
ASPECTOS FILOSÓFICOS EN LA OBRA DE DON DELILLO

Tiempo, arte, cibercapital, y muerte en la postmodernidad

Eugenio Sánchez Bravo

1. Introducción.

En una entrevista con objeto de la presentación de su última novela *Punto Omega* (2010) DeLillo señalaba que en los últimos diez años el tema que se infiltraba en todos sