the myths of Tamuz, Adonis and Orpheus.”²²¹ El contenido semántico y etimológico de este nombre resulta irónico debido a que Gottfried parece sólo cumplir su función sexual como amante de Blicero (el principal personaje antagónico de la novela) y si es que podría considerarse como una especie de agente de paz es sólo por su papel pasivo que se manifiesta en la ausencia total de acción o de voluntad en este personaje. En el caso de Blicero, el nombre y los distintos pseudónimos o nombres en código con que se hace referencia a este personaje son más coherentes con el papel que desempeña en la historia. La primera mención de este nombre se hace en el capítulo 5 de la primera parte en el que se narra una sesión espiritista a la que acuden Roger Mexico y Jessica Swanlake. Por medio de una médium, nos enteramos de la experiencia del espíritu Roland Feldspath al atravesar al mundo de los muertos:

Once transected into the realm of Dominus Blicero, Roland found that all the signs had turned against him... Lights he had studied so well as one of you, position and movement, now gathered there at the opposite end, all in dance...irrelevant dance. None of Blicero’s

²²¹ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 74.

traditional progress, no something new...alien. ...Roland too became conscious of the wind, as his mortality had never allowed him.²²²

En este fragmento, el nombre Blicero se usa casi como sinónimo de la palabra muerte. Con el título en latín “Dominus”, el nombre se torna en una personificación que luego se refuerza con la frase “Blicero’s traditional progress” dando a este sustantivo un papel activo en el proceso de transición de la vida a la muerte. Cabe mencionar que aquí este nombre propio no hace referencia al personaje que se presentara más adelante en la historia, sino que refleja una muy particular forma de nombrar y concebir la muerte. Weisenburger: “‘Blicero’ is one of the many Germanic nicknames for death. Grimm traces the etymology from ‘bleich’ (pale) and ‘blechend’ (grinning), and from these he derives other names such as ‘Der Blecker’ (The Grinning Death) and ‘Der Bleicher’ (‘The Bleacher’, for what he does to the bones).”²²³ Tomando en cuenta el contexto en que aparece por primera vez este nombre, resulta un tanto desconcertante encontrarlo después encarnado en uno de los personajes. Blicero, por otro lado, no es el nombre *real* de este personaje sino sólo uno de los nombres en código del teniente Weissmann. Sin embargo, el trasfondo etimológico de este seudónimo otorga al personaje una dimensión mítica que transforma al simple personaje antagónico en una especie de manifestación terrenal de la muerte germánica. Y, de hecho, tanto el nombre real como los seudónimos entran en el campo semántico de la muerte germánica de acuerdo con la etimología que señala Grimm. Consideremos un último seudónimo. Hacia el final de la novela el narrador conjuga todos los seudónimos refiriéndose intermitentemente a Weissmann como Blicero, Stretchfoot o Streckefuss en alemán. En medio de la descripción del sacrificio de Gottfried a bordo del cohete 00000 comenta:

what is this dead but a whitening, a carrying of whiteness to ultrawhite, what is but bleaches, detergents, oxidizers, abrasives –

²²² Thomas Pynchon, *op cit.*, p. 30

²²³ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 37.

Streckefuss he's been today to the boy's tormented muscles, but more appropriately is he Blicher, Bleicheröde, Bleacher, Blicero, extending, rarefying the Caucasian pallor to an abolition of pigment, of melanin, of spectrum, of separateness from shade to shade²²⁴

En este pasaje se hace evidente la relación que existe entre el nombre propio Weissmann y la concepción germánica de la muerte. En alemán, este apellido está compuesto por las palabras “Weiss” y “Mann”, que juntas en español significan “hombre blanco”. En este contexto, el apellido Weissmann no sólo refleja la procedencia étnica de este personaje sino que también está relacionado con el proceso de blanqueamiento de huesos tras la muerte efectuada por Dominus Blicero, de acuerdo con el recuento de Grimm. Este mismo blanqueamiento lo lleva a cabo Weissmann con Gottfried, tallando sus miembros con blanqueadores, detergentes y abrasivos hasta remover todo pigmento y, simbólicamente, removiendo también todo rastro de vida. Es por eso que el narrador hace la aclaración y considera que el seudónimo Blicero, con su contenido etimológico de blanqueamiento, es más apropiado que Streckefuss que, formado en alemán por el verbo “strecken” (estirar) y el sustantivo “Fuss” (pie), sólo refiere, simbólicamente, el estiramiento de los miembros tras la muerte. De esta manera, podemos apreciar cómo el contenido semántico y etimológico del nombre propio y diversos seudónimos de este personaje entran dentro del campo semántico del concepto germánico mitológico de la muerte, y transforman al principal antagonista de la novela en un personaje alegórico que, con sus acciones y la confusión e indeterminación que provocan sus distintos seudónimos, simboliza el caos y destrucción de la guerra.

Ahora, considerando el trasfondo semántico y etimológico del nombre de estos dos personajes, surge como en espejo la dimensión simbólica de sus relaciones sexuales. En el mismo episodio donde se presentan estos personajes, se narra también en analépsis reminiscencias de Blicero en su viaje por África, donde tuvo un amante negro

²²⁴ Thomas Pynchon, *op cit.*, 774, 775.

a quién podemos reconocer como Enzian. El encuentro entre éstos constituye una unión de opuestos que se insinúa desde el comienzo de esta analepsis:

But every true God must be both organizer and destroyer. Brought up into a Christian ambience, this was difficult for him to see until his journey to Südwest: until his own African conquest. Among the abrading fires of the Kalahari, under the broadly-sheeted coastal sky, fire and water, he learned. The Herero boy, long tormented by missionaries into a fear of Christian sins, jackal-ghosts, (...) now tried to cage his old gods, snare them in words, give them away savage, paralyzed, to this scholarly white who seemed so in love with language.²²⁵

La primera oración de este párrafo resulta ambigua pues pareciera que al intentar entender esta función ambivalente de Dios, Blicero intentará entender algo sobre sí mismo. Además de esta ambivalencia entre el Dios creador y destructor, se anuncian también la conjugación de otros opuestos (fuego y agua, las creencias religiosas cristianas y herero) que se resolverán completamente en la unión sexual entre Enzian y Blicero:

We make Ndjambi Karunga now, omuhona... a whisper, across the burning thorn branches where the German conjures away energies present outside the firelight with his slender book. He looks up in alarm. The boy wants to fuck but he is using the Herero name of God. An extraordinary chill comes over the white man. (...) Tonight he feels the potency of every word: words are only an eye-twitch away from the things they stand for. The peril of bugging the boy under the resonance of the sacred name fills him insanely with lust, lust in the face—the mask—of instant talion from outside the fire... but to the boy Ndjambi Karunga is what happens when they couple, that's all: God is the creator and destroyer, sun and darkness, all sets of opposites brought together, including black and white, male and female...²²⁶

En el lenguaje herero “Ndjambi Karunga” es el nombre de Dios que, en esta cultura, es completamente opuesto al dios de la religión cristiana. Weisenburger comenta al

²²⁵ *Ibid.*, p. 101.

²²⁶ *Ibid.*, p. 102.

respecto: “Ndjambi Karunga appears in Herero creation tales as the father of all beings and generally a benevolent deity. But while he is thus ‘the god of life’, he is also ‘the master of death’ (Luttig, 8) and in that aspect, he is, in sum, the Herero version of Lord Death, Blicero.”²²⁷ En su comentario Weisenburger no nota que Dominus Blicero no podría ser el equivalente a Ndjambi Karunga ya que carece de la parte benévola de este Dios. Cuando Enzian expresa su deseo de copular mediante el nombre del dios herero, está proponiendo precisamente la unión de opuestos entre “el dios de la vida” y el “maestro de la muerte”, misma que se expresa en la unión sexual entre Gottfried y Blicero, que este último propone como un negativo de ésta:

How strangely opposite to the African—a color negative, yellow and blue. The Captain, in some sentimental overflow, some precognition, gave this African boy the name “Enzian,” after Rilke’s mountainside gentian of Nordic colors, brought down like a pure word to the valleys:

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
Nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die alle unsägliche, sondern
Ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun,
Enzian.²²⁸

“Omuhona...look at me, I’m red, and brown...*black*, omuhona...”,1.

“Liebchen, this is the other half of the earth. In Germany you would be yellow and blue.” Mirror-metaphysics. Self enchanted by he imagined elegance his bookish symmetries...²²⁹

Blicero deriva este sofisticado simbolismo de colores de la novena elegía Duino de Rainer Maria Rilke. Es interesante cómo a lo largo de esta digresión, focalizada en Blicero, se cuela el contenido de las elegías Duino por ser el libro que Blicero carga durante su viaje por África. En esta ocasión, por ejemplo, Blicero usa este fragmento de la novena elegía para nombrar a su amante como un negativo, un *doppelgänger*, de

²²⁷ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 79.

²²⁸ En alemán en el original. En la traducción de David Young de estos versos se lee: “After all, isn’t what the Wanderer brings back from the mountain slopes / not a handful of earth that no one could say / but rather a word, hard-won, pure, the yellow and blue, / gentian?” (Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies*, London, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2006, p. 161.)

²²⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 103.

Gottfried. De acuerdo con las simetrías geográficas y de colores que propone Blicero, Enzian, rojo y café en África, sería amarillo y azul en Alemania, es decir, sería Gottfried. Esta correspondencia se refuerza cuando Blicero reflexiona sobre la ausencia de un opuesto para Katje: “this oven game with the yellowhaired and blueeyed youth and silent doubleganger Katje (who was *her* opposite number in Südwest? What black girl he never saw, hidden always in the blinding sun, the hoarse and cindered passage of the trains at night, a constellation of stars no one, no anti-Rilke, had named...)”.²³⁰ Gottfried, entonces, con la carga etimológica de “dios de la paz” inherente en su nombre y Enzian como su negativo, sería la parte benévola del Dios sobre el que reflexiona Blicero (el Ndjambi Karunga de la cultura herero) que al unirse sexualmente con Blicero encarnan o simbolizan el dios creador y destructor en su integridad.

A pesar de que Blicero, o el teniente Weissmann, es referido con distintos nombres su identidad permanece como la misma. Tanto él como Gottfried parecen encarnar “tipos” a la manera del romance. Frye ilustra la diferencia principal entre el personaje novelístico y el del romance:

The essential difference between novel and romance lies in the conception of characterization. The romancer does not attempt to create “real people” so much as stylized figures which expand into psychological archetypes. It is in the romance that we find Jung’s libido, anima, and shadow reflected in the hero, heroine, and villain respectively. (...) The novelist deals with personality, with characters wearing their *personae* or social masks.²³¹

En este contexto, Blicero, aunque podría argumentarse que tiene una personalidad y está sólo usando una especie de máscara social, evidentemente está delineado como un villano. Y aunque se le refiera con distintos nombres propios, o en código, todos éstos albergan una misma identidad. Algo diferente ocurre en el caso de Katje. Desde un principio es ella quien rompe la forma mítica del cuento de hadas de Hansel y Gretel

²³⁰ *Ibid.*, p. 103, 104.

²³¹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 99.

para ejercer su destino no bajo un modelo narrativo sino de acuerdo a su propia voluntad. Katje es uno de los personajes más difíciles de comprender por la gran cantidad de papeles que representa a lo largo de la trama. Comienza en el papel de Gretel junto con Gottfried y Blicero, y al escapar realiza trabajos de investigación para Ned Pointsman en su búsqueda por Slothrop. En la escena orquestada en el casino Hermann Goering, actúa como damisela en peligro ante el pulpo Grigori, condicionado para atacarla, para ser salvada por Slothrop y propiciar así que se conozcan.²³² Desde este momento, se presentan indicios en este personaje que hablan de una naturaleza sumamente ambivalente. Podemos observar esto en la descripción que precede su encuentro sexual con Slothrop:

Katje's skin is wider than the white garment she rises from. *Born again...*out of the window he can almost see the spot where the devilfish crawled in from the rocks. She walks like a ballerina on her toes, thighs long and curving, Slothrop undoing belt, buttons, shoelaces hopping one foot at a time, oboy oboy, but the moonlight only whitens her back, and there is still a dark side, her ventral side, her face, that he can no longer see, a terrible beastlike change coming over muzzle and lower jaw, black pupils growing to cover the entire eye space till whites are gone and there's only the red animal reflection when the light comes to strike *no telling when the light*²³³

A diferencia de Blicero o Gottfried, que parecen ser unidimensionales, Katje es un personaje complejo en el que constantemente están en conflicto una imagen benévola y otra maligna. En esta descripción, la transición de luz, de blancura, a sombras y oscuridad parecen reflejar el carácter de Katje. Con respecto a esta descripción, Weisenburger afirma: “Her skin, the moonlight over this scene, the way parts of her darken with a ‘red animal reflection’, and the various objects she wears like talismans—these details all suggest that Katje plays the White Goddess”.²³⁴ De acuerdo con

²³² Este pasaje se analiza con más detalle en “Temas épicos”, p. 237.

²³³ Thomas Pynchon, *op. cit.*, pp. 198, 199.

²³⁴ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 129.

Weisenburger, la descripción, o algunos elementos de ésta, es reminiscente del recuento de Robert Graves de la Diosa Blanca. En un capítulo posterior, esta identificación se refuerza pues, de nuevo, Katje toma el papel de la Diosa Blanca pero esta vez en su apariencia maligna. En este episodio se relata una escena sumamente grotesca en que Katje humilla sexualmente a Ernest Pudding mediante una serie de rituales sadomasoquistas. Nótese como el contraste entre blanco y negro no se da sólo por medio de luces y sombras sino que Katje asume su estado destructor también en el atuendo que porta:

He enters and closes the door behind him. The cell is in semi-darkness, with only a scented candle burning back in a corner that seems miles away. She waits for him in a tall Adam chair, white body and black uniform-of-the-night. He drops to his knees.

‘Domina Nocturna...shining mother and last love...your servant Ernest Pudding, reporting as ordered.’²³⁵

Resulta relevante el hecho de que el nombre de Katje no es mencionado una sola vez en todo el episodio. Su presencia puede ser sólo inferida por referencias, al principio ambiguas como “Her blonde hair is tucked and pinned beneath a thick black wig”,²³⁶ pero hacia el final mucho más directas: “She orders him to masturbate for her. She has watched Captain Blicero with Gottfried, and has learned the proper style.”²³⁷ Sobre la fuente de Pynchon para “Domina Nocturna” Weisenburger comenta:

The source for Pudding’s appellation is Grimm (Teutonic Mythology 1056), who discusses the diabolical ‘night riding’ of witches: ‘Night women in the service of Dame Holda, rove through the air on appointed nights, (...) These night women, shining mothers, dominae nocturnae, were originally demonic elvish beings, who appeared in women’s shape and did men kindnesses’. Like the Valkyries, the dominae nocturnae were thought to hover over battlefields to take the souls of the dead. In this scene Katje appears to Pudding in the

²³⁵ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 235.

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 239.

trappings of a White Goddess, the ‘shining mother’ in her destructive aspect.²³⁸

Los modelos mitológicos que informan el papel que Katje interpreta aquí se mezclan o se funden en uno sólo. De acuerdo con Weisenburger, Katje aparece bajo la indumentaria de una *domina nocturna*, una especie de bruja élfica al servicio de Frau Holda. Como *domina nocturna* también sería, de alguna manera, un personaje paralelo a las valquirias pero, tomando en cuenta la descripción, Katje se muestra en verdad como la Diosa Blanca en su aspecto maligno, o como su equivalente germánico Frau Holda. La identificación de Katje con Frau Holda de hecho ilustra bien el carácter de ésta y da cuenta de algunas de sus acciones. Es decir, la fluctuación entre un estado benigno y uno maligno, por simplista que parezca, ilustra bien el proceso de Katje que va de asistir a Pointsman a capturar a Slothrop a unirse, hacia el final de la novela, a la llamada Contrafuerza, un grupo que se organiza en apoyo y en torno a la memoria de Slothrop. Aunado a esto, Katje permanece ligada a la narrativa de Gottfried y Blicero en la memoria colectiva o especie de mitología que se crea en la Zona. En un episodio tardío de la novela, Katje llega a una aldea herero para encontrarse con Enzian y encuentra una extraña bienvenida:

What does happen now, and this is quite alarming, is that out of nowhere suddenly appears a full-dancing chorus of Herero men. They are dressed in white sailor suits designed to show off asses, crotches, slim waists and shapely pectorals, and they are carrying a girl all in silver lamé (...) Katje realizes long before the 8 bars of all this that the brazen blonde bombshell is none other than herself: *she* is doing a routine with the black sailors-ashore. Having gathered also that she’s the allegorical figure of Paranoia (a grand old dame, a little wacky but pure of heart), she must say that she finds the jazzy vulgarity of this music a bit distressing.²³⁹

²³⁸ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 146.

²³⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 670.

Katje, en tanto que encarna la figura ambivalente de la Diosa Blanca, es el símbolo idóneo para representar alegóricamente la Paranoia. La multiplicidad de identidades que Katje adopta a través de la trama hace que los personajes, y el lector mismo, tengan una actitud de desconfianza hacia ella. Más que desconfianza, un sentido de indeterminación que impulsa a proyectar posibles motivaciones para sus actos. Weisenburger agrega con respecto a este episodio: “Coming upon the Herero troops, she is startled to see them performing a dance in which she herself figures as the ‘Golden Bitch’ of Blicero’s sadoerotic fantasies. In short she’s already the stuff of legend and ritual.”²⁴⁰ Así, las acciones de Katje a través de la trama se convierten en material de ritual y leyenda o, también podría decirse, en memoria épica, y le otorgan un lugar identificable en la naciente mitología políglota de la Zona paralelo al que ocupan Gottfried y Blicero.

Las líneas intertextuales que dibujan los nombres propios y acciones de los personajes al proyectarse en otros modelos narrativos o mitológicos toman la forma de rasgos épicos que recubren su identidad y se superponen a su origen novelístico. En la identidad de los personajes de *Gravity’s Rainbow*, en general, entran también elementos de caracterización de otros géneros literarios. Por ejemplo, la elección de nombres propios acusa cierta tendencia hacia lo icónico o emblemático, incluso podría decirse a la alegoría. Un rasgo que quizá hereda de romances como *The Faerie Queene* en el que los nombres propios con frecuencia eran un medio para hacer del personaje una encarnación de una virtud o idea. Un ejemplo de esto es la oposición entre Una, personificación de la Verdad y la iglesia anglicana, y su antagonista Duessa que representa la falsedad y la iglesia católica. De manera interesante, en *Tom Jones* se retoma este mismo recurso con algunas diferencias, pues los personajes además de símbolos o ideas son también individuos. Un crítico de Fielding comenta con respecto a

²⁴⁰ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 339.

esto: “*Tom Jones* differs from the conventional allegory in that Fielding’s *story* is primary and autonomous: characters, events, setting have an integrity of their own and compel our interest in and for themselves; they do not require, at every point of the narrative, to be read off as signs or symbols in some controlling ideational system.”²⁴¹ A pesar de que en *Tom Jones* nombres propios como Mrs. Honour, Mr. Allworthy o Sophia exhalan un aire alegórico, los personajes no son sólo la encarnación de las virtudes o ideas que sus nombres sugieren sino individuos con un hacer actoral complejo y contingente. De manera similar, en *Gravity’s Rainbow*, los personajes son individuos complejos aun cuando sus nombres propios y acciones les impongan tácitamente ciertas funciones en la trama. Blicero, por ejemplo, no es sólo un villano sino que lo vemos también como un sensible lector de Rilke que busca intrincadas correspondencias lingüísticas y semánticas entre sus amantes y sus lecturas. Katje también parece rebasar las funciones que se le asignan en el relato, como lo sugiere su autentica parcialidad hacia Slothrop en el momento en que debe atraparlo y entregarlo a Pointsman. En diversos personajes secundarios vemos también esta tendencia en la caracterización a asignar nombres propios significativos, aunque en estos casos la ausencia de desarrollo hace que los personajes permanezcan como símbolos o encarnaciones de la idea, virtud, o personaje mitológico sugerido en su nombre. Encontramos un ejemplo de esto durante la estancia de Slothrop en Berlín donde se encuentra con un tal Emil “Saüre” Bummer que le ofrece un cigarro de marihuana y le da la idea para el el disfraz de Rocketman. El narrador comenta sobre el pseudónimo de este personaje:

His nickname, which means “acid” in German, developed back in the twenties, when he was carrying around a little bottle of schnapps which, if he got in a tight spot, he would bluff people into thinking

²⁴¹ Martin C. Battestin, “Fielding’s definition of Wisdom: Some Function of Ambiguity and Emblem in *Tom Jones*”, en Henry Fielding, *op. cit.*, p. 740.

was fuming nitric acid. He comes out now with another Moroccan reefer. They light up off of Slothrop's faithful Zippo.²⁴²

Aunado al trasfondo que el pseudónimo le da a este personaje, al insertarlo en medio del nombre propio adquiere otro significado. Weisenburger: “‘Säure’, German for ‘acid’ (as in vinegar). Thus, Emil’s name (‘Emil’ as in the homophone, ‘Amyl’, name for the organic radical C₅H₁₁ common to many isomers) means ‘acid bummer’, American sixties slang for an unpleasant experience while under the influence of LSD.”²⁴³ De modo que el nombre y el pseudónimo están en perfecta concordancia con las acciones de este personaje que carga y ofrece estupefacientes y amenaza con botellas de schnapps pretendiendo que es ácido. Otro caso similar es el del japonés exkamikaze llamado Ensign Morituri que Slothrop conoce a bordo del Anubis. De acuerdo con Weisenburger, este nombre se deriva del saludo de los gladiadores romanos al César: “*morituri te salutant* (‘those who are about to die salute you’),”²⁴⁴ lo que semánticamente une el nombre de este personaje con su antigua profesión como kamikaze entrenado. Este tipo de caracterización de hecho es bastante común en la obra de Pynchon, y en una novela con más de 400 personajes los ejemplos son abundantes. Con un trasfondo mitológico podemos mencionar el caso de Peter Sachsa, amante de Leni Pökler, cuyo apellido tiene una relación fonética con la palabra en antiguo alto alemán “zax” o “zaxa”, un arma similar a un hacha portada por los sajones y por el dios Wuotan; o el episodio en que Roger Mexico y Pig Bodine acuden a una cena a la casa de Stefan Utgarthloki (el apellido hace una referencia muy clara al engañoso dios nórdico Loki de Outgard) que se torna en una especie de incursión al infierno. Lo que resulta relevante al analizar la relación que guarda el significado etimológico de los nombres propios con las acciones de los personajes es la dimensión emblemática o

²⁴² Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 371.

²⁴³ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, pp. 215, 216.

²⁴⁴ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 263.

alegórica que adquieren a partir de ésta. Los personajes, además de individuos complejos con destinos contingentes, tienen también paralelos con personajes épicos o mitológicos que se delinean a través de sus nombres propios y acciones o les otorgan ciertas funciones en el relato. Este breve telescopaje a los rasgos épicos de los personajes a partir de sus nombres propios y los papeles que interpretan en la trama muestra hasta qué punto los medios de caracterización en *Gravity's Rainbow* son una mezcla híbrida de elementos del romance, la alegoría, la épica y la novela.

b) *Slothrop, personaje épico*

Ausente al principio y al final de la novela, Tyrone Slothrop es la figura predominante en la trama de *Gravity's Rainbow*. A pesar de esto, críticos de Pynchon como McHale o David Cowart son siempre precavidos al referirse a Slothrop como el protagonista de la novela. Incluso Steven Weisenburger, autor del exhaustivo *A Gravity's Rainbow Companion*, se refiere a él como “its apparent protagonist Tyrone Slothrop”²⁴⁵. ¿A qué se debe esto? Gran parte de la ambigüedad alrededor de la cuestión de si Slothrop es el personaje protagónico reposa sobre el hecho de que la historia de este personaje queda, de alguna manera, incompleta y pareciera que relegada a un segundo plano hacia el final de la novela. El problema del protagonismo de Slothrop y su función simbólica en la trama se puede abordar desde diversas perspectivas. Una de éstas, por ejemplo, se revisó en “Slothrop y el cohete”,²⁴⁶ donde se afirma que Slothrop no sólo emprende un viaje en busca del cohete sino que este mismo viaje traza una trayectoria especular en el mapa inversa a la del cohete. En este apartado reviso someramente las convenciones genéricas que el autor escogió para la caracterización y la historia de este personaje. El análisis de estas convenciones y el contenido simbólico e intertextual que se proyecta en algunas de

²⁴⁵ Steven Weisenburger (2012), p. 46.

²⁴⁶ *Vid. supra.*, p. 158.

sus acciones, no sólo da nuevas perspectivas a la cuestión del protagonismo de Slothrop sino que también pone en evidencia la gran cantidad de elementos épicos que están involucrados en la construcción de identidad de este personaje.

Slothrop aparece por primera vez en el capítulo cuatro de la primera parte en donde acude a inspeccionar el sitio de impacto de un cohete alemán. Hay varios elementos interesantes en la manera en que Slothrop es presentado en este capítulo. Slothrop es un teniente norteamericano que trabaja en una agencia menor de inteligencia, ACHTUNG, donde investiga los sitios en que han estallado cohetes V2 para intentar aprender algo sobre ellos. Este hecho se compara en la descripción con el enfrentamiento de San Jorge con el dragón:

Which is how Slothrop got into investigating V-bomb ‘incidents’. Aftermaths. Each morning—at first—someone in Civil Defense routed ACHTUNG a list of yesterday’s hits. It would come round to Slothrop last, he’d detach its pencil-smear’d buck slip, go draw the same ageing Humber from the motor pool, and make his rounds, a Saint George after the fact, going out to poke about for droppings of the Beast, fragments of German hardware that wouldn’t exist, writing empty summaries into his notebooks—work-therapy.²⁴⁷

En el contexto de esta descripción, Slothrop es descrito como una especie de anti-héroe burocrático que llega al sitio de batalla cuando todo ha terminado a investigar y reunir los restos del monstruo. Weisenburger comenta sobre este pasaje: “St George is the patron Saint and romance hero of Britain. Slothrop’s dragon is the rocket, ‘the Beast’ whose ‘droppings’, or exploded parts, lie scattered over the blast site; a further point is that Slothrop, no hero, arrives too late to battle it.”²⁴⁸ Si bien, Slothrop en esta primera parte no podría describirse como un héroe, posteriormente en la trama emprende un viaje para investigar sobre el cohete, en particular sobre el cohete 00000, y, en este sentido, su devenir actoral en verdad se insertaría en una trama de romance. Otro detalle

²⁴⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁸ Steven Weisenburger (2006), p. 32.

relevante en la caracterización de Slothrop es el hecho de que se introduce su linaje familiar en una cronología que se remonta hacia 1776 lo que, sin duda, recuerda la caracterización o la manera en que los personajes en las épicas clásicas se reconocían mediante su linaje inmediato. En las épicas homéricas, por ejemplo, entre los epítetos que describen a los personajes siempre hay uno relacionado con la ascendencia: Priámida para Héctor o Paris, hijo de Tetis para Aquiles, Laertiada para Odiseo...²⁴⁹ Con Slothrop no obtenemos un epíteto sino una cronología que toma la forma de un viaje relámpago por la historia del “Nuevo Mundo” desde finales del siglo XVIII hasta la infancia de Slothrop a principios del XX. La ascendencia de Slothrop, sin embargo, no se menciona por su prominencia o relevancia en su comunidad sino para dar un trasfondo a la idiosincrasia de este personaje que acaso está dictada por el contenido semántico de su apellido:

They were not aristocrats, no Slothrop ever made it into the Social Register or the Somerset Club—they carried on their enterprise in silence, assimilated in life to the dynamic that surrounded them thoroughly as in death to churchyard earth. Shit, money and the Word, the three American truths, powering the American mobility, claimed the Slothrops, clasped them for good to the country’s fate.

But they did not prosper...about all they did was persist.²⁵⁰

Los Slothrops no son una familia notable. De hecho, el rasgo por el que destacan es su excelente sentido de adaptación a su alrededor y la completa asimilación del modo de vida norteamericano. También podría decirse que se caracterizan por una cierta desidia o pereza para actuar de otra manera. En este sentido, el comportamiento y la idiosincrasia en general de la familia Slothrop tiene una clara relación con el pecado capital que está inscrito en su nombre. La pereza (*Sloth* en inglés) como pecado capital es, de hecho, el tema de un ensayo que Pynchon publicó en el *New York Times* en los

²⁴⁹“Epítetos de la *Iliada*” en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Ep%C3%ADtetos_de_la_Il%C3%ADada

²⁵⁰ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 28.

noventas: “The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch, to Thee”. En éste, afirma que la pereza, aunque más precisamente sería la “acedia” con su connotación de sufrimiento y falta de determinación como bien señala Pynchon, es el pecado de los escritores y el tema de muchas grandes obras de literatura que van desde *Hamlet* hasta “Bartleby the scrivener” de Hermann Melville. Describiendo la trama de “Bartleby” elabora un argumento bastante interesante:

Bartleby just sits there in an office on Wall Street repeating, "I would prefer not to." While his options go rapidly narrowing, his employer, a man of affairs and substance, is actually brought to question the assumptions of his own life by this miserable scrivener – this writer! – who, though among the lowest of the low in the bilges of capitalism, nevertheless refuses to go on interacting anymore with the daily order, thus bringing up the interesting question: who is more guilty of Sloth, a person who collaborates with the root of all evil, accepting things-as-they-are in return for a paycheck and a hassle-free life, or one who does nothing, finally, but persist in sorrow? "Bartleby" is the first great epic of modern Sloth, presently to be followed by work from the likes of Kafka, Hemingway, Proust, Sartre, Musil and others – take your own favorite list of writers after Melville and you're bound sooner or later to run into a character bearing a sorrow recognizable as peculiarly of our own time.²⁵¹

Los Slothrop padecen de pereza a la manera de los burócratas de Wall Street en el cuento de Melville que aceptan las leyes y el ritmo de vida neoyorquino a cambio de un cheque y una vida tranquila. Y aunque no podría decirse lo mismo de Tyrone Slothrop, tampoco él logra llevar a cabo su objetivo de encontrar la verdad sobre el cohete 00000 acaso por falta de esfuerzo o determinación. Otro punto interesante aquí es que al nombrar esta especie de canon de “épicas sobre pereza moderna”, encabezado por Kafka, Hemingway, Proust, Sartre y Musil, Pynchon pareciera indicar su predilección por cierto tipo de novelas o cierto tipo de temas, o incluso su deseo de adherencia a un

²⁵¹ Thomas Pynchon, “The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch, to Thee”, *New York Times Book Review*, 6 de junio de 1993, p. 57.

cierto grupo de autores,²⁵² al que sin duda pertenece, que presentan personajes con problemas “reconocibles como peculiares de nuestro propio tiempo.”

La trama de la historia de Slothrop es otro de los elementos que lo vincula con el romance. Como ya he mencionado antes, la historia de Slothrop, la principal en la novela, está estructurada como un romance en el sentido inglés, es decir, como un “quest” o trama de aventuras. Una trama recurrente en la obra temprana de Pynchon, pues sus dos novelas anteriores, *V.* y *The Crying of Lot 49*, presentaban una premisa narrativa similar. Sobre este tipo de tramas, afirma David Cowart: “In the first part of his career, Pynchon develops wonderfully elaborate quest plots, predicated on recursivity. But none of Pynchon’s novels ends with the grail possessed. Reified as *V.*, the Trystero, the Rocket, the goal of each quest is knowledge that metastasizes and flees before the seeker.”²⁵³ Los protagonistas de las primeras tres novelas de Pynchon se caracterizan por ser buscadores. Estas búsquedas, aunque estructuradas a la manera del romance, al situarse en un contexto posmoderno se infectan de una cierta indeterminación y diferición que problematiza seriamente su cumplimiento. De hecho, en ninguno de los tres casos, se alcanza el objetivo deseado. Tanto para Herbert Stencil de *V.* como para Oedipa Mass de *Lot 49* y Tyrone Slothrop de *Gravity’s Rainbow* el objeto de búsqueda se mueve y se aleja en un laberinto donde la paranoia parece generar todo el tiempo nuevos caminos. En *Gravity’s Rainbow* el objeto de búsqueda de hecho se transfiere como por metástasis al buscador. Desde los primeros capítulos en la novela

²⁵² Casualmente algunos de estos autores frecuentemente son mencionados juntos por diferentes razones, aunque generalmente se habla de ellos como escritores de “obras enciclopédicas” o “novelas totales”. En una reseña a *2666* de Roberto Bolaño, por ejemplo, Rodrigo Fresán nombra de nuevo a este grupo e incluye ya a Pynchon: “El resultado es magnífico. Lo que aquí se persigue y se alcanza es la novela total, que ubica al autor de *2666* en el mismo equipo de Cervantes, Sterne, Melville, Proust, Musil, Pynchon, Vollmann y Stephenson: hombres también empeñados en la búsqueda, hallazgo y escritura de lo que el chileno define aquí como ‘centro oculto’ o ‘el secreto del mundo’”. (Rodrigo Fresán, “Roberto Bolaño: El último caso del detective salvaje”, *Página 12*, Buenos Aires, Argentina, 14 de noviembre de 2004.) Es interesante también que para Fresán lo que une a estos escritores no son sólo las dimensiones titánicas de sus novelas sino la búsqueda de lo desconocido, de secretos, de esencias...

