

DE PARIS A SAN NARCISO: LA DINAMO Y LA CIUDAD

JUAN LÓPEZ GAVILÁN
Universitat de València

I

En la Exposición Universal de París, en 1900, Henry Adams, hijo confeso de Boston y del XVIII, encontró en la dinamo el símbolo de una energía «silent and infinite.»¹ La dinamo representa para Adams un mundo nuevo que no puede ser medido con los valores heredados de la Ilustración, un mundo de fuerzas anárquicas que parece regido por el azar, que ya no puede explicarse por una relación de causa-efecto, un mundo sobre el que «the mere sequence of time was artificial.»² Pensábamos que la ciencia iba a aportarnos una explicación globalizadora de lo real, pero el silencio sigue siendo impenetrable. Así, ante el riesgo de un vacío amenazador, de la pregunta sin respuesta, es preferible no mirar a esa nueva realidad, sino deificarla, superando así el dolor que produce lo caótico e ilimitado «mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma inerte por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios),» como define Eugenio Trías una de las etapas en que se puede dividir el análisis kantiano del sentimiento de lo sublime.³ Con el tono irónico que recorre su *Education*, afirma Adams que la única posibilidad de conocimiento que parece ofrecerse es «translating rays into faith.»⁴ Por ello, compara la dinamo con la Virgen, llegando a la conclusión de que la primera es el único símbolo que podía ser interpretado en términos de fuerza, de energía creadora, por la puritana sociedad norte-

1. *The Education of Henry Adams*. Eds. E. Samuels y J. N. Samuels. New York: The Library of America, 1983, pág. 1067.

2. *Ibid.*, pág. 1069.

3. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982, pág. 24.

4. *Ibid.*, pág. 1070.

americana, para la cual el valor supremo de la mujer, del sexo, de la reproducción, era considerado pecado.

Adams intentó reflejar la distinta realidad que expresan los dos símbolos en un poema escrito a finales de 1900 o a principios de 1901, «Prayer to the Virgin of Chartres.»⁵ Las conclusiones últimas que saca su autor parecen claras. En su búsqueda del conocimiento, del secreto final que tradicionalmente se ha asociado a la idea de Dios padre, el hombre moderno, ilustrado, ha sustituido su imagen: «—We ... dethroned the father too,»⁶ por la propia: «Ourselves we worship,» o por la imagen resultante del esfuerzo humano, la dinamo, imagen sagrada de la nueva religión instituida, la ciencia en su más pura vertiente tecnológica. Por ello, Adams pide a la virgen que escuche la oración a la nueva deidad, que viene a sustituir a aquellas que ella tantas veces había escuchado.

En la disyuntiva entre las dos formas de «religiosidad» (o de ciencia, como dice en el capítulo de su autobiografía titulado «A Dynamic Theory of History»), capaces de dar una explicación de la realidad, y en espera de que la muerte haga palpable ese conocimiento final («while we ... wait for what the final void will show»), él, «fossil survival of an age of stone,» toma partido por la virgen, pues ve con claridad los peligros a los que una sociedad industrial, tecnológica, puede llevar al hombre. En el sueño loco del progreso ilustrado, hemos alcanzado poder, sí, pero también hemos engendrado un monstruo sobre el que no tenemos control. Por el contrario, somos dominados por esa fuerza que diluye la posibilidad de nuestro ser: «Or are we atoms whirled apace,/ Shaped and controlled by you?» Nos creemos los reyes de la creación, pero simplemente somos «the dead Atom-King!» Adams relaciona, además, el resultado de este parricidio con el proyecto puritano del recomienzo en el Nuevo Mundo, tal y como ya hemos visto que haría posteriormente en su *Education*. De hecho, el símbolo que encontró en Francia, la dinamo, lo había visto por vez primera en otra Exposición Universal, la de Chicago de 1893:

Crossing the hostile sea, our greedy band
Saw rising hills and forests in the blue;
Our father's kingdom in the promised land!
—We seized it, and dethroned the father too.

