

PINCIO Y LOS ESTADOS UNIDOS QUE NO SON LOS ESTADOS UNIDOS

PINCIO AND THE UNITED STATES
THAT ARE NOT THE UNITED STATES

FRANCO ZANGRILLI
City University, Nueva York
Franco.Zangrilli@baruch.cuny.edu

Lo neofantástico en Tommaso Pincio se distingue de lo fantástico posmoderno de nuestros escritores. Se basa en la realidad estadounidense contemporánea; la introduce en un proceso de elaboraciones enfáticas, mezclas, transfiguraciones, y la convierte en el símbolo de otro mundo, de un planeta extraño. Pincio llega a esta operación creativa gracias a su conocimiento de las tradiciones y de las costumbres, de la historia, de la cultura y de la literatura de los Estados Unidos. De todo eso quiere darse una idea en este ensayo, analizando la segunda novela de Pincio, *Spazio sfinito*, en la que se representa a unos Estados Unidos que no son Estados Unidos.

Tommaso Pincio science-fiction is different from the postmodern fantasy of our writers. It is based on contemporary American reality; it introduces it in an emphatic elaborations process, mixtures, transfigurations, and makes it become the symbol of another world, of a strange planet. Pincio reaches this creative operation thanks to his knowledge of the traditions and customs, history, culture and literature of the United States of America. With this paper, I'll try to give an idea of this by analyzing Pincio's second novel, Spazio sfinito, which represents an America that is not America.

FRANCO ZANGRILLI es catedrático de italiano y de literatura comparada en la City University of New York. Ha publicado más de doscientas reseñas, numerosos artículos, intervenciones y entrevistas en revistas y periódicos canadienses, estadounidenses y europeos. Ha publicado más de cuarenta textos de crítica literaria sobre escritores contemporáneos: D'Annunzio, Pirandello, Buzzati, Bonaviri, Doni, etc. Sus últimos libros son: *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno* (Homo Scrivens, Nápoles, 2013); *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello* (Franco Cesati Editore, Florencia, 2014); *Dietro la maschera della scrittura. Saggio su Tabucchi* (Edizioni Polistampa, Florencia, 2015). Dirige para Salvatore Sciascia Editore de Caltanissetta-Roma una columna de crítica literaria, *Sentieri saggistici*, y una columna de escritura creativa (poesía, teatro, narrativa), *Scrittori del mondo*; para Franco Cesati Editore de Florencia, una columna de crítica literaria, *Italianisti nel mondo*; per Homo Scrivens de Nápoles, una columna de *Fiction & non fiction of the world*.

Palabras clave:

- Tommaso Pincio
- Neofantástico
- Narrativa
- Spazio sfinito

Keywords:

- Tommaso Pincio
- Science-fiction
- Prose fiction
- Spazio sfinito

Envío: 10/04/2015

Aceptación: 26/05/2015

Tommaso Pincio (1963), pseudónimo de Marco Colapietro, es uno de los escritores más importantes de la generación que se afirma en nuestro panorama literario desde principios del dos mil. Es autor de relatos y novelas fascinantes, insólitos. Casi todos se inspiran en una neofantasia que se nutre tanto de experiencias de los movimientos artístico-literarios surgidos de la última década del siglo anterior en adelante, como de los temas, géneros y los experimentalismos que brotaron de los inicios del posmodernismo, de los motivos recuperados de la tradición literaria, como los de la ciencia ficción, usados hasta la saciedad por parte de los escritores posmodernos estadounidenses (por ejemplo, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Ray Bradbury) y por ciertos escritores patrios incluso en obras pseudoperiodísticas.¹

¹ Véanse a este propósito F. Zangrilli, 'Il neofantastico giornalistico della Fallaci', *Revista de Investigación y Crítica Estética*, 10, 2012, pp. 208-226, localizable también

A distintos niveles, lo neofantástico de Pincio se distingue por lo fantástico posmoderno de nuestros escritores. Él se basa en la realidad estadounidense contemporánea; la introduce en un proceso de elaboraciones enfáticas, mezclas, transfiguraciones, y la convierte en el símbolo de otro mundo, de un planeta extraño. Pincio llega a esta operación creativa gracias a su conocimiento de las tradiciones y de las costumbres, de la historia, de la cultura y de la literatura de los Estados Unidos.

Desde la adolescencia comienza a arraigar en él el mito de los Estados Unidos, que en el siglo XX se vivió de manera diferente por las sucesivas generaciones de escritores, periodistas e intelectuales (Pirandello, Barzini, Vittorini, Pavese, Pasolini, Tabucchi, Eco, etc.). Un mito sentido con tanta profundidad por Pincio que su pseudónimo parece haberse basado en el nombre de uno de los escritores estadounidenses más representativos de la literatura posmoderna, Thomas Pynchon.² De relato en relato, ese mito ayuda al autor a representar a unos Estados Unidos que no son los Estados Unidos. Se ha desarrollado con personajes de diferentes estratos sociales, incluido el del mundo de los negocios, y en especial, con personajes marginados, incomprendidos, extraños, expresión de la rebelión y de la contracultura. Casi todos dan la impresión de pertenecer a un mundo desconocido, mezcla de realidad y de sueño, de concreción y de abstracción, de verdad y de mentira, de vida real y de vida virtual; de formar parte de otro lugar, de un espacio extraterrestre. Y casi todos son los alter ego del autor, los duendecillos de su autobiografía fantástica.

Pincio ha ambientado diferentes creaciones en sus Estados Unidos. Creaciones reveladoras de su pasión por remanipular, y por tanto por rescribir, ingredientes de la poética de los escritores que adora, desde los de la *lost generation* a los de la *beat generation*, a los de la *Avant-Pop*. Creaciones indicadoras de su amor por este país que, siendo tan diferente del nuestro radicado en el pasado, representa el cambio y la renovación continuas de las cosas, los caminos del futuro. Y creaciones demostrativas de su crítica en la sociedad estadounidense, sentida con instantes de rencores vibrantes, incluso cuando se le presenta una sociedad perfecta en su imperfección. Pincio conoce muy bien los Estados Unidos, en sus defectos y en sus virtudes; vivió en Nueva York casi diez años trabajando como director de una gran galería de arte y aquí es donde empieza a escribir sus novelas. Al igual que ocurre en las novelas de Fallaci, mientras describe a unos Estados Unidos como un país de maravillas, denuncia en clave fantástica aspectos infelices, las cosas alarmantes y detestables. Tanto en ciertos episodios de las novelas de Fallaci, (por ejemplo, *Un uomo*), como en otros de las de Pincio (por ejemplo, *M.*), se ve a los Estados Unidos bajo un prisma negativo, un inextricable e incomprensible *rebus*, un monstruo que explota a Europa en su propio interés.³

en internet; y S. Triulzi, *Fantascienza e giornalismo di Manganelli, Media allo specchio. Letteratura e Giornalismo*, eds. Eny Di Iorio y F. Zangrilli, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2014, pp. 171-190.

² Pincio es un ilustre americanista, y no solamente porque haya traducido al italiano a varios escritores estadounidenses y escrito artículos y ensayos sobre ellos; véase, por ejemplo, T. Pincio, *Gli alieni*, Fazi Editore, Roma, 2006 [*Aliens, ¿hay alguien ahí fuera?*, trad. Sofia Rhei, 451 Editores Madrid, 2009].

³ Con respecto a los Estados Unidos en la obra *fallaciana*, véase F. Zangrilli, *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*, Felici Editore, Pisa, 2013.

En los relatos *pincianos*, un grupo de escritores fantásticos se presenta de las maneras más disparatadas, a menudo colaborando de forma útil en una reescritura que crea e incluso un relato onírico de pesadilla kafkiana (cfr., por ejemplo *Hotel a zero stelle*). Aparecen mediante las formas de citas directas e indirectas, de las referencias, de los *pastiches*. Y como sombras, larvas, espectros, como ardillas que corren de un lado a otro iluminando los ambientes de realismo mágico, de surrealismo, de ciencia ficción, tal vez sobre las huellas de la novela negra y el suspense, en páginas articuladas con los medios de la *fiction-non fiction* o del *nonsense* o de la retórica de los juegos, de las subversiones, de las ironías. Son sobre todo los del siglo XIX en adelante, los estadounidenses (Hawthorne, Poe, Melville, Master, Dick, Burroughs, etc.), los italianos (Landolfi, Buzzati, Gadda, Calvino, etc.), y los de otras nacionalidades (Maupassant, Gautier, Gogol, Dostoievski, Verne, Kipling, Kafka, Simenon, Orwell, Borges, Rulfo, Cortázar, etc.). Si Pincio habla de ellos en varios ensayos con estilo veleidoso (por ejemplo, *Acque Chete*), en varias novelas habla con estilo ensayístico (por ejemplo, *Cinacittà*).