²⁵³ David Cowart, *op. cit.*, p. 89.

nos enteramos de la extraña unión entre la caída de los cohetes y las erecciones de Slothrop, misma que hace de Slothrop un sujeto de investigación para diversas agencias de inteligencia y dispara su viaje por Europa para descubrir la naturaleza de esta anómala relación. Lo interesante aquí es que de trazar el recorrido de Slothrop por Europa en un mapa lo que se forma es una trayectoria especular inversa a la que describe el cohete en su caída.²⁵⁴ La unión entre el cohete y Slothrop, por otro lado, no sólo está en la relación entre caída y estímulos sexuales, y el reflejo de la trayectoria del cohete en el viaje de Slothrop por Europa, sino también en la fragmentación que experimenta el cohete al estallar y la que se da en la narrativa de Slothrop hasta que desaparece de la historia por completo. Pero de la misma manera que el cohete, de no estrellarse con la tierra, formaría un círculo completo en su viaje transmarginal, la narrativa de Slothrop parece continuarse, más allá de sus fragmentos, en las historias de la llamada Contrafuerza organizada en apoyo y memoria a Slothrop, que lo hacen presente al final de la novela y el indiscutible protagonista de la historia.

Ahora bien, aunque la trama se estructura como un romance, las acciones de Slothrop a través de la historia están plagadas de elementos épicos. Estos episodios se analizan en distintas partes de esta investigación pero los menciono aquí también para mostrar hasta qué punto en el devenir actoral de Slothrop están involucrados elementos de la épica. En primer lugar, muchas de las acciones de este personaje parecen reproducir “temas épicos”, es decir, episodios que por su aparición en una o más épicas clásicas adquieren cierto estatus canónico como característicos de este género. Uno de estos temas es el del enfrentamiento de “hombre contra monstruo”²⁵⁵ en cuya tradición podemos enumerar la batalla entre Siegfried y el dragón, el enfrentamiento entre Beowulf y Grendel o el de Odiseo y Polifemo. En *Gravity's Rainbow*, se reproduce este

²⁵⁴ Para ver un análisis más detallado sobre la relación entre Slothrop y el cohete ver p. 163.

²⁵⁵ *Vid. infra*, p. 238, 239.

tema con una gran dosis de ironía. En el enfrentamiento de Slothrop contra un pulpo gigante está ausente ese elemento de grandeza y heroicidad que caracteriza este tema ya que todo el evento es orquestrado por Ned Pointsman y sus ayudantes de “The White Visitation”. Katje aparece en el papel de damisela en peligro y al ser rescatada por Slothrop, ella misma parece delatar que todo el evento fue construido al exclamar: ““Did you know all the time about the octopus? I thought so because it was so like a dance—all of you””²⁵⁶, lo que inevitablemente activa el radar paranoico de Slothrop y hace que se colapse la autenticidad de toda la situación. Otro de los “temas épicos” que se proyecta en las acciones de Slothrop es el del “descenso al infierno”,²⁵⁷ De manera interesante, este episodio parece ocurrir en más de una ocasión. La primera se da por configuración espacial en el surrealista episodio en que Slothrop, huyendo de los hereros, ingresa a las tuberías de desagüe por medio de un escusado para recuperar su armónica. Aquí, aunque en el lenguaje no se hace un paralelismo con una especie de infierno, la configuración espacial y situacional así como lo inverosímil de la situación son ciertamente reminiscentes de este tema. En la segunda instancia, hay una comparación por medio de una “configuración descriptiva” entre la situación de Slothrop y el descenso de Orfeo al infierno para rescatar a Eurídice. Slothrop intenta, sin éxito, rescatar a Bianca sacándola de un barco significativamente llamado Anubis. El nombre, que hace referencia al dios con cabeza de chacal que guiaba a los muertos de acuerdo a las creencias egipcias, simbólicamente se transforma en el infierno de la mitología griega cuando Slothrop se ve impelido a salvar a Bianca guiado por una especie de obsesión Eurídice (“this Eurydice obsession, this *bringing back out of...*”²⁵⁸). Esta misma “configuración descriptiva”, vía *Los Sonetos para Orfeo* de Rilke, recurre hacia el final de la novela cuando Slothrop encuentra su preciada armónica a orillas de

²⁵⁶ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 190.

²⁵⁷ *Vid. Infra*, p. 241.

²⁵⁸ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 480.

un río. En la descripción de cómo encuentra su armónica se cuelan versos del último de los sonetos a Orfeo:

Through the flowing water, the holes of the old Hohner Slothrop found are warped one by one, squares being bent like notes, a visual blues being played by the clear stream. There are harpmen and dulcimer players in all the rivers, wherever water moves. Like that Rilke prophesied,

And though Earthliness forget you,
To the stilled Earth say: I flow.
To the rushing water speak I am.²⁵⁹

La especie de comunión que se establece entre Slothrop que recién encuentra su armónica y los espíritus de arpistas en el río, y particularmente de Orfeo, solidifican la identificación entre Slothrop y Orfeo. Más relevante aún es que al identificar la dispersión por el río de los miembros de Orfeo tras su muerte –como lo sugieren recuentos clásicos del mito como el de Ovidio– con la fragmentación de la historia de Slothrop, la desaparición de Slothrop hacia el final de la novela se justificaría como el cumplimiento de una especie de ciclo actoral mitológico moldeado en el mito de Orfeo.

Aunado a estos dos ciclos de unidad que se forman en torno al desenlace narrativo de Slothrop, este personaje toma la identidad de diversos avatares, algunos de los cuales lo ponen en un trasfondo épico o del romance. El ejemplo evidente de esto, son los episodios en que adopta la identidad de dos figuras heroicas. Primero, con el traje de “Rocketman”, recupera exitosamente un kilo de hachís nepalés en un encargo que se desarrolla como una trama de romance.²⁶⁰ Poco más adelante en la trama, Slothrop llega a un pequeño pueblo alemán en donde interpreta el papel del héroe-puerco Plechazunga –una mítica criatura cuyo nombre hace una alusión lingüística al dios del trueno Thor– en la celebración de la liberación del pueblo. También como Plechazunga, logra escapar definitivamente de Pointsman evadiendo una castración que

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 634.

²⁶⁰ *Vid. Infra*, p. 239 - 241.

serviría para descifrar por fin la relación con el cohete o al menos terminarla.²⁶¹ En un contexto mitológico, podemos pensar también en la comparación o interpretación que hace Slothrop de sus actos como insertados en el modelo actoral del mito de Tannhäuser: “The best you can compare with is Tannhäuser, the Singing Nincompoop – you’ve been under one mountain at Nordhausen, been known to sing a song or two with uke accompaniment, and don’tcha feel you’re in a suckling marshland of sin out here, Slothrop?”²⁶² Y así, los modelos genéricos y actorales con base en los cuales se construye la identidad y devenir de Slothrop se suman y se funden formando una identidad híbrida con elementos novelísticos, épicos y del romance. Pero queda la pregunta: considerando la cantidad de elementos épicos en su caracterización y la manera en que éstos se desarrollan, ¿podríamos considerar a Slothrop un personaje épico? A grandes rasgos la respuesta podría ser afirmativa ya que en términos simbólicos completa dos ciclos de unidad, lo que Aristóteles llamaba “una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin”.²⁶³ Al principio de la novela, Slothrop emprende un viaje de conocimiento sobre el cohete. Tomando en cuenta que lo que busca es conocimiento, no podría decirse que la empresa es fallida pues a través de todo el viaje adquiere una cantidad bastante considerable de información sobre el cohete y su relación con éste; más aún, Slothrop y el cohete simbólicamente tienen una unión simbiótica que hace que el viaje de Slothrop y la fragmentación de su historia al final de la novela sean un eco o un reflejo de la trayectoria del cohete y su consecuente explosión y dispersión. Una dispersión o fragmentación que, como ya vimos, está también relacionada con el modelo actoral órfico que parece informar el desenlace de Slothrop. No obstante, aunque se puede argumentar que cualquiera de estas dos posibilidades puede constituirse como un ciclo o

²⁶¹ *Vid. infra*, p. 246.

²⁶² Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 370.

²⁶³ Aristóteles, *op. cit.*, 215.

“acción completa” en términos aristotélicos, la condición novelística de este personaje y del discurso narrativo de esta novela problematiza la afirmación de la existencia de un ciclo o patrón actoral épico en la historia del protagonista de esta obra.

3. Fusión de temporalidades

El momento histórico en que se sitúa la trama de *Gravity's Rainbow* plantea diversos desafíos conceptuales. A partir del manejo de Pynchon del material histórico y su profunda meticulosidad para investigarlo y representarlo surge una serie de preguntas. Por ejemplo, ¿cuál es la relación que guarda la trama de *Gravity's Rainbow* con la historia? ¿Debe leerse como una novela histórica? ¿Es relevante la separación clásica entre historia y literatura en el caso de una novela como ésta? En efecto, *Gravity's Rainbow* es un caso interesante por la exactitud de los datos que se presentan para ambientar la historia. Y no sólo en lo concerniente al material histórico vinculado con lo que muchas veces se designa como “los grandes acontecimientos”, sino también a la cultura pop e incluso al tipo de lenguaje, *slang* inglés y estadounidense, de la época. El ambiente de la novela se hace aún más verosímil con los más de cuatrocientos personajes que la habitan, entre los cuales encontramos, por medio de referencias o como personajes, figuras históricas como Wernher von Braun, Josef Goebbels, Winston Churchill y Richard Nixon o personajes de la cultura pop como Cary Grant, Greta Garbo, Shirley Temple y Fritz Lang. Respecto al manejo de la historia en *GR*, Amy J. Elias apunta:

In relation to history, Thomas Pynchon behaves perversely; he is a master Crank, an ingenious fabulator, a crafty counterfeiter. Sometimes with glee and sometimes with fury, he repeatedly attacks the Gradgrindian belief that “facts are facts” and that they add up to a predictable and universally acceptable version of history. Yet his novels are saturated with historical facts; they are some of the best researched literature produced in the twentieth century. Especially in the long, overtly historical novels (*Gravity's Rainbow* [1973], *Mason and Dixon*, *Against the Day* [2006]), Pynchon's goal, however, seems not to produce historical realism but to imply a philosophy of history, or meditations on the nature of history itself.²⁶⁴

²⁶⁴ Amy J. Elias, “History” en, Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012, p. 124.

El propósito de producir “realismo histórico” en *Gravity’s Rainbow* en verdad parece incompatible con la naturaleza de la trama, que se encuentra permeada por la absurda relación entre Slothrop y los cohetes, y por el profundo cuestionamiento y desafío que plantea la novela a la creencia en hechos y verdades históricas. Surge la pregunta, ¿cómo afecta, entonces, o cómo modifica este manejo de la historia y este tipo de trama el cronotopo de la novela? ¿Es válido afirmar que este manejo del material histórico acerca la trama y temática de *Gravity’s Rainbow* a la épica? Como hemos visto, la concepción del tiempo en la épica y en la novela, a pesar de compartir algunos recursos narrativos, son opuestas. En Bajtín, esta oposición se plantea a partir de la rivalidad clásica entre la épica y el drama que proponen Goethe y Schiller en su ensayo “Über epische und dramatische Dichtung”. No obstante, en el tratamiento de Bajtín la evidente oposición que existe entre épica y drama se problematiza al reemplazar este último con un género mucho más afín a la épica: la novela. En términos temporales, épica y novela siguen siendo antitéticos: los eventos en la épica tienen como fuente la tradición nacional misma que determina la distancia (absoluta) que existe entre la narración y la historia; en la novela esta distancia se elimina, los eventos pierden su inmanencia, y adquieren la mutabilidad y plasticidad del acontecimiento en proceso. El conflicto entre estos dos tipos de temporalidad, que los alemanes describían como uno entre el pasado y el presente “absolutos” (*vollkommen vergangen* y *vollkommen gegenwärtig*), da cuenta también del tipo de tratamiento que se hace del material histórico. En teoría, el pasado épico, en tanto que es producto de la tradición, tiene ciertos contornos –eventos y acontecimientos que se aceptan en un acuerdo discursivo como una versión aceptable de la historia o tradición nacional– que le dan una forma y estructura rígida. Cabe aclarar que esta “tradición” no es estrictamente material histórico; en todo caso, estaría mucho más cercano al mito. Bajtín: “insofar as this time [the absolute past] is whole, it

is not localized in any actual historical sequence; it is not relative to the present or to the future; it contains within itself, as it were, the fullness of time.”²⁶⁵ La épica y los géneros literarios de la antigüedad, como ya se ha discutido, surgen de una fuente que les imbuye ese halo de lo conclusivo: la memoria. La memoria y no el conocimiento y la experiencia personal es lo que informa las tramas de los géneros clásicos y es por esto que aún no se tiene una noción de la relatividad del pasado y la verdad histórica. Bajtín arguye: “In ancient literature it is memory and not knowledge, that serves as the source and power for the creative impulse. That is how it was, it is impossible to change it: the tradition of the past is sacred. There is yet no consciousness of the possible relativity of any past”.²⁶⁶ En este contexto, el pasado épico que se extrae de la tradición se erige como un microcosmos o un mundo alterno que no tiene relación con el tiempo histórico real. Y acaso es precisamente por esta distancia con cualquier secuencia histórica y por su origen en la tradición que se conceptualiza el tiempo épico como una burbuja temporal cerrada e inmutable. Inversamente, en la novela hay un cierto contacto con lo incompleto. En palabras de Bajtín: “The novel comes into contact with the inconclusive present; that is what keeps the genre from congealing. The novelist is drawn to everything that is not completed.”²⁶⁷ Pero, si éste es el caso, ¿qué ocurre con las novelas que se ambientan de acuerdo con eventos históricos que son aceptados como *reales*? ¿Puede modificarse el “pasado histórico” en una trama novelística? Esta pregunta, por supuesto, tiene muchas respuestas. En la novela histórica, por ejemplo, donde se intenta lograr un efecto de autenticidad por medio del uso de detalles, poniendo figuras históricas en papeles secundarios y desarrollando tramas posibles en un contexto político y social determinado, la respuesta casi siempre sería negativa. Linda Hutcheon propone que la relación entre lo histórico y lo literario se torna mucho más compleja en

²⁶⁵ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

la novela posmoderna donde se tematiza y relativiza de manera crítica la idea de una “verdad histórica”. Tomando el caso concreto de *Gravity’s Rainbow*, la idea de “verdad histórica” se desestabiliza a partir de las obsesiones paranoicas de conspiraciones y de control político, social y corporativo de sus personajes. Esta visión paranoica del mundo, en donde todo está conectado y en perpetuo cambio, influye en la teoría del tiempo y de la historia de la novela, en la que no se puede hablar de “historia” o de “verdad” en singular sino siempre en plural.

Partiendo de estas dos perspectivas teóricas sobre el tiempo se articula un análisis sobre cómo el cronotopo de *Gravity’s Rainbow* podría pensarse como una reconceptualización del de las épicas clásicas. El análisis se divide en dos partes. En la primera, centrada en el concepto bajtiniano de “pasado absoluto”, se discute cómo el momento crucial en que se ubica la trama de *Gravity’s Rainbow* problematiza seriamente la mutabilidad o manejabilidad del material histórico. La segunda parte aborda la trama bajo los criterios de lo que Linda Hutcheon llama “metaficción historiográfica” para profundizar sobre la manera en que la novela posmoderna enfrenta y tematiza el pasado histórico. El concepto de trama de Pimentel, como una perspectiva que organiza y estratifica el tiempo de la historia y del discurso, será fundamental para analizar cómo es que estos dos horizontes genéricos llegan a fusionarse.

a) *La trama como “pasado absoluto”*

El término “trama” en la definición de Pimentel expone sus complejidades conceptuales más allá de la oposición estructuralista entre historia y discurso. Partiendo de la definición de Peter Brooks, Pimentel habla de la trama literaria como constituida en la intersección de diversos conceptos: “Es en [el] espacio conceptual, entre *discurso* y *sujet*, por una parte y entre *fabula-historia* y *discurso-sujet*, por otra que debemos

pensar la trama.”²⁶⁸ Para envolverlos, Pimentel introduce el concepto de Ricoeur de “configuración” que convierte la cronología de la fábula o la historia en una “*totalidad significativa*” derivada de “una *configuración orientada por un sentido*”.²⁶⁹ La trama, entonces, más que una abstracción del contenido del relato y su orden en el discurso es un acto de configuración que generalmente implica una intención u orientación temática. Asimismo, la trama tiene una naturaleza profundamente temporal, como lo indica la definición final de Pimentel: “*la trama es un complejo de interconexiones intencionales estratificadas tanto en el nivel de la historia como en el del discurso, cuya significación narrativa puede darse sólo en el tiempo.*”²⁷⁰ Aunado a esto, hay una última coordenada oculta en el concepto de Pimentel en la que me interesa hacer énfasis: el concepto gadameriano de horizonte. La intencionalidad al establecer un orden o una configuración en el tiempo de la historia y del discurso implica, como bien señala Pimentel, una perspectiva, la “perspectiva de la trama”. Esta perspectiva se concibe desde un punto de vista hermenéutico y fenomenológico, es decir, como formada a partir de *prejuicios*: “creencias tanto sociales como individuales, las emociones, deseos e intereses, así como las normas y saberes que se dan no sólo por válidas sino por un hecho (*de facto*), y que son las que reticulan e informan nuestra visión del mundo.”²⁷¹ Esta definición de trama permite ver la orientación temática e ideológica que las configuraciones y estratificaciones del tiempo de la historia y el discurso pueden tener en una obra literaria, pero también que la forma que toma la “trama” está determinada genérica e históricamente por “prejuicios” personales, sociales, políticos y económicos.

²⁶⁸ Luz Aurora Pimentel (2012), *op. cit.*, p. 68. (Cursivas en el original)

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 70. (Cursivas en el original)

²⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

En *Gravity's Rainbow* la concepción de la trama exhibe un tratamiento posmoderno del material histórico por el profundo contraste que se da entre el momento histórico en que se desarrolla y el contenido paródico de la historia del personaje protagonista. La cronología de la novela abre el 18 de diciembre de 1944 y se extiende aproximadamente a nueve meses. Se han planteado diversas teorías respecto al significado del lapso de tiempo que transcurre en la novela, notablemente por Steven Weisenburger que argumenta que las fechas litúrgicas cristianas, que en este periodo coinciden casualmente con eventos históricos, marcan los cuadrantes de un mandala.²⁷² Edward Mendelson, por su parte, arguye que los poco más de nueve meses de la historia pueden interpretarse como un periodo gestativo de las condiciones de la sociedad contemporánea.²⁷³ Estos patrones, sin embargo, no se traducen en una configuración cronológica de la historia; al contrario, las secuencias temporales y su orden se subvierten en *Gravity's Rainbow* de manera desconcertante. Weisenburger:

[F]or anyone opening *Gravity's Rainbow* the first order of business is to deal with how extensively the storytelling has been decoupled from linear, deterministic and teleological assumptions about Time and History, assumptions that seduce one into a totalized understanding whereby “*everything is connected, everything in the Creation*”. Instead, from the novel's jumbled narrative we try to reconstruct an order of events, stretches of chronology enabling one to begin to sensibly reckoning the force and form of Time, which is one of the ways that readers do writerly work.²⁷⁴

Hay un primer choque entre la manera en que se estructura la historia en el discurso y los posibles patrones que se forman en la trama. Patrones que incluso podrían atribuirse a una especie de paranoia por parte del lector en el sentido pynchoniano; es decir, lo que Weisenburger llama “writerly work” podría de hecho ser la “paranoia creativa” del lector que, al igual que los personajes de la novela, proyecta patrones y conexiones entre

²⁷² *Vid. supra*, pp. 150 - 152.

²⁷³ Ver Edward Mendelson, "Encyclopedic Narrative, from Dante to Pynchon", *Modern Language Notes*, 91, Johns Hopkins University Press, 1976, p. 1270.

²⁷⁴ Steven Weisenburger (2012), *op. cit.*, p. 49.

los eventos de la historia. Pero más allá de los patrones en la trama, *Gravity's Rainbow* confronta al lector con la “fuerza y forma del tiempo” o, también podría decirse, ausencia de forma, en su abierta crítica a las asunciones de un tiempo y una historia lineal con relaciones causales lógicas y un fin determinado. La subversión radical de un orden narrativo, lineal y cronológico en *Gravity's Rainbow* no sólo obliga al lector a buscar relaciones entre los eventos y cronologías posibles sino que desautoriza la noción tan arraigada de una historia en la que todo está conectado. Un segundo choque se da por el hecho de que la trama tenga lugar en Europa entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el periodo de posguerra previo a la Guerra Fría, un momento crucial en la historia de la civilización occidental que, sin duda, generó muchas de las condiciones de la sociedad posmoderna. Esto parecería estar en conflicto con la absurda historia de Slothrop y su peregrinación por Europa, que es el centro de la novela, o con otras igualmente absurdas como la de Pirate Prentice que puede captar y experimentar las fantasías ajenas. Estas historias aparecen aún más surrealistas a la luz de la precisión y detalle del uso del material histórico por parte de Pynchon. No obstante, los recursos cómicos, la parodia en particular, más que como elementos de contraste funcionan como un medio para abordar eventos históricos canónicos. Linda Hutcheon apunta: “one of the ways of literally incorporating the past into the text of the present is that of parody”²⁷⁵, una aserción que se alinea con la idea bajtiniana del papel de la risa para superar la distancia épica o cualquier otra distancia jerárquica. Hablando de los géneros seriocómicos que dieron pie al surgimiento de la novela, Bajtín afirma:

Of special significance in this process of demolishing distance is the comical origin of these genres: they derive from folklore (popular laughter). It is precisely laughter that destroys any hierarchical (distancing and valorized) image. As a distanced image a subject cannot be comical; to be made comical, it must be brought close. Everything that makes us laugh is close at hand, all comical creativity

²⁷⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 118.

works in a zone of maximal proximity. (...) Laughter demolishes fear and piety before an object, before a world, making of it an object of familiar contact and thus clearing the ground for an absolutely free investigation of it.²⁷⁶

La abolición de la distancia absoluta, de esa imagen jerárquica y valorizada del pasado se da por primera vez en los géneros cómicos de la antigüedad. Esta transformación de la imagen literaria no sólo es un cambio en términos de tratamiento sino que cambia también el material: la creatividad cómica trabaja con aquello que está cercano o, mejor dicho, acerca por medio de la risa el tiempo representado a una zona de “máxima proximidad”. La destrucción de la jerarquía del pasado por medio de la comedia opera también en *Gravity's Rainbow*, principalmente a través de la parodia. El papel de la parodia, en este proceso de eliminar la distancia con eventos históricos canónicos, es más evidente en esta novela que en otras que tienen como trasfondo un conflicto bélico histórico –*La guerra y la paz* o *Doctor Zhivago*, por ejemplo– por las alarmantes transgresiones ontológicas (la mayoría de las cuales tienen efectos cómicos) que se efectúan en el espacio diegético. ¿Podría decirse entonces que este tipo de parodia es un elemento posmoderno? El manejo de formas cómicas (sátira, parodia, ironía...) ha sido un elemento fundamental en la historia de la novela y de la literatura en general, basta con pensar en los incisivos comentarios sociales que Swift delinea a través de insólitos viajes en *Gulliver's Travels* o en cómo se elimina la distancia jerárquica que existe con el “pasado épico” en el *Ulysses* de James Joyce por la proyección de escenas cotidianas, en ocasiones incluso vulgares, sobre la estructura de la *Odisea*. En *Gravity's Rainbow* el manejo de elementos cómicos produce efectos que resultan altamente contrastantes con la ambientación y el trasfondo histórico de la trama; esto se puede apreciar, por ejemplo, en la actitud irónica que el narrador adopta ante los eventos que presenta, en la parodia de clichés cinematográficos y géneros extraliterarios, o en algunos episodios cómicos

²⁷⁶ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 23.

que incluso se tornan surrealistas (como aquel en que una Adenoide gigante ataca Londres o la incursión imposible de Slothrop en un escusado); asimismo, estos episodios cómicos acercan (a la zona “máxima proximidad”) y permiten una mejor exploración de un periodo histórico tan importante en la historia mundial moderna como lo es la Segunda Guerra Mundial.

La parodia elimina la distancia jerárquica y permite abordar y analizar estos eventos históricos, pero queda la pregunta, ¿es posible manipular y alterar eventos históricos canónicos en el relato de ficción? En términos generales, la respuesta sería afirmativa. En el caso de *Gravity's Rainbow*, el lapso de tiempo que abarca la trama problematiza seriamente este aspecto. Más aún por la minuciosa y detallada investigación histórica que soporta el trasfondo social e histórico que se representa. La importancia de las muchas fuentes de Pynchon no puede subestimarse pues de ellas se desprenden gran parte de los diálogos y eventos de la novela. Weisenburger habla sobre cómo el epígrafe de la primera parte de la novela parece informar la manera en que las fuentes y referencias se convierten en eventos en la novela:

“Nature does not know extinction, all it knows is transformation.” In the minutest of the myriad details of its composition, *Gravity's Rainbow* reveals this idea at work. Images in films are transmuted into facts; folk sayings suddenly inspire acts. Characters become the forces signaled from deep in the provenance of their names. And everywhere in the book footnotes (subtexts) are raised from the bottom of the pages in Pynchon's sources and integrated into fictional text.²⁷⁷

Este proceso de transformación de fuentes, imágenes de películas, etimologías de nombres, y conocimiento tradicional y mítico en espacio, tiempo y situaciones diegéticas muestra lo compleja que resulta la construcción del texto ficcional pynchoniano. En *Gravity's Rainbow*, las películas que se refieren o que los personajes ven, por ejemplo, se tornan en muchos casos proféticas de eventos que ocurrirán en el

²⁷⁷ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 7.

futuro diegético. En un capítulo temprano de la novela, Franz y Leni Pökler ven la visionaria *Die Frau im Mond* en que Fritz Lang imagina, con décadas de antelación a la manufacturación de los transbordadores espaciales de la NASA, cohetes A4 que llevan pasajeros a la luna. Más adelante en la trama, este episodio viene a la mente cuando en medio de la guerra Franz y presumiblemente su hija Ilse presencian el lanzamiento de un cohete y ésta última pregunta: “May I fly in it someday? I’d fit inside, wouldn’t I?” She asked impossible questions. “Someday,” Pökler told her. “Perhaps someday to the Moon”.²⁷⁸ Y al cierre de la novela, la imagen parece recurrir en el lanzamiento del cohete 00000 con Gottfried dentro como víctima de sacrificio. Otra escena cinematográfica dentro de la novela que se proyecta en diversas situaciones diegéticas, es la secuencia pornográfica de *Alpdrücken* donde Gerhardt von Göll tiene sexo masoquista con Margherita Erdmann. En la grabación de la escena, el placer auténtico que les produce a ambos la escena resulta en la concepción de su futura hija Bianca. Al cierre del capítulo diez de la tercera parte, Slothrop junto con la misma Margherita emula de nuevo esta misma escena; y en clara continuidad con este episodio, el capítulo once abre con Franz y Leni Pökler teniendo sexo poco después de haber visto *Alpdrücken*: “Leni no longer solemn wife, embittered source of strength, but Margherita Erdmann underneath him.”²⁷⁹ Y si la proyección de una misma escena en tres distintas situaciones diegéticas fuera poco, se deja también en claro que esa fue la noche en que Franz y Leni concibieron a Ilse quien, por supuesto, después se propone como una especie de *doppelgänger* de Bianca:

It was never a possibility for Pökler that Leni might get pregnant. But looking back; he knew that had to be the night, *Alpdrücken* night, that Ilse was conceived. They fucked so seldom any more. It was not hard

²⁷⁸ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 416.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 404.

to pinpoint. *That's how it happened. A film. How else? Isn't that what they made of my child, a film?*²⁸⁰

El fragmento anterior atestigua, además del sentido de paranoia de Pökler con respecto a la identidad de su hija, hasta qué punto el material cinematográfico reconfigura el mundo diegético. Ya hemos visto también, en el apartado anterior, como la etimología y simbolismo de los nombres de los personajes informan en gran medida su devenir actoral. La transmutación de fuentes periódicas y de referencia en contenido ficcional es igualmente interesante. El uso de las fuentes de Pynchon puede observarse en la manera en que las *Conferencias sobre reflejos condicionados* de Pavlov proveen el material para las reflexiones de Pointsman, o en cómo los reportes de las actividades en Peneemünde de Walter Dornberger ambientan los capítulos relacionados con las minas de producción de cohetes o el magnífico capítulo que nos da un asomo al proceso de creación y producción de éstos a través de la conciencia del paranoico Franz Pökler. El *Times* de Londres y otras publicaciones de la época sirven también para contextualizar diversos eventos en la novela y situarlos cronológicamente para el lector. Con este uso tan preciso de fuentes que no sólo dan un trasfondo a la trama sino que incluso dan forma a la *puesta en intriga* de los eventos, se crea una especie de responsabilidad con respecto a los eventos históricos que se presentan. Es decir, el lapso cronológico de tiempo que constituye la temporalidad de la novela reticulado por la narración o referencia de eventos históricos canónicos (como la caída de la bomba atómica, la celebración del fin de la guerra en Trafalgar Square o el bombardeo de Lübeck) se convierte en los cimientos del enorme edificio novelístico que se construye en *Gravity's Rainbow* sobre los cuales se levantan espacios y personajes diegéticos, sin referencias extratextuales, que se mezclan, adaptan y se articulan a los eventos históricos que aceptamos como *reales*. Dicho de otra manera, el lapso de tiempo histórico que

²⁸⁰ *Idem.*

comprende la novela podría considerarse como una reconcepción de esa burbuja temporal cerrada y amurallada de la que habla Bajtín, aunque lo que se encuentra dentro ya no es el material inmutable de la tradición sino ocurrencias que lídian con un pasado que se percibe como presente, como un acontecimiento en curso, y es sumamente mutable, plástico y lleno de indeterminación. Consideremos un poco más la importancia del lapso de tiempo histórico que se abarca en la trama. Edward Mendelson en el influyente ensayo “Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon” propone una interesante idea con respecto a esto. Partiendo de los argumentos de Northrop Frye sobre la forma enciclopédica, Mendelson habla de *Gravity’s Rainbow* como el ejemplo posmoderno de un género que no ha sido bien reconocido. Sobre el tiempo que constituye el tema y la trama de las “narrativas enciclopédicas”, Mendelson apunta:

Encyclopedic narrative evolves out of epic and often uses epic structure as its organizing skeleton, but the subjects of epic have become increasingly vestigial to the encyclopedic form. Epics treat of the immediate culture in which they are written only allusively or analogically. Epic action takes place in a legendary past, and although the action may comment forcefully on the writer’s present—as does the *Aeneid*—the action takes few of its events from ordinary “present” experience. Encyclopedic narratives, in contrast, are set near the immediate present, although not in it. The main action of most of them occurs some twenty years before the time of writing, allowing the book to maintain a mimetic or satiric relation to the world of its readers, while at the same time permitting its characters to make accurate prophecies of events that occur between the time of the action and the time of writing.²⁸¹

Lo que resulta más interesante de esta propuesta es la relación directa que se establece con la épica. Las “narrativas enciclopédicas”, aunque ya no toman como tema ese “pasado legendario”, se sitúan aún en un punto significativo en el pasado que, por su relativa cercanía y su directa relación causal con el presente, les permite mantener una

²⁸¹ Edward Mendelson, “Encyclopedic Narrative, from Dante to Pynchon”, *Modern Language Notes*, 91, Johns Hopkins University Press, 1976, p. 1269.

relación mimética con éste e incluso profetizar eventos que ocurrirán en el futuro inmediato. Las profecías, por supuesto, como las de las brujas en *Macbeth*, sólo aparentan serlo al anunciar eventos que ya ocurrieron en el tiempo del discurso o, como lo plantea Mendelson, en el tiempo de la escritura. Mendelson comenta sobre las profecías: “Encyclopedic narrative achieves a double function: it predicts events that are in reference to the book’s action, in the unpredictable future, yet the action itself is close enough to the moment of publication to allow the book to refer to the immediate conditions of its reader’s lives.”²⁸² Al relacionar el cronotopo de *Gravity’s Rainbow* con estos preceptos de la “narrativa enciclopédica” se torna visible el vínculo existente entre la temporalidad de *Gravity’s Rainbow* y la de las épicas clásicas, en términos del concepto bajtiniano de “pasado absoluto”. *Gravity’s Rainbow* no tiene como tema un episodio del pasado épico o legendario pero sí un momento histórico que en tanto generador de las condiciones de la sociedad contemporánea tiene inherentes ciertas restricciones, ciertos contornos de una cronología histórica unida de manera lógico-causal con el presente, o con las condiciones de la sociedad en que se recibe, así como eventos históricos que, en tanto que el autor los refiere y que por un acuerdo discursivo aceptamos como canónicos y *reales*, deben ser respetados. Mendelson dice: “Pynchon sets the action of *Gravity’s Rainbow* at the moment which he proposes as the originating moment of contemporary history, a gestative nine months around the end of the Second World War.”²⁸³ La importancia de los eventos que se abordan para la historia contemporánea y la profunda precisión con que Pynchon transmuta fuentes históricas y científicas en situaciones ficticias articulan la estructura rígida (los contornos de la burbuja temporal) de la cronología histórica representada en *Gravity’s Rainbow*. En la novela no existe una “distancia absoluta” con los eventos representados, de hecho, la

²⁸² Edward Mendelson, *op. cit.*, p. 1270.