Otra consecuencia del poema es muy innovadora contemplada desde la más estricta contemporaneidad, al tiempo que, a pesar de las propias objeciones de Adams al

5. *Novels, Mont Saint Michel, The Education*. Eds. E. Samuels y J. N. Samuels. New York: The Library of America, 1983, págs. 1202-07. Las citas de versos que aparecen a continuación en nuestro texto pertenecen a este poema.

6. Adams centra el poema en la Virgen al estar relacionada con la reproducción, como veremos más adelante, y no en la figura del Dios padre, mucho más abstracta.

mismo, está presente en el pensamiento americano al menos desde el transcendentalismo. El resultado de buscar el conocimiento a través de la ciencia es nuestra despreocupación absoluta por el universo («What care we ... for the Universe?»), y la consiguiente destrucción de toda vida verdadera, de toda vida transcendente: «Though we destroy soul, life and light/, Answer you shall—or die!» Adams parece estar buscando en la ciencia un sistema de pensamiento sin fisuras al que poder acogerse y que garantice una explicación global del mundo, al igual que en su momento, como apunta tanto en la *Education* como en su *Mont Saint Michel and Chartres*, lo había hecho la suma teológica tomista. Sin embargo, no es posible obtener una respuesta de la dinamo.

Una tercera cosa que llama nuestra atención es la razón de la preferencia de Adams por la virgen. En el fondo, ese es el secreto último, imposible de conocer; para decirlo brevemente, la existencia de la vida misma, es decir, de su reproducción, a lo que Adams se refiere como «the mystery of Maternity/Soul within Soul,—Mother and Child in One!» aspecto que, como vimos, había relacionado en su *Education* con la represión de la sexualidad en la sociedad norteamericana. Volveremos a este tema un poco más adelante. De momento, acabaremos diciendo que, como se puede comprobar, el racionalismo confeso de Adams sólo es tal desde la perspectiva romántica del que conoce los propios límites de ese racionalismo, del que conoce que hay un algo más, «disorder,» que únicamente podemos nombrar con un símbolo.⁷ De lo que se deduce que su postura quizás no sea la del conservador pesimista y nostálgico del pasado que pudiera parecer hasta aquí.

II

Pero nos habíamos olvidado del marco «incomparable» en que tuvo lugar la que podríamos llamar epifanía de Adams: París, la capital del siglo XIX, como la denominó Walter Benjamin.⁸ París, la ciudad de los panoramas, de las Exposiciones Universales, de los pasajes, de los grandes bulevares, del gran arte, pero también la ciudad donde las masas proletarias alzaron sus barricadas varias veces a lo largo del siglo. Tenía que ser así, puesto que, epítome de las grandes urbes, París ejemplifica el lugar donde se apiña, malviviendo en sus suburbios, la mano de obra barata necesaria para el funcionamiento de las fábricas que enriquecen a la burguesía.

De hecho, el nombre de la ciudad no importa. La urbe industrial siempre es el lugar privilegiado para la alienación del individuo incorporado a la marea de la masa; el

7. John Carlos Rowe. «Henry Adams.» *The Columbia Literary History of the United States*. Ed. gral. Emory Elliot. New York: Columbia U.P., 1988, pág 647.

8. «París, capital del siglo XIX.» *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1993. Lo que sigue es mayoritariamente una exposición de las ideas de Benjamin en la que hemos intercalado nuestros comentarios sobre Adams.

lugar donde los individuos no han de mirarse siquiera, menos aún dirigirse la palabra, sólo han de caminar, apretujados, por el lugar prefijado para ello. La pérdida de la propia humanidad es el precio a pagar «para consumir las maravillas de la civilización,» como tempranamente observa Engels.⁹