En Italia, el fenómeno (artístico-)literario *Avant-Pop* llega en 1998 con una columna homónima del editor Fanucci de Roma, quien publica en traducción las obras de sus escritores más significativos (Philip K. Dick, Harlan Ellison, Matt Ruff, etc.), entre los que figura la segunda novela de Pincio, *Lo spazio sfinito*, en el año 2000.

Escrito con un lenguaje simple, claro y lacónico, *Lo spazio sfinito* consta de cuarenta y nueve capítulos numerados; los más largos tienen casi diez páginas y los más breves son de una frase, de un periodo de dos o tres líneas, de un párrafo conciso, en ocasiones parecen aforismos y en otras parecen citas entrecuilladas y ocultas,⁴ por no hablar de las de Einstein y otros científicos y filósofos relacionados los temas del tiempo infinito, de la incógnita del universo. Está narrado en primera y en tercera persona, con un cambio continuo de los tiempos verbales y de los puntos de vista, con un continuo repliegue e imaginación. Mediante el empleo de una prosa en la que serpentean los tonos reflexivos, monologados e interrogativos, desde los movimientos del estilo indirecto libre, desde las repeticiones de frases, de descripciones, y de ideas que forman estribillos y ritmos épicos, la novela hace uso de módulos que exponen de manera no lineal sino fragmentaria, que dicen con insinuaciones o *flash*, que van hacia delante o hacia atrás, creando elucubraciones, divagaciones y vacíos a veces colmados con trazos fantasiosos, por lo que el lector ha de mover y juntar las piezas en el marco de un intrincado mosaico. *Spazio sfinito* experimenta al máximo con los avances narrativos acogiendo minifábulas como la de "un pez rojo" o de un hombre que "un día" se queda "sin nombre", minipoesías que no se sabe si son obra del autor o se han tomado de la tradición del haiku, y una foto; elaborando sobre el flujo de la conciencia o sobre las estrategias estilísticas y representativas a lo Pynchon; remontándose a las técnicas cinematográficas

⁴ Las citas ocultas siembran también las obras pincianas de la *nonfiction fiction*, como *Hotel a zero stelle*, op. cit. En esta obra, destaca una famosa máxima de Pirandello, p.59, cuando se afirma que para ser escritor existe una sola "ley": "La vida se escribe o se vive. [...] No hay solución posible: o escribes o vives"; y una idea del ensayo pirandelliano en *El humorismo: esencia, carácter y materia del humorismo* (trad. Elisa Martínez Garrido, Cuadernos de Langre, Madrid, 2007): "cada uno se enmienda la máscara lo mejor que puede [...]"), cuando se dice: "Cada uno se arregla las cosas como mejor le conviene". Forman un elemento tópico de la escritura posmoderna, como muestra también la de Antonio Tabucchi.

que abarcan dimensiones disparatadas. La novela se desarrolla casi por completo en el verano de 1956 y está ambientado en su mayor parte en lugares misteriosos de los Estados Unidos y en una ciudad fantasma, la ciudad de Nueva York. Pero esto no quiere decir que su búsqueda no se oriente hacia *el más allá*, hacia los lugares desconocidos del infinito diminuto de la tierra y del infinito enorme del espacio, hacia los lados desconocidos de la conciencia mítico-cósmica, que su viaje de exploración no dé un paso atrás hasta distintas fases de la vida pasada de los personajes incluso mientras los proyecta en la oscuridad del futuro.

Spazio sfinito está lleno de personajes excéntricos. Aunque tienen raíces en la realidad y en la historia, son mágicamente transformados por la ferviente fantasía del autor en otra cosa, en otros aspectos, fisonomías y personalidades. Incluso los menos esbozados a guisa de parodia transmiten el aura de una absurda comedia humana. Está el que, por su carácter y por su estatura, lleva por nombre *Godzilla*, famoso monstruo protagonista de no pocas películas fantásticas y de ciencia ficción; está el que comete un homicidio en Central Park y tira el cadáver de la víctima al río Hudson colgándole en el cuello *Almas muertas*, de Gogol; hay incluso un Burroughs que es un detective estrafalario. Y no faltan los que se expresan con un lenguaje insólito, agresivo y violento.