²⁸³ *Idem.*

temporalidad está permeada de esta persistente sensación de presente de la que se habló en el capítulo anterior.²⁸⁴ Sin embargo, no es arriesgado afirmar que el fin de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias son momentos históricos dotados de cierta jerarquía, incluso puede hablarse de este momento histórico como: “an utterly finished thing, not only as an authentic event of the distant past but in its own terms and by its own standards; (...) completed, conclusive and immutable, as a fact, an idea and a value. This is what defines absolute epic distance.”²⁸⁵ La temporalidad de *Gravity’s Rainbow* puede pensarse entonces como una reevaluación de la idea del “pasado absoluto”, como una temporalidad cincelada en mármol, en parte, por los recuentos de la historia pero principalmente, por las condiciones políticas y sociales que resultaron de este momento histórico. El papel profético que Mendelson atribuye a las “narrativas enciclopédicas” acerca también considerablemente el cronotopo de esta novela al “pasado absoluto”. Bajtín afirma: “Prophecy is characteristic of the epic, prediction of the novel.”²⁸⁶ Aunque, claro, no se trata solamente de un “pasado absoluto”; en concordancia con mi tesis de que *GR* se plantea como un género híbrido, el cronotopo de ésta no puede regirse enteramente por los criterios de la épica. El contraste radical entre las distintas concepciones del tiempo de cada género puede notarse en las diversas filosofías de la historia que se expresan en la novela, ya sea por parte del narrador o de los personajes. En algunos pasajes, por ejemplo, la historia se ve como un registro, un recuento de batallas y número de muertes que después intentan dar una idea del caos y terror de la experiencia bélica en los libros. Este comentario del narrador ilustra bien esta idea:

Don’t forget that the real business of the War is buying and selling.
The murdering and the violence are self-policing, and can be entrusted

²⁸⁴ *Vid. supra*, pp. 90 - 92.

²⁸⁵ M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 17.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 31

to non-professionals. The mass nature of wartime death is useful in many ways. It serves as spectacle, as diversion from the real movements of the War. It provides raw material to be recorded in History; so that children may be taught History as sequences of violences, battle after battle, and be more prepared for the adult world.²⁸⁷

Además de referir a una cierta concepción de la historia, el narrador también emite una crítica mordaz a los lugares comunes de los recuentos históricos tradicionales que refieren conflictos bélicos como una serie de datos (fechas de inicio y conclusión, locaciones de las batallas, número de muertos...), con material crudo que se aleja irreversiblemente de la experiencia *real* de la guerra. Algunos otros pasajes enfatizan esta idea de la historia como un registro. En una “psiconarración” focalizada en Slothrop, por ejemplo, se lee: “days when in superstition and fright he could *make it all fit*, seeing clearly in each an entry in a record, a history: his own, his winter’s, his country’s...”²⁸⁸ En este fragmento, además de enfatizar esta idea de la historia como registro se prefigura otra posible concepción de la historia: la línea cronológica como una flecha temporal, continua, con relaciones lógico-causales en la que todo está conectado. Aunado a esto, hay un choque importante entre lo individual y lo colectivo. Slothrop habla de una historia que conforme se abre de lo particular a lo general se torna más problemática, “his own, his winter’s, his country’s...”. En el pensamiento paranoico de Slothrop vemos cómo podrían establecerse relaciones entre la situación de Slothrop en ese momento, lo que ocurre en ese invierno y los acontecimientos históricos que ocurren en su país; no obstante, el choque entre lo individual y lo colectivo marca un cuestionamiento a la reconstrucción simplista de la historia como una “línea de tiempo” en la que los eventos se conectan por relaciones lógicas. Ahora bien, estas distintas nociones de la historia, ya sea que se considere como un registro o como una

²⁸⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 107.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 638. (Cursivas en el original)

“línea del tiempo”, no pueden dar cuenta del tipo de cronotopo, de la idea del tiempo que implícitamente se privilegia en la narración, una temporalidad en la que los eventos no tienen una relación entre sí, que no tiene patrones y que se concreta en última instancia en un “presente perpetuo” infinito y absoluto: la historia como sublime. Amy J. Elias comenta al respecto:

Losing faith in empirical and teleological history, Pynchon in fact returns to a notion of history as sublime. The result is fiction that turns the time of history into the space of a perpetual present, returns obsessively to history as an irresolvable question, elevates romance over realism, values openness as an approach to the world, and self-reflexively undermines its own authority and pretense to revelation or historical truth. His novels tend to turn to the body rather than to abstract systems of knowledge as the locus of value and meaning, and they value ethical human relations over utopian political schemas.²⁸⁹

La historia como sublime es la filosofía predominante sobre el tiempo en la novela. La tematización y obsesión con cuestiones históricas así como la crítica y desestabilización de nociones como la “verdad histórica” muestran de qué manera funciona esta instauración de la historia como sublime. Pynchon, como se verá con más detalle abajo, evidencia que la historia, como la literatura, es una construcción tropológica que tiene como base recursos muy similares al relato de ficción y, por lo tanto, los recuentos y cronologías que produce no difieren radicalmente de las tramas literarias. La historia, como la literatura, se constituye como una forma abstracta de significado, que impone a la realidad ciclos de unidad con inicios, partes intermedias y finales. Es por esto, que el narrador de *Gravity's Rainbow* invita a reconfigurar ideas preconcebidas sobre la historia y el tiempo: a ceder por completo a “la fuerza y forma del tiempo”. Y acaso de esta concepción del tiempo como infinito y sin patrones se desprende la búsqueda en la narración, e incluso en la *voluntad* de los personajes, de hacer las historias “significativas” mediante su proyección en convenciones genéricas del romance y la

²⁸⁹ Amy J. Elias, *op. cit.*, p. 129.

épica o en modelos actorales épicos y mitológicos. Podemos ver otras manifestaciones de esta idea del tiempo en la representación de espacio heterotópico de la Zona o incluso en el pensamiento paranoico de los personajes. En la Zona, por ejemplo, donde se borran las barreras nacionales, culturales y lingüísticas, el tiempo también parece reconfigurarse. En una descripción del pasaje de Slothrop por tren a través de Suiza el narrador comenta:

...staring cows on the evening hillsides, army convoys waiting at the crossings as the train puffs by, never a clear sense of nationality anywhere, not even of belligerent sides, only the War, a single damaged landscape, in which 'neutral Switzerland' is a rather stuffy convention, observed but with as much sarcasm as 'liberated France' or 'totalitarian Germany,' 'Fascist Spain,' and others...

The War has been reconfiguring time and space into its own image. The track runs in different networks now. What appears to be destruction is really the shaping of railroad spaces to other purposes, intentions he can only, riding through it for the first time, begin to feel the leading edges of...²⁹⁰

La guerra reconfigura el tiempo y el espacio en un mismo paisaje de destrucción que envuelve y comprende las barreras nacionales mucho mejor que las ideas sobre las naciones creadas en la guerra o en la posguerra: convenciones como “la Francia liberada” o “la Alemania nazi”. Aquí, en particular, se ataca una de las mayores convenciones de la Segunda Guerra Mundial, la neutralidad de Suiza, mediante un brutal contraste de imágenes: la toma tradicional de las vacas pastando en las colinas al atardecer se sucede por un enfoque de los convoyes y los tanques del ejército que esperan amenazantes al final del camino. El fragmento muestra también cómo la idea de la historia como sublime informa la concepción del tiempo y el espacio por la manera en que la guerra crea un espacio homogéneo en el que ya ni siquiera es posible diferenciar las partes beligerantes. Otro pasaje en la novela que ilustra cómo esta temporalidad abierta y en perpetuo cambio se valora de manera mucho más positiva que

²⁹⁰ Thomas Pynchon, *op. cit.*, pp. 260, 261.

la creación de patrones mediante los recuentos que proveen otros “sistemas de conocimiento” es la discusión entre Ned Pointsman y Roger Mexico sobre la coincidencia entre los sitios de colisión de los cohetes y los lugares en que Slothrop ubica a sus amantes en su mapa de Londres. Pointsman, pavloviano y partidario del determinismo, encuentra dificultades para entender cómo Roger Mexico puede observar la situación desde un punto de vista meramente estadístico sin considerar que los sitios en que caen los cohetes formen un patrón o tengan un significado más allá de las probabilidades. Mexico dice a Pointsman:

‘I’m sorry but that’s the Monte Carlo Fallacy. No matter how many have fallen inside a particular square, the odds remain the same as they always were. Each hit is independent of all the others. Bombs are not dogs. No link. No memory. No conditioning.’

Nice thing to tell a Pavlovian. Is it Mexico's usual priggish insensitivity, or does he know what he's saying? If there *is* nothing to link the rocket strikes—no reflex arc, no Law of Negative Induction... then... He goes in to Mexico each morning as to painful surgery. Spooked more and more by the choirboy look, the college pleasantries. But it's a visit he must make. How can Mexico play, so at his ease, with these symbols of randomness and fright? Innocent as a child, perhaps unaware—perhaps—that in his play he wrecks the elegant rooms of history, threatens the idea of cause and effect itself. What if Mexico's whole *generation* have turned out like this? Will Postwar be nothing but "events," newly created one moment to the next? No links? Is it the end of history?²⁹¹

En las distintas posiciones de Pointsman y Mexico se encarnan dos de las ideas dominantes sobre el tiempo y la historia en la novela. Por un lado, está Pointsman guiado por la idea de la historia como formada a partir de enlaces entre eventos históricos como los que intenta ver entre las colisiones de los cohetes (historia como una “línea del tiempo”); inversamente, Roger Mexico lidia con datos y probabilidades que no miden la entropía sino sólo dan un bosquejo de su probable manifestación, “símbolos de lo aleatorio” que amenazan la noción de causa y efecto y de la historia misma como

²⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

la concibe Pointsman (historia como “sublime”). Aparte de estas tres concepciones de la historia que se han tratado (historia como “registro, como “línea del tiempo”, como “sublime”), hay una última vertiente que configura el tiempo y el espacio de la novela: “la historia polivocal”. Esta filosofía de la historia arguye un acercamiento pluralista a la historiografía que admite diferentes construcciones o representaciones del pasado. En *Gravity’s Rainbow* los cimientos de una “historia polivocal” se ensamblan por las teorías conspiratorias de los muchos personajes paranoicos de la novela. Principalmente por la proyección de un orden social oculto e inaccesible dirigido por un poder corporativo no identificado, la ominosa y omnipresente presencia de ese “They” que parece controlarlo todo. ¿O es sólo la imaginación paranoica de los personajes que proyecta este mundo corporativo oculto para establecer patrones, tramas o conspiraciones que vinculen de alguna manera las sucesiones de eventos? Es difícil decirlo pues incluso los personajes con mayor “capacidad negativa”, los más adaptados a vivir en la incertidumbre, parecen afectados por la creencia colectiva de ese amenazante “They”. En un capítulo temprano de la novela, Roger Mexico y Jessica Swanlake se sobresaltan por el encuentro con un grupo de civiles vestidos de negro: “Jessica notes a coal-black Packard up a side street, filled with dark-suited civilians. Their white collars rigid in the shadows. ‘Who’re they?’ He shrugs: ‘they’ is good enough. ‘Not a friendly lot.’”²⁹² Conforme avanza la novela esa oscura presencia se hace más abstracta y al mismo tiempo adquiere volumen hasta el punto en que se percibe como un sistema entero. O más de uno. En un capítulo, por ejemplo, Lyle Bland, miembro de la orden masónica, imagina que la orden opera en un nivel distinto, “en otra capa” de la Historia: “Bland, still an apprentice hadn’t yet shaken off his fondness for hallucinating. He knows where he is when he’s there, but when he comes

²⁹² *Ibid.*, p. 41.

back, he imagines he has been journeying underneath history: that history is Earth's mind, and that there are layers, set very deep, layers of history analogous to layers of coal and oil in Earth's body."²⁹³ Esta es una imagen magnífica para ilustrar la idea de una "historia polivocal" y de la manera en que se representa en Pynchon. La historia en Pynchon no se compone de diferentes construcciones del pasado sino que todas estas se dan de manera simultánea en distintas capas de la historia proyectadas por la "paranoia creativa" de los personajes. Una paranoia que va más allá de la construcción de un antagonico sistema "They" y crea continuamente distintos sistemas incluyendo el sistema aliado "We" que empieza a tomar forma hacia el final de la novela en la llamada "Contrafuerza" que se reúne en apoyo a Slothrop. Pirate Prentice define bien el papel creativo de la paranoia cuando explica a Mexico: "Of course a well developed They-system is necessary—but it's only half the story. For every They there ought to be a We. In our case there is. Creative paranoia means developing at least as thorough a We-system as a They-system—".²⁹⁴ Así, la "paranoia creativa" de los personajes estratifica distintos órdenes y sistemas sociales que conviven simultáneamente en un mismo tiempo y espacio y edifican esta noción de una "historia polivocal".

Debido a las distintas filosofías de la historia que informan la trama de *Gravity's Rainbow*, el grado de indeterminación e incertidumbre que se crea por el estilo de la narración y la poca fiabilidad de personajes de la novela, es difícil establecer una relación con la temporalidad de la épica. Sin embargo, la importancia del momento histórico en que se ubica la trama y la minuciosidad y exactitud del manejo de fuentes históricas crean los contornos de esa burbuja temporal –reforzada por los eventos históricos (la caída de la bomba atómica, el ataque británico a Peneemünde, el bombardeo de Lübeck, la celebración del fin de la guerra en Londres...) referidos en la

²⁹³ *Ibid.*, p. 600.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 650.

trama, que en un acuerdo discursivo, y por su soporte en fuentes periódicas y de referencia aceptamos como *reales*— y hacen de la cronología de la novela una suerte de reevaluación del “pasado absoluto”, dentro del cual se subvierten las relaciones de causa y efecto entre los eventos de la diégesis de manera profundamente novelística.

b) *La trama como “metaficción historiográfica”*

El término “metaficción historiográfica” acuñado por Linda Hutcheon refiere un tipo de novela posmoderna que volatiza la confrontación clásica entre historia y literatura de una manera bastante novedosa. Como ya se ha mencionado, *Gravity’s Rainbow* ha sido caracterizada como una suerte de prototipo de “metaficción historiográfica” por el manejo de detalles y eventos históricos que exhibe y por las distintas filosofías de la historia que pone en conflicto mediante los diálogos de los personajes, comentarios del narrador, la representación del espacio heterotópico de la Zona y las conspiraciones y sistemas sociales ocultos que proyectan los personajes paranoicos. En este apartado se describen algunas de las características de la metaficción historiográfica ejemplificándolas con extractos de *Gravity’s Rainbow* para profundizar en el tipo de manejo de temporalidad en esta novela y en cómo la concepciones de cronotopo y trama se expanden considerablemente en comparación con otras novelas que lidian también con material histórico. Comienzo reflexionando sobre cuál es la importancia de esta confrontación entre literatura e historiografía. Hutcheon arguye:

Postmodernism is a contradictory cultural Enterprise, one that is heavily implicated in that which it seeks to contest. It uses and abuses the very structures and values it takes to task. Historiographic metafiction, for example, keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation here—just unresolved contradiction.²⁹⁵

²⁹⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 106.

En *Gravity's Rainbow* se plantea muy bien esta contradicción entre un contexto histórico bien delineado y el profundo cuestionamiento de la posibilidad de obtener conocimiento histórico mediante la poca fiabilidad de los recuentos y representaciones de los eventos por parte de los personajes y la indeterminación que reina en el cronotopo de esta novela. No obstante, el contraste con la historia busca más que eso: se plantea como una demarginalización de lo literario al poner en evidencia la naturaleza tropológica de los recuentos históricos. En la “metaficción historiográfica”, se pretende mostrar mediante un acercamiento temático y formal a la historia que la producción de sentido, por decirlo de alguna manera, se obtiene de manera muy similar en ambos discursos. Hutcheon apunta: “Historiographic metafiction, in deliberate contrast to what I would call such late modernist radical metafiction, attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally.”²⁹⁶ La historiografía y la metaficción historiográfica, de hecho la novela en general, comparten muchas técnicas narrativas y estilísticas. Al igual que los recuentos históricos, las novelas requieren de un contexto social e histórico para sus historias (aunque claro esto varía dependiendo del tipo de novela); la “puesta en intriga” de las historias es también similar en ambas formas discursivas por la selección y organización de los eventos a narrar y, por último, la constitución del relato a partir de una separación entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia las acerca también en términos formales. *Gravity's Rainbow* desafía los supuestos de la separación entre lo histórico y literario no sólo mediante la representación tan precisa que hace del contexto social e histórico de Europa al final de la Segunda Guerra Mundial sino también mediante la “puesta en intriga” de diversos eventos históricos reales. Al comenzar el quinto capítulo de la segunda parte, por ejemplo, vemos a Wernher von Braun, uno de los principales

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 108.

científicos involucrados en la creación de los cohetes V2, con el brazo enyesado a punto de celebrar su cumpleaños 33 con otros compañeros científicos cuando de pronto divisan en la lejanía el avance de tropas rusas: “Across the Western Front, up in the Harz in Bleicheröde, Wernher von Braun, lately wrecked arm in a plaster cast, prepares to celebrate his 33rd birthday. Artillery thunders through the afternoon. Russian tanks raise dust phantoms far away over the German leas. The storks are here and the first violets have appeared.”²⁹⁷ Un evento histórico que, de hecho, está muy bien documentado. En primer lugar, existe una foto tomada poco después de la capitulación en mayo de 1945 donde aparece Von Braun, aún con el brazo enyesado, acompañado de Walter Dornberger y otros.



Weisenburger contextualiza con más detalle la escena a partir del testimonio de uno de los involucrados: “Von Braun wrecked his arm in an automobile accident on March 18, 1945. In his memoir, *Pennemünde to Canaveral* (148), Dieter Huzel recalls the celebration of Von Braun’s thirty-third birthday (Jesus age when crucified), on March 23. Looking down from their perch in the Harz, the partying rocketeers glimpsed signs of advancing Russian divisions.”²⁹⁸ Después de la aparición incidental de esta escena la narración se traslada a “The White Visitation” en Londres y finalmente al casino

²⁹⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, pp. 239, 240.

²⁹⁸ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, pp. 147, 148.

Hermann Goering en Múnaco para seguir los pasos de Slothrop. La traslación geográfica de la narración es significativa; comienza con un hecho histórico bien documentado para avanzar a dos locaciones ficticias, es decir, sin referentes extratextuales, como poniéndolas en una misma cronología histórica y en el mismo plano ontológico. Nótese además, la yuxtaposición irónica de imágenes: tenemos en primer plano a estos burócratas y científicos alemanes celebrando el cumpleaños de Wernher von Braun, brazo enyesado por un choque reciente, con el trasfondo de la artillería rusa acercándose en el horizonte; el foco se mueve después, en un tono completamente incidental como si continuara la descripción de un paisaje, a las violetas y las cigüeñas que marcan el inicio de la primavera. Ahora, aunque a partir de esto se podría argumentar que la metaficción historiográfica plantea la destrucción de la fronteras entre historia y ficción, Hutcheon afirma que la oposición sigue siendo relevante por el cruce de barreras genéricas que plantea: “historiographic metafiction suggests the continuing relevance of such an opposition, even if it be a problematic one. Such novels both install then blur the line between fiction and history. This kind of generic blurring has been a feature of literature since the classical epic and the Bible (See Weinstein 1976, 263), but the simultaneous and overt assertion and crossing of boundaries is more postmodern.”²⁹⁹ En este contexto, la plasticidad de la novela posmoderna le permite cruzar más allá de las fronteras genéricas literarias e incorporar a su dominio el árido y sinuoso campo de la historiografía, y no sólo eso, sino que mediante la yuxtaposición, muchas veces irónica, de eventos históricos bien documentados con contenido diegético, es decir, al poner bajo la lupa el hecho de que, al igual que la ficción, la historiografía se construye de manera tropológica, se

²⁹⁹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 113.

desarticula, desautoriza y se pone en crisis la construcción de conocimiento y “verdades históricas”.

En términos temáticos, ya pudimos apreciar, en el apartado anterior, de qué manera se expresa esta confrontación con lo histórico por las diversas filosofías de la historia que surgen de los diálogos de personajes, el comentario del narrador o la representación de tiempo y espacio. En metaficción historiográfica la filosofía dominante parece ser la “historia polivocal”, que implica una constante re-construcción y re-presentación del pasado así como un cuestionamiento de la idea de una “verdad histórica”. Hutcheon: “The eighteenth-century concern for lies and falsity becomes a postmodern concern for the multiplicity and dispersion of truth(s) relative to the specificity of place and culture.”³⁰⁰ Esta aserción remite, por un lado, a la estratificación de distintas “capas de historia” que se dibuja en el pensamiento paranoico de los personajes y su proyección de un poder corporativo totalitario que lo controla todo; una idea que se desarrolla principalmente alrededor de la figura de Slothrop cuya sensibilidad paranoica interpreta eventos y situaciones como si ocurrieran en más de un orden de existencia. El siguiente pasaje ilustra bien esto:

For a minute here, Slothrop in his English uniform, is alone with the paraphernalia of an order whose presence among the ordinary debris of waking he has only begun to suspect. (...) Shortly, unpleasantly so, it will come to him that everything in this room is really being used for something different. Meaning things to Them it has never meant to us. Never. Two orders of being, looking identical...but, but...³⁰¹

Por otro lado, la noción de una historia polivocal se promueve en el sentido de una reescritura de la historia. Hutcheon afirma: “Postmodern fiction suggests that to re-write or to represent the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 108.

³⁰¹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 205.

present, to prevent it from being conclusive or teleological.”³⁰² En *Gravity's Rainbow* esta re-escritura de la historia se lleva a cabo de diversas maneras. El cronotopo de la novela, por ejemplo, no se alinea con las ideas de las naciones europeas en guerra que nos han heredado los recuentos canónicos de la historia sino que se presenta un espacio heterotópico y carente de divisiones donde reina la entropía y la paranoia. Las acciones de algunos de los personajes de la novela abordan también algunos de los problemas éticos de los actos de los nazis durante la guerra. Un caso notable es el de Franz Pökler, un personaje que encarna el conflicto ético de crear los principales aparatos de destrucción de la guerra, los cohetes A4, consciente de que en el proceso de producción se sacrificaban calculadamente cientos de vidas en los campos de concentración, y que en última instancia eran fabricados para producir destrucción masiva. Pökler, a diferencia de figuras históricas como Von Braun, confronta al final el horror de las condiciones infrahumanas en que laboraban los esclavos al entrar en el campo de concentración Dora, presumiblemente buscando a su hija:

The Obersturmbannführer was not at his post when Pökler went into Dora. He was not looking for Ilse, or not exactly. He may have felt that he ought to look, finally. He was not prepared. He did not know. Had the data, yes, but did not know, with senses or heart...

The odors of shit, death, sweat, sickness mildew, piss, the breathing of Dora, wrapped him up as he crept in staring at the naked corpses being carried out now that America was so close, to be stacked in front of the crematoriums, the men's penises hanging, their toes clustering white and round as pearls...each face so perfect, so individual, the lips stretched back into death grins, a whole silent audience caught at the punch line of the joke...and the living, stacked ten to a straw mattress, the weakly crying, coughing, losers...All his vacuums, his labyrinths, had been the other side of this. While he lived and drew marks of paper, this invisible kingdom has kept on, in the darkness outside... all this time...Pökler vomited. He cried some. The walls did not dissolve—no prison wall ever did, not from tears, not at this finding, on every pallet, in every cell, that the faces are ones he knows after all, and holds dear as himself, and cannot, then, let

³⁰² Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 110.

them return to that silence... But what can he ever do about it? How can he ever keep them? Impotence, mirror-rotation of sorrow, works him terribly as runaway heartbeating, and with hardly any chances left him for good rage, or for turning...³⁰³

He querido citar largamente para mostrar lo exhaustivo de la descripción de Pynchon que, de alguna manera, deja ver su preocupación por este problema ético en particular. Weisenburger ha mencionado que el problema de la complicidad con la creación de instrumentos de destrucción masiva es un conflicto que comparten varios de los personajes de GR: “His trimmed von Braun epigraph gives the reader who first opens *Gravity’s Rainbow* an idea of the romantic scientist—which the story then upends and shatters. This is why Pynchon apportioned to so many of his characters –not just the main six but to a wide array of others like Edward Pointsman and Carroll Eventyr– variants of the Von Braun problem that remains *our problem*: the developed world’s complicity in weapons of mass destruction.”³⁰⁴ Estos personajes pueden verse como una re-escritura y una crítica a la historia por el cuestionamiento que hacen de la idea del científico romántico y el llamado de atención a la complicidad y conformidad con la creación de armas de destrucción masiva en la sociedad moderna.

Otra forma en que se esboza una reescritura del pasado es mediante el uso de intertextualidad. Hutcheon comenta al respecto: “Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context.”³⁰⁵ Las diversas fuentes de las cuales se extraen referencias intertextuales en *Gravity’s Rainbow* tienen una importancia primordial en la trama. Hay dos tipos principales de fuentes. Un primer tipo serían los textos extraliterarios (científicos, técnicos, históricos, periódicos) que pueden caracterizarse como una instancia de intertextualidad por la manera en que se

³⁰³ Thomas Pynchon, *op. cit.*, pp. 439, 440.

³⁰⁴ Steven Weisenburger (2012), *op. cit.*, p. 48.

³⁰⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 118.

incorporan y fusionan con la diégesis de manera imperceptible. Ya se ha visto cómo este material extraliterario resulta esencial para la ambientación y “puesta en intriga” de los eventos diegéticos así como para los modos de caracterización. Weisenburger en el *Companion* revela el catálogo de fuentes de Pynchon e indica su papel en cada una de las partes de la novela:

many of the novel’s episodes draw their backgrounds, references, and even details of plotting from a central source text: the two volumes of Pavlov’s *Lectures* in several episodes in part 1; a technical handbook on rocketry by Dutch scientists Kooy and Uytendboogart in episodes of part 1 and 2; Richard Sassuly’s *IG Farben* on German manufacturing cartels and the dyestuff/chemical industry in parts 2 and 3; an anthropological dissertation on the Herero for episodes treating southwest Africa; Thomas Winner on the Kazakhs; General Walter Dornberger on day-to-day activities and conditions at Peenemünde.³⁰⁶

Si el uso de fuentes históricas y científicas funciona como una manera de representar el pasado histórico en un nuevo contexto, las referencias a mitología germánica y griega podrían tomarse como un deseo por representar el pasado literario en el contexto de la novela posmoderna. Este segundo tipo de material intertextual se propaga como un virus a través de toda la novela infectando muchos de los eventos dotándolos con una dimensión mítica. En distintos puntos de la trama, por ejemplo, Slothrop se ve, transformado por medio de “configuraciones descriptivas”, en el papel de distintos personajes mitológicos, entre otros, Tannhäuser y Orfeo. Los cohetes alemanes V2 también se ven transmutados en valquirias cabalgando sobre el cielo por símiles y metáforas recurrentes como “They hunt the sky like Wuotan and his mad army”³⁰⁷. Menciono esto a reserva de abordar a profundidad, en la siguiente sección, el uso de mitología como intertexto y la transformación que efectúa en el mundo diegético³⁰⁸.

³⁰⁶ Steven Weisenburger (2006), p. 7, 8.

³⁰⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 74.

³⁰⁸ *Vid. Infra.*, p. 251.

Linda Hutcheon afirma que el posmodernismo es una empresa contradictoria en tanto que utiliza los medios de aquello que busca cuestionar. La metaficción historiográfica establece el orden y estructura de un lapso de tiempo histórico con un importante soporte en textos extraliterarios (históricos, científicos, técnicos, periódicos), para cuestionarlo. Hutcheon apunta: “Historiographic metafiction (...) installs totalizing order, only to contest it, by its radical provisionality, intertextuality, and, often, fragmentation.”³⁰⁹ En este respecto, la trama de *Gravity’s Rainbow* se alinea en gran medida con la afirmación de Hutcheon. El lapso de tiempo con eventos históricos verificables incorporados a la diégesis –como el bombardeo en Lübeck, la caída de la bomba atómica en Hiroshima o la celebración del fin de la guerra en Londres– se cuestiona y relativiza con el sentido de un presente absoluto que se vislumbra en la visión estadística de Roger Mexico con su negación a ver relaciones entre los eventos, o con la visión paranoica de los personajes que desestabiliza y multiplica las versiones de la historia. La intertextualidad también articula un argumento interesante sobre la historia. Las referencias intertextuales a las *Conferencias sobre reflejos condicionados* de Pavlov, los panfletos técnicos sobre los cohetes, recuentos sobre los hereros o el testimonio del general Dornberger sobre las condiciones en Peneemünde señalan que la historia o la “puesta en intriga” de eventos históricos requiere necesariamente de un soporte intertextual para su construcción. Hay, entonces, una naturaleza intertextual en la historia o en cualquier intento de establecer un vínculo textual con el pasado. Hutcheon plantea algunas preguntas sobre esto: “Postmodern fiction also poses new questions about reference. The issue is no longer ‘to what empirically real object in the past does the language of history refer?’; it is more ‘to which discursive context could this language belong? To which prior textualizations must we refer?’”³¹⁰ En este

³⁰⁹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 116.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

contexto, la historiografía y la metaficción historiográfica no refieren eventos del pasado sino recuentos textuales sobre éste. Esta accesibilidad textual implica en términos posestructuralistas una cierta *différance*, es decir, un diferimiento y una saturación de sentido: esa dimensión oculta del lenguaje que escapa a la intencionalidad de autor y se potencializa por las diversas lecturas-escrituras a que se somete un texto determinado. *Gravity's Rainbow* muestra síntomas estructurales de esta deferencia y saturación de significado cuando al final de la novela los capítulos se fragmentan y las historias de los personajes se diseminan dejando al lector la responsabilidad de diferenciar dónde pueden encontrarse sus rastros. El caso de Slothrop es paradigmático de este fenómeno. Con la fragmentación de los capítulos, Slothrop mismo parece diseminarse en distintas personalidades: "Some believe that fragments of Slothrop have grown into consistent personae of their own. If so, there's no telling which of the Zone's present-day population are offshoots of his original scattering."³¹¹ Los fragmentos en que se dividen algunos de estos capítulos juegan también en un nivel discursivo con esta "accesibilidad textual del pasado" por la parodia que hacen de formas literarias y extraliterarias. Introduciendo el capítulo seis de la cuarta parte, Weisenburger comenta:

In this episode the narration begins to fragment. A variety of discourses, modes and forms are parodied in the twelve subsections, eleven of them titled. Two ("On the phrase 'ass backwards'" and "Shit 'n' Shinola") may be read as parodies of the etymological/philological writing in Grimm's *Teutonic Mythology*, one of Pynchon's principal sources. Other subsections parody comic books (the opening section treating the "Floundering Four" and that treating the "Komical Kamikazes"), scientific writing ("Some characteristics of Imipolex G"), travel handbooks ("Streets"), poetic forms (such as haiku and Miltonic verse), and letters ("Mom Slothrop's Letter to Ambassador Kennedy").³¹²

³¹¹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 757.