El mecánico deambular del sujeto por la ciudad tiene su origen en la subyugación del hombre a la máquina, subyugación que acontece en la fábrica. El obrero es sometido al ritmo de la máquina, subordina «su propio movimiento al siempre uniforme de un autómatas,» apuntará Marx en *El Capital*.¹⁰ El trabajo se vacía de contenido, pues cada manipulación reproduce exactamente la anterior. Lo inanimado impone su ley. Esta deshumanización provoca un desplazamiento del productor al producto, y así, el bien de consumo, la mercancía se convierte en el nuevo fetiche a adorar según el ritual de la moda. ¿Y cuál es el lugar ideal donde consagrar dicha veneración? No otro sino las Exposiciones Universales, de las que Adams era asiduo visitante, y en las que la dinamo ocupó un lugar destacado. «Lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía ... las Exposiciones Universales edifican el cosmos de las mercancías.»¹¹ Pero, precisamente por eso, revelan su naturaleza, una naturaleza que se define por «su oposición a lo orgánico,»¹² por su vinculación a lo inerte. Ahora bien, si la masa trabajadora, para la que una exposición de este tipo era un pasatiempo, venera extasiada la mercancía, Adams venerará la fuerza generadora de ese fetiche, a su vez un fetiche inorgánico, incapaz de responder a sus preguntas.

Industrialización, deshumanización, triunfo de lo inanimado son, pues, fenómenos vinculados directamente a la eclosión de las masas y a la consagración definitiva de la ciudad como el lugar privilegiado de las relaciones sociales en la modernidad. Para Benjamin, si alguien ejemplifica el sentimiento doble de atracción y rechazo del artista ante los nuevos fenómenos, si alguien es consciente de la inevitabilidad de los cambios, al tiempo que siente nostalgia por aquello que fue y se ha perdido, ese artista es, sin duda, Baudelaire, quien utilizará para ello la figura del «flâneur.»

Benjamin nos recuerda que la primera descripción de esta figura baudelaireana, a la vez que la de su final, en tanto que la ciudad va arrinconándole en su deambular hasta constreñirlo al espacio del bazar donde pasa las horas entre mercancías sin desear comprar ninguna, hasta convertirse él mismo en parte de ese paisaje, es decir, en mercancía, se encuentra en Edgar Allan Poe, en su relato «The Man of the Crowd.» Conocida es la admiración que Baudelaire sentía por Poe, que le llevó a traducir al francés algunos de sus textos. Sin embargo, la vinculación de los dos autores no ha de verse

9. Citado por Benjamin, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire.» *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus: Madrid, 1993, pág. 74.

10. Citado por Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire.» *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus: Madrid, 1993, pág. 147.

11. «París, capital del siglo XIX.» Op. cit., págs. 179-80.

12. *Ibid.*, pág. 181.

exclusivamente en el uso que ambos hacen del malditismo y sus figuras, sino en el retrato de las situaciones sociales que le dan origen, y en las teorías estéticas a que se ven conducidos.

III

A diferencia de Baudelaire, Poe odiaba la masa. Por este motivo, identifica con el criminal al individuo que se oculta en su seno: «This old man ... is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd.*»¹³ La descripción que de la ciudad hace Poe es, igualmente, mucho más sombría que la que realiza Baudelaire de París. Sus luces son mucho más tétricas, y su retrato de gentes moviéndose al ritmo marcado por esas luces no sólo alcanza a la clase obrera, sino que incide incluso en la pequeña burguesía que forman abogados, oficinistas, etc., todos ellos aislados unos de otros sin esperanza alguna, y cuya uniformidad se puede observar tanto en la vestimenta como en sus gestos. Su comportamiento es automático, deshumanizado. Como dice Benjamin, «los sectores de la multitud descrita por Poe realizan una mimesis semejante del ‘movimiento enfebrecido de la producción material’ junto con las formas pertinentes del negocio.»¹⁴