La aventura en el espacio cósmico es un lugar común de las obras fantásticas y de ciencia ficción del cine de la segunda mitad del xx. Y no faltan los escritores contemporáneos que la han usado para dar vida a relatos originales, desde el Landolfi de *Cancroregina*, al Bonaviri de *Martedina*,⁵ al Calvino de *Las cósmicas*. En *Lo spazio sfinito*, Pincio representa la aventura de un personaje fuera de tono, un Jack Kerouac no *en el camino*, sino en los senderos del espacio orbital. Eso coloca a Pincio en la corriente posmoderna que aprovecha la poética de la reescritura, del reescribir un mito de una nueva manera, practicada por un Pirandello que reescribe la fábula *Belfagor* de Maquiavelo en su breve poema *La visita*, por un Borges que escribe la obra maestra cervantina en su relato *Pierre Menard, autor del Quijote*, por un Tabucchi que reescribe novelas de Fitzgerald en su relato *El pequeño Gatsby*, por un Veronesi que reescribe el clásico de la novela de no ficción, *A sangre fría*, en su relato *Capote lumbard*. Pincio reescribe presentando no solo a un Jack Kerouac que no es Jack Kerouac, sino también a un Henry Miller que no es Henry Miller, a una Marilyn Monroe que no es Marilyn Monroe, un Neal Cassady que no es Neal Cassady, un William Burroughs que no es William Burroughs, etc.; todos son símbolos de una realidad verdadera introducida en los canales del cambio, de la manipulación y de la imaginación, cultivada constantemente en sus extremos pluridimensionales, opuestos y fantásticos.

Tras ser contratado por Coca-Cola Enterprise Inc. como controlador de órbitas, Kerouac emprende la aventura de nueve semanas a bordo de una pequeña nave espacial. Su aventura representa una investigación compuesta, tan dramática como emblemática; una investigación de la inquietud del hombre posmoderno por explorar cada espacio dentro y fuera de sí mismo, por encontrar algo que no se tiene y que se quiere, y destinado a dar sentido a una vida hecha de inseguridades y precariedades, de indiferencias y egoísmos, de laberintos y abismos. Su aventura interpreta alegóricamente al individuo que

⁵ A propósito de Landolfi y Bonaviri, véanse mis ensayos *Bonaviri e il mistero cósmico*, Piovan Editore, Abano Terme, 1985; *L'oscuro foresta. Simboli del fantastico in Landolfi*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2013.

huye de la vida y de sí mismo, que se encuentra en discordancia con la sociedad, que siente no pertenecer a su entorno, se ve y es visto como un forastero, un marciano, que es consciente de que la verdadera realidad no es de nuestro mundo, por lo que cada vez más se propone buscar en universos utópicos, apagar el deseo de conocer lo incognoscible. Sobre la pauta del canon de guardar la vida terrena de otro mundo, desconocido y sobrehumano (por ejemplo, *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Master, *Los gigantes de la montaña*, de Pirandello, *Palloncino* y *Il crollo del Santo*, de Buzzati), su aventura por los meandros del espacio permite al autor bajar la mirada, sobre el "cuadro" que nos vuelve tan feroces, e introducir una sátira acerba y desacralizadora, a menudo aliviada por los matices de la comicidad, de las multinacionales que, como no están contentas con controlar ya nuestro planeta, hacen de todo para conquistar el espacio. Y los matices estilísticos vuelven a sugerir que las multinacionales, teniendo en sus manos además el poder de las nuevas tecnologías, ya lo han invadido y lo han contaminado: "eran cilindros metálicos con residuos abandonados de forma clandestina en el espacio".⁶

La pluma de Pincio parece el ojo de una cámara que encuadra desde un punto que es todos los puntos, altos y bajos, horizontales y verticales, en una continua transformación fantasmagórica, y enfoca al viajero espacial Kerouac envuelto en una soledad que se convierte en una metáfora del vacío; del vacío que aplicamos con sentimientos inquietos y fantasías a lo que nos hace sentir la insensatez y la nada de la existencia. Es una experiencia del vacío que Kerouac no puede controlar como solía hacer cuando estaba en la tierra escuchando la música e hinchándose de alcohol y de "pastillas extrañas". El vacío se transforma en un monstruo terrorífico, es fuente de angustias, de sustos, de paranoias, de un desconcierto traumático, en parte porque en la cabina, Kerouac no de hacer nada. Mientras su experiencia del vacío se propaga, aparece (como sucedió en el Bonaviri de Martedina) la mimesis de los motivos de ciencia ficción, que toma teorías einsteinianas sobre el espacio-tiempo y conceptos metafísicos.