³¹² Steven Weisenburger, *op. cit.*, p. 344.

Las formas y discursos que se parodian en este capítulo evidentemente son significativas: recuentos filológicos a la Grimm, comics (como los que informan capítulos tempranos como la primera alucinación de Slothrop bajo sodio amital en que aparece “The Kenosha Kid” y “Crutchfield the Westward Man”), textos científicos (como aquellos que proveen la información técnica sobre los cohetes), libros de viaje (como las guías de viaje de Karl Baedeker a las que Pynchon recurre constantemente). Los subepisodios de este capítulo parodian el tipo de textos que han servido como fuentes para la “puesta en intriga” y el trasfondo ideológico y semántico de diversos episodios en las partes anteriores de la novela. De esta manera, el narrador irónicamente establece una parodia “metaficcional” sobre cómo se construye el contenido diegético de la novela y al mismo tiempo incita al lector a hacerse consciente de la naturaleza construida de la diégesis. No obstante, hay que enfatizar que en metaficción historiográfica el manejo de los recursos y materiales de la historiografía es sumamente crítico del discurso con que se construye el “conocimiento histórico”. Novelas como *Gravity’s Rainbow* –en su irónica yuxtaposición del “orden totalizador” de una cronología histórica con contenido diegético en que las historias se fragmentan, las relaciones entre eventos están llenos de indeterminación y provisionalidad y hay un uso autoconsciente de la intertextualidad como única forma de establecer una posible relación textual con el pasado– no sólo muestran la naturaleza construida de mundos diegéticos sino que desestabilizan y ponen en crisis el concepto de “verdad histórica” y el “valor de verdad” que por tanto tiempo reclamó la historiografía al poner al descubierto la naturaleza tropológica de su discurso.

Las similitudes entre ficción e historiografía radican en los medios y recursos mediante los cuales se construye el discurso en cada una de estas formas. Ya hemos visto que comparten diversos recursos narrativos y estilísticos, principalmente la

selección y organización de eventos en la trama, la “puesta en intriga” en el trasfondo de un contexto social e histórico y el uso de intertextualidad. En términos discursivos, entonces, los recuentos de historia se articulan de manera bastante similar a los relatos de ficción. Hutcheon afirma: “Historiographic metafiction shows fiction to be historically conditioned and history to be discursively structured.”³¹³ Ahora, la correlación entre historia y ficción tiene importantes implicaciones ideológicas, como se ha argumentado insistentemente en la teoría literaria marxista y el nuevo historicismo. La idea de que las obras literarias reflejan y de hecho participan de las condiciones sociales, políticas y económicas en que se originaron o el intento por comprender obras literarias por el contexto histórico en que se produjeron y viceversa ilustran bien la carga ideológica de la ficción y su unión y dependencia con el momento histórico.

Hutcheon también apunta:

The premise of postmodern fiction is the same as that articulated by Hayden White regarding history: ‘every representation of the past has specifiable ideological implications.’ But the ideology of postmodernism is paradoxical, for it depends upon and draws its power from that which it contests. It is not truly radical, nor is it truly oppositional. But this does not mean it has no critical clout, (...) Thomas Pynchon’s obsession with plots—narrative and conspiratorial—is an ideological one: his characters discover (or make) their own histories in an attempt to prevent themselves from being the passive victims of the commercial or political plots of others.³¹⁴

Dejando a un lado el complejo problema de la ideología posmodernista, que además varía dependiendo de la disciplina o del autor que se hable, la idea de que cada representación del pasado tiene implicaciones ideológicas y que la ficción está determinada históricamente invita a contemplar la concepción de la trama de la novela posmoderna, de la metaficción historiográfica en particular, bajo una nueva luz. En

³¹³ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 120.

³¹⁴ *Idem.*

tanto que la trama es “una compleja red de interacción humana que parte de horizontes subjetivos”,³¹⁵ es decir, de visiones del mundo particulares necesariamente restringidas por “creencias tanto sociales como individuales”³¹⁶ históricas, políticas y económicas, en metaficción historiográfica la trama es un horizonte que se expande lo suficiente para abarcar dicotomías que se pensaban irresolubles como historia y ficción o novela y épica. En el caso de *Gravity’s Rainbow*, los eventos del pasado histórico –ese nuevo “pasado absoluto” (épico) que construyen los acontecimientos históricos verificables con soporte en fuentes periódicas y de referencia– convergen con un profundo cuestionamiento de la creación de conocimientos y verdades históricas en una verdadera fusión de horizontes que reúne la temporalidad inalterable de la épica con la temporalidad dinámica de la novela en una misma visión del mundo.

³¹⁵ Luz Aurora Pimentel (2012), *op. cit.*, p. 69.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

4. Diseminación de la épica

Elementos temáticos y estructurales característicos de la épica han aparecido en distintas manifestaciones de la novela desde sus orígenes hasta la actualidad. Ya en la parte sobre épica y novela se habló de las distintas relaciones que se establecen entre estos géneros.³¹⁷ Recordemos brevemente esto, se habló de dos principales tipos de relaciones, *dialógica* y *diseminativa*. La primera, derivada de la teoría de la novela de Bajtín, puede servir para caracterizar las obras novelísticas que establezcan un diálogo con la épica mediante la inclusión de uno o varios de sus elementos temáticos, narrativos o estructurales. En el segundo tipo de relación hay una profunda fusión entre ambos géneros derivada del esparcimiento viral en la novela de los elementos temáticos, semánticos, narrativos y estructurales de la épica. Dos configuraciones metafóricas dan forma al concepto derrideano de diseminación como lo uso aquí. La primera está en el campo de la medicina y es extraída de la discusión sobre la ambivalencia de la palabra griega *pharmakon* (medicina/veneno) en “La farmacia de Platón”;³¹⁸ la segunda tiene sus raíces en la botánica, particularmente, en el proceso de injerto de raíces y cultivos que es la metáfora con que Derrida desarrolla el concepto de diseminación en el ensayo del mismo nombre. Este texto, uno de los más desafiantes del filósofo francés, se propone en primera instancia como un comentario a la novela *Nombres (Números)* de Philippe Sollers, para después establecer un complicado argumento sobre los efectos de las citas y relación entre el texto original y el comentario. Las citas de la novela de Sollers funcionan en el ensayo como injertos que al ser plantados en un entorno ajeno, extraño, modifican el argumento y son, a su vez, modificados:

Hence, all those textual samples provided by *Numbers* do not, as you might have been tempted to believe, serve as “quotations”, “collages”, or even “illustrations”. They are not being applied upon the surface or

³¹⁷ *Vid supra.*, pp. 125 - 127.

³¹⁸ *Vid. supra.*, p. 126.

in the interstices of a text that would already exist without them. And they themselves can only be read within the operation of their reinscription, within the graft. It is the sustained, discrete violence of an incision that is not apparent in the thickness of a text, a calculated insemination of the proliferating allogene through which the two texts are transformed, deform each other, contaminate each other's content, tend at times to reject each other, or pass elliptically one into the other and become regenerated in the repetition, along the edges of an *overcast seam* [*un surjet*]. Each grafted text continues to radiate back toward the site of its removal, transforming that, too, as it affects new territory.³¹⁹

Recupero del argumento de Derrida la idea de injerto (*graft*) para referirme a la relación que establece *Gravity's Rainbow* con los elementos genéricos de la épica (estructurales, actorales, espacio-temporales y discursivos). La novela, en este sentido, sería una especie de terreno con vegetales ya establecidos sobre los que se injertan nuevos tejidos que producen nuevos tipos de vegetación que modifican por completo su entorno. En la cita anterior, Derrida habla también de inseminación. Ambos complejos metafóricos producen un efecto similar: la corrupción de un cuerpo por un injerto ajeno. En las secciones anteriores de este capítulo se ha argumentado cómo los elementos genéricos de la épica modifican y se funden con los de la novela. En la primera se hace un análisis de la estructura de la novela en que se considera la concepción de la trama y su trasfondo simbólico para argumentar de qué manera la estructura de la novela es épica, en la segunda se aborda los aspectos épicos en la concepción de los personajes y en la tercera se propone que de acuerdo con el tratamiento de aspectos temporales la trama podría inscribirse en lo que Bajtín llama “pasado absoluto”. De alguna manera, cada una de estas secciones versa sobre una forma de diseminación. En este apartado, sin embargo, se rastrean los injertos de la épica a nivel temático y discursivo que es quizá donde, de manera más clara, se pueden identificar. ¿Qué se quiere decir con esto? Explico un poco. El primer inciso de esta sección aborda la propagación de estos

³¹⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 355.

injertos a nivel temático. En este nivel ubico aquellos episodios de la novela que hacen referencia o, de hecho, reproducen una situación que ha adquirido cierto estatus canónico en la épica por su aparición en alguna de las obras clásicas del género. Por ejemplo, el descenso al infierno, que luego de aparecer como un episodio en el onceavo libro de la *Odisea* y en el sexto de la *Eneida*, adquirió tal estatus que ahora es casi imposible pensarlo fuera del contexto de la épica clásica. Lo mismo ocurre con episodios como la batalla contra el monstruo o la recitación de gestas como homenaje a héroes y dioses. Este tipo de situaciones y episodios son esos injertos que se plantan y florecen en el terreno extraño y ajeno de la novela posmoderna. Dicho de otra forma, al crecer en un ambiente genérico que no es el propio, estos episodios tienen un desarrollo distinto; en la mayoría de los casos, irónico o paródico. Pongo también en el nivel temático las referencias a diversas mitologías (nórdica, teutónica y griega). A lo largo de todo *Gravity's Rainbow* la trama está plagada de estas referencias. Su recurrencia hace que dejen de ser incidentales instancias de intertextualidad y se conviertan en catalizadores que, en efecto, cambian la consistencia temática de la trama. Un ejemplo: en el capítulo en que un piloto inglés mira uno de los cohetes alemanes como un ángel, nos enteramos también de otro piloto que fue remitido a un psicólogo por reportar haber visto algo similar. “Group Captain St. Blaise did not include an account of this angel in his official debriefing, the W.A.A.F. officer who interrogated him being known around the base as the worst kind of literal minded dragon (she has reported Blowitt to psychiatric for his rainbowed Valkyrie over Peneemünde)”.³²⁰ La referencia a la mitología nórdica crea aquí una imagen impactante: transforma la estela de los cohetes de prueba volando sobre Peneemünde en las valquirias cabalgando sobre Bifrost, el puente multicolor en arcoiris, hacia Asgard, el reino de los dioses en la mitología

³²⁰ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 154.

nórdica. Podría argüirse que éste es el efecto que pretende lograr toda referencia intertextual, lo cual sería un punto relevante si ésta fuera una referencia mitológica aislada. Pero lo interesante aquí es que las referencias a mitología (nórdica, griega, teutónica) están esparcidas por toda la narrativa trayendo al universo de la novela el mundo de dioses y criaturas fantásticas que tan presente estaba en la épica clásica.

Pasemos ahora al nivel discursivo. En un segundo inciso de esta sección, se busca en la narrativa de la novela las raras instancias en que el narrador parece interpelar directamente al lector, es decir, en que hay un cambio de un narrador heterodiegético omnisciente a uno en segunda persona. Esta anomalía en la narración se analiza con base en la caracterización de Frye de *epos* como el discurso con que está construida la épica. La palabra *epos*, recuérdese, refiere todo aquel discurso que recupera la tradición de recitación oral.³²¹ Dicho de otra forma, en *epos* está implícita la mimesis de un narrador oral directo. En *Gravity's Rainbow* la cualidad oral de la voz narrativa, el tono casi conversacional del narrador, es perceptible desde el inicio de la novela. Esto, sin embargo, en un primer momento, no es del todo una transgresión sino que podría considerarse sólo un rasgo estilístico de la narración. La verdadera transgresión es cuando de hecho hay un cambio de voz narrativa y el lector siente su espacio invadido por la intrusión del pronombre “you” en el discurso del narrador. Este tipo de perplejidad la experimentamos, por ejemplo, cuando en medio de una serie de preguntas que lanza el narrador, parece dirigirse directamente al lector para que tome una decisión:

Will the child gaze up from his ground of golden Straw then, gaze into the eyes of the old King, who bends long and unfurling overhead, leans to proffer his gift, will the eyes meet, and what message, what posible greeting or entente will flow between the King and the infant

³²¹ *Vid. supra*, p. 14.

prince? Is the baby smiling, or is it just gas? Which do you want it to be?³²²

El uso ocasional de esta segunda persona se puede analizar desde distintos puntos de vista. Brian McHale ve en la identificación de este “you” con el lector, por parte de diversos críticos, una serie de malas lecturas del texto. El texto, sin embargo, es lo suficientemente ambiguo como para poner también los argumentos de McHale en duda, y ver en este tipo de narración una recuperación del estilo oral en la narración, que es precisamente lo que se quiere argumentar aquí.

En la fusión de elementos de la novela y la épica, ninguno de éstos tiene un papel dominante. En este sentido los elementos de la épica, de cierta manera, no tienen un valor o un papel determinado. Como ya se explicó, estos injertos genéricos en la trama funcionan como *pharmakon* en dos sentidos: son veneno en tanto que contaminan la trama con injertos ajenos, y medicina en tanto que le dan cierto orden. Por otro lado, la inclusión de estos elementos no hacen de *Gravity's Rainbow* una épica sino que mantienen la trama en el intersticio entre ambos géneros, sin que haya una inclinación hacia ninguno. En esto consiste su valor ambiguo, su condición *diseminativa*. Ahora, no debe confundirse el concepto “diseminación” con dispersión o con el acto de esparcir. Estas dos palabras, sin duda, son inherentes al concepto pero su verdadera esencia descansa en su ambivalencia, en su capacidad para reunir opuestos sin resolverlos. La épica está en “relación diseminativa” con la novela por la manera en que entra en su discurso de manera mimética, como virus que se adapta a las condiciones orgánicas de su huésped a tal grado que ya no es posible diferenciar uno de otro. En este sentido, cuando el virus de la épica se metaboliza en el discurso de la novela, ambos géneros pierden su presencia, su identidad; la novela y la épica como presencias genéricas

³²² Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 133.

desaparecen y asciende una nueva presencia, un nuevo organismo que los contiene sin ser ninguno, la *novela épica*.

a) *Temas épicos y mitología*

Los temas y referencias a mitología (griega, nórdica, teutónica) en *Gravity's Rainbow*, sembrados o injertados en la trama, florecen y forman una especie de jardín que se extiende a través de toda la novela. En este sentido, al recoger las referencias y el desarrollo de temas épicos lo que se hace es una suerte de trabajo de jardinería en el que se rastrean estos elementos como si se buscaran flores exóticas o hierba mala que de manera oculta y sistemática transforman el paisaje de la novela. ¿De qué manera? El cronotopo que presenta la novela confronta al lector con una situación bastante peculiar: la novela está situada en el caos de la Segunda Guerra Mundial, en un espacio en el que hay una transgresión en las fronteras nacionales y todo se rige bajo una nueva lógica donde el espacio carece de límites. Weisenburger dice respecto del espacio en *Gravity's Rainbow*: “just as this novel’s readers reckon with a temporality decoupled from traditional teleological meaning, they also confront new modes of spatiality whose topological centers—capital cities as *foci* of meaning and value, of ‘civilization’—may be put under erasure”³²³ Esta nueva forma de espacialidad es la llamada *Zona*, un espacio en que conviven diversos territorios (geográficos y sobrenaturales) y lenguas nacionales. Brian McHale la caracteriza como una *heterotopia*, a partir de un concepto de Michel Foucault:

There is a worse kind of disorder than that of the *incongruous*, the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclite*; ... in such a state, things are “laid”, “placed”, “arranged” in sites so very different

³²³ Steven Weisenburger (2012), *op. cit.*, p. 50.

from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all... *Heterotopias* are disturbing, probably, because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this *and* that, because they destroy syntax in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also the less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite to one another) to “hold together”.³²⁴

McHale menciona el tipo de espacio que se crea en *Naked Lunch* de Burroughs o *Modelo para armar* de Cortazar como ejemplos de la heterotopia. La tercera parte de *Gravity's Rainbow*, “In the Zone”, constituye un ejemplo paradigmático de la heterotopia posmoderna pues en ésta no sólo se derrumban las barreras políticas y de lenguaje que diferencian un país de otro, sino también las barreras ontológicas. McHale comenta al respecto:

the collapse of regimes and national boundaries, it turns out is only the outward and visible sign of the collapse of *ontological* boundaries. As the novel unfolds, our world and the “other world” mingle with increasing intimacy, hallucinations and fantasies become real, metaphors become literal, the fictional worlds of the mass media—the movies, comic books—thrust themselves into the midst of historical reality.³²⁵

Ahora, esta nueva forma de conceptualizar el espacio, profundamente novelística, comprende también algunos de los elementos cosmogónicos de la épica. Con respecto a esto, conviene recordar la concepción, que desarrollan Goethe y Schiller en “Über epische und dramatische Dichtung”, de los géneros de la antigüedad, la épica y la tragedia, como compuestos por distintos mundos. Uno de estos mundos contiene los elementos relacionados con los dioses y criaturas mitológicas:

El mundo de *fantasías, premoniciones, apariencias, casualidades* y el *destino*; está disponible para ambos, se debe comprender solamente que debe llevarse al terreno de los sentidos; debido a esto, presenta una dificultad particular para los escritores modernos pues no se

³²⁴ Cit. por Brian McHale en, *Postmodernist Fiction*, Nueva York, Routledge, 1987, p. 44.

³²⁵ Brian McHale, *op. cit.*, p. 45.

encuentra, tanto como fuera deseable, con qué reemplazar a las criaturas fantásticas, dioses, augurios y oráculos de la antigüedad.³²⁶

El tratamiento de diversas situaciones así como de referencias a mitología de hecho parece traer este mundo a la zona heterotópica que se construye en *Gravity's Rainbow*. La mención, en el fragmento citado, de la dificultad de encontrar reemplazos de estos elementos para los escritores modernos, es particularmente relevante, pues esta dimensión, digamos, mítica del relato, característica de los géneros de la antigüedad, difícilmente es representable en discursos genéricos modernos y contemporáneos. La novela, con la plasticidad de su discurso, abrió la posibilidad de nuevos diálogos entre géneros antiguos y contemporáneos. Desde los inicios de la tradición novelística inglesa autores como Fielding y Richardson comenzaron los experimentos para mezclar estos géneros. Con el paso del tiempo éstos se fueron haciendo cada vez más sofisticados en la manera de fusionar ambos discursos y elementos semánticos, hasta llegar a una obra como *Ulysses* de James Joyce en donde ambos géneros conviven de manera indiferenciada. Pynchon, a diferencia de Joyce, no trabaja sobre el molde de un poema épico en particular sino que nos acerca a este mundo mítico incorporando sostenidamente material épico de diversos tipos en su discurso. Ya sea en términos estructurales, actorales, espacio-temporales o discursivos los elementos de la épica y la novela funcionan en *Gravity's Rainbow* como un solo organismo.

Temas épicos

Los temas, como ya se adelantó, son instancias circunstanciales en la trama que remiten a un episodio que se ha tornado paradigmático en la épica. Muchas de estas situaciones tienen una relación directa con la caracterización de Slothrop como un personaje épico. Al inicio de la segunda parte de la novela, por ejemplo, presenciamos a Slothrop en la

³²⁶ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 329. (Traducción mía)

escena épica clásica de la batalla del hombre contra monstruo, en cuya tradición podríamos enumerar el enfrentamiento de Odiseo con Polifemo y Escila, Beowulf con Grendel y el dragón y, por supuesto, como bien apunta Paul Merchant, Ahab en su enfrentamiento con Moby Dick.³²⁷ En este episodio Slothrop enfrenta un pulpo gigante. La situación, por otro lado, está cargada con el usual sentimiento de paranoia que caracteriza a este personaje, pues casi de inmediato repara en la naturaleza construida de este evento. Recordemos que a este pulpo ya lo vimos durante la primera parte, en el capítulo cíclico que comienza y termina con un video en el que aparece Katje, usado para el condicionamiento de este mismo pulpo. En este capítulo, el primero de la segunda parte, presenciamos a Slothrop acompañado de Bloat y Tantivy en sus primeros días en el casino Hermann Goering en Múnaco. Los tres divisan a Katje caminando por la playa cuando de pronto algo en el mar se mueve tras ella:

Holy shit it's moving—an octopus? Yes it's the biggest fucking octopus Slothrop has seen outside the movies, Jackson, and it's just risen up out of the water and squirmed halfway onto one of the black rocks. Now, cocking a malignant eye at the girl, it reaches out wraps one long sucker-studded tentacle around her neck as everyone watches, another around her waist and begins to drag her, struggling, back under the sea.³²⁸

Slothrop logra abatir a este monstruo, golpeándolo primero con una botella de vino y después alejándolo de Katje usando un cangrejo que el mismo Bloat le arroja para que no mate al pulpo. Cuando todo termina, Slothrop comienza a desconfiar de la autenticidad de toda la situación: “Tantivy smiles and flips a small salute. ‘Good show!’ cheers Teddy Bloat. ‘I wouldn’t have wanted to try that myself!’ ‘Why not? You had that crab. Saaay—where’d you get that crab?’ ‘Found it,’ replies Bloat with a straight face. Slothrop stares at this bird but can’t get eye contact. What the fuck’s going on?”³²⁹

³²⁷ *Vid. Supra.*, p. 121.

³²⁸ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 188.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 189, 190.

Y no sólo es la procedencia del cangrejo de lo que desconfía sino también la participación, casi podría decirse la actuación, de Katje, que ella misma parece delatar: “Did you know all the time about the octopus? I thought so because it was so like a dance—all of you”³³⁰ Así que, todo el evento en efecto podría ser sólo una construcción, un simulacro. Este hecho, esta relativización de la autenticidad del enfrentamiento con el pulpo, contrasta con las palabras, cargadas de ironía, que Katje susurra a Slothrop al final del capítulo: “Perhaps, after all, we were *meant to meet*...”³³¹ Tenemos entonces una mezcla de elementos que construyen un evento cuya autenticidad apenas se sostiene. Miremos más de cerca el contraste entre los elementos de cada tradición. Por un lado tenemos a Slothrop como héroe épico salvando a la damisela en peligro de los tentáculos del pulpo, en una situación que parece regida por el destino como sugiere Katje al enfatizar las palabras *meant to meet*. Por el otro, sin embargo, el lector sabe de antemano que el pulpo ha sido condicionado para reconocer y atacar a Katje quien, por supuesto, está también involucrada en esta trama de engaños. El contraste de ambos registros situacionales así como el pensamiento paranoico de Slothrop relativiza e incluso parece borrar la realidad de este evento. Así mismo, la naturaleza construida de la batalla impide que este episodio pueda ser considerado enteramente como uno épico, dejándolo flotando en la frontera entre ambos géneros.

La representación de Slothrop como figura heroica, no obstante, es un elemento recurrente en toda la novela. Menciono aquí dos ejemplos más. Durante su viaje, Slothrop toma la identidad de una serie de avatares, ocho en total, para asegurar su paso incógnito a través de la *Zona*. De entre éstos, dos lo presentan como una figura heroica. Primero, bajo la identidad de Rocketman, realiza una serie de encargos a la manera de las tramas del “romance”. Un ejemplo perfecto de esto es el capítulo 7 de la tercera

³³⁰ *Ibid.*, p. 190.

³³¹ *Ibid.*

parte, cuidadosamente estructurado como una aventura de caballería. Comienza con Slothrop, Emil Säure y Bodine Seaman planeando una excursión en el sector americano para recuperar un kilo de hachís. Por supuesto, es Slothrop quien lleva a cabo el encargo bajo el disfraz de Rocketman. Hacia el principio del capítulo, el lenguaje caracteriza este encargo más como un acto de piratería que como una aventura de caballería; incluso hay un mapa de tesoro proporcionado por Bodine: “The Rocketman costume waits on a table, along with Seaman Bodine’s treasure map”³³² El nombre de este personaje, sin duda, como la gran mayoría en *GR*, es también significativo. Aunado a esto, más adelante Säure dice a Slothrop: “Bucaneering is for Rocketmen.”³³³ Conforme se desarrolla el capítulo, sin embargo, la historia comienza a adquirir tonos épicos:

(By Säure’s black market watch, it’s nearly noon. From 11 to 12 in the morning is the Evil Hour, when the white woman with the ring of keys comes out of her mountain and may appear to you. Be careful, then. If you can’t free her from a spell she never specifies, you’ll be punished. She is the beautiful maiden offering the Wonderflower, and the ugly old woman with long teeth who found you in that dream and said nothing. The Hour is hers)³³⁴

En este breve paréntesis el narrador introduce, como en una dimensión ontológica aparte, referencias a Frau Holda, una diosa germánica a la que se atribuyen, de acuerdo con Weisenburger, dos apariencias distintas: es, a un tiempo, la dama blanca asociada con la nieve y una ominosa anciana. El objeto que refiere el narrador, “the Wonderflower”, es un talismán que ofrece esta diosa en su aspecto benigno para obtener acceso a su montaña. La inclusión de estos elementos de mitología teutónica da una nueva estatura narrativa a la aventura que está por emprender Slothrop. En términos de modelos narrativos, esta narración, con la inclusión de elementos mitológicos y sobrenaturales, deja de ser la de un individuo tratando de recuperar droga del sector

³³² *Ibid.*, p. 377.

³³³ *Ibid.*, p. 378.

³³⁴ *Ibid.*, pp. 380, 381.

americano y se convierte en un *quest*, es decir, en una aventura con un objetivo en específico en la que hay que sortear una serie de obstáculos y criaturas sobrenaturales, a la manera de las épicas y romances clásicos. De hecho, Slothrop acaso sólo logra recuperar el “tesoro” con ayuda de uno de estos elementos mitológicos: “Invisible. It becomes easier to believe in the longer he can keep going. Sometime back on Midsummer Eve, between midnight and one, fern seed fell on his shoes. He is the invisible youth, the armored changeling. Providence’s little pal.”³³⁵ De nuevo, la fuente de información para los poderes de esta peculiar semilla es *Mitología teutónica* de Jacob Grimm; con respecto a este pasaje Weisenburger cita un fragmento del texto de Grimm en que se habla de la facultad de esta semilla para obtener invisibilidad. La semilla, sin embargo, es difícil de obtener pues sólo florece entre las 12 y la 1 de la mañana del solsticio de verano.³³⁶ Esta semilla de invisibilidad florece en el cronotopo híbrido de la novela y permite a nuestro héroe cruzar sin ser notado el sector americano y completar su encargo.

El siguiente tema que analizo, el descenso al infierno, es uno de los más característicos en el discurso de la épica. En la novela, este elemento temático también se usa con bastante recurrencia. Pensemos, por ejemplo, en una novela como *Under the Volcano* de Malcolm Lowry en que Cuauhnáhuac, conforme se acerca el día de muertos, se torna progresivamente en un infierno por el proceso de decadencia del personaje protagónico. Otro ejemplo que valdría la pena revisar es el uso de este tema en algunos de los cuentos y novelas de Roberto Bolaño. Pienso aquí en el descenso a los bajos mundos que se presencia en *El tercer Reich* o en diversos episodios de *2666*. En la narrativa de Bolaño, este descenso al infierno no es representable sólo en términos de una degradación moral sino que también hay una auténtica inmersión en un infierno

³³⁵ *Ibid.*, p. 385.

³³⁶ Vease Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, pp. 222, 223.

metafórico. Ya sea la sociedad de narcos y criminales en *2666* o la de presuntos violadores y asesinos en *El tercer Reich*, el involucramiento de los héroes de estas novelas en los bajos mundos del hampa y la criminalidad toman siempre rasgos de una incursión en el infierno. Así, en *El tercer Reich*, el protagonista Udo Berger, prolongando su estancia en la Costa Brava mucho más de lo previsto, parece estar jugando una partida con el diablo en persona en una trama que combina elementos del *Fausto* de Goethe y la película *El séptimo sello* de Ingmar Bergman:

-Bien, mi oponente es un poco raro –dije, y acto seguido a grandes rasgos, describí al Quemado. (...)

-Su descripción... pone los pelos de punta. Jamás jugaría con alguien así, capaz de darme un susto si apareciera de improvisto... En una partida múltiple, sí, pero solos... ¿Y dices que vive en la playa?

-Así es.

-¿No será el demonio?

-¿Estás hablando en serio?

-Sí. El demonio, Satanás, el Diablo, Luzbel, Belcebú, Lucifer, el Maligno...³³⁷

El infierno parece estar igualmente latente en *Santa Teresa de 2666* que en determinado momento se revela diabólica a los personajes que caen bajo su hechizo:

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles. Dejaron de levantarse temprano, dejaron de comer en el hotel, entre los turistas norteamericanos, y se trasladaron al centro de la ciudad³³⁸

En *Gravity's Rainbow*, contrario a lo que se pensaría, la representación más desarrollada de este tema épico aparece no en términos metafóricos, como en Bolaño o Lowry, sino que tiene claros rasgos alegóricos. Aunque también habría que considerar que este tema ocurre en más de una ocasión. Con respecto a las características épicas en

³³⁷ Roberto Bolaño, *El tercer Reich*, Nueva York, Vintage Español, 2010, p. 200.

³³⁸ Roberto Bolaño (2004), *op. cit.*, p. 179.

Slothrop se mencionaron sus dos incursiones en infiernos metafóricos: la primera, que se da por medio de una configuración lingüística y espacial, cuando desciende por el escusado para recuperar su armónica y escapar de los Hereros y, la segunda, vía el mito de Orfeo y Eurídice, cuando ingresa al barco Anubis para intentar rescatar a Bianca.³³⁹ Otro episodio que también es reminiscente de este tema es aquel en que Roger Mexico y Pig Bodine asisten a una cena, que se torna en un grotesco evento, a la casa de Stefan Utgarthloki, cuyo nombre hace referencia al engañoso dios Loki de la mitología nórdica. Sin embargo, donde se encuentra mejor desarrollado es en el capítulo 24 de la tercera parte. Este extraño capítulo comienza con un epígrafe supuestamente extraído del Evangelio de Tomas: “Dear Mom, I put a couple of people in Hell today... – Fragment, thought to be from the *Gospel of Thomas* (Oxyrynchus papyrus number classified)”³⁴⁰ Esta referencia, un tanto borgesiana, es falsa a pesar de estar soportada por una fuente real. El apócrifo Evangelio de Tomas, también llamado “La infancia de Jesús”, consiste, de acuerdo con Weisenburger, en un recuento de la niñez del mesías desde el quinto año hasta el doceavo. En esta narración abundan los milagros realizados por el infante Jesucristo, particularmente su habilidad para revivir personas y causar la muerte de aquellos que se oponían a su voluntad. Pynchon, como bien señala Weisenburger, seguramente tiene este trasfondo en mente, aunque el fragmento citado no se encuentre en dicho Evangelio ni en ninguna de sus versiones conocidas. El narrador *pone* un par de personas en el infierno por un día, Katje y Pirate Prentice. El texto comienza con una pregunta, a través de la cual, el lector de inmediato infiere que la narración en verdad está situada en una especie de infierno: “Who would have

³³⁹ *Vid. supra*, p. 193.