El Londres que describe Poe no se parece, pues, al París del poeta francés, ciudad que sólo llegaría a los límites de deshumanización de la capital inglesa varios años después, como apunta Benjamin, quien, en una nota, sugiere también una conexión que se nos revela como sumamente importante desde nuestro punto de vista: la similitud de la descripción de Poe con la idea que Marx tenía de América, país en el que éste último destaca «el movimiento enfebrecido, juvenil, de la producción material.»¹⁵ Y es que el desarrollo industrial había sido mucho mayor en los Estados Unidos que en la Francia del Segundo Imperio, a lo que hay que añadir el hecho de la toma del poder por la burguesía norteamericana en la Revolución y, por consiguiente, la experiencia de gobierno democrático de la masa, experiencia que Poe odiaba. Como un inciso, quizá convendría recordar ahora que Henry Adams nació en 1838, dos años antes de la publicación del cuento de Poe, y que, por tanto, vivió en los años de consolidación de la victoria urbana y tecnológica, simbolizada en el triunfo del Norte en la Guerra Civil.

El rechazo de la masa produce, en ambos escritores, como en otros escritores románticos, el recurso a figuras del espectro humano que han renunciado al pacto social: el bohemio, el conspirador, el «apache,» figuras malditas que Baudelaire subsumirá en la imagen del artista como héroe, como luchador. Así, la deuda de la teoría estética

13. "The Man of the Crowd.» *The Norton Anthology of American Literature*. Eds. Nina Baym et al. 3rd. edition. Vol. 1. New York: W. W. Norton & Co., 1989, pág. 1418. Benjamin hace referencia a esta frase en concreto.

14. «El París del Segundo Imperio en Baudelaire.» Op. cit., pág. 69.

de Baudelaire para con Poe es más que evidente. Según aquel, todo arte aspira a la inmortalidad, y la dignidad de la modernidad consiste en su aspiración a ser leída como antigüedad. Lo clásico es la construcción; lo moderno, la sustancia y la inspiración. Sin embargo, ambos son conscientes de que en un mundo donde la uniformidad de la sociedad está acabando con la particularidad del individuo, ya no hay lugar para lo bello, para el artista, tal y como ellos lo entienden. De ahí que Poe acabe por refugiarse en una concepción clásica de la Belleza, en una estética formalista que proteja a la obra de arte de la agresión del mundo externo incapaz de apreciar esa Belleza. Aunque, quizás no tan curiosamente, algunos productos de esa estética resulten, como ha señalado la crítica, y en tanto Poe es hijo de su tiempo, tan racionalmente mecánicos, tan carentes de vida, como las alas de la ciencia que él ataca en su famoso soneto.

A partir de la adopción de la teoría estética de Poe por parte de Baudelaire, se entroniza la idea del arte por el arte como corriente dominante, en tanto que reacción al aislamiento del artista, ahora héroe solitario frente a la masa. Benjamin sugiere que esta reacción asume la forma de una teología, tal y como veremos a continuación. No obstante, la dualidad del sentimiento de Baudelaire ante la masa se refleja también en su aceptación ocasional de una teoría utilitarista del arte.¹⁶ Sin embargo, el lugar donde Baudelaire evidencia como teoría la intuición de Poe es en su comprensión del fenómeno de la aparición de la fotografía.

La fotografía no hace sino culminar el proceso histórico de separación de lo artístico, por su progresiva inscripción en lo técnico, del ámbito de lo cultural, para devenir mercancía. Como dice Benjamin:

En el siglo diecinueve, ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas ... El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía. Pero vacilan en el umbral.¹⁷

Curiosamente, Henry Adams señala cambios similares en las artes, especialmente en la arquitectura convertida en ingeniería. También resulta curioso que Benjamin señale 1900, año de la Exposición Universal en que Adams entroniza la dinamo, como la fecha en que se ha completado el proceso de reproductibilidad técnica del arte.