Para distraerse del vacío acrecentado por el denso silencio y por la oscuridad tan negra que borra la luz de un manto de estrellas, Kerouac, del mismo modo que los personajes viajeros de la tradición de Homero en adelante, se confía a los recuerdos, nostálgicos y melancólicos, de los lugares del alma, sobre todo del periodo infantil, cuando era un niño solitario y se extraviaba contemplando desde la ventana el misterioso paisaje nocturno, "las trágicas y encantadoras extrañezas que llegaban en la noche mientras el resto de la familia dormía" (20); imaginaba que era la pelota con la que jugaba al tenis y "giraba mentalmente con ella", y en su fantasía, las pelotas de otros juegos (bolos, fútbol, golf, etc.) se convertían en "señales misteriosas" (21). En Pincio, esto quiere ser otra escena en la que se destaca tanto que el misterio es connatural a las cosas, vive en los objetos más comunes y banales de la vida (idea pronunciada también por otros personajes: "no fijas la mirada en el objeto porque es quimérico", 25), como que solo un alma sensible puede comprenderlo, imaginárselo con veleidosos pensamientos y/o sentimientos. Gracias a la actividad memorística pluriprospectiva y variopinta, su Kerouac, de ahora en adelante, parece dos en uno que siempre ha tenido una fantasía inusual, y asociando con obstinación los espacios infantiles a los actuales de las

⁶ T. Pincio, *Lo spazio sfinito*, Fanucci Editore, Roma, 2000, p. 11. De ahora en adelante, el número de la página en el texto remitirá a esta edición.

órbitas, hace presagiar que todos estos espacios son similares y están regulados por las mismas "leyes físicas", incluida la que niega toda esperanza de descubrimiento (22). Con frecuencia, en el espacio Kerouac está a merced de extraños sentimientos y sensaciones, como si estuviese teniendo una experiencia psicodélica por la que llega a tener "la certeza de ser un trozo de Luna" (59). Y a menudo viaja con el pensamiento y con la imaginación considerando datos probados que impregnan la escritura de implicaciones hermenéuticas y metaliterarias. Como cuando, retomando la tesis de ciertos estudiosos, supone que la historia es una ficción, una parábola. O cuando, reflexionando sobre la naturaleza de las palabras transformadas en nubes, en fantasmas, en estrellas, rememora cómo conoció una palabra especial, "paradigmático". Pero Jack antes da a entender que "la escuchó en el colegio [...] cuando niño" (61), para luego sugerir que se la dio a conocer el fantasma de su hermano pequeño "asomado desde el paraíso" (61). Tal vez con ello quiere simbolizar una memoria caprichosa y mentirosa, y tan portentosa que deja emerger la materia del inconsciente, cosas complacientes y cosas que no se quieren recordar.

El estilo de Pincio trabaja con intensidad en la relación entre la Tierra y el Cielo, enriqueciendo la actividad interior de Kerouac que, además de reinterpretar su matrimonio con Edie Parker, evoca a Marilyn Monroe en el papel de estrella del cine, percibe el ser femenino como una esencia estelar infinitamente enigmática: "los nombres de las mujeres, las amadas, las nunca halladas, las descritas por los amigos, eran como las Estrellas que él no entendía, Estrellas Fugaces a las que confiaba sus deseos, Estrellas que desaparecían en la nada, que se alejaban raudas y veloces, determinadas a alcanzar quién sabe qué lugar en los confines del universo, para ir con retraso a una misteriosa cita" (65).

En la narración, los cambios que tienen que ver con el Kerouac de antes del viaje y de después del viaje vuelven con frecuencia. A veces dan la impresión de que quieran registrar la pluralidad del yo y varios criterios filosóficos. Y con ellos, el autor se divierte desmantelando la vida pasada y presente de Kerouac, devolviendo una biografía embustera y diferente de la que se ha hecho en otra parte,⁷ jugando con una trama del tiempo que abraza el no tiempo, en una dimensión cósmica que es un laberinto ilimitado, un *aleph* borgesiano; y terminando por comunicar que en el paranoico panorama posmoderno, "todo es mentira", una puesta en escena a lo Walt Disney World.

Este panorama comienza a tomar color durante la conversación de asunción que Kerouac tiene con uno de los máximos directivos de Coca-Cola Enterprise Inc., un Arthur Miller en el papel (no de dramaturgo, sino) de hombre de negocios de gran éxito. Gradualmente, su diálogo pasa de lo cómico al humorismo, haciendo sentir el lenguaje áulico de Miller, que proclama la marcha por conquistar los rincones desconocidos del espacio, y del crítico de Kerouac, que desacraliza el mundo desenfrenado y avieso del neocapitalismo, sobre todo concentrándose en la vida de Miller interesado solo en incrementar su riqueza. Lo fantástico de los perfiles grotescos se impone cuando Coca-Cola Enterprise Inc. aparece simbólicamente como una multinacional insaciable, acumuladora de un poder cada vez más monstruoso y lo ejerce incluso para elegir al presidente de los Estados Unidos; es una empresa que sabe producir un producto, ponerlo en el mercado y publicitarlo de modo que engaña de manera

⁷ Véase T. Pincio, *Hotel a cinque stelle*, op. cit., pp. 54-64.

mágica al público. La realidad del márketing se desvela absurda cuando se descubre que en una nueva bebida de Coca-Cola hay una sustancia mágica que, como si fuera un amuleto, da suerte a los consumidores, les permite "expresar" sus deseos y sueños. Sin embargo, en el corazón de esta representación fantástica la cifra cómico-burlesca entra en juego para articular la crítica feroz a una sociedad disfuncional, no solo por parte de los poderosos, sino también administradora de una justicia injusta, ya que los consumidores perjudicados por productos defectuosos no son resarcidos; a una sociedad absurda que de ningún modo protege a los consumidores que acaban siendo víctimas la mayoría de las veces: desde el momento en que ponen un pie en la tienda, son víctimas de las insidias y de los embrujos de la publicidad, de las dependientas transformadas en Ninfas y Sirenas posmodernas que los enredan para que compren este o aquel producto, incluso libros que no leerán jamás.

Poco antes del viaje astral, Kerouac se encuentra con su amigo Neal Cassady (uno de los escritores más importantes de la *Beat Generation* y de la cultura psicodélica, y figura como personaje extravagante en las novelas de Jack Kerouac, como *En el camino*), quien le plantea razonamientos profundamente sentidos, insólitos e hipnóticos sobre la naturaleza posicional de las estrellas, con lo que Pincio parece señalar la limitación del lenguaje al expresar el "pensativo sentir", por decirlo con palabras de Borges: "lo fantástico de Neal no era adónde quería llegar, sino su manera de ensañarse con las palabras que obstaculizaban sus razonamientos" (24). Son razonamientos que no siempre son seguidos con atención por Kerouac, dado que tiene la costumbre de estar absorto en fantasear otras cosas, tal vez un objeto insignificante o una persona como una chica; tiene la costumbre de perderse en contemplaciones que recuperan extenuantes estados de ánimo e ideas asombrosas; y tiene el vicio de fingir: "en esa época le oprimía una terrible sensación de muerte [...]. Jack tenía la mirada alucinada de un búho y sacudía la cabeza para hacerle creer a Neal que lo estaba escuchando" (29). Al final son razonamientos que convencen a Kerouac a equiparse con un *Atlante estelar*.

Cuando van a comprarlo a una conocida librería, Quantum, los dos amigos son recibidos por una joven dependiente que conoce el arte de hacer comprar a los clientes y hacerse desear por ellos como una diva hollywoodiense. Con los hechizos de una mujer sensual, más bien de una Venus seductora, Norma Jean Mortensen consigue atraer a Neal. Y poco a poco se descubre que Norma se encuentra en una situación de infeliz convivencia con Arthur Miller, que tiene otro nombre y es una extraña máscara(-identidad) de Marilyn Monroe, y que entre ella y Neal surge un amor anormal.

En la novela, desde el punto de vista de la estructura, la historia de este amor y la historia del viaje de Kerouac se alternan capítulo tras capítulo, evolucionan paralelamente, están relacionadas por elementos en apariencia realistas y alimentan la escalada de los niveles surrealistas. En el rechazo de Miller expresado por la actividad onírica de Monroe ("su deseo era que el sueño la llevase lejos con él, allí donde van los sueños en el momento de despertar", 33), tiene lugar una prolepsis de su pasión de querer vivir en un estado de duermevela repleto de maravillas, una vida fabulosa de *star*.