³⁴⁰ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 546.

thought so many would be here?”³⁴¹ Las sospechas del lector de inmediato se ven confirmadas por la descripción de un espacio a todas luces imposible:

They keep appearing all through this disquieting structure, gathered in groups, pacing alone in meditation, or studying the paintings, the books, the exhibits. It seems to be some very extensive museum, a place of many levels, and new wings that generate like living tissue — though if it all grows toward some end shape, those who are here inside can’t see it. (...) Parts of the long galleries are open to the sea. There are cafés to sit in and watch the sunsets—or sunrises, depending of the hours of shifts and symposia. Fantastic pastry carts come passing by, bug as pantehnicons (...) Pirate Prentice here, newly arrived and still a bit puzzled with it all, holding one end of candy clew whose other end could be anywhere at all...³⁴²

Un espacio como el que se describe aquí es acaso sólo representable textualmente. Desde un primer momento, el espacio se plantea irreal; híbrido en su combinación de museo, café, dulcería y edificio corporativo. La ausencia de límites y la cualidad casi orgánica de esta estructura también permiten ver en ella un especie de miniatura del espacio heterotópico que se construye en la Zona. Pero, ¿en donde se ubica realmente este episodio? La compleja ontología que se propone en la novela impulsa diversos medios de naturalización. Por ejemplo, bien podría decirse que este es un sueño o fantasía captada por Prentice, o quizá generada por él mismo. Lo cierto es que, a lo largo del capítulo, en ningún momento se especifica puntualmente el espacio y tiempo en que se desarrolla y, posteriormente, no hay ninguna mención o referencia a los eventos que ocurren aquí. Weisenburger lo describe así en el *Companion*:

The time is as unspecified as the place. Katje and Pirate make an allegorical tour of a rather pleasant hell, an inversion of Dante’s Inferno with its deeper levels of ever greater punishments. The version here is horizontally arranged, plastically changeable, and certainly not frightening. It does involve elements of tedium, as with the long list of

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² *Idem.*

illicit sexual encounters, but Pirate and Katje break into joyous dance at episode's end.³⁴³

Aunque a lo largo del capítulo se aborda repetidamente lo anómalo del espacio y la situación en que se encuentran de improviso Pirate y Katje, no se sugiere ningún medio para hacerlo verosímil. El episodio avanza en un recorrido de este cambiante espacio que para Pirate, en quien está situado el foco narrativo, toma la forma de una especie de edificio corporativo donde se lleva a cabo una convención. La ineluctable presencia del cohete se anuncia en los nombres de algunas de las oficinas que encuentra Pirate en su camino: en una, por ejemplo, se lee “IG” que refiere la empresa IG Farben, responsable de la manufacturación del plástico especial con que Lazslo Jamf condicionó a Slothrop en su infancia; y en otra “A4”, la abreviación en alemán para los cohetes V2. Pero el infierno de Pirate parece ser una proyección personal pues para Katje este un lugar completamente distinto:

‘What did it look out there, Katje? I saw an organized convention. Someone else saw it as a garden...’ But he knows what she’ll say.
‘There was nothing out there. It was a barren place. I’d been most of the day looking for a sign of life. Then at last I heard you all in here’.³⁴⁴

De alguna manera, la proyección inconsciente que cada uno tiene sobre la guerra es lo constituye la forma que toma el infierno. Para Pirate, la imagen es una condensación del terror del cohete y la amenaza del poder corporativo. Por otro lado, para Katje, el infierno es una tierra baldía, una proyección de su condición de exiliada, de la pérdida y destrucción de su lugar natal. Ahora, en esta concepción del infierno como un espacio cambiante y polifacético se mezclan también elementos de origen clásico. Hacia la mitad del capítulo, Katje espera una especie de comunión con “sus muertos”:

³⁴³ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, pp. 181, 182.

³⁴⁴ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 556.

‘Is there room here for the dead?’ He hears the question before he can see her asking it.

(...) ‘Come now,’ what sort of idiotic trouble does she think she’s in now? ‘you’re not dead? I’ll wager not even figuratively so’

‘I meant would I be allowed to bring in my dead with me.’ Katje explains, ‘they are my credentials after all.’

‘I rather liked Frans van der Groov. Your ancestor. The dodo chap.’

It’s not quite what she meant by her dead. ‘I mean the ones who owe their deadness to me. Besides, if Frans were ever to walk in here you’d only stand around making sure he understood how guilty he was.’³⁴⁵

De la misma manera que Odiseo conversa con su madre y algunos de sus difuntos compañeros de guerra, entre otros Aquiles, Áyax y Agamenón, en su descenso al reino de los muertos en el onceavo libro de la *Odisea*, Katje espera encontrar y llevar consigo a aquellos que *deben su muerte* a ella. Aunado a esto, para ambos es perfectamente factible el encontrar a Frans van der Groov. Esto resulta extraño a la luz de la afirmación de Pirate de que Katje no está muerta, ni siquiera figurativamente; en su conciencia se pregunta también: “what sort of idiotic trouble does she think she’s in now?” Si no está muerta, y toda la situación le parece tan absurda a Pirate ¿cuál es la explicación posible que podría naturalizar esta situación? ¿Qué clase de lugar es éste? Por supuesto, no hay respuesta para estas preguntas, y los personajes no parecen asombrarse cuando después aparece frente a sus ojos una crónica, una larga enumeración al estilo épico clásico, de encuentros sexuales ilícitos; ni tampoco cuando al final ambos impulsivamente se sueltan en baile, “though Pirate never could before, very well”.³⁴⁶ En este capítulo se rompen por completo los supuestos de naturalización del mundo diegético. El planteamiento ontológico y espacial en este episodio es absolutamente irreal y, alarmantemente, el narrador no se molesta en justificarlo. Lo cual es significativo pues ésta es quizá la única instancia en que esto ocurre. Aunque la novela abunda en episodios con elementos surrealistas, el narrador pone siempre a

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 554.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 558.

disposición del lector una o más opciones que justificarían lo irreal de la diégesis. La representación de este infierno posmoderno, por lo tanto, responde quizá a una especie de deseo por re-imaginar en el contexto de la novela contemporánea este episodio clásico épico.

Por otra parte, en *Gravity's Rainbow* se construye también una mitología propia. Por ejemplo, de manera muy significativa, el último de los alter egos que adopta Slothrop previo a su desaparición en la cuarta parte, es el del héroe-cerdo Plechazunga. En un pequeño pueblo alemán, Slothrop escucha la historia de este peculiar personaje en un contexto situacional que hace referencia a las épicas clásicas:

In a coastal town, near Wismar, as he's falling to sleep in a little park, they surround Slothrop and tell him the story of Plechazunga, the Pig-Hero who, sometime back in the 10th century, routed a Viking invasion, appearing suddenly out of a thunderbolt and chasing a score of screaming Norsemen back into the sea. Every summer since then, a Thursday has been set aside to celebrate the town's deliverance—Thursday being named after Donar or Thor, the thunder-god, who sent down the giant pig.³⁴⁷

Al día siguiente, Slothrop accede a usar el disfraz de Plechazunga durante la celebración anual de la liberación del pueblo, que consiste en una recreación de la batalla de este peculiar héroe contra los vikingos. Ahora, este héroe no tiene un referente extra-textual en la mitología germánica, sino que sólo es parte de la ficción de Pynchon. De acuerdo con Weisenburger, la palabra Plechazunga era una de las formas, en el lenguaje germánico antiguo, para referir los rayos. Formaba también parte de un complejo lingüístico para nombrar al dios del trueno Thor, o Donar usando la palabra en antiguo alto alemán. Es también relevante que la celebración ocurra en jueves: en inglés y en alemán, ambas lenguas germánicas, este día adquirió su nombre por ser el día en que se veneraba al dios del trueno. La relación que existe entre el nombre del dios y el nombre

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 577.

del día en ambos idiomas es evidente: en inglés, Thor y Thursday, el cambio de grafía es mínimo, tan sólo una vocal. En alemán moderno la relación es mucho más clara pues, con frecuencia, se refiere a este dios como “Donner”, y el nombre del día es “Donnerstag”. Más importante que la etimología del nombre de este héroe son las implicaciones de que Slothrop tome su identidad en este momento de la novela. Slothrop, en la cuarta parte de la novela, como el líder ausente de la recién creada Contrafuerza, se convierte en ese héroe cuyas gestas son relatadas por otros e inspiran a rebelarse contra el sistema de opresión representado, por un lado, por el poder corporativo y de inteligencia de Pointsman y “The White Visitation”, y por el otro, por el poder bélico de Blicero y sus cohetes V2. Weisenburger nos dice: “For those in the burgeoning counterforce who begin to organize around his memory, Slothrop and the rocket become central figures in a nascent polyglot mythology.”³⁴⁸ Así, tras tomar la identidad de una serie de avatares heroicos, Slothrop mismo se convierte en parte del folclor y la tradición de la zona, se convierte en material épico. Un caso muy similar es el del encuentro de Katje con los Hereros. En un capítulo tardío de la novela, Katje llega a la aldea de los Hereros, recibida con cantos y bailes. Los Hereros, con trajes de marinero y llevando entre brazos a una chica pintada de plateado, cantan una canción en la que continuamente se repite la palabra “paranoia”; Katje pronto se da cuenta de qué se trata el asunto:

Katje realizes long before the 8 bars of all this that the brazen blonde bombshell is none other than herself: *she* is doing a routine with the black sailors-ashore. Having gathered also that she’s the allegorical figure of Paranoia (a grand old dame, a little wacky but pure of heart), she must say that she finds the jazzy vulgarity of this music a bit distressing.³⁴⁹

³⁴⁸ Stven Weisenburger, *op. cit.*, p. 321.

³⁴⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 670.

La escena se desarrolla en una combinación entre la recitación de cantos y gestas de la épica clásica y los números musicales cómicos de las películas norteamericanas de la década de los cincuentas. Por un lado Weisenburger, tomándose muy en serio, dice con respecto de este episodio: “Coming upon the Herero troops, she is startled to see them perform a dance in which she herself figures as the “Golden Bitch” of Blicero’s sadoerotic fantasies. In short, she’s already the stuff of legend and ritual.”³⁵⁰ Por el otro, Katje encuentra inquietante la vulgaridad de este número musical. Hay, entonces, un choque bastante evidente en la mezcla de registros. Este mismo choque lo encontramos en el caso de Slothrop. En la última parte de la novela, las acciones “heroicas” de Slothrop forman parte del folclor y tradición de la Zona y se constituyen en una suerte de mitología para la “Contrafuerza”. Esto ocurre, sin embargo, en un trasfondo profundamente posmoderno en el que la narrativa de la mayoría de los personajes se fragmenta, al grado de que la del personaje protagónico desaparece.

Así, la constitución de una mitología en *GR* se da a partir del choque de registros genéricos, mismo que está presente, como ya vimos, en el desarrollo de temas épicos. Dicho de otra manera, los elementos injertados de los géneros de la literatura clásica permanecen en una *relación diseminativa* con respecto de la novela. En la compleja configuración de registros literarios y extra-literarios de una novela como *Gravity’s Rainbow* el desarrollo de temas épicos clásicos es un componente que se mezcla, casi indistintamente, con el material novelístico, histórico, científico, psicológico y cinematográfico. No obstante, en la historia de la novela, la inserción de elementos de la épica clásica usualmente tiene un propósito estructural. Y esta, por supuesto, no es la excepción. Desde una etapa muy temprana de su carrera, Pynchon parecía expresar una gran admiración por *Ulysses* de James Joyce. En el inicio de uno de sus primeros

³⁵⁰ Steven Weisenburger, *op. cit.*, p. 339.

cuentos, por ejemplo, hacía una clara referencia al inicio de esta novela. Comparemos rápidamente estos inicios: “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed.” (*Ulysses*)³⁵¹ / “Downstairs, Meatball Mulligan’s lease-breaking party was moving into its 40th hour.” (“Entropy”)³⁵² Si bien la similitud es mínima, la aparición de este apellido al inicio de una obra literaria inmediatamente remite a *Ulysses* por el lugar predominante que ocupa esta novela en el inconsciente colectivo de los lectores de literatura inglesa. En el primer capítulo de *Gravity’s Rainbow* hay también una referencia al inicio de la novela de Joyce:

Pirate in the lavatory stands pissing without a thought in his head. Then he threads himself into a wool robe he wears inside out so as to keep his cigarette pocket hidden, not that this works too well, and circling the warm bodies of friends makes his way to French windows slides outside into the cold, groans as it hits the fillings of his teeth, climbs a spiral ladder ringing to the roof garden and stands for a bit, watching the river.³⁵³

En *Ulysses* una configuración espacial y situacional muy similar es el escenario del primer capítulo:

A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. (...) Halted, he peered down the dark winding stairs and called up coarsely:
-Come up, Kinch. Come up, you fearful jesuit.
Solemnly, he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding country and the awakening mountains.³⁵⁴

La referencia aquí es más evidente por los elementos en común en ambas situaciones. Ambos episodios ocurren durante una mañana y los personajes incluso tienen atuendos parecidos. Lo que constituye el vínculo, sin embargo, es la configuración espacial,

³⁵¹ James Joyce, *op. cit.*, p. 2, 3.

³⁵² Thomas Pynchon, “Entropy” en, *Slow Learner, Early Stories*, New York, Back Bay Books, 1985, p. 81.

³⁵³ Thomas Pynchon, *op.cit.*, p. 6.

³⁵⁴ James Joyce, *op. cit.*, p. 3.

particularmente la escalera en espiral por la que ambos personajes suben para contemplar el paisaje exterior. Ahora, la referencia al inicio de *Ulysses* en el primer capítulo de *Gravity's Rainbow* marca una especie de parentesco entre ambas novelas. Con este inicio, Pynchon hace un guiño al lector y lo invita a relacionar ambas novelas como miembros de una misma familia, es decir, de alguna manera busca adherirse a esa estirpe genérica híbrida que Joyce inaugura con *Ulysses*: la *novela épica* del siglo XX. Esto tendría implicaciones importantes. Sugiere, por ejemplo, que la inclusión o el injerto de elementos de la épica en esta novela constituye –al igual que en la novela de Joyce– una línea oculta, una trama subyacente que recorre la totalidad de la trama. En el caso particular de los temas épicos, al seguir la línea, o distinguiendo los elementos de la épica de aquellos pertenecientes a otros discursos, literarios y extra-literarios (como se ha hecho también con los aspectos estructurales, actorales y espacio-temporales de la novela, en los apartados anteriores de esta investigación), se puede vislumbrar la significación temática de la historia de algunos de los personajes y, acaso, de la novela en su totalidad.

Mitología

Gran parte del complejo viral que se esparce a lo largo de la novela lo constituyen las referencias a mitología. Como ya se ha visto, la fuente primordial de Pynchon es *Mitología teutónica* de Jacob Grimm que comprende también, o adapta, elementos de mitología nórdica. La mitología griega, tan arraigada en el inconsciente cultural occidental, está también presente en la novela. Antes de comenzar a analizar algunas referencias y discutir su papel metafórico, cabría preguntarse qué hay detrás de la fusión de mitologías y el predominio sobre todas de la mitología teutónica de Grimm. Una comparación quizá sea útil para esbozar una respuesta. Pensemos en la *Eneida* de

Virgilio, una épica clásica que parte de la conclusión de la guerra de Troya para relatar dos narrativas *analógicas*: la aventura de Eneas y el ascenso de Roma como una nueva Troya. El trasfondo mítico en la *Eneida* se construye a partir de la adaptación que hicieron los romanos de diversos aspectos de mitología griega y de otras naciones. La *Eneida* marca el nacimiento de la nueva literatura latina poniendo los cimientos de una mitología y épica nacionales. Algo muy similar ocurre con *Gravity's Rainbow*: al igual que la *Eneida* comienza con el final de una guerra, la Segunda Guerra Mundial, para relatar, paralelamente, la narrativa de Slothrop y la reconstitución y reacomodamiento político y geográfico de Europa después de la guerra. La mitología de *GR* parece ser igualmente híbrida aunque la balanza perceptiblemente se inclina del lado de la mitología teutónica. Acaso para dar cuenta del predominio en la novela de esta mitología (tan poco presente en nuestra cultura) habría que considerar el papel preponderante, aunque infame, que tuvo Alemania durante la época en que se desarrolla la trama. Considerando esto, así como el hecho de que gran parte de la novela tiene este país como escenario, resulta lógico que las criaturas y elementos mitológicos que habiten el cronotopo de la novela sean principalmente teutónicos. Ahora, mientras que la *Eneida* es la épica del pueblo de Roma o *El Cantar de los Nibelungos* constituyó la fusión de las diferentes tribus y tradiciones germánicas, *Gravity's Rainbow* sólo puede pensarse como la épica de la Zona, de ese espacio político y geográfico que redefine sus fronteras. En este sentido, *Gravity's Rainbow*, una de las novelas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, la más influyente en lengua inglesa de acuerdo a críticos posmodernos como McHale, de alguna manera se propone como la épica que marca el nacimiento de una nueva configuración política y geográfica y, de manera más notoria, de un nuevo discurso literario: la narrativa posmoderna. En este apartado reviso las referencias a mitología (griega, nórdica, teutónica) como fenómenos de diseminación,

es decir, como injertos que contaminan y transforman la novela. Desde esta perspectiva las tres mitologías nacionales que constituyen la mitología de *Gravity's Rainbow* se funden en un solo jardín mítico que las unifica, que borra las fronteras entre una y otra, y las hace una misma. En *Gravity's Rainbow* se borran por un lado las fronteras geográficas en Europa y, por el otro, las fronteras que dividen una mitología nacional de otra y se construye la épica y la mitología de la *Zona*.

El trasfondo mitológico que se construye a través de referencias podría caracterizarse como la fuente metafórica preferencial de la novela. Dicho de otra forma, las referencias a episodios épicos y mitológicos tienen una función principalmente metafórica en esta novela. Demos un vistazo, por ejemplo, al siguiente símil: “Far away, through the rain, comes the crack-blast of another German rocket. The third today. They hunt the sky like Wuotan and his mad army.”³⁵⁵ Este dios de las sagas nórdicas y mitología teutónica, tiene un rol diferente de acuerdo con las distintas tradiciones. En el ciclo de operas épicas de Wagner, *Der Ring des Nibelungen*, por ejemplo, aparece como el padre de Brünnhilde y las valquirias; y en la *Mitología Teutónica* de Grimm: “Wuotan is above all ‘the arranger of wars and battles,’ and those who fall in battle will return to him. Ranging across the sky, Wuotan is accompanied by his ‘furious host,’ the Wütende Heer or ‘Mad army’ of northern European legend.”³⁵⁶ Mediante el símil, Pynchon transforma los cohetes alemanes cayendo sobre Londres en Wuotan y su ejército furioso descendiendo por el cielo. Ya en distintas ocasiones a través del análisis de la novela se ha notado cómo las referencias a mitología y “episodios épicos” funcionan como catalizadores que dan una nueva dimensión al mundo diegético. Significativamente, además, de identificar a este ejército furioso como las valquirias, esta configuración metafórica se repetiría en la novela: “she had to report Blowitt to

³⁵⁵ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 74.

³⁵⁶ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 60.

psychiatric for his rainbow Valkyrie over Peenemünde”.³⁵⁷ Esta metáfora de cohetes como valquirias dibujando un arcoiris sobre el sitio de pruebas de Peenemünde, que de manera perceptible se alinea con el fragmento que se cita arriba, es una muestra del papel sumamente relevante del uso de mitología para el planteamiento de una subyacente línea épica en la novela. Este registro metafórico no sólo predomina sino que mediante la recurrencia de la comparación de un mismo objeto o personaje con un referente épico o mítico se crean *configuraciones descriptivas* que solidifican la metáfora y los dotan de una dimensión épica o mítica. El concepto de “configuración descriptiva” de Luz Aurora Pimentel refiere un ordenamiento muy particular en la descripción que es sólo reconocible en tanto que vuelva a presentarse. Pimentel:

Se trata de un arreglo de semas o partes, local y particular, más allá del modelo general que organiza la descripción como un todo; una disposición de rasgos semánticos que produce una especie de “figura” y que no se reconoce como tal mientras no se repita en algún otro punto del texto. Llamaremos a este tipo de ordenamiento local una *configuración descriptiva*: ciertas partes de la serie predicativa, al ser descritas, se ordenan de un modo particular, o guardan relaciones especiales que generan una cierta significación, y que, más tarde, habiendo abstraído de ese arreglo un *patrón semántico*, el patrón o configuración ha de reduplicarse en algún otro sistema descriptivo.³⁵⁸

Estas configuraciones descriptivas pueden también operar de manera metafórica como en el caso del *Ulysses* de James Joyce, que también analiza Pimentel, en donde se extienden puentes intertextuales con la narrativa de la *Odisea* mediante alusiones metafóricas en la descripción. Como se vio en los ejemplos anteriores, en *Gravity’s Rainbow*, aunque quizá de forma menos abstracta que en *Ulysses*, hay una proyección metafórica muy similar de ciertas situaciones narrativas sobre episodios de mitología (griega, nórdica y teutónica) que les confiere una cierta estatura mítica y simbólica. En este apartado reviso una serie de estas *configuraciones descriptivas* para observar cómo

³⁵⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 154.

³⁵⁸ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI/UNAM, 2001, pp. 72, 73.

el manejo de mitología, al igual que la reproducción de “temas épicos”, son manifestaciones de diseminación: injertos que sistemáticamente transforman el espacio diegético de la novela en un paisaje híbrido con elementos épicos y mitológicos.

En la primera parte de la novela, una de estas configuraciones descriptivas comienza a formarse alrededor de la figura de Pointsman. Este personaje, al comenzar en su juventud el estudio de la psicología pavloviana, se veía a sí mismo como una especie de Teseo que entraba a un laberinto de reflejos condicionados:

Surely the volume preceding the Book—the first Forty-one Lectures—came to him at age 28 like a mandate from the submontane Venus he could not resist: to abandon Harley Street for a journey more and more deviant, deliciously on, into a labyrinth of conditioned-reflex work in which only now, thirteen years along the clew, he’s beginning to circle back, trip across old evidence of having come that path before, here and there to confront consequences of his younger total embrace... But she did warn him – did she not? Was he even listening? – of the deferred payment in its full amount. Venus and Ariadne! She seemed worth any price, the labyrinth looking, in those days, too intricate for *them* – the twilit pimps who made the arrangement between a version of himself, a crypto-Pointsman, and his fate... too varied, he thought then ever to find him in. But he knows now. (...) They own everything: Ariadne, the Minotaur, even, Pointsman fears, himself.³⁵⁹

Aquí hay una fusión entre dos mitos. El pasaje comienza identificando parcialmente a Pointsman con Tannhäuser llamado por Venus en su versión “sub-montañesa” al estudio de la psicología pavloviana. Después, lo vemos internándose en la investigación de reflejos condicionados como Teseo en el laberinto del rey Minos. Ahora, aunque Pointsman bien podría representar a Tannhäuser en el sentido en que, de alguna manera, se “pierde” poco después de su visita a Venus, perceptiblemente la identificación de éste con Teseo está mucho más desarrollada. En primer lugar, considera su trabajo en psicología pavloviana un laberinto (“a labyrinth of conditioned-reflex work”) en que

³⁵⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, pp. 89, 90.

avanza durante trece años como siguiendo una bola de hilo (“thirteen years along de clew”), para darse cuenta que comienza a caminar en círculos. Venus, en este escenario, podría ser el impulso que lo llevo a la investigación pavloviana, y Ariadna representaría su objetivo, aunque ninguno de estos es especificado puntualmente. Sin embargo, desde este momento temprano en la novela puede verse que su empresa será fútil; que todo esto –el laberinto, Ariadna, el minotauro...– es una especie de simulacro montado por “Ellos”, ese ominoso pronombre en plural que circula la novela como una presencia invisible de poder que lo controla todo. Y sin duda esto viene a la mente cuando en un capítulo posterior se retoma esta configuración descriptiva y se muestra a Pointsman imaginando un posible enfrentamiento con el minotauro:

Oh yes once you know, he did believe in a Minotaur waiting for him: used to dream himself rushing into the last room, burnished sword at the ready. Screaming like a Commando, letting it all out at last—some true marvelous peaking of life inside him for the first and last time, as the face turned his way, ancient, weary, seeing none of Pointsman’s humanity ready to assume him in another routinized nudge of horn, flip of hoof (but this time there would be struggle, Minotaur blood the fucking beast, cries from far inside himself whose manliness and violence surprise him)... This was the dream. The settings, the face changed, little of it past the structure survived the first cup of coffee and flat beige Bensedrine pill. (...)

Years ago. Dreams he hardly remembers. The intermediaries come long since between himself and his final beast. They would deny him even the little perversity of being in love with his death...

But now with Slothrop in it—sudden angel, thermodynamic surprise, whatever he is... will it change now? Might Pointsman get to have a go at the Minotaur after all?³⁶⁰

La proyección onírica de Pointsman de un enfrentamiento heroico con el Minotauro ocurre en un pasado que difiere críticamente del presente diegético. Inmerso ahora en este “laberinto de reflejos condicionados”, Pointsman duda seriamente que el enfrentamiento de hecho ocurra; esto claro hasta que aparece Slothrop y sus paradójicas

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 144, 145-146.

respuestas sexuales que podrían significar una probable salida del laberinto. En el capítulo del que se extrae este fragmento, el lector se entera de que recientemente cayó un cohete V2 sobre el hospital donde Slothrop fue sometido a distintas pruebas para investigar sus reacciones al cohete. Para Pointsman este hecho es la prueba de que sus teorías de pre-destinación podrían estar correctas, y se ve a sí mismo ganando el premio Nobel. Sin embargo, en este fragmento como en el anterior aparece esta ominosa presencia de poder representada con el pronombre en plural “They”. Aparentemente, desde hace tiempo “Ellos” se han interpuesto entre Pointsman y la bestia final, negándole quizá un intento de enfrentarse al monstruo. Pero, ¿quiénes exactamente serían estos intermediarios? Para este momento la Contra-Fuerza aún no se ha formado y por tanto no podríamos considerarla. ¿Quién entonces?, ¿Laszlo Jamf, el responsable del extraño condicionamiento de Slothrop?, ¿o acaso los encargados de manufacturar los cohetes? La novela no parece otorgar respuestas conclusivas. No obstante, cuando se invoca de nuevo, por medio de referencias, este escenario mitológico se añade un nuevo personaje que acaso podríamos señalar como uno de estos intermediarios. Franz Pökler, uno de los encargados de la creación de los cohetes V2, es descrito como el legendario inventor Dédalo y, como él, parece estar también atrapado en el laberinto:

If he must curse Weissman, then he must also curse himself. Weissman’s cruelty was no less resourceful than Pökler’s own engineering skill, the gift of Dedalus that allowed him to put as much labyrinth as required between himself and the inconveniences of caring. They had sold him convenience, so much of it, all on credit, and now They were collecting.”³⁶¹

Si bien Pökler, en el papel de Dédalo, podría ser uno de los intermediarios entre Pointsman y sus objetivos, podemos ver que lo que en realidad se forma es una vertiginosa estructura kafkiana en la que todos están atrapados. Este fragmento se desprende de uno de los capítulos más emblemáticos de la novela, donde se extiende el

³⁶¹ *Ibid.*, p. 435.

tema de la paranoia ante el poder corporativo hacia la industria alemana de manufacturación de cohetes. En éste, se relata a grandes rasgos la carrera de Pökler y cómo Weissman, para cumplir sus propósitos, lo separa de su familia, a la que acaso pierde en el campo Dora. Pökler, como Dédalo, de alguna manera es encerrado también en un laberinto y aunque sus habilidades de construcción le ayudan a consolidar la amenaza voladora de los cohetes V2, no puede construir alas para sí mismo que lo saquen de esta situación. Vemos también en este fragmento el alcance de esta configuración descriptiva que propone, por medio de referencias, equivalentes míticos para personajes de la novela, y de alguna manera une el devenir de Pointsman y Pökler en un mismo escenario mitológico a pesar de que en la novela transitan caminos que no se cruzan. Las referencias al complejo de mitos sobre Teseo, el laberinto, Dédalo y el Minotauro son esos injertos que transforman el ambiente secular en el que se desarrollan estos personajes. Por otro lado, estos injertos sufren también modificaciones pues notablemente el desarrollo de estos personajes no sigue el mismo camino de sus contrapartes míticas sino que se ven víctimas de la amenaza de poder (político, bélico, económico, corporativo) que corroe la novela.

Cuando arriba señalaba que había una identificación *parcial* de Pointsman con Tannhäuser, tenía en mente la configuración descriptiva que analizo ahora. Como ya he señalado, Slothrop asume una serie de avatares para avanzar incognito a través de la Zona. De la misma manera, parece también asumir el rol de algunos personajes míticos y épicos por medio de las diversas configuraciones descriptivas. En ésta, algunas de sus acciones e incluso su propio flujo de conciencia lo caracterizan como el mítico Minnesinger Tannhäuser. Esta configuración metafórica ocurre en tres ocasiones. Primero, cuando Slothrop se interna en los túneles subterráneos vinculados con la

construcción de los cohetes V2, el narrador parece comparar este hecho con el error trágico de Tannhäuser:

There is that not so rare personality disorder known as Tannhäuserism. Some of us love to be taken under mountains, and not always with horny expectations—Venus, Frau Holda, her sexual delights—no, many come, actually, for the gnomes, the critters smaller than you, for the sepulchral way time stretches along your hooded strolls down here, quietly through the courtyards that go for miles, with no anxiety about getting lost... no one stares, no one is waiting to judge you... out of the public eye... even a Minnesinger needs to be alone...long cloudy-day indoor walks... the comfort of a closed place, where everyone is in complete agreement about Death.³⁶²

El hecho de que la estancia de Tannhäuser con Venus tenga implicaciones sexuales invita a considerar que la fuente de Pynchon, para esta descripción, sea la adaptación de Wagner de este mito. Weisenburger comenta: “The tragic error of Tannhäuser—for example, in Richard Wagner’s operistic version of the myth—was to postpone his quest for one year of sensual, ‘mindless pleasure’ with Venus under her mountain Venusberg.”³⁶³ Weisenburger afirma también que, de acuerdo con la *Mitología Teutónica* de Grimm, Venus y Frau Holda son prácticamente equivalentes. Ahora, aunque Slothrop no fue llevado al Mittelwerke por los encantos de una Venus secular puede que en realidad haya cometido un error al haber entrado, pues pronto es descubierto y perseguido por los trabajadores de los túneles en un episodio que recuerda las escenas de persecución de las películas hollywoodenses. Este desarrollo un tanto fársico del episodio impide que pueda caracterizarse este error como uno trágico. Podría decirse, sin embargo, que al igual que en otros casos en donde se invoca una estructura narrativa épica o mitológica, el injerto crece paródico al ser modificado por el discurso de esta novela. También es relevante el hecho de que el narrador se refiera a Slothrop como un Minnesinger, un aspecto que se desarrolla un poco más en la segunda instancia

³⁶² *Ibid.*, p. 303, 304.

³⁶³ Steven Weisenburger, *op. cit.*, p. 188.

de esta configuración descriptiva, donde por medio del flujo de conciencia de Slothrop hay una segunda identificación con Tannhäuser:

Slothrop's dumb idling heart sez: The Schwarzgerät is no Grail, Ace, that's not what the G in Imipolex G stands for. And you're not knightly hero. The best you can compare with is Tannhäuser, the Singing Nincompoop—you've been under one mountain at Nordhausen, been known to sing a song or two with uke accompaniment, and don'tcha feel you're in a suckling marshland of sin out here, Slothrop? (...) what you've done is put yourself in somebody else's voyage—Some Frau Holda, some Venus in some mountain—playing her, its, game... you know that in some irreducible way it's an evil. You play because you have nothing better to do, but that doesn't make it right. And where's that Pope whose staff's gonna bloom for you?

As a matter of fact, he is also about to run into his Lisaura: someone he will be with for a while and then leave again. The Minnesinger abandoned his poor woman to suicide. What Slothrop will be leaving Greta to is not so clear.³⁶⁴

Temáticamente ambos pasajes forman parte de una misma narrativa continua independiente del tiempo diegético y las páginas que los separan. Es decir, al introducir de nuevo la misma configuración descriptiva, el autor acaso invita al lector a releer los acontecimientos que refiere, y a considerar ambos pasajes como parte de una misma historia. Aquí Slothrop, sin duda uno de los personajes más polifacéticos de la literatura, resuelve por medio de una comparación que no es ningún héroe de caballería (una afirmación un tanto irónica pues, como se ha visto, varias de sus acciones y su condición de buscador serían argumentos suficientes para contradecirlo) sino que está mucho más cercano a Tannhäuser como lo prueban su incursión en los túneles del Mittelwerke y sus habilidades musicales. Persigue esta metáfora considerando que tal vez cometió un error al interponerse en el camino de alguien más, de una Venus o Frau Holda que en este contexto sólo podrían ser equivalentes del cohete que es lo que busca Slothrop al entrar a los túneles en Nordhausen y los cuales están misteriosamente

³⁶⁴ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 370.

relacionados con sus estímulos sexuales. Concluye con una pregunta sobre uno de los elementos del mito de Tannhäuser que no se ha manifestado aún: el cetro del papa que floreció tras negarle a este Minnesinger la absolución. Inmediatamente después, el narrador vuelve a tomar las riendas del relato proponiendo que su encuentro próximo con Greta Erdmann (“su Lisaura”) continúa esta narrativa.

De manera muy significativa, Slothrop deja de ser Tannhäuser al terminar su aventura con Greta, y su devenir pronto se inserta en el modelo de un último personaje mitológico: Orfeo. A bordo del barco Anubis, Greta se re-encuentra con su esposo, el director de cine Gerhardt von Göll, y su hija Bianca de quien Slothrop se enamora después de poco tiempo. Tras tener un breve encuentro, tanto Slothrop como Bianca temen por la seguridad de esta última a manos de su madre, y esto dispara el símil final que cierra la configuración descriptiva ‘Tannhäuser’: “But her hands are shifting now, apprehensive. For good reason. Sure he’ll stay for a while but eventually he’ll go, and for this he’s to be counted, after all, among the Zone’s lost. The pope’s staff is always to remain barren, like Slothrop’s own unflowering cock.”³⁶⁵ El giro vulgar que toma este símil es el medio por el cual el narrador arrebató a Slothrop el modelo de Tannhäuser para adjudicarle uno nuevo. Slothrop, un personaje lleno de vicios y pecados, no podría hacer florecer el cetro de ningún papa; por otro lado, el impulso de proteger y tratar de rescatar a Bianca sacándola de este barco significativamente llamado Anubis (“this Eurydice obsession, this *bringing back out of...*”³⁶⁶), y la amenaza de una desaparición final le otorgan los rasgos principales del mítico Orfeo. Antes de proseguir el análisis de esta última configuración descriptiva nótese cómo el escenario cambia por completo. En la configuración “Tannhäuser”, Slothrop tenía el papel del Minnesinger, mientras que, discutiblemente, el cohete aparecía como una especie de Venus escondida en los túneles

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 478.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 480.

subterráneos de Nordhausen y Greta Erdmann como “su Lisaura”. Cambiando a la configuración “Orfeo”, Slothrop toma el papel del poeta mitológico para intentar rescatar a Bianca como conducido por una suerte de “obsesión Eurídice”. Ahora, no es sino hasta el comienzo de la última parte de la novela que reparamos en las implicaciones de que Slothrop asuma esta última “persona”. En el primer capítulo de esta parte, Slothrop recupera su preciada armónica que perdió al tratar de huir de una pandilla de negros. El lector percibe que la configuración “Orfeo” comienza a insertarse en la narración cuando el narrador se refiere a esta armónica como un arpa, el instrumento característico de Orfeo. De manera también interesante, el cambio al registro mitológico se hace también por medio de una referencia al último de los *Sonetos para Orfeo* de Rainer Maria Rilke:

Slothrop moseys down the trail to a mountain stream where he's left his harp to soak all night, wedged between a couple of rocks in a quiet pool. (...)

Through the flowing water, the holes of the old Hohner Slothrop found are warped one by one, squares being bent like notes, a visual blues being played by the clear stream. There are harpmen and dulcimer players in all the rivers, wherever water moves. Like that Rilke prophesied,

And though Earthliness forget you,
To the stilled Earth say: I flow.
To the rushing water speak I am.

It is still possible, even this far out of it, to find and make audible the spirits of lost harpmen. Whacking the water out of his harmonica, reeds singing against his leg, picking up the single blues at bar 1 of this morning's segment, Slothrop, just sucking on his harp is closer to being a spiritual medium than he's been yet, and he doesn't even know it.³⁶⁷

El soneto de Rilke, el último de los *Sonetos para Orfeo*, permea toda esta descripción. La mención del arpa insinúa de inmediato el cambio a esta configuración descriptiva, y el comienzo del siguiente párrafo invoca ya los versos de Rilke, “Through the flowing

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 634.

water”, mismos que parecen manifestarse en el “blues visual” que toca la corriente de agua. Slothrop, con su armónica como arpa, escuchando la música del río, está en contacto con los “espíritus de arpistas perdidos” y, particularmente, con el de Orfeo. Pero en el soneto completo hay un par de elementos más que refuerzan el vínculo entre el Slothrop y Orfeo. Primero, en el verso seis se lee, “Geh in der Verwandlung aus und ein”, que es traducido por Herter Norton como “Be conversant with transformation”.³⁶⁸ Este verso podría muy bien describir el devenir actoral de Slothrop que fluye, a través de la novela, por una serie de transformaciones tanto en la trama como a nivel metafórico. Mucho más relevante es el primer terceto de este soneto que se invoca poco más adelante en el mismo capítulo:

At last, lying one afternoon spread-eagled at his ease in the sun, at the edge of one the ancient Plague towns he becomes a cross himself, a crossroads, a living intersection where the judges have come to set up a gibbet for a common criminal who is to be hanged at noon. Black hounds and fanged little hunters slick as weasels, (...) the spectators gather, it's the fourth hanging this spring and not much spectacle here except that this one, dreaming at the last instant of who can say what lifted smock, what fat hunched gnädige Frau Death may have come sashaying in as, gets an erection, a tremendous dark purple swelling, and just as his neck breaks, he actually *comes*, in his ragged-loin wrapping creamy as skin of a saint under the purple cloak of Lent, and one drop of sperm succeeds in rolling, dripping hair to hair down the dead leg, all the way down, of the edged of the crusted bare foot, drips to earth at the exact center of the crossroad where, in the workings of the night, it changes into a mandrake root.³⁶⁹

Este pasaje, sumamente cargado de simbolismo, es uno de los grandes misterios de la novela. En la parte sobre Slothrop y el cohete³⁷⁰ había señalado que había aquí un doble simbolismo, ya que Slothrop, en esta posición, hace referencia tanto al cohete como a la crucifixión de Cristo. En el contexto de esta configuración descriptiva adquiere también

³⁶⁸ Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, Nueva York, W. W. Norton and Company, 2006, pp. 126, 127.

³⁶⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 637.

³⁷⁰ *Vid. Supra.*, pp. 162 - 164.

otro significado. En la traducción de M. D. Herter Norton del primer terceto del soneto de Rilke se lee:

Be, in this immeasurable night,
Magic power at your senses' crossroad,
Be the meaning of their strange encounter.³⁷¹

En el pasaje citado, Slothrop se convierte en una intersección viviente, en ese “cruce” (*crossroad*) de los sentidos del que habla Rilke, que en este contexto podría interpretarse como una intersección entre el reino de los vivos y los muertos, pues con anterioridad el narrador había referido este cruce como: “crossroads, where you can sit and listen to the traffic from the Other Side”³⁷². Slothrop se encuentra aquí, en más de un sentido, en un cruce entre la vida y la muerte pues, de acuerdo con esta descripción, ¡Slothrop muere!, eyaculando en el último momento –enamorado como está de la idea de su propia muerte– justo sobre el “crossroad” donde a la mañana siguiente crece una raíz de mandrágora (otro elemento de mitología teutónica). La muerte de Slothrop constituiría una transgresión terrible pues esta narración ocurre analépticamente. Weisenburger: “Slothrop plucks his recovered Hohner harmonica out of a mountain stream where he has been soaking its reeds. He begins to play. The narrative then moves back, by analepsis, to his recovery of that lost harp (...) The recovery evidently occurred on August 6, ‘the day he became a ‘crossroad’ and a rainbow vision seemed to transform him forever”.³⁷³ De no ser porque esta narración ocurre en analepsis, la muerte de Slothrop en este momento tendría sentido pues a partir de aquí comienza a fragmentarse su historia en la narración: Slothrop aparece cada vez más esporádicamente en la historia, y de manera bastante velada, hasta que gradualmente se desvanece. Ahora, esta “fragmentación” de Slothrop, que anteriormente se había

³⁷¹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 127.

³⁷² Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 637.

³⁷³ Steven Weisenburger (2006), *op. cit.*, p. 322.

relacionado con la caída del cohete,³⁷⁴ podría ser el vínculo final que una definitivamente el destino Slothrop y el de Orfeo. Al morir, Orfeo fue despezado por una multitud de Ménades y sus restos quedaron esparcidos por distintas partes, quedando su lira deslizándose por la corriente de un río. Cito aquí un fragmento del recuento de Ovidio de este mito:

Yacen diseminados tus miembros en distintos lugares. Tú, Hebro, acoges su cabeza y la lira y (¡oh maravilla!), mientras se desliza en medio de la corriente, no sé qué quejidos lastimeros emite la lira, no sé qué lastimero murmura la lengua sin vida, no sé qué lastimero responden las orillas.³⁷⁵

La diseminación de miembros, que se aborda formalmente en el recuento de Ovidio, parece también estar implícita tanto en *Gravity's Rainbow* como en el soneto de Rilke. Partiendo del recuento clásico del desmembramiento de Orfeo y el deslizamiento de su cabeza y lira por la corriente del río, podría argumentarse que en el soneto 29 de Rilke la voz poética está interpelando a un Orfeo muerto (“Be, in this immeasurable night”), cuyos miembros y sentidos, aunque esparcidos, se cruzan en un mágico y extraño encuentro. De la misma manera en *Gravity's Rainbow*, poco después de que Slothrop se convierte en un “crossroad” y tras invocar involuntariamente los espíritus de los “arpistas perdidos” a orillas de un río, experimenta una (¿simbólica?) muerte órfica en la que desaparece de la trama y sus partes quedan diseminadas por todos lados. Menciono dos de las últimas apariciones de Slothrop que podrían resultar relevantes. En el capítulo 3 de la cuarta parte, donde se cuenta la historia de “Byron the Bulb”, se menciona de paso que alguien toca la armónica en algún lugar cercano: “Somebody close by, out in the night, is playing a blues on a mouth harp.”³⁷⁶ El hecho de que la armónica es referida de nuevo como un arpa, y que toca un blues como el que se

³⁷⁴ Vid. *supra*, p. 158.

³⁷⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, Trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 592, 593.

³⁷⁶ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 655.

escucha en la corriente de río, podrían interpretarse como señales de que este arpista desconocido es de hecho Slothrop. Más adelante, en uno de los sub-episodios del último capítulo, se aborda de manera más explícita la fragmentación, o separación en partes, que ha sufrido Slothrop y de nuevo se puede adivinar su presencia como músico invitado en el disco de una banda inglesa:

It appears that some part of Slothrop ran into the AWOL Dzabajev one night in the heart of downtown Niederschaumdorf (Some believe that fragments of Slothrop have grown into consistent personae of their own. If so, there's no telling which of the Zone's present day population are offshoots of his original scattering. There's supposed to be a last photograph of him on the only record album ever put out by The Fool, an English rock group—seven musicians posed in the arrogant style of the early stones, near an old rocket-bomb site (...). There is no way to tell which of the faces is Slothrop's: the only printed credit that might apply to him is 'Harmonica, kazoo—a friend.' But knowing his Tarot, we would expect to look among the Humility, among the gray and preterite souls, to look for him adrift in the hostile light of the sky, the darkness of the sea...)"³⁷⁷

De considerar estos ambiguos cameos como verdaderas apariciones de Slothrop, éstas resultarían relevantes para dar luz a otro sub-episodio del mismo capítulo en el que presumiblemente se revela el desenlace de este personaje. Este episodio, que funciona también como una prolepsis a Los Angeles en los años setenta, es una especie de nota periodística que sigue al manager del teatro Orfeo por las calles de esta ciudad:

ORPHEUS PUTS DOWN HIS HARP

Los Angeles (PNS)—Richard M. Zhlubbb, night manager of the Orpheus Theater in Melrose, has come out against what he calls irresponsible use of the harmonica. (...) Zhlubbb states that his queues, especially for midnight showings, have fallen into a state of near anarchy because of the instrument. (...) No, one hesitates to say it, but the Santa Monica is a freeway for freaks, and they are all out today, making it difficult for you to follow the Manager's entertaining story. You cannot repress a certain shudder of distaste, almost a reflexive

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 757.

Consciousness of Kind, in their presence. They come gibbering in at you from all sides, swarming in, rolling their eyes through the side windows, playing harmonicas and even *kazoos*, in full disrespect for the prohibitions. (...)

The Volkswagen is now over downtown L.A., where the stream of traffic edges aside for a convoy of dark Lincolns, some Fords, even GMC's, but not a Pontiac in the lot. Stuck on each windshield and rear window is a fluorescent light that reads FUNERAL.

The Manager's sniffing now. 'He was one of the best. I couldn't go myself, but I did send a high level assistant. Who'll ever replace him, I wonder'³⁷⁸

Aunque su nombre no se menciona en el texto hay diversos elementos en este sub-episodio que sugieren la presencia de Slothrop. En primer lugar, está el título, "Orpheus puts down his harp", que el lector inmediatamente relaciona con el desenlace de la historia, o probablemente la muerte, de Slothrop debido a la fuerte asociación metafórica que se ha creado entre estos personajes y por el hecho de que, de nuevo, hay una equiparación entre la armónica y el arpa. Por otro lado, en el texto la única referencia a Orfeo es el nombre del teatro, que no parece haber sufrido daños mayores por el caos sembrado por las armónicas en sus filas. El título, entonces, debe hacer alusión a la muerte del "arpista", cuyo funeral presencia el manager del teatro con melancolía: "He was one of the best. (...) Who'll ever replace him, I wonder". Ahora, en el texto se enfatiza con cursivas la palabra *kazoo* lo cual, considerando el posible crédito a Slothrop en el disco de The Fool, podría ser otra pista de la presencia de este personaje. Todas estas referencias podrían impulsar al lector a imaginar un posible regreso de Slothrop a los Estados Unidos donde muere celebrado, como Orfeo, por sus dotes musicales. Sin embargo, estas referencias, ambiguas y oscuras como las anteriores, no pueden solidificarse en eventos que *realmente* ocurrieron. El principio general de incertidumbre, de capacidad negativa, que rige en este mundo diegético se extrapola hacia el final a niveles en que ninguna de las acciones del protagonista puede

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 769 - 771.

confirmarse como real, y el desenlace o final narrativo de éste se queda flotando en la bruma de paranoia e indecisión que cubre toda la novela.

Las referencias a mitología (griega, nórdica, teutónica) que conforman las distintas configuraciones que se analizan aquí, así como el desarrollo de temas épicos son esos dos principales medios de diseminación por los que se cuele el universo épico y mitológico en la trama de esta novela. La dificultad, señalada por Goethe y Schiller, en “Über epische und dramatische Dichtung”, que implicaba para los “modernos” representar este mundo o encontrar reemplazos para éste, es superada por Pynchon mediante la inclusión de situaciones épicas clásicas y de modelos de acción actoral motivados por paradigmas míticos. Ambos se siembran en la novela y crecen formando una especie de jardín invisible en medio del caos y destrucción de la Europa de la posguerra. Estos fenómenos de diseminación constituyen el núcleo temático de esa línea subyacente épica y mitológica que recorre y transforma el cronotopo de *Gravity's Rainbow* al proponer, por un lado, modelos situacionales clásicos de la épica como trasfondo para episodios de la novela (“temas épicos”) y, por el otro, modelos actorales mitológicos que dan a los personajes una contraparte mítica en su devenir actoral.

b) Epos y la forma enciclopédica

La obra novelística de Thomas Pynchon es frecuentemente asociada por los críticos con la forma enciclopédica. Y, en efecto, el impresionante despliegue de diversas ramas de conocimiento y la inclusión de modelos clásicos de literatura en sus novelas parecen invitar a ello. El término y el concepto mismo de esta forma genérica aparecen por primera vez en *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, donde se arguye que en cada época y en cada cultura aparece una obra enciclopédica central. De acuerdo con la visión cíclica de Frye, ésta se manifiesta como una escritura, libro sagrado o mitológico;

en nuestra cultura la obra enciclopédica central sería la Biblia que además provee, o mejor dicho contiene, los cuatro tipos de épica: épica de ira, épica de retorno, épica analógica y épica de contraste.³⁷⁹ La discusión de Frye sobre la forma enciclopédica, aunque sumamente influyente, resulta ser apenas un bosquejo de las características de esta titánica forma literaria. El crítico canadiense hace un brillante análisis de cómo en la Biblia se realizan los ciclos de unidad de las épicas más importantes (*Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*, *Divina Comedia*), argumentando, de esta manera, la superioridad de esta obra en la forma enciclopédica. No obstante, el argumento parece girar exclusivamente en torno a esto y no se demora lo suficiente en definir las características de esta forma. Partiendo de las ideas de Frye, aunque desviándose significativamente de ellas, en 1976, tres años después de la aparición de *Gravity's Rainbow*, Edward Mendelson publica el artículo “Encyclopedic Narrative, from Dante to Pynchon” en donde da contornos más definidos a la “narrativa enciclopédica” como un género independiente y afirma el papel de *Gravity's Rainbow* como la obra enciclopédica de la segunda mitad del siglo XX. Hago aquí un contraste entre ambos argumentos para enfatizar la naturaleza enciclopédica de *Gravity's Rainbow* y analizar también la relación que existe entre la forma enciclopédica y la épica. Aunado a esto, y siguiendo con la idea de la disseminación de elementos de la épica, se revisan también una serie de pasajes en que la narración podría caracterizarse como lo que Frye llama *epos*, un discurso en el que se busca recuperar la tradición de narración oral, característica de las épicas clásicas. La búsqueda y el análisis de estos dos elementos genéricos en *Gravity's Rainbow* no sólo muestra la cercanía entre esta novela y la épica en términos discursivos, sino que permite vislumbrar la complejidad y la magnitud del modelo genérico que Pynchon eligió para su novela.

³⁷⁹ Vid. *supra*, pp. 48 - 50.

Reviso primero las características que Frye atribuye a la forma enciclopédica. Frye habla de una tradición de formas enciclopédicas en la que incluye a las épicas clásicas (*Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*, la épica de *Gilgamesh*...), las colecciones de mitos de Hesiodo y Ovidio, obras medievales como *The Faerie Queen* y la *Divina Comedia*, *Paradise Lost* de John Milton, *La leyenda de los siglos* de Víctor Hugo, el *Fausto* de Goethe, entre otras. Otra rama del árbol enciclopédico se encuentra en la ironía y la sátira donde hayamos obras como *Tristram Shandy*, *Gulliver's Travels*, los libros de *Gargantua y Pantagruel* y *Finnegans Wake* de James Joyce. Considerando lo distintas que resultan las obras que forman el canon enciclopédico de Frye, resulta relevante la pregunta, ¿qué es lo que éstas tienen en común? Con respecto a la épica Frye afirma: "The epic differs from the narrative in the encyclopedic range of its theme, from heaven to the underworld, and over an enormous mass of traditional knowledge."³⁸⁰ Esta aserción no sólo resulta relevante en relación a la épica sino que podría describir cualquiera de las obras que arriba se mencionan. Todas se caracterizan por el enorme rango de temas y la diversidad de conocimientos que abarcan. La *Ilíada*, por ejemplo, no es sólo la historia de la cólera de Aquiles sino también una especie de enciclopedia de guerra como lo evidencian el libro 2, donde se enumeran los ejércitos y se describen las naves griegas, o el libro 18 en que hay una extensa descripción del escudo de Aquiles. Frye también señala que las obras enciclopédicas toman temas que ocuparían la totalidad de un poema como episodios de una historia más larga:

In encyclopedic forms, such as the epic and its congeners, we see how the conventional themes around which lyrics cluster, reappear as episodes of a longer story. Thus the panegyric reappears in the *klea andron* or heroic contests, the poem of community action in the convention of the games, the elegy in heroic death, and so on.³⁸¹

³⁸⁰ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 318.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 324.

A este respecto, un buen ejemplo del uso del panegírico es el libro 8 de la *Odisea* en el que Alcino organiza cantos y juegos en honor a Odiseo o, para considerar también las obras enciclopédicas satíricas, podemos pensar en el lamento por la muerte de Yorick en *Tristram Shandy* como un ejemplo de elegía. Otro de los elementos que atribuye Frye a la forma enciclopédica es la presencia de un ambivalente arquetipo femenino:

To the extent that the encyclopedic form concerns itself with the cycle of human life, an ambivalent female archetype appears in it, sometimes benevolent, sometimes sinister, but usually presiding over and confirming the cyclical movement. One pole of her is represented by an Isis figure, a Penelope or Solveig who is the fixed point on which the action ends. The goddess who frequently begins and ends the cyclical action is closely related. (...) At the opposite pole is a figure—Calypso or Dido in Homer, Dido in Virgil, Cleopatra in Shakespeare, Duessa in Spenser, sometimes a “terrible mother” but often sympathetically treated—who represents the opposite direction from the heroic quest.³⁸²

El carácter aparentemente aleatorio de una característica como ésta (que por demás es acertada, como lo muestra también la elusiva presencia simbólica de Frau Holda en diversos pasajes de *Gravity's Rainbow*), además de las obras que se mencionan —entre las que incluso aparece una obra dramática como *Anthony and Cleopatra* de Shakespeare— evidencia que la definición de lo enciclopédico es aún un tanto incierta en el recuento de Frye. Las características arriba citadas bien pueden ejemplificarse, en mayor o menor grado, con cualquiera de las obras que Frye incluye en su “canon enciclopédico”. Sin embargo, la categoría que resulta de esto es muy amplia o muy vaga para consolidarse en una forma genérica concreta y reconocible. Mendelson en su ensayo, probablemente teniendo esto en mente, aplica criterios más rigurosos al definir las características de lo que él considera un género que aún no ha sido bien reconocido:

³⁸² *Ibid.*, pp. 322, 323.

la narrativa enciclopédica. Comienza mencionando algunos de los autores y obras que pertenecen a este género:

Encyclopedic narratives occupy a special and definable place in their respective cultures, but also fulfill a unique set of formal and thematic conditions. Before I try to define these cultural and formal requirements, it would be best to make clear the importance of the genre by naming its members. I know only of seven: Dante's *Commedia*, Rabelais' five books of *Gargantua and Pantagruel*, Cervantes' *Don Quixote*, Goethe's *Faust*, Melville's *Moby Dick*, Joyce's *Ulysses*, and now, I believe, Pynchon's *Gravity's Rainbow*.³⁸³

El hecho de que Mendelson omita las épicas clásicas y colecciones de mitología de las obras enciclopédicas indica que tiene una concepción distinta de este género. Hay también adiciones obvias como *Don Quijote*, *Ulysses* y *Moby Dick*, obras que Frye trata como combinaciones entre formas de ficción en prosa. Recordemos brevemente; de acuerdo con Frye, hay cuatro formas de ficción en prosa: novela, confesión, anatomía y romance.³⁸⁴ En este esquema de formas de ficción, *Moby Dick* sería una combinación entre romance y anatomía, *Don Quijote* una entre novela, confesión y anatomía y *Ulysses*: "is a complete prose epic with all forms employed in it, all of practically equal importance, and all essential to one another, so that the book is a unity and not an aggregate."³⁸⁵ Ahora bien, de considerar la naturaleza digresiva y analítica de la anatomía, que en Frye está profundamente vinculada con la sátira menipea, se podría de hecho ubicar estas obras en esa otra rama de ironía y sátira del árbol enciclopédico de Frye. Pero regresemos a Mendelson. En términos culturales, propone la siguiente definición de la narrativa enciclopédica:

Encyclopedic narratives all attempt to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspective from which that culture shapes and interprets its knowledge. Because they are products of an era in which the

³⁸³ Edward Mendelson, *op. cit.*, p. 1267.

³⁸⁴ *Vid Supra*, pp. 102 - 104.

³⁸⁵ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 105.

world's knowledge is vastly greater than any one person can encompass, they necessarily make extensive use of synecdoche.³⁸⁶

La afirmación de que las narrativas enciclopédicas intentan dar cuenta de toda la gama de conocimientos y creencias de una cultura nacional resulta un tanto exagerada. A este respecto, estaría mucho más de acuerdo con Frye que arguye que estas obras se caracterizan por el enorme rango de temas y conocimientos que abarcan. Argumentar, por ejemplo, que las largas digresiones sobre cetología en *Moby Dick* o de balística y química en *Gravity's Rainbow* funcionan sinecdoquicamente para significar la totalidad del conocimiento humano implicaría una inmersión en el incierto terreno de la "intención autoral". Mendelson introduce, sin embargo, un concepto importante: la cultura nacional. Todas estas obras tienen un papel preponderante en sus literaturas nacionales, además de que resultan espejos o comentarios de las estructuras políticas y sociales en que fueron producidas. Por otro lado, este aspecto vincula naturalmente a la narrativa enciclopédica con la épica, así como también la estructura y manejo de aspectos temporales. Mendelson:

Encyclopedic narrative evolves out of epic and often uses epic structure as its organizing skeleton, but the subjects of epic have become increasingly vestigial to the encyclopedic form. Epics treat of the immediate culture in which they are written only allusively or analogically. Epic action takes place in a legendary past, and although the action may comment forcefully on the writer's present—as does in the *Aeneid*—the action takes few of its events from ordinary "present" experience. Encyclopedic narratives, in contrast, are set *near* the immediate present, although not in it. The main action of most of them occurs some twenty years before the time of writing, allowing the book to maintain a mimetic or satiric relation to the world of its readers, while at the same time permitting its characters to make accurate prophesies of events that occur between the time of the action and the time of writing.³⁸⁷

³⁸⁶ Edward Mendelson, *op. cit.*, p. 1269.

³⁸⁷ *Idem.*

En la concepción de Mendelson, las narrativas enciclopédicas no abarcan las épicas clásicas sino que evolucionan a partir de este género e incluso hacen uso de sus estructuras para ordenar sus historias. La narrativa enciclopédica está también ligada a la épica en términos temporales aunque introduce una diferencia que resulta esencial. Las épicas tratan ese pasado heroico y legendario que ha tomado cierto estatus jerárquico para una cultura nacional. De manera similar, en la narrativa enciclopédica la trama se sitúa en un momento crucial de una historia nacional pero la distancia entre el momento de escritura y el tema disminuye considerablemente. Así, las narrativas enciclopédicas, al igual que las épicas, cumplen esa función pseudo-profética anunciando eventos que ocurrirán en un futuro que es en realidad pasado o presente.³⁸⁸ Ya hemos visto en diversas partes del análisis cómo estos dos elementos de la épica se manifiestan en *Gravity's Rainbow*. Tanto la circularidad y correspondencias en la trama, que se abordan en la primera parte, como la fusión entre dos temporalidades, la de la épica y la novela, que se trataron en la parte anterior de este capítulo, son muestra de que la estructura y manejo de aspectos espacio-temporales de la épica están presentes en esta novela. Por otro lado, es interesante la distinción que introduce Mendelson entre la épica y la narrativa enciclopédica en términos temporales. Describe así el momento histórico en que se desarrolla *Gravity's Rainbow*: “Pynchon sets the action of *Gravity's Rainbow* at the moment which he proposes as the originating moment in contemporary history, a gestative nine months around the end of the Second World War.”³⁸⁹ En la épica la distancia que separaba la narración del tema, lo que Bajtín llama “pasado absoluto”, era infranqueable; Mendelson propone que si bien en la narrativa

³⁸⁸ Por supuesto, esto puede resultar problemático ya que Mendelson propone una especie de relación entre la temporalidad diegética y la temporalidad extratextual. Idealmente, una profecía dentro de un texto literario tendría efecto sólo en esa temporalidad diegética. En los textos que menciona Mendelson, sin embargo, hay transgresiones —como Don Quijote anunciando la escritura de su propia historia o el narrador de Joyce profetizando la aparición de una épica nacional irlandesa en *Ulysses*— que hacen que esta inusual interacción temporal resulte relevante.

³⁸⁹ Edward Mendelson, *op. cit.*, p. 1270.

enciclopédica se trata un pasado que ha resultado originador de las condiciones presentes en que vive la sociedad, la distancia entre el momento de publicación y el tema es lo suficientemente corta para que el lector contemporáneo aún pueda relacionarse con el ambiente y los eventos que en ésta se describen. *Gravity's Rainbow*, como ya se ha mencionado, es un retrato de la sociedad informe y sin fronteras que resultó de la Segunda Guerra Mundial. La novela, entonces, es una reflexión sobre el surgimiento de las sociedades modernas al tiempo que advierte, o profetiza, el ascenso de las burocracias y el poder corporativo. Pero queda la pregunta, ¿qué cultura nacional representa *Gravity's Rainbow*? Al comienzo de la parte sobre “Mitología”, proponía que *GR* es la épica de Zona, de ese espacio heterogéneo que redefine sus fronteras. Mendelson tiene una idea similar:

Pynchon's international scope, his attention to cartels and communications-networks that ignore national boundaries, suggest that he may be the encyclopedist of that newly-forming international culture whose character his book explicitly labors to identify. *Gravity's Rainbow* suggests that the contemporary era has developed the first common international culture since medieval Latin Europe separated into national cultures of Renaissance.³⁹⁰

El problema de caracterizar a la Zona como una comunidad internacional es la entropía que está profundamente asentada en este espacio. En el espacio sin límites de *Gravity's Rainbow* conviven distintas lenguas y habitantes de diversas regiones geográficas. No obstante, el caos e indeterminación así como lo diverso de las creencias e ideologías de sus habitantes, que van desde Nazis hasta tribus herero, hace difícil que ésta pueda considerarse como una verdadera comunidad.

Pasemos ahora a las características formales de la narrativa enciclopédica de acuerdo con Mendelson:

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 1271, 1272.

An encyclopedic narrative is, among other things, an encyclopedia of narrative, incorporating, but never limited to, the conventions of heroic epic, quest romance, symbolist poem, *Bildungsroman*, psychomachia, bourgeois novel, lyric interlude, drama, eclogue and catalogue. Most encyclopedic works include characters who try unsuccessfully to live according to the conventions of another genre – characters, that is, who try to turn the book into a romance (Don Quixote, Faust’s son Euphorion), or a farce (Stubb), or a novel (Gretchen’s friend Marthe, Gerty McDowell, Molly Bloom, Roger Mexico).³⁹¹

A lo largo del análisis hemos visto también hasta qué punto los personajes de *Gravity’s Rainbow* buscan *vivir* de acuerdo a las convenciones de otros géneros: Pointsman ordenando su vida alrededor del mito de Teseo, Slothrop acomodando la suya en el mito de Tannhäuser, de Orfeo, de un héroe de caballería, Katje y Gottfried interpretando a Hansel y Gretel... En *Gravity’s Rainbow* este elemento está tan esparcido en la construcción de los personajes que pareciera que todos intentaran hacer su devenir actoral significativo al moldearlo a partir de convenciones del romance, la épica o la mitología. Ahora, en términos de estructura genérica, la diversidad de discursos y la complejidad de obras como *Moby Dick*, *Ulysses* o *Gravity’s Rainbow* hacen que en verdad parezcan “enciclopedias de narrativa”. No obstante, en el caso de estas tres obras –y podemos incluir aquí también el *Quijote* y los cinco libros de *Gargantua y Pantagruel*– esta cualidad para incluir las convenciones de otros géneros y formas literarias puede ser atribuible a su condición novelística en el trasfondo de la concepción bajtiniana de este género. La novela, como se ha insistido, es para Bajtín el medio idóneo para representar la heteroglosia o multiplicidad de voces y discursos inherentes en el lenguaje. Por medio de la heteroglosia, la novela puede incorporar cualquier tipo de discurso literario o extraliterario en su plástica estructura. En Mendelson hay una perceptible separación entre estos géneros cuando se afirma que personajes en las

³⁹¹ *Ibid.*, p. 1270.

narrativas enciclopédicas buscan actuar de acuerdo a convenciones de la novela. Esta separación busca probablemente dar un estatus más sólido a la narrativa enciclopédica como género, pero también implica que estas obras de alguna manera perderían su estatus novelístico. Aunque básicamente estoy de acuerdo con la definición que propone Mendelson en términos formales, me parece un tanto radical el arrebatarse a estas obras su condición de novelas por el lugar prominente que ocupan en la tradición de este género.