En la posibilidad de esta reproductibilidad técnica operada por la fotografía, algo se ha quedado por el camino: el presente de la obra de arte, su existencia única, su historicidad, lo que le da su autenticidad. Para Benjamin, el atributo del arte clásico del

15. Citado por Benjamín, *ibíd.*, pág. 68.

16. *Ibíd.*, pág. 38.

que carece la modernidad se concreta en el concepto de aura, que se pierde al cortarse la vinculación de la obra de arte con la tradición. De ahí, el carácter cultural de la obra artística, que jamás puede desligarse del ritual. Esa «manifestación irreplicable de una lejanía,» como define Benjamin el aura, se da también en los objetos naturales, convertidos en mercancía, porque «acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción,» lo que refleja la tendencia a «lo igual en el mundo,» a la uniformidad que es la característica esencial de la masa.¹⁸

Así pues, lo moderno podría definirse como aquello que ha perdido el aura, deviniendo producto industrial, mercancía. De ahí, que Adams entronice a la dinamo como la nueva deidad de la época moderna, en tanto que fuerza creadora del objeto industrial masificado, en sustitución de la Virgen, que representa un modo de reproducción aurática, inseparable del ritual, del culto. La reproductibilidad técnica descrita por Benjamin y simbolizada por la dinamo adamsiana sustituye a la reproducción natural, a la fuerza de la sexualidad que ejemplifica la Virgen. Por eso, el puritanismo norteamericano y su ética del trabajo favorecieron la exclusión de ésta última en favor de la dinamo, como señalamos al principio de este trabajo.

IV

Walter Benjamin afirma en el párrafo final de su ensayo seminal «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica» que el fascismo utiliza inevitablemente la teoría de «l'art pour l'art,» en tanto que «ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos),» lo que «en consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política.» Frente a ello, «el comunismo le contesta con la politización del arte.» Esta politización se derivaría de la destrucción absoluta del aura al identificar los usos científico y artístico de la fotografía, identificación que se manifiesta en el cinematógrafo mejor que en cualquier otra forma artística de la modernidad.¹⁹ Pero, al tiempo, Benjamin evidencia la posibilidad de control de las masas que los nuevos medios artísticos ofrecen al poder. Este miedo, unido a cierta nostalgia u obsesión por el problema de, como apunta William Dawers, «how to retain uniqueness when confronted with the somnolent, homogeneous masses,»²⁰ ha llevado

17. «París, capital del siglo XIX.» Op. cit., pág. 190.

18. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, págs. 24-5.

19. *Ibid.*, pág. 47.

20. «That Other Sentimental Surrealist: Walter Benjamin.» *Pynchon Notes* 20-21, spring-fall 1987, pág. 49.

a los críticos a discusiones sobre la ambivalencia de las teorías benjaminianas. Esta ambivalencia la resume perfectamente Carol Bernstein:

Lo que Benjamin descubre es la radical ambigüedad de lo sublime. Lo que parece ser una forma de inversión era algo siempre potencial: desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, desde los discursos compartidos a las imágenes de una «nueva naturaleza» y a aquello que yace más allá del horizonte perceptivo. Benjamin efectúa el juego sublime de la *incommensurabilidad*.²¹

¿Y a qué se refiere Henry Adams en su poema a la virgen de Chartres, sino a lo sublime, como señalamos anteriormente, cuando interrogaba a la dinamo por el secreto último, «the father's clue,» que se oculta tras el caos, el infinito *incommensurable* que él se siente incapaz de aprehender? Parece obvio, pues, que no podía obtener respuesta.

La actitud de Adams resulta muy similar a la de Benjamin. Su racionalismo expresa su deseo, su necesidad de un conocimiento ligado a cierta historicidad, en una concepción marxista en el caso del pensador alemán;²² su romanticismo evidencia la conciencia individual de los límites de la propia razón. La virgen de Chartres operaría como el símbolo, como la metáfora capaz de sintetizar ambos tipos de conocimiento. Pues esa es su función, dar unidad a tendencias opuestas, sería una reconciliadora de los extremos de la naturaleza, como diría Emerson: arte y ciencia, pensamiento e instinto, experiencia y deseo, verdad y ficción. Inseparable del rito, incomprensible fuera de su culto, al igual que el arte aurático previo a la modernidad tal y como lo entiende Benjamin, la virgen logra conciliar el eterno deseo de unidad del hombre, que satisface su razón, con la evidencia romántica de la multiplicidad de la experiencia. En tanto seamos capaces de comprender las tensiones que la sustentan, será ella capaz de darnos dicha unidad.²³ La virgen es la catalizadora de la unidad esencial del ser, que no es otra que la formada por la indisolubilidad de la vida y de la muerte. Cuando el hombre sea capaz de ver el callejón sin salida al que le ha arrastrado la nueva fe en la dinamo, se arrodillará ante la virgen, que representa: «The purity, the beauty and the faith; ... The glory of the life and of the death.»²⁴

Sin embargo, esta reconciliación de vida y muerte, que nos devuelve a la tradición trascendentalista, está amenazada por el nuevo credo cientifista que el hombre ha adoptado ciegamente y que, como hemos visto, lleva a la reproducción industrial des-

21. «Walter Benjamín y la crisis de lo sublime.» *La balsa de la Medusa* 26-27, 1993, pág. 128. Las cursivas son mías.

22. Adams reconoce que las dos mayores influencias en su pensamiento fueron las de Darwin y Marx, aunque para distanciarse totalmente de ellas, en tanto formas de pensamiento determinista.

23. John Carlos Rowe, art. cit., pág. 664.

24. Henry Adams, «Prayer to the Virgin of Chartres.» Op. cit., pág. 1206.

enfrenada, a la aglomeración de las masas en las grandes urbes y al reinado del objeto sin aura, de la mercancía, de lo inorgánico. Más allá de Racionalismo y Romanticismo, Adams y Benjamin vislumbran el nacimiento de lo moderno en el triunfo de la máquina. No obstante, el tono pesimista y nostálgico de la oración de Adams sólo va a ser una de las líneas de su pensamiento. Al igual que los trascendentalistas anteriormente, ambos escritores son conscientes de las dificultades de la empresa, pero se disponen a efectuar una nueva síntesis necesaria, que evite la caída en el determinismo o en el caos, aunque su propia ironía denuncie tal síntesis por incompleta, en tanto que eternamente cambiante. Así, Adams, tras el shock de la experiencia de lo real que narra en «The Virgin and the Dynamo,» el famoso capítulo de su *Education*, nos ofrece «A Dynamic Theory of History» y «A Law of Acceleration,» cuyos títulos indican claramente la imposibilidad del fin de la interacción entre hombre y naturaleza.²⁵ En dicha interacción, «Adams was convinced that the randomness of natural forces permitted man to take some control of his own history.»²⁶ Benjamin, por su parte, en su análisis del surrealismo, contrarresta su pesimismo y acuña el término «iluminación profana,» que puede ocurrir si, en nuestra contemplación solitaria de lo real, «penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.»²⁷

V

William Dawers ha estudiado los paralelismos existentes entre la obra de Benjamin y la narrativa de Thomas Pynchon. Además de una concepción similar del tiempo como estructura no lineal y centrada en el presente, en el aquí y ahora, a la vez que rebuscan entre los desechos del pasado para ver de encontrar un posible sentido, «both Pynchon and Benjamin return again and again to a few central issues: the rise of information, the decline of experience, the sequestering of death, the importance of technological change.»²⁸ Por otra parte, como es sabido, Thomas Pynchon elabora su primera novela, *V*, en torno a las metáforas adamsianas de la dinamo y la virgen. A tenor, pues, del gran interés que despierta entre la crítica especializada la obra de Pynchon, cabe concluir que parece clara la vigencia del pensamiento de los dos ensayistas.

25. *The Education of Henry Adams*. Op. cit., pág. 1156.

26. John Carlos Rowe, art. cit., pág. 646.

27. «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia.» *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1993, pág. 58. Quizás sea un atrevimiento por nuestra parte, pero no podemos dejar de pensar que esa iluminación profana es la que expresaron los «trascendentalistas» Whitman y Dickinson.