La dependiente Marilyn es descrita por Pincio con físico y personalidad de diva, como una criatura nada común que sabe maquillarse espléndidamente y parecerse a los personajes modelo de la realidad mediática, que sabe emular e identificarse con una famosa presentadora de televisión (y en la inversión de los papeles, la presentadora se convierte en la sosia de Monroe), que sabe ser

ambiciosa y soñadora, además de un vago recuerdo de la *dolce vita*. Estas son características de una persona que intenta "encontrarse", e incluso cuando permanece junto a Miller, no dejar de comunicarse con Neal.

El amor que siente por Neal y el amor de estos por Marilyn se juegan en un intrincado tablero de ilusiones, de fantasías, de sueños; de encuentros y de citas fallidas. No se ven nunca pero se buscan. Se tiene la impresión de que uno escapa de la otra. Parecen a veces sombras de la ubicuidad y otras veces espectros que al mismo tiempo están cerca y lejos. Se imaginan el uno al otro de muchas maneras, ilustrando exaltaciones y quimeras vividas, complicados estados de angustia, depresivos, psicológicos. Se escuchan por teléfono y no se puede siquiera entender si Neal le está hablando a Marilyn o a otra mujer a la que ama: "no hizo nada por saber si la chica a la que llamaba era realmente Marilyn. Es más, tal vez hizo algo para que ella no se lo dijera. Puso en su voz todo el amor del que era capaz para que ella no se lo dijese" (90). Hay incluso una Marilyn que con excesiva y espasmódica ansia espera la llamada de Neal, pero que no llega o que "servía para darle ilusiones [...], qué era lo que le faltaba [...], la senda de la felicidad" (90); en el imaginario *pinciano*, el amor nunca es el jardín de la felicidad, es el bosque de la pesadilla, de la perturbación.

La representación del amor entre Neal y Marilyn es desenfadadamente deseada y mantenida por el autor en el hilo de la incongruencia y de la equivocación. Y durante varias líneas le ayuda a bosquejar una biografía fantástica de Marilyn, a indagar en los posibles movimientos de la desaparición que la convierte en símbolo del misterio. Pero es una desaparición que tiene lugar frente al espejo, que la engulle, que la lleva a una situación de metamorfosis, de desintegración, de transmigración, y termina presentándola como una criatura incorpórea y un lugar que flota como un fantasma (de materia astral) en el vacío del espacio, una prolepsis del destino de Kerouac:

Las mujeres están encaminadas a la desaparición [...]. ¿Cómo acabó Marilyn Monroe? [...]. Se ha perdido toda señal de Marilyn Monroe. A día de hoy, su suerte sigue siendo un misterio, no se sabe dónde ha ido, si ha dejado el país o ha cambiado de identidad [...]. Las horas pasadas frente al espejo fingiendo caminar en el Espacio, intentando imaginarse el Vacío [alrededor...]. Marilyn Monroe podría ser uno de los cuerpos sin vida que van a la deriva a merced de las silenciosas corrientes galácticas, uno de los tantos cadáveres femeninos que a veces avistan en la lejanía los controladores de órbitas. Se limitan a observarlos como si fuesen fantasmas pero no indican su presencia en la base. (48-49)

El juego de Pincio sobre la desaparición-reaparición de Marilyn se ramifica cuando hace que se la trague el espejo de la televisión, cuando hace que aparezca casi al mismo tiempo dentro y fuera de la pequeña pantalla, cuando la convierte en la personificación de la desaparición: de quien huye de las cosas amadas y/u odiadas, huye fingiendo ser otra persona, huye soñando llenar el vacío y salvarse; de una criatura que no es ella; de una figura trágica.

En el tejido narrativo, esta acción de Marilyn a diferentes niveles, contrasta y reflexiona la de Kerouac, incluso en el sentido de que él siente profundamente la "ausencia" de algunas cosas de la vida cotidiana, a las que a lo mejor la mayor parte de la gente presta poca o ninguna atención, y se exponen con estilo anafórico y catalogador:

luego sintió la ausencia del viento y de cómo el viento movía las farolas, de los faroles que se mecían en la noche haciendo ondear las calles. Sintió la ausencia

del color de los ladrillos, de las ventanas abiertas, del misterioso crujido de los zapatos en el adoquinado. Sintió la ausencia de los neones que zumbaban como mosquitos y de los restaurantes chinos. Sintió la ausencia de la posibilidad de doblar la esquina y aparecérselo como un fantasma a una muchacha de ensueño y darle un susto que casi la deja muerta. Sintió la ausencia de las personas, de las que no sabían nada de él y que sentían su ausencia. Sintió la ausencia de una voz humana. (80-81)

Kerouac es el prototipo del individuo que más se aleja de la tierra (de origen), que más se aferra a la fantasía del recuerdo. Y son dramáticos los momentos en que siente, o imagina que siente, una multitud de voces en la radio, de la que ya no recibe mensajes del centro de Coca-Cola Enterprise Inc.

En el hilo narrativo, las facultades interiores de Kerouac a diferentes niveles reflejan las de Neal. Sobre todo cuando Neal deja traslucir el carácter de paranoico, de filósofo, y de visionario muy penetrante: “veía cosas que a los demás se les escapaban” (133). O cuando lleva a su apogeo las facultades interiores para construirse y para aferrarse a la figura lejana de Monroe, en una representación que parece la libre rescritura del mito de Pigmalión, locamente enamorado de su creación.

La necesidad de Neal era la de amar, o mejor dicho, de perderse en el amor. Es probable que su recuerdo de Marilyn fuese más bien vago: una boca fulgurante, un susurro y la idea que estas dos cosas despertaban en él, Sueña conmigo, soy fácil y te haré feliz.

En la mente de Neal se había cristalizado la imagen de una chica tierna envuelta en una niebla de plata, un manto de azúcar hilado que transformaba las curvas de Marilyn en nubes y evaporaba su cuerpo en un torbellino de ternura [...]. Creía que veía el brillo del resplandor de su piel, una parte de aquel maravilloso cuerpo que salía a la luz. Pero era una aparición intermitente, como la luz de un faro en el puerto de las brumas. (89)

Y en el tejido narrativo, la relación entre Neal y Marilyn se manifiesta tan anormal que simboliza el amor abstracto, misterioso, irreal. Cuando a ojos de Neal se extienden las continuas metamorfosis, apariciones y sueños de la adorada diosa Marilyn, la escritura se tiñe de un surrealismo barroco que recuerda a ciertos lienzos, no solo a lo Dal: “se conformaba con ilusiones y espejismos lejanos, brillos que quizás eran los ojos de ella, un resplandor más compacto en la lejanía que tal vez era la piel con los colores de la luna”. (89).

Sin embargo, una suerte de realismo mágica a lo García Márquez derriba la fábula de la relación de Marilyn con la televisión. Una relación que deja sentir la impronta de lo cómico, de la sátira, de la desmitificación. Y si en otra parte Pincio presenta una televisión invadida por los programas de entrevistas con invitados con razonamientos insulsos típicos de la prensa del corazón, y que al fin y al cabo es una mala escuela, aquí la coloca en el corazón de una personificación rica en acentos humorísticos, conformándole una voz sabia en busca de un público noble (“Parece que [...] pasara por el tamiz al pueblo de la audiencia desparramado por el país, que entrase en las casas enmascarada de telediario o de vieja película en blanco y negro, que penetrase en la mirada de la gente”, 101), una amiga que aconseja y reprende a la espectadora ideal, es decir, Marilyn. Y le dice que interrumpa la relación de amor ilusorio con Neal, si quiere ser ella y abrirse camino en la vida: “Te has aferrado a la voz de ese desequilibrado [...]. Es un loco de remate [...]. Es que no quieres verlo. No

podrás ser Marilyn Monroe” (103). Pero dado que a Pincio le encanta explorar en los rincones más remotos de la consciencia, la voz de la televisión parece una alegoría de la del inconsciente de Marilyn, así como de Marilyn, que aspira a liberarse del matrimonio asfixiante con Miller “fantasma de sí mismo” y muy “odiado” por ella (127).

Un Miller esbozado con carácter misógino, egoísta, siniestro, a merced de la extrañeza de la irracionalidad, ineficiente en su trabajo y listo para sacrificar a los demás, tanto que decide dejar “morir en el Espacio” a Kerouac. Mientras éste se anula desintegrándose en polvo espacial, nace la “leyenda del pueblo global” que concierne a la misteriosa desaparición de su amigo, Neal Cassady, quien según algunas personas habría muerto y, según otras, estaría vivo errando como un vagabundo-extraterrestre por las calles laberínticas de Manhattan, durmiendo en un banco de Central Park y soñando “que sueña” (144).

Este tipo de personaje se convierte en el alma del imaginario de Pincio, lo retoma en un contexto diferente y profundiza en él junto a nuevos motivos en sus próximas novelas. Como ocurre en *Un amore dell'altro mondo*.

Traducción de Juan Carlos Postigo Ríos