De un contraste de ambos recuentos sobre lo enciclopédico podemos extraer una definición que nos sea útil para los propósitos de esta investigación, o para otros excursos sobre esta forma genérica. Propongo, en primer lugar, conservar la concepción de Frye de ésta como una forma genérica, es decir, no necesariamente como un género independiente sino como una estructura que pueda insertarse en cualquier tipo de discurso ya sea dramático, lírico o de ficción en prosa. Esta forma genérica abarca un enorme rango de temas, así como digresiones sobre ciencia u otras ramas de conocimiento. Al mismo tiempo, es también una especie de “enciclopedia de narrativa” en tanto que incorpora en su discurso elementos de la épica, romance, lírica y drama, además de convenciones de estos géneros en la construcción de sus personajes. De esta manera, se puede afirmar la naturaleza enciclopédica de una obra dramática como el *Fausto* de Goethe, una novela como *Moby Dick* o de un poema como *The Faerie Queen* sin que esto comprometa el género o el discurso que el autor eligió para estas obras. De Frye conservo también la división del “canon enciclopédico” en dos ramas principales. Una es la rama de la anatomía y la sátira menipea donde se ubican obras como *Tristram Shandy*, *Gulliver’s Travels*, *Moby Dick* y *Finnegans Wake*; en la otra, recuperando la definición en términos culturales para la narrativa enciclopédica de Mendelson, encontramos esas obras literarias que ocupan un lugar crucial en sus literaturas nacionales por la relevancia que tiene el tema para la sociedad y cultura en que se

producen. Aquí se ubican las épicas clásicas, las colecciones de mitología y obras como *Paradise Lost* o *The Faerie Queen* pero también esas otras obras en las que, a diferencia de la épica, se puede establecer una relación transitiva u originadora entre el momento histórico que constituye el tema y el momento histórico y social en que la obra es recibida. En esta última categoría entraría *Gravity's Rainbow*, una novela que trata un momento crucial en el desarrollo de las sociedades contemporáneas introduciendo en su estructura una gama enciclopédica de temas, conocimientos y discursos literarios o extra-literarios. Sostengo, sin embargo, que la presencia epidémica de elementos de la épica en esta novela invita a considerarla no sólo como una obra enciclopédica sino también como *novela épica*: un sub-género de la novela, como el *Bildungsroman* o la novela fantástica, en que hay una profunda fusión con elementos de la épica, misma que se expresa en términos estructurales –mediante un patrón circular tanto en la trama como en la narrativa–, actorales –en tanto que la concepción y construcción de personajes sigue convenciones de la épica e incluso patrones de personajes épicos y mitológicos paradigmáticos–, temporales –en el sentido en que en el manejo de aspectos temporales se mezcla la concepción de lo que Bajtín llama “pasado absoluto” con las complejidades del tiempo novelístico–, y discursivos –por el esqueleto genérico enciclopédico que ostentan y la temática épica y mitológica que aborda–.



En *Anatomy of Criticism* Northrop Frye utiliza un diagrama, usado desde la antigua Grecia, para explicar la división entre géneros literarios y los temas que a cada uno concierne: “the division of ‘the good’ into three main areas, of which the world of art, beauty, feeling, and taste is the central one, and is flanked by two other worlds. One is

the world of social action and events, the other of individual thought and ideas.”³⁹² A partir de esta estructura en tres partes, Frye acomoda también los tres principales géneros de la antigüedad que en este orden serían drama, épica y lírica, que nos dan también los principales discursos genéricos que en Frye se describen en términos de una relación entre autor y el espectador o lector. En el drama, donde los personajes confrontan al espectador directamente, el autor es de poca importancia y por tanto se oculta de la audiencia. En la lírica el movimiento se revierte pues en tanto que el poeta pretende dirigirse a sí mismo o a un destinatario desconocido puede decirse que hay un ocultamiento de la audiencia ante el poeta³⁹³, aunque claro, esta regla tiende a romperse en ciertos tipos de poesía moderna y posmoderna. Los dos géneros o discursos que ocupan el área central son un tanto más difíciles de describir pero, de acuerdo con Frye, en ambos el autor se dirige al lector o a la audiencia directamente y se distinguen por el ritmo que cada uno tiene. Uno de éstos es referido con el ambiguo término “ficción”, y descrito como un género en prosa con un ritmo continuo que se presenta en páginas impresas. Para tener una imagen un poco más clara de este género recordemos que se divide en las cuatro formas que se mencionaron arriba: novela, confesión, anatomía y romance. Por último, tenemos el género o discurso episódico en que el poeta interpela directamente al escucha o a la audiencia:

The genre of the spoken word and the listener is very difficult to describe in English, but part of it is what the Greeks meant by the phrase *ta epe*, poems intended to be recited, not necessarily epics of the conventional jumbo size. Such epic material does not have to be in metre, as the prose tale and the prose oration are important spoken forms. (...) In this essay I use the word “epos” to describe works in which the radical of presentation is oral address, keeping the word epic for its customary use as the name of the form of the *Iliad*, *Odyssey*, *Aeneid* and *Paradise Lost*. Epos thus takes in all literature,

³⁹² Northrop Frye, *op. cit.*, p. 243.

³⁹³ Ver Northrop Frye, *op. cit.*, p. 249.

in verse or prose, which makes some attempt to preserve the convention of recitation and a listening audience.³⁹⁴

Al poner estos dos géneros o discursos narrativos en una misma área, Frye también propone que ambos tienen una tradición en común:

Epos and fiction first take the form of scripture and myth, then of traditional tales, then of narrative and didactic poetry, including the epic proper, and of oratorical prose, then of novels and other written forms. As we progress historically, through the five modes, fiction increasingly overshadows *epos*, and as it does, the mimesis of direct address changes to a mimesis of assertive writing.³⁹⁵

No obstante, cada género se vale de un tipo distinto de “mimesis” para dar forma a su discurso. En *epos*, hay una mimesis de interpelación directa que se manifiesta no necesariamente en una voz narrativa en segunda persona sino en cualquier intento de conservar la convención de recitación oral frente a un público. Ahora, esta cualidad oral de la narración que encontramos en forma pura, digamos, en las épicas clásicas, en posteriores manifestaciones del género se inclina hacia otros tipos de discurso. Veamos con un par de ejemplos de qué manera se expresa esta transición. En la *Ilíada* y la *Odisea*, aunque se sabe su origen oral, no hay ningún momento en que el poeta se dirija directamente a su público por la ineludible mediación de la musa. Sin embargo, el lenguaje coloquial casi conversacional con que se presenta la historia implica una relación cercana entre el poeta y su audiencia. Notese, por ejemplo, la cualidad oral de las frases con que se introducen personajes o situaciones: “*There was a trojan, Dares, a decent wealthy man, / the god Hephestus’ priest who had bred two sons*” (5.9-10).³⁹⁶ El hecho de que la mayoría de las estrofas comienzan con conectores es también buen ejemplo de esto: “*And now, / when Hector reached the Scaean Gates and the great oak, / the wives and daughters of Troy came rushing up around him, / asking about their*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 248.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 250.

³⁹⁶ Homer, *op. cit.*, p. 164. (Cursivas mías)

sons, brothers, friends and husbands.” (6.283-286) “*And soon, / he came to Priam’s palace, that magnificent structure / built wide with porches and colonnades of polished stone.*” (6.288-290).³⁹⁷ Algo similar ocurre con el poema anónimo *Der Nibelunge Liet* (*El cantar de los Nibelungos*) con la diferencia, esencial, de que en el estilo del poeta de los Nibelungos no hay mediación de la musa y puede dirigirse directamente a su público:

Muchas cosas maravillosas narran –las sagas de tiempos antiguos
De héroes loables –de gran temeridad
De alegría y de fiestas –de llantos y lamentos,
De la lucha de héroes valientes –ahora escucharéis narrar maravillas.³⁹⁸ (I.1-4)

Tanto los poemas homéricos como *El cantar de los Nibelungos* son especímenes puros de lo que Frye llama *epos* por la cercanía que se establece entre poeta y audiencia por medio del lenguaje. Ahora, el primer paso en dirección hacia la ficción parece darlo Virgilio al incorporar en su estilo una brillante innovación con respecto a la *Iliada* y la *Odisea*: la perspectiva. Con plena conciencia de estar lidiando con el peso de la tradición helénica, Virgilio debía idear una nueva manera de contar la caída de Troya. Para hacerlo, no se limitó a un enfoque en las acciones de Eneas sino que cedió toda la responsabilidad narrativa a este personaje durante dos libros completos, el II y III, en que relata, a petición de Dido, la caída y el saqueo de Troya. Al comienzo del libro II se lee:

Enmudecieron todos, conteniendo
el habla, ansiosos de escuchar. Eneas
empieza entonces desde su alto estrado:
“Espantable dolor es el que mandas,
oh reina, renovar con esta historia
del ocaso de Ilión, de cómo el reino,
que es imposible recordar sin llanto,
el Griego derribó: ruina misérrima
que vi y que arrostré parte tan grande.”³⁹⁹ (II. 1-9)

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 203. (Cursivas mías)

³⁹⁸ Anónimo, *El cantar de los Nibelungos*, Trad. Marianne Oeste de Bopp, México, Porrúa, 2005, p. 1.

Este importante cambio en la manera de presentar el discurso épico puede caracterizarse como un movimiento en dirección a la ficción o, como se argumenta en la introducción a esta edición de la Eneida, al drama: “Esta técnica virgiliana recuerda hasta cierto punto la del drama. Virgilio no mira directamente a Troya sino que objetiviza al máximo ofreciéndonosla como la percibe uno de sus personajes.”⁴⁰⁰ En cualquier caso, desde este temprano momento en la historia literaria se puede apreciar el comienzo de la mezcla de los discursos genéricos que continuaría desarrollándose con la aparición de futuras obras épicas, líricas o de ficción. Haciendo una pequeña parada en *Paradise Lost*, por ejemplo, podría argumentarse una tendencia en el discurso hacia la lírica como lo atestigua la hermosa invocación a la luz que se hace al comienzo del tercer libro:

Hail, holy Light, offspring of Heav'n, first born,
Or of the eternal, co-eternal beam
May I express thee unblamed? Since God is light
And never but in unapproachéd light
Dwelt from eternity, dwelt then in thee,
Bright effluence of bright essence increate.⁴⁰¹ (3. 1-6)

Así como en Virgilio y Milton hay acercamientos desde la épica a otros discursos, pasando al extremo de la ficción vemos cómo en algunas novelas del siglo XVIII se efectúa el movimiento inverso. En novelas como *Tom Jones* o *Tristram Shandy* no sólo se usan convenciones de la épica en los temas y construcción de personajes sino que incluso se busca recuperar esa tradición de narración oral que Frye refiere como *epos*. Dado que la relación que se establece entre el narrador y el lector cambia radicalmente, este intento por interpelar directamente al lector no podría ocurrir como en las épicas homéricas o *El cantar de los Nibelungos*, sino que se debían abrir nuevos caminos explorando el incierto y aún inestable terreno de la ficción en prosa. Fielding, en *Tom*

³⁹⁹ Virgilio, *Eneida*, Trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2004, p. 163.

⁴⁰⁰ Virgilio, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁰¹ John Milton, *Paradise Lost*, Nueva York, W. W. Norton and Company, 2005, p. 56.

Jones, resuelve esto de manera bastante interesante estableciendo una cercana colaboración entre el narrador y el lector para reflexionar sobre aspectos narrativos:

My reader then is not to be surprised if, in the Course of this Work, he shall find some Chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the Time of a single Day, and other that comprise Years; in a Word, if my History sometimes seems to stand still, and sometimes to fly.⁴⁰²

O bien, para sugerir referencias extratextuales y reforzar alguna descripción, como en el caso de la presentación de Sophia: “Reader, perhaps thou hast seen the statue of the Venus de Medici.”;⁴⁰³ o incluso para ingresar metalépticamente en la diégesis, involucrando también al lector en algunas situaciones de la trama: “Reader, take care, I have unadvisedly led thee to the top of as high a Hill as Mr. Allworthy’s, and how to get thee down without breaking thy Neck, I do not know well.”⁴⁰⁴ De esta manera, el narrador de Fielding desde el terreno de la ficción en prosa adapta a su discurso las convenciones de recitación oral para dirigirse directamente a su lector. Una obra como *Tom Jones*, en este sentido, fusiona *epos* y ficción en un solo discurso o, para ponerlo en términos de géneros literarios, combina el discurso narrativo de la épica y la novela.

Gravity’s Rainbow, por supuesto, es también parte de la tradición de novelas que buscan recuperar las convenciones de recitación oral, características de las épicas clásicas. Esta cualidad oral se expresa en el tono sumamente coloquial del narrador pero también en la constante presencia del pronombre personal “you” en la narración. Normalmente, la presencia de este pronombre personal en el discurso del narrador delataría una modulación de un discurso narrativo a un discurso gnómico. No obstante, en *Gravity’s Rainbow* no todas las instancias en que aparece son necesariamente interpelaciones del narrador al lector implícito. En un ensayo de 1985, ““You used to

⁴⁰² Henry Fielding, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 31.

know what these words mean’: Misreading *Gravity’s Rainbow*”, Brian McHale hace una revisión de los diferentes contextos en que aparece este pronombre personal, cuestionando así a diversos críticos de Pynchon (entre otros McHoul, Wills, Schaub y Werner) que arguían la apertura de un canal de comunicación entre el autor y el lector por medio del uso de este pronombre. Sigo aquí la pertinente crítica de McHale observando el uso de estos pronombres bajo una nueva óptica. Las distintas situaciones narrativas en que se recurre al pronombre personal “you” se consideran como análogas al uso que hace Fielding de la narración en segunda persona en *Tom Jones*, es decir, como una recuperación de las convenciones de recitación oral en el discurso o *epos*, para usar el término de Frye. Como se verá, aunque las interpelaciones directas del narrador extradiegético al lector son muy reducidas, el uso constante de este pronombre implica un involucramiento del lector que, en una novela posmoderna como *Gravity’s Rainbow*, se traduce en una suerte de juego en que constantemente se invita al lector, a veces equívocamente, a participar de lo que ocurre en la diégesis o en la narración.

McHale establece una serie de circuitos de comunicación narrativa⁴⁰⁵ para clarificar algunos de los usos y contextos en que aparece el pronombre personal “you”.

Los enumero rápidamente para analizar algunos fragmentos:

- 1) *El autor se dirige al lector*
- 2) *Un narrador se dirige a un narratario*
 - 2a) *Un narrador extra-diegético⁴⁰⁶ se dirige a un narratario extra-diegético*
 - 2b) *Un narrador intra-diegético se dirige a un narratario intra-diegético*
- 3) *Personajes*
 - 3a) *Un personaje se dirige a otro*
 - 3b) *Un personaje se dirige a sí mismo*
- 4) *Pronombres impersonales*

⁴⁰⁵ Ver Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 90 – 95.

⁴⁰⁶ Aunque aquí los términos de McHale pueden resultar confusos. En el original dice “extra-diegetic”, es decir, un narrador en primer nivel, e incluso se menciona a Genette como fuente, pero al explicarlo McHale parece referirse en realidad a narradores heterodiegéticos: “we may distinguish two types of communicative circuit, depending upon whether the narrator is located (2a) *outside* the world about which ‘he’ or ‘she’ narrates or (2b) *inside* that narrated world, on the same ontological level as the characters; or, to use Genette’s terminology, depending upon whether the narrator is extra-diegetic or diegetic.” Brian McHale, *op cit.*, pp. 90, 91.

- 5) *Un narrador extra-diegético pretende dirigirse a uno de sus personajes*
- 6) *Un narrador extra-diegético pretende dirigirse al lector empírico*⁴⁰⁷
directamente

Vale la pena aclarar que el primero de estos circuitos narrativos, (1) *El autor se dirige al lector*, no figura estrictamente dentro del esquema de comunicación narrativa. McHale: It is part of the definition of fictionality (...) that the empirical author is excluded from the communicative structure: he or she does not command an *I* in the text, and correspondingly, the empirical reader is not available to act as the recipient of *you*.⁴⁰⁸ Comenta, sin embargo, que no por esto el autor es necesariamente irrelevante. Un ejemplo de una probable relación entre el lector y el autor empíricos está implícito en el concepto de Wolfgang Iser de “autor implícito”, por medio del cual se arguye que el lector puede inferir, interpretar o reconstruir las normas y valores, éticos y estéticos del autor empírico por medio de la lectura del texto. Pasando al segundo de estos circuitos, me enfoco solamente en 2a) *Un narrador extra-diegético se dirige a un narratario extra-diegético*, ya que el narrador de *Gravity’s Rainbow*, a pesar de sus diversas transgresiones, no cede la voz narrativa por completo a ninguno de sus personajes ni a ningún otro narrador secundario. Para evadir serias complicaciones uso aquí el término “narratario” básicamente para referirme a la persona imaginaria a quien el narrador dirige el relato que, en ciertos casos, puede referirse como también como “lector implícito”. Las complicaciones, por otro lado, parecen ineludibles en un texto con la complejidad de *Gravity’s Rainbow*. Consideremos el siguiente fragmento:

At which instant, with no warning the arousing feather-point of the Sun-Shadow has touched you, enveloping you in sun-silence for oh, let us say 2:36:18 to 2:36:24, Central War Time, unless the location is

⁴⁰⁷ El término “lector empírico” es igualmente problemático pues normalmente hace referencia a lectores *reales*, por decirlo de alguna manera, que son sometidos a experimentos de recepción para analizar sus reacciones y respuestas ante determinado tipo de textos. McHale se refiere aquí a narratarios que comparten algunas funciones y expectativas con el lector: “The extra-diegetic narrator, we may say, attempts to cast the empirical reader in the role of extra-diegetic narratee.” Brian McHale, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁰⁸ Brian McHale, *op. cit.*, p. 90.

Dungannon, Virginia, Bristol, Tennessee, Asheville or Franklin, North Carolina, Apalachicola, Florida, or conceivably in Murdo Mackensie, South Dakota, or Phillipsburg, Kansas, or Stockton, Plainville, or Ellis, Kansas—yes sounds like a roll of Honor, don't it, being read off someplace out in the prairie. (...) the names of death-towns unreel, and surely Bleicheröde or Blicero will be spoken any minute now...

Well, you're wrong, champ—these happen to be towns all located on the borders of *Time Zones*, is all! Ha, ha! Caught *you* with your hand in your pants! Come on, show us all what you were doing or leave the area, we don't need your kind around. There's nothing so loathsome as a sentimental surrealist.⁴⁰⁹

En esta pequeña broma narrativa se cifra un complicado juego con el lector. Desde el comienzo de este fragmento, el narrador comienza a interpelar a un narratario no identificado con pronombres en segunda persona. Considerando que todas las locaciones que se mencionan tienen referentes extratextuales, podría considerarse que el narrador podría estar dirigiéndose a un narratario con las funciones y expectativas de lo que McHale llama “lector empírico”, lo que parece reforzarse en el segundo párrafo cuando se enfatiza con cursivas este pronombre. Las cursivas, por otro lado, podrían no estar reforzando que este narratario sea extradiegético sino, por el contrario, poniéndolo en duda, pues casi inmediatamente este “surrealista sentimental” parece tomar forma en un personaje: “Which is all our Sentimental Surrealist, leaving the area, gets to hear. Just as well. He is more involved, or ‘unhealthy obsessed,’ if you like, with the moment of sun silence inside the white tile greasy-spoon.”⁴¹⁰ De modo que lo que parecía una interpelación directa al lector, por la constante repetición de pronombre “you” dirigida a un narratario no identificado, resultó ser un ejemplo de 5) *Un narrador extradiegético pretende dirigirse a uno de sus personajes*. Y de manera bastante engañosa pues una vez que el lector intenta descifrar este extraño pasaje tomando el lugar del narratario, resulta que el narrador se dirigía después de todo a este personaje que aparece de la nada

⁴⁰⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 709. (Cursivas en el original)

⁴¹⁰ *Idem.*

y ni siquiera tiene un nombre. Un pasaje como este ilustra lo ambiguo que resulta el uso, o distintos usos, de pronombres en segunda persona con los que el narrador parece estar jugando todo el tiempo. Por otro lado, hay también varias instancias en que todas las demás opciones pueden descartarse fácilmente y encontramos ejemplos de 2a) *Un narrador extra-diegético se dirige a un narratario extra-diegético*, como este pasaje en que se describe una pesadilla de Slothrop que amenaza con ser recurrente:

He woke begging It *no*—but even after waking, he was sure, he would remain sure, that It could visit him again, any time It wanted. Perhaps you know that dream too. Perhaps It has warned you never to speak Its name. If so, you know about how Slothrop’ll be feeling now.⁴¹¹

Aquí la interpelación del narrador a un narratario extra-diegético es bastante perceptible, pues la voz narrativa pasa de referir en tercera persona el sueño de Slothrop, a interpelar a un narratario con el que el lector puede fácilmente identificarse. Algo muy similar ocurre en este otro pasaje en que Pointzman reflexiona sobre la posibilidad de que las amantes de Slothrop en Londres no sean reales:

When are you going to see it? Pointzman sees it immediately. But he “sees” it in the way you would walking into your bedroom to be jumped on, out of a bit of penumbra in your ceiling, by a gigantic moray eel, its teeth in full imbecile death-smile, breathing, in its fall into your open face, a long human sound that you know, horribly, to be sexual sigh...⁴¹²

De nuevo, el hecho de que se mencione el nombre del personaje que está siendo narrado ayuda al lector a descartarlo como posible narratario y lo invita, al mismo tiempo, a llenar el espacio que dejan estos pronombres. Ahora, podrá pensarse que este circuito de comunicación, junto con el número 6) *Un narrador extra-diegético pretende dirigirse al lector empírico directamente* que se aborda más adelante, son los más importantes en esta recuperación de las convenciones de narración oral a una audiencia o *epos*. No

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 291.

⁴¹² *Ibid.*, p. 275. (Cursivas en el original)

obstante, en los demás canales de comunicación, aunque no se establece un contacto directo entre narrador y lector, se ejerce también una poderosa fuerza de atracción que invita al lector a ocupar el ubicuo lugar del pronombre en segunda persona.

Esta seducción constante la vemos en circuitos de comunicación narrativa menos problemáticos como en el (3), que comprende el plano de los personajes, y el (4), que aborda el uso de pronombres impersonales. El caso de 3a) *Un personaje se dirige a otro*, resulta interesante pues esta categoría, presente en cualquier obra de ficción en prosa, no debería presentar mayor dificultad. Al cierre de la novela encontramos un extraño ejemplo de este circuito de comunicación:

Stuff him in. Not a Procrustean bed, but modified to take him. The two, boy and rocket, concurrently designed. Its steel hindquarters bend so beautifully... he fits well. (...) She should not be a mystery to you, Gottfried. Find the zone of love, lick and kiss... you have time—there are still a few minutes. The liquid oxygen runs freezing so close to your cheek, bones of frost to burn you past feeling. Soon, there will be the fires, too. The Oven we fattened you for will glow. Here is the sergeant bringing the Zündkreuz. The pyrotechnic Cross to light you off. The men are at attention. Get ready, Liebchen.⁴¹³

Si bien el destinatario de estas raras interpelaciones se especifica como Gottfried, el amante de Blicero, la situación hace difícil que éste se encuentre en contacto con otro personaje. El texto en este fragmento parece tomar la forma de un discurso narrado, muy probablemente el de Blicero que prepara el lanzamiento de cohete 00000 con Gottfried dentro como víctima de sacrificio. El problema aquí es que Gottfried está obviamente incomunicado dentro del cohete y, además, la falta de comillas en el texto sugiere que estas palabras son parte del flujo de conciencia de Blicero. ¿Cuál es, entonces, el propósito de interpelar a un personaje ausente? Podría argumentarse que mediante la modulación a pronombres en segunda persona, a pesar de que el destinatario está bien identificado, el narrador abre la posibilidad al lector de

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 765, 766.

involucrarse en el proceso de fusión, de acoplamiento entre hombre y maquina, y última aniquilación del estallido del cohete en arcoiris con que cierra la novela. Similar es el caso de este ejemplo de 3b) *Un personaje se dirige a sí mismo*:

Slothrop's dumb idling heart sez: The Schwarzgerät is no Grail, Ace, that's not what the G in Imipolex G stands for. And you are no knightly hero. The best you can compare with is Tannhäuser, the Singing Nincompoop –you've been under one mountain at Nordhausen, been known to sing a song or two with uke accompaniment, and don'tcha feel you're in a suckling marshland of sin out here, Slothrop?⁴¹⁴

En este pasaje, que ya se ha citado en un par de ocasiones, como en el anterior, el uso de pronombres en segunda persona parece impulsar al lector a tomar parte de las reflexiones de Slothrop, recordando eventos que han sido narrados anteriormente, y a construir junto a él la analogía entre su devenir actoral y el mito de Tannhäuser. Pasando a las instancias en que encontramos “you” como pronombre impersonal la situación puede tornarse confusa. McHale: “As any reader can attest *Gravity's Rainbow* is a text of multiple styles, and one of its many styles (...) is that of colloquial spoken American English. Accordingly, the text abounds in instances of ‘you’ in its colloquial use as an impersonal pronoun.”⁴¹⁵ Esta cualidad de lenguaje oral hablado es uno de los estilos predominantes en el discurso del narrador de *Gravity's Rainbow*. Analizando el uso de este tipo de lenguaje como manifestación de lo Frye llama *epos*, podría relacionarse con el tipo de frases y el lenguaje que encontramos en la *Ilíada* o la *Odisea*; y la substitución de pronombres impersonales por pronombres en segunda persona, sin duda, contribuye a argumentar una relación más directa entre el narrador y el lector. La confusión surge cuando en un contexto completamente impersonal aparece el pronombre “you” y no puede decidirse con certeza si está funcionando como pronombre impersonal o si el narrador de hecho intenta interpelar al narratario o a algún personaje.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 370.

⁴¹⁵ Brian McHale, *op. cit.*, p. 100.

Consideremos el siguiente pasaje en que, en medio de una descripción de la entrada al edificio de “The White Visitation”, el narrador introduce un par de pronombres en segunda persona que resultan desconcertantes:

Topiary trees line the drive for a distance before giving way to larch and elm: ducks, bottles, snails, angels, and steeplechase riders dwindle down the metaled road into their fallow silence, into the shadow under the tunnel of sighing trees. The sentry, a dark figure in white webbing, stands port-arms in your masked headlamps, and you must halt for him. The dogs, engineered and lethal, are watching you from the woods. Presently, as evening comes on, a few bitter flakes of snow begin to fall.⁴¹⁶

Debido al contexto impersonal de este pasaje, las primeras apariciones del pronombre “you” podrían ser intercambiables con el pronombre impersonal “one”: “The sentry, a dark figure in white webbing, stands port-arms in (one’s) masked headlamps, and (one) must halt for him.” La siguiente oración se torna problemática pues la interpelación parece bastante directa, como bien señala McHale: “The menace at the end of this passage seems too pointed, too directed, for the second person here not to take on some sense of address; but who is the addressee?”⁴¹⁷ En este capítulo se narra una reunión en “The White Visitation” para discutir las reacciones de Slothrop al cohete y, por tanto, ningún personaje en particular está en el foco narrativo. El hecho de que se trata de un escenario diegético también impide que se identifique al lector como posible narratario. En su análisis, McHale tampoco llega a ninguna conclusión por lo que podría considerarse que la segunda persona en este pasaje es una suerte de espacio vacío o una ventana por la que el lector empírico puede asomarse a la historia.

Los últimos dos canales de comunicación narrativa abordan dos tipos de transgresiones. En el primer tipo de transgresión el narrador pretende invadir el mundo diegético dirigiéndose a alguno de los personajes. Instancias de este tipo de transgresión

⁴¹⁶ Thomas Pynchon, *op. cit.*, pp. 84, 85.

⁴¹⁷ Brian McHale, *op. cit.*, p. 100

de hecho abundan en *Gravity's Rainbow*, como apunta McHale que proporciona dos ejemplos bastante interesantes:

You can't swim upstream, not under the present dispensation anyhow, all you can do is attach the number to it and suffer, Horst, fella.⁴¹⁸

No, Klaus, don't drift away, please, not onto dreams of kindly Soviet interrogation that will end in some ermine bed, some vodka-perfumed stupor, you know that's foolish.⁴¹⁹

Lo que resulta interesante de estos dos pasajes es que en ambos casos esta transgresiva apelación a los personajes se efectúa momentos antes de que los personajes sean sometidos a una interrogación en la historia. McHale: "It is almost as if the narrator were, in some sense, anticipating the coming interrogations by interrogating his characters himself."⁴²⁰ Ahora, no es sólo en situaciones diegéticas, que en verdad *ocurren* en la trama, que el narrador invade el mundo diegético, sino que en ocasiones parece también irrumpir en el flujo de conciencia de algunos personajes como en el siguiente pasaje en que Franz Pökler amenaza a Slothrop con un arma:

'Lemme at least tell you my story,' blithering fast as he can the Zürich information with Pökler name on it, the Russian-American-Herero search for the S-Gerät, wondering meantime, in parallel sort of, if that Oberst Enzian wasn't right about going native in the Zone—beginning to get ideas, fixed and slightly, ah, erotic notions about Destiny are you Slothrop?⁴²¹

Más relevante para los propósitos de esta investigación son las ocasiones en que *un narrador extra-diegético pretende dirigirse al lector empírico directamente*. Se preguntará, ¿De qué manera se puede distinguir estos casos de las interpelaciones al narratario? La diferencia principal consiste en que en estos casos se apela a capacidades que sólo posee el lector empírico, es decir, mientras que las instancias en que el

⁴¹⁸ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 459.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 527.

⁴²⁰ Brian McHale, *op. cit.*, p. 102.

⁴²¹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 586.

narrador extra-diegético se dirige al narratario se abordan situaciones diegéticas, cuando el narrador pretende dirigirse al lector empírico se tratan asuntos relacionados con las expectativas del lector o conocimientos extratextuales.⁴²² Los comentarios del narrador de *Tom Jones*, que se mencionaron arriba, en los que incluso se hace explícito el narratario mediante el sustantivo “Reader”, pueden considerarse como ejemplos de esto. McHale explica en qué sentido este tipo de interpelación se torna en una transgresión: “More scandalous still are those cases in which (6) *an extra-diegetic narrator pretends to address the reader directly*. Here the violation is ‘upward,’ with an addressor on a lower plane pretending to communicate directly with a superior addressee. The extra-diegetic narrator, we might say, attempts to cast the empirical reader in the role of extra-diegetic narratee.”⁴²³ En *Gravity’s Rainbow* encontramos un par de ejemplos de este tipo de interpelación narrativa. Como este pasaje en que, probablemente haciendo una afirmación irónica sobre lo difícil que resulta establecer relaciones lógico-causales en la trama, el narrador abre contundentemente:

You will want cause and effect. All right. Thanatz was washed overboard in the same storm that took Slothrop from the *Anubis*. He was rescued by a Polish undertaker in a rowboat, out in the storm tonight to see if he can get struck by lightning.⁴²⁴

La interpelación inicial sólo puede estar dirigida al lector empírico pues únicamente de él podría surgir un deseo por una narración, digamos, más convencional con un orden causal y cronológico. Y es exactamente lo que obtiene en este capítulo en que se cuenta en narración heterodiegética convencional, sin saltos temporales o cambios de focalización, la historia de Thanatz. Otra manera en que ocurre esta interpelación la encontramos en medio de este pasaje donde la sensación de paranoia y sospecha de

⁴²² Como ya se menciono, el término “lector empírico” generalmente hace referencia a un lector real, es decir, un individuo, con nombre y apellido, que auténticamente participa en experimentos de recepción. No obstante, mantengo aquí el término “lector empírico” de McHale para seguir analizando estos circuitos de comunicación narrativa en sus propios términos.