28. Art. cit., pág. 40.

No obstante, Pynchon realiza una labor de actualización lectora de dicho pensamiento, retratando en sus novelas las consecuencias de la ceguera histórica denunciada por Adams y Benjamin. Así, en *V.* hace un análisis de las causas históricas que originarán la Primera Guerra Mundial, mientras que en *Gravity's Rainbow* muestra sin piedad los resultados de la destrucción masiva a que ha llevado el sometimiento del hombre a lo inanimado, a la vez que demuestra claramente como el cine es utilizado, como intuyó Benjamin, para el control social del individuo. En *Vineland*, por su parte, Pynchon describe la forma que lo inerte ha adoptado en el universo mass-mediático.

Pero, como sus antecesores, Pynchon nos dice que, aunque en escasos momentos, tenemos en nuestra mano la posibilidad de encontrar sentido, la posibilidad de ver lo que hay al otro lado de la pantalla del televisor. Como sugiere Paul Scott Derrick, la música, la canción, es una de esas formas que utiliza Pynchon en *Gravity's Rainbow* para sugerirnos el camino órfico de ascensión de la muerte como nuevo principio, de vuelta a la naturaleza, que metaforiza en el ático-invernadero de Pirate Prentice.²⁹

El único problema es dejarlo pasar, estar ciegos al momento de la revelación, de la iluminación profana que se puede tener incluso en la contemplación de la gran ciudad, pues incluso ella nace de la tierra y a la tierra vuelve. De lo contrario, sólo nos quedará esperar a Mr. Passerine, como le sucede a Oedipa Mass en *The Crying of Lot 49*:

She looked down a slope ... onto a vast sprawl of houses which had grown up all together, like a well-tended crop, from the dull brown earth; and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. ... There were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate ...; so in her first minute of San Narciso, a revelation trembled past the threshold of her understanding ...; she and the Chevy seemed parked at the centre of an *odd, religious instant*. As if, on some other frequency, or out of the eye of some whirlwind rotating too slow for her heated skin even to feel the centrifugal coolness of, words were being spoken.³⁰

¿O quizás cantadas? En cualquier caso, se trataría de percibir con claridad aquello que nos dicen. Así que, como diría el propio Pynchon, ahora es nuestro turno.

29. *Thinking for a Change. Gravity's Rainbow and Symptoms of the Paradigm Shift in Occidental Culture*. València: Universitat de València, 1994, págs. 246-7.

30. Thomas Pynchon. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam, 1967, pág. 13. Las cursivas son mías.

WORKS CITED

- ADAMS, HENRY. *Novels, Mont Saint Michel, The Education*. Eds. E. Samuels y J. N. Samuels. New York: The Library of America, 1983.
- BENJAMIN, WALTER. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1993.
- . *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1993.
- . *Discursos Interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982.
- BERNSTEIN, CAROL. «Walter Benjamin y la crisis de lo sublime.» *La balsa de la Medusa* 26-27, 1993. Trad. C. Thiebaut.
- DAWERS, WILLIAM. «That Other Sentimental Surrealist: Walter Benjamin.» *Pynchon Notes* 20-21, spring-fall 1987.
- DERRICK, PAUL SCOTT. *Thinking for a Change. Gravity's Rainbow and Symptoms of the Paradigm Shift in Occidental Culture*. València: Universitat de València, 1994.
- POE, EDGAR ALLAN. «The Man of the Crowd.» *The Norton Anthology of American Literature*. Eds. Nina Baym et al. 3rd. edition. Vol. 1. New York: W. W. Norton & Co., 1989.
- PYNCHON, THOMAS. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam, 1967.
- ROWE, JOHN CARLOS. «Henry Adams.» *The Columbia Literary History of the United States*. Ed. gral. Emory Elliot. New York: Columbia U.P., 1988.
- TRIAS, EUGENIO. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.