⁴²³ Brian McHale, *op. cit.*, p. 94.

⁴²⁴ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 676.

conspiración ante el poder corporativo se proyecta en las ordenes masónicas: “Well, and keep in mind where those Masonic mysteries came from in the first place. (Check out Ishmael Reed. He knows more about it than you’ll ever find here.)”⁴²⁵ Marcando incluso una separación con paréntesis, el narrador introduce aquí una referencia a la obra del novelista Ishmael Reed, uno de los contemporáneos de Pynchon, teniendo en mente en particular la novela *Mumbo Jumbo*, publicada un año antes que *Gravity’s Rainbow*. Weisenburger comenta al respecto: “Our narrator pays homage to Reed’s 1972 novel, *Mumbo Jumbo*. In his satire, Masonism participates in a centuries-long effort to veil the real mysteries in racist, destructive visions.”⁴²⁶ De nuevo, la manera en que se presenta esta referencia como el hecho de que tiene un referente extratextual hace seguro asumir que está dirigida a lo McHale llama “lector empírico”.

Las diferentes situaciones narrativas y diegéticas en que se introduce el pronombre personal “you” en *Gravity’s Rainbow* parecen en verdad recuperar las convenciones de narración oral de la épica e incluso abrir un canal de comunicación entre el narrador y el lector, a pesar del pertinente y acertado análisis con que McHale busca disipar esta idea. McHale tiene razón en clarificar que la relación se establecería, en todo caso, con el narrador, no con el autor empírico; como también en establecer que el uso de este pronombre encarna distintas complejidades dependiendo del contexto en que se usa. No obstante, es innegable que la modulación a pronombres en segunda persona en la narración ejerce una fuerza sumamente seductora a la que el lector no puede sino ceder. Esto lo podemos ver también en otros contextos que parecen situarse al margen de estos circuitos de comunicación narrativa. McHale habla de dos principalmente. El primero aborda el uso del pronombre en situaciones en que

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 598.

⁴²⁶ Steven Weisenburger, *op. cit.*, p. 308.

personajes lidian con la pérdida de una amante, como éste en que Slothrop recuerda a Bianca, su Euridice, a quien no pudo salvar y perdió para siempre:

She's still with you, though harder to see these days, nearly invisible as a glass of gray lemonade in a twilit room... still she is there, cool and acid and sweet, waiting to be swallowed down to touch your deepest cells, to work among your saddest dreams.⁴²⁷

El cambio a segunda persona en este pasaje, como en muchos otros, resulta sorprendente. Considerando que el foco narrativo se encuentra situado en Slothrop y que es él quien perdió a Bianca, podría argumentarse que el narrador se dirige a él o, también, que en este pasaje se narra repentinamente el flujo de conciencia de Slothrop y que él se interpela a sí mismo. Otra opción, por la que me inclino y que parece abrirse también en otros pasajes de este tipo, es que el narrador se dirige a Slothrop sin hacerlo explícito dejando el espacio de la segunda persona disponible para que el lector participe de su duelo. El otro contexto que señala McHale es el que ha llevado a diversos críticos a hablar de una perspectiva cinematográfica en *Gravity's Rainbow* o a afirmar que la novela puede leerse como si se viera una película. De las muchas opciones de naturalización de los diversos pasajes surrealistas de la novela, ésta parece ser la más popular y esto quizá se deba a que estos pasajes se sitúan en momentos cruciales de la novela. Casi podría decirse que dibujan otro patrón de unidad en la novela. Reviso aquí los dos más importantes. El primero lo encontramos en la primera parte de la novela; en éste se narra la caída de un cohete sobre un cine:

...as once again the floor is a giant lift propelling you with no warning toward your ceiling—replaying now as the walls are blown outward, bricks and mortar showering down, your sudden paralysis as death comes to wrap and stun *I don't know guv I must've blacked out when I came to she was gone it was burning all around me head was full of smoke...* and the sight of your blood spurting from the flaccid stub of artery, the snowy roofslates fallen across half your bed, the cinema kiss never completed, you were pinned and stared at a crumpled

⁴²⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 586.

cigarette pack for two hours in pain, you could hear them crying from the rows either side but couldn't move...⁴²⁸

Antes de abordar este pasaje en términos de esta “perspectiva cinematográfica”, habría que considerar algunos posibles recipientes de estos pronombres en segunda persona. Este pasaje surge en medio de una discusión entre Spectro y Pointsman sobre Slothrop con relación a la psicología pavloviana. Algunas líneas antes de esta descripción, Pointsman intenta formular una hipótesis con respecto al condicionamiento de Slothrop: “suppose we consider the war itself as a *laboratory*? When the V-2 hits, you see, first the blast, then the sound of its falling...the normal order of stimuli reversed that way... so he might turn a particular corner, enter a certain street, and for no clear reason feel suddenly...”⁴²⁹ Las hipótesis se interrumpen aquí y el foco narrativo parece moverse y explorar el hospital donde se escuchan “pain-voices of the rocketbombed next door. (...) Praying to their Master: sooner or later an abreaction, each one, all over this harrowed city...”⁴³⁰ Inmediatamente después, viene el pasaje que se cita más arriba de modo que se abren varias posibilidades para explicar el uso de pronombres en segunda persona. Primero, los constantes puntos suspensivos del argumento de Pointsman suspenden literalmente al lector entre hipótesis e impulsan la lectura de la descripción del cohete que estalla en el cine, que significativamente abre también con puntos suspensivos, como una continuación de la hipótesis de Pointsman. En este contexto, los pronombres en segunda persona podrían estar suspendidos entre el “you” impersonal de la hipótesis (“suppose”) y el “you” de la interpelación entre Pointsman y Spectro. La segunda posibilidad es que esta visión del cohete que se impacta en el cine se deriva de un proceso de “abreacción” de alguno de los pacientes en el hospital, “the rocketbombed next door”, que revive la experiencia traumática de la explosión del

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴²⁹ *Idem.*

⁴³⁰ *Idem.*

cohete; las interpelaciones en segunda persona, en este escenario, podrían justificarse como un diálogo, una sesión de terapia, en que el doctor (¿Spectro?) ayuda al paciente a lidiar con el suceso. Esta lectura se refuerza en el siguiente párrafo ya que la narración parece tomar la forma de un monólogo narrado de este paciente hipotético, e incluso se le escucha preguntar algo a Spectro: “How many times before it’s washed away, these iterations that pour out, reliving the blast, afraid to let go because letting go is so final. *How do I know Doctor that I’ll ever come back?* and the answer *trust us*, after the rocket, is so hollow, only mummery—trust you?—and both know it. ... Spectro feels so like a fraud but carries on... only because pain continues to be real...”⁴³¹ No obstante, precisamente por la ambigüedad en estas interpelaciones a un narratario desconocido es por lo que el lector puede fácilmente identificarse con este “you”, y observar como en un proceso de “abreacción” el cine que acaba de ser destruido. También hay que señalar que la perspectiva en que se narra esta pasaje es bastante extraña; parece en primera instancia narrado desde la perspectiva amplia de un narrador heterodiegético en focalización cero que nos muestra, como desde fuera, la destrucción del teatro, el beso no completado, e inmediatamente después se individualiza y pone al paciente o al lector bajo los escombros del edificio, inmóvil, observando una cajetilla aplastada de cigarrillos. Con un poco menos de ambigüedad, esta misma escena parece repetirse al cierre de la novela en que de nuevo encontramos una interpelación en segunda persona.

The rhythmic clapping resonates inside these walls, which are hard and glossy as coal: *Come on! Start-the-show! Come on! Start-the-show!* The screen is a dim page spread before us, white and silent. The film has broken, or a projector bulb has burned out. It was difficult even for us, old fans who’ve always been at the movies (haven’t we?) to tell which before the darkness swept in. The last image was too immediate for any eye to register. It may have been a human figure, dreaming of an early evening in each great capital luminous enough to tell him he will never die, coming outside to wish in the first star. But

⁴³¹ *Ibid.*, p. 51.

it was *not a star*, it was falling, a bright angel of death. And in the darkening and awful expanse of screen something has kept on, a film we have not learned to see... it is now a close up of the face, a face we all know—

And it is just here, just at this dark and silent frame, that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and forever without sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theatre, the last delta-t.⁴³²

La situación es muy similar a la del pasaje anterior pero el sentido de expectativa que se crea es mucho más grande. El narrador emprende el recuento de esta escena momentos antes de que el cohete impacte este “viejo teatro”. Y de nuevo parece poner al narratorio dentro del cine, escuchando a los demás espectadores pedir que inicie la función (*Come on! Start-the-show!*), y esperando ver una película que ya nunca se proyectará. El curso de los eventos ocurre tan rápido que incluso para *nosotros*, “old fans who’ve always been at the movies (haven’t we?)”, es difícil decidir si primero se rompió la pantalla o se quemó el proyector. Ahora, esta escena, que se narra en analepsis, podría de hecho ser la misma que encontramos al inicio de la novela. El círculo de unidad que se dibuja en ambos pasajes, y la perspectiva en que se pone al lector en cada una ellos, podría impulsar a proponer una lectura del texto en que pueden leerse los pasajes surrealistas (Slothrop entrando en un escusado, una Adenoide gigante atacando Londres...) y aquellos en se abordan situaciones abiertamente cinematográficas (persecuciones, números musicales...) en el contexto naturalizador de una película, impulsar a leer *Gravity’s Rainbow* como una película. Esta perspectiva, que no podría aplicarse a la novela en su totalidad, se une a los demás circuitos de comunicación narrativa en que se modula hacia una narración en segunda persona, y crea un canal de comunicación entre narrador y lector, o una pantalla en la que el lector pueda presenciar directamente el mundo de la novela.

⁴³² *Ibid.*, p. 775.

Coda: La estructura genérica de *Gravity's Rainbow*

¿Qué es una novela épica? En las discusiones teóricas sobre la épica y la novela hemos visto que la descripción de las características y elementos que componen un género nunca es sencilla y difícilmente se puede ofrecer en términos de una definición, digamos, de diccionario. La dificultad incrementa considerablemente al emprender la distinción y definición de un género híbrido. Los géneros se distinguen y delimitan por contraste. Hablar de “novela épica” es hablar de una forma genérica que surge y se nutre de la contradicción, cuya estructura y discurso se constituye a partir del constante choque y resolución de opuestos. No obstante, éstos son opuestos, desde el acercamiento histórico de Lukács, que pertenecen a una misma tradición de literatura narrativa (“erzählende Literatur”) por lo que la conformación de un subgénero que los combine significaría no sólo el nacimiento de una forma genérica cumbre en esta tradición discursiva, sino también un retorno de la novela a sus orígenes primigenios. El análisis de *Gravity's Rainbow* siguiendo la estructura analítica de cuatro partes que revisan los principales rasgos genéricos (estructurales, actorales, espacio-temporales y discursivos) ha esbozado ya algunas notas para hablar de este subgénero en términos de poética. Reviso brevemente algunos argumentos para intentar aislar y sintetizar las características.

Con un discurso sumamente plurilingüístico que combina material histórico, científico, psicológico y cinematográfico además de una compleja trama con más de cuatrocientos personajes e historias llenas de indeterminación, *Gravity's Rainbow* ostenta también intrincadas correspondencias en su estructura, particularmente entre la trama, el discurso narrativo y el hacer actoral del protagonista. En la trama, en primer lugar, se proponen patrones circulares. Uno de éstos se divisa en la instauración de dimensiones ontológicas paralelas al mundo diegético *real* –como “el otro lado”, que

sería algo parecido al mundo de los muertos, al que ingresan Roger Mexico y Jessica Swanlake en una sesión espiritista, las fantasías ajenas captadas por Pirate Prentice que producen efectos surrealistas o las alucinaciones inducidas en Slothrop que producen *realidades* diegéticas igualmente desconcertantes—; estas dimensiones ontológicas alternas están relacionadas con la trayectoria parabólica del cohete que, de acuerdo con algunos personajes, no termina en la tierra en que se estrella, sino que continúa su viaje transmarginal a través del “otro lado” formando un círculo completo. Steven Weisenburger afirma que en la cronología de la novela las fechas cristianas y paganas, que coinciden con importantes fechas históricas en la trama, forman los cuadrantes de un mandala y trazan un ciclo, un círculo, de muerte y redención. Al proyectar estos patrones uno sobre el otro lo que obtenemos es la figura completa del mandala, las fechas litúrgicas, paganas e históricas marcando los cuadrantes que se separan equidistantemente del centro, son encerrados por la imagen de la trayectoria circular del cohete, que abre y cierra a novela y recurre en otros momentos cruciales de la trama. Esta estructura circular se relaciona con la aserción de Bajtín de que la estructura de la épica se repite en cada una de las partes y cada parte es completa y circular como la totalidad.⁴³³ El análisis de capítulos en que se establecen patrones circulares, como aquel que comienza con Katje siendo grabada para condicionar al pulpo Grigori y termina con la proyección de este video que presenta la misma configuración lingüística que el principio, es también congruente con este argumento de Bajtín. El mapa de correspondencias en la estructura se complementa con la revisión del hacer actoral del protagonista Tyrone Slothrop en términos de los que Aristóteles llama una “acción completa”. El viaje de Slothrop a través de Europa en busca del cohete puede fácilmente caracterizarse como una trama de aventuras en el sentido inglés de *quest*, pero

⁴³³ Ver M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 31.

interesantemente, también el progreso de Slothrop por Europa describe una trayectoria especular a la del cohete en tanto que, como en una espacialidad invertida, asciende primero de Londres hacia Mónaco y de ahí comienza un largo descenso a Alemania donde su historia se fragmenta, como un cohete que estalla, y desaparece parcialmente de la trama. Pero sólo parcialmente ya que continúa como en un estado fantasmal en esporádicas apariciones y en la presencia de la Contrafuerza que se forma para protegerlo y apoyarlo. En el sentido en que la historia de Slothrop, o la trama misma, convierte el ciclo de muerte –vista como la guerra o la desaparición de Slothrop– en uno de “resurrección” se puede caracterizar también la estructura de *Gravity's Rainbow* como lo que Frye denomina “épica analógica”. A través de este análisis, podríamos decir que una *novela épica* establece complejas correspondencias en su estructura, principalmente en la trama, los capítulos y la “acción completa” que emprende el personaje protagónico.

En los personajes de *GR* encontramos también diversos rasgos de la épica y otros géneros de la antigüedad. La mayor parte de ellos parecen actuar de acuerdo a convenciones de otros géneros o proyectar sus acciones en modelos actorales épicos o míticos. Aunado a esto, los nombres de los personajes muestran una clara tendencia hacia lo icónico, un elemento característico de los personajes estereotipados del romance. En esta investigación se analiza el caso conjunto de Katje, Gottfried y Blicero, que es particularmente interesante. Hacia el inicio de la novela, Katje y Gottfried son prisioneros de Blicero en una situación que los personajes mismos plantean abiertamente como análoga al cuento de hadas de “Hansel y Gretel”. Al escapar Katje, esta narrativa se perturba y por más que Blicero intente insertar su relación con Gottfried en otro modelo narrativo, no puede recuperar el refugio mítico que daba sentido a su existencia en medio de la guerra. No obstante, nuevos patrones de

significación se proyectan en las acciones de estos personajes. Por un lado, la relación ambivalente, de esclavo y amante, que Gottfried mantiene con Blicero adquiere una dimensión simbólica cuando se considera la etimología de sus nombres. El de Gottfried, que en alemán significa “la paz de Dios” y de acuerdo con Weisenburger hace referencia al dios nórdico de la paz Frey, se contrapone fuertemente con el de Blicero que es una de las formas de llamar a la muerte en mitología teutónica. Su unión sexual constituye una unión de opuestos que, de alguna manera, se refleja en la concepción de los Hereros de Ndjambi Karunga, una deidad bisexual que es a un tiempo “dios de la vida” y “maestro de la muerte”. Por otro lado, tras su escape, las acciones de Katje se implantan en diversos modelos épicos y míticos: la diosa blanca, *Domina Nocturna*, las valquirias... lo cual, combinado con sus acciones en ocasiones contradictorias, hacen de Katje un personaje novelístico bastante complejo. De esta manera, vemos cómo en las acciones de estos personajes operan modos de caracterización e incluso cursos de acción derivados de personajes épicos y mitológicos. En el caso de Slothrop, los modelos actorales mitológicos y épicos que informan sus acciones se potencializan considerablemente. Slothrop puede considerarse un héroe épico por la aventura (*quest*) que emprende en busca del cohete pero también por los diversos “temas épicos” que se proyectan en sus acciones. Los ejemplos son muchos: Slothrop contra el pulpo gigante Grigori como desarrollo del tema “hombre contra monstruo”, su intento por rescatar a Bianca como una re-imaginación del mito de Orfeo y Eurídice o los diversos alter-egos heroicos que adopta (Rocketman, Plechazunga). En términos de caracterización, entonces, podría decirse que la *novela épica* tiene personajes, en ocasiones con tendencia a lo icónico, que intentan actuar de acuerdo a convenciones de otros géneros (romance, épica, mitología), o cuyas acciones se proyectan en modelos actorales épicos o mitológicos.

El manejo de aspectos espacio-temporales en *Gravity's Rainbow* también conjuga las concepciones contradictorias de “pasado absoluto” y “presente absoluto” de la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín. El sentido de presentificación en la narración de *Gravity's Rainbow* es perceptible en la focalización de las acciones en proceso, que se manifiesta incluso en la narración con verbos en presente (“It is too late. The evacuation still proceeds, but it's all theatre.”⁴³⁴), y en los constantes monólogos interiores y otros recursos de representación de procesos de conciencia. Esta ilusión de un “presente absoluto” contrasta con la importancia jerárquica que tiene el final de la Segunda Guerra Mundial como momento histórico canónico. La minuciosidad en la representación de este espacio-tiempo y el respaldo en fuentes extraliterarias como testimonios, fuentes periódicas o de referencia y recuentos históricos que incluso se usan para la “puesta en intriga” de diversos episodios, problematiza la mutabilidad de aquellos eventos históricos verificables que se incorporan a la diégesis. Es en este contexto en que se puede hablar de la trama de *Gravity's Rainbow* como una reevaluación del concepto de “pasado absoluto”. Una reevaluación porque el narrador puede superar la distancia que lo separa de este momento histórico por medio del uso de parodia u otros recursos cómicos, y de la programación de dimensiones ontológicas paralelas. Lo que resulta es un mundo diegético que, aunque resulte fársico en su reproducción de episodios paródicos, absurdos e incluso vulgares o surreal por las alarmantes alteraciones ontológicas que se efectúan en el mundo diegético (sueños y fantasías que se mezclan con lo *real* y desestabilizan el espacio y tiempo), se ubica dentro de un lapso cronológico de tiempo con eventos históricos verificables que figuran los contornos de una burbuja temporal dentro de la cual se mezclan y articulan material histórico y diegético en un proceso de licuefacción que transforma el material

⁴³⁴ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 3.

inmutable de la tradición y el pasado absoluto en los acontecimientos y ocurrencias de un pasado que se percibe como presente y adquiere la mutabilidad, plasticidad e indeterminación del evento en curso. Pero no sólo de esta manera se confrontan la temporalidad épica y novelística. En el concepto de Linda Hutcheon de metaficción historiográfica se perfila otra forma de considerar la oposición en el manejo de aspectos espacio-temporales en estos géneros. *Gravity's Rainbow* ha sido asociada con este tipo de novela posmoderna por la manera en que subvierte la relación entre lo histórico y lo literario. Hay, por ejemplo, eventos históricos bien documentados que se representan en la novela en el trasfondo de otras situaciones puramente ficcionales; algunas instancias célebres son el episodio en que se narra el bombardeo en la ciudad de Lübeck o la celebración del fin de la guerra en "The White Visitation", que se refiere hacia el final de la segunda parte de la novela. En este proceso de hacer una reconstrucción textual del pasado, las referencias intertextuales son particularmente relevantes; *Gravity's Rainbow* muestra muy bien este aspecto en la manera en que fuentes históricas, científicas, periódicas y testimoniales construyen la temporalidad del mundo diegético. Este contraste entre lo histórico y lo literario pone en evidencia que los recuentos históricos, al igual que los relatos de ficción, son un constructo tropológico que se vale de los mismos recursos para crear sus recuentos (selección y organización de eventos en la trama, la "puesta en intriga", el uso de intertextualidad) problematizando, de esta manera, la pretensión historiográfica de producir conocimiento o "verdades históricas". Considerando lo anterior, podría decirse que la *novela épica* estructura un espacio-tiempo en el que confluyen eventos históricos bien documentados en un trasfondo diegético que ejerce un comentario paródico o irónico sobre ellos develando la naturaleza construida del recuento histórico y desautorizando su valor de "verdad".

En el capítulo sobre la novela se habló de la relación *dialógica* y *diseminativa*, los dos tipos de relaciones que la novela establece con la épica. El uso de estos términos se puede extender para describir la relación entre otros géneros pero permanezco aquí con épica y novela. El concepto de la relación *dialógica* se desprende de la teoría de Bajtín y se refiere a aquellas novelas que incorporan algún elemento de la épica, por ejemplo, algún tema como “el descenso al infierno”, sin que esto afecte o comprometa la estructura, lenguaje, temática o modos de caracterización de la novela en su totalidad. En la relación *diseminativa*, los elementos genéricos de la épica entran a la novela como un virus infectando su estructura, modos de caracterización, espacio-tiempo y discurso. La relación *diseminativa* que *GR* establece con la épica se abordó formalmente en términos temáticos y discursivos, aunque en realidad cada una de las partes del análisis tratan un tipo de diseminación. En el nivel temático se analizó la reproducción de “temas épicos” (temas o episodios que por su aparición en alguna épica clásica han adquirido un estatus jerárquico como característicos del género), y las referencias a mitología (griega, nórdica, teutónica). Entre los “temas épicos”, se revisó el episodio en que Slothrop, en el papel de clásico de “hombre contra monstruo”, enfrenta al pulpo gigante Grigori, los distintos “descensos al infierno” –Slothrop descendiendo por el escusado para escapar de los Hereros, de nuevo Slothrop tratando de rescatar a Bianca en el barco Anubis y la anómala incursión de Katje y Pirate Prentice en un infierno alegórico–, además de aquellos eventos que construyen una especie de mitología en la Zona: Katje recibida con cánticos y alabanzas en la aldea de los Hereros o Slothrop en el papel del héroe puerco Plechazunga. Las referencias a mitología, y las “configuraciones descriptivas” que conforman, se caracterizaron como injertos que transforman el desarrollo actoral de algunos personajes. Slothrop, por ejemplo, proyectando sus acciones en el modelo del mito de Tannhäuser ve su incursión al

Mittelwerke como análoga a la estancia de este personaje mitológico en Venusberg y su encuentro con la actriz Greta Erdmann como el romance del Minnesinger con Lisaura. Pasando al nivel discursivo, se caracterizó la novela en términos de una obra enciclopédica y, partiendo de los recuentos de Northrop Frye y Edward Mendelson, se ofreció una definición. Básicamente se describió como una forma genérica que no está supeditada a ningún tipo de discurso (dramático, lírico o de ficción en prosa), que incorpora un enorme rango de temas, digresiones sobre ciencia u otras ramas de conocimiento, además de elementos de diversos géneros literarios en su estructura y discurso. Por último, se analizó la cualidad oral de la narración como una recuperación de lo que Frye llama *epos*, prestando especial atención a las instancias en que aparece pronombre personal “you” como posibles instancias de interpelación del narrador al lector implícito. Así, en esta sección del análisis se extrajeron algunas características importantes que podrían ayudar a sintetizar las que ya se presentaron arriba. Partiendo de las cuatro partes del análisis se puede afirmar que la *novela épica* presenta una estructura enciclopédica y desarrolla una relación *diseminativa* con el virus genérico que la habita. La dispersión de este virus es, principalmente, visible en el injerto de temas característicos de la épica en el contenido diegético, en las referencias intertextuales a mitología e incluso en la cualidad oral del lenguaje y la narración; pero también en la estructura, modos de caracterización y manejo de aspectos espacio-temporales. El injerto de la épica en cada una de estas características inserta un sentido de completud: traza patrones circulares y correspondencias entre la trama, el discurso narrativo y la “acción completa” de personaje protagónico que ocultan, logran derrotar, de alguna manera, la contingencia, entropía e indeterminación que infecta la novela; al personaje le otorga modelos actorales míticos y épicos a partir de los cuales pueda estructurar su devenir contingente; la cronología adquiere cierta inmutabilidad e

inmanencia por la importancia y meticulosidad del tiempo histórico que se representa y, finalmente, el lenguaje y el mundo diegético recuperan la magia e integridad que les había sido arrebatada. La épica como un *pharmakon* en su versión medicinal instauro de nuevo un orden y un sentido de completud en la novela.

Hay una obsesión en la crítica de géneros literarios por intentar clasificar, comprender y dar cuenta de esas obras mayores, obras en su momento inclasificables que abrieron caminos desconocidos en la manera de concebir el mundo diegético y representarlo textualmente en el discurso literario. La forma enciclopédica de Frye (que abarca las épicas clásicas, las colecciones de mitos de Hesiodo y Ovidio, obras medievales como *The Faerie Queene* y la *Divina comedia*, además de novelas tan diversas como *Tristram Shandy*, *Gulliver's Travels* y los cinco libros de *Gargantúa y Pantagruel*); la narrativa enciclopédica de Mendelson (centrada en obras narrativas, principalmente novelas con una tradición que va desde *La Divina comedia* hasta *Gravity's Rainbow* pasando por el *Quijote*, *Fausto* y *Moby Dick*) o la épica moderna de Franco Moretti (que además de considerar el *Fausto* de Goethe, *Ulysses* de James Joyce y *Cien años de soledad* incluye también el ciclo de óperas de Wagner *Der Ring des Nibelungen*) son sintomáticos de este fenómeno. Esta tesis nace también de un deseo por mitigar la sublime incertidumbre intelectual que inspira la magnitud de obras como éstas, pero lo que resulta no es un término general que abarque una gran diversidad de obras sino uno específico que refiere un subgénero de la novela que establece una relación simbiótica con elementos genéricos de la épica. El fin de la parábola (*Die Enden der Parabel*), traducción del título que Elfriede Jelinek da a *Gravity's Rainbow* en alemán, tiene más aristas semánticas que el título original en inglés. En el sentido matemático de parábola, se hace referencia a la trayectoria circular del cohete, el otro fin de la parábola, que se refleja en la estructura de la novela; en el sentido literario de

un relato simbólico podría decirse que afirma la subversión de patrones lógicos en la narración o el “fin de la historia” que se perfila en la ruptura entre causa y efecto o la relación entre eventos de la novela; por último, en la acepción de paradoja, se resuelve el conflicto de la separación histórico-filosófica de la épica y la novela como géneros. La imagen del arcoiris, como fenómeno natural y primigenio, y la del cohete, estructura creada por el hombre con propósitos destructivos, se superponen en una trayectoria circular que simboliza la fusión de épica y novela en una nueva forma que cubre de nuevo los abismos de lo inconcluso.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, *El cantar de los Nibelungos*, Trad. Marianne Oeste de Bopp, México, Porrúa, 2005.

Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Trad. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Battestin, Martin C., "Fielding's definition of Wisdom: Some Functions of Ambiguity and Emblem in *Tom Jones*", en Henry Fielding, *Tom Jones*, Nueva York-Londres, W. W. Norton and Company, 1995.

Benjamin, Walter, "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov", en Dorothy J. Hale (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory*, Nueva York, Blackwell Publishing, 2006.

Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2005.

-----, *El tercer Reich*, Nueva York, Vintage Español, 2010.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Asociación de Academias de Lengua Española, México, Alfaguara, 2004.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Nueva York, Penguin Classics, 2007.

Cowart, David, "Pynchon in literary history" en, Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

Derrida, Jacques, *Dissemination*, Trad. Barabara Johnson, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

Elias, Amy J., "History" en Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

Fielding, Henry, *Tom Jones*, Nueva York-Londres, W. W. Norton and Company, 1995.

Fresán, Rodrigo, "Roberto Bolaño: El último caso del detective salvaje", *Página 12*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 2004.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Trad. Jane E. Lewin, Nueva York, Cornell University Press, 1983.

Gussow, Mel, "Pynchon's Letters Nudge his Mask", *The New York Times*, 4 de marzo de 1998.

Homer, *The Iliad*, Trad. Robert Fagles, Nueva York, Penguin Classics, 2001.

-----, *The Odyssey*, Trad. Robert Fagles, Nueva York, Penguin Classics, 2005.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge, 2005.

Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

- Iser, Wolfgang, "The Reader as a Component Part of the Realistic Novel: Esthetic Effects in Thackeray's *Vanity Fair*", en Dorothy J. Hale (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory*, Nueva York, Blackwell Publishing, 2006.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Nueva York, Cornell University Press, 1982.
- Joyce, James, *Ulysses*, Nueva York, Vintage International, 1990.
- Kafka, Franz, *The Trial*, Trad. Edwin and Willa Muir, Norwalk, The Heritage Press, 1995
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Lowry, Malcolm, *Under the Volcano*, Nueva York, Harper Perennial Modern Classics, 2000.
- Lukács, Georg, *The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*, Trad. Anna Bostock, Cambridge, The MIT Press, 1971.
- Mann, Thomas, *The Magic Mountain*, Trad. John E. Woods, Nueva York, Everyman's Library, 2005.
- McHale, Brian, *Constructing Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1992.
- , *Postmodernist Fiction*, Nueva York, Routledge, 1987.
- , "Pynchon's Postmodernism", en Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

- McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel 1600 - 1740*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 2002.
- Mendelson, Edward, "Encyclopedic Narrative, from Dante to Pynchon", *Modern Language Notes*, 91, Johns Hopkins University Press, 1976.
- Merchant, Paul, "Forms of Modern Epic" en *The Epic*, Nueva York, Routledge, 1971.
- Milton, John, *Paradise Lost*, Nueva York, W. W. Norton and Company, 2005
- Moretti, Franco, *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*, Trad. Quintin Hoare, Nueva York, Verso, 1996.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.
- Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas Editores, UNAM, 2012.
- , *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI/UNAM, 2001.
- , *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, Trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 2009.
- , *En busca del tiempo perdido. 5. La prisionera*, Trad. Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 2009.
- Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, Nueva York, Penguin Classics, 2006.

- , *Slow Learner, Early Stories*, Nueva York, Back Bay Books, 1985.
- , *The Crying of Lot 49*, Nueva York, Harper Perennial Modern Classics, 2006.
- , “The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch, to Thee”, *New York Times Book Review*, 6 de Junio de 1993
- , *V*, Nueva York, Harper Perennial Modern Classics, 2005.
- Rilke, Rainer Maria, *Duino Elegies*, Trad. David Young, London, Nueva York/Londres, W. W. Norton & Company, 2006.
- , *Sonnets to Orpheus*, Trad. M. D. Herter Norton, Nueva York/Londres, W. W. Norton and Company, 2006.
- Schiller, Friedrich, " Über epische und dramatische Dichtung", *Sämtliche Werke*, Band 5, Múnich, Hanser Verlag, 1962.
- Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, Nueva York, Everyman's Library, 1991.
- Virgilio, *Eneida*, Trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2004.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Weisenburger, Steven, *A Gravity's Rainbow Companion*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 2006.
- , “Gravity’s Rainbow”, en Inger H. Daalsgard, Luc Herman y Brian McHale (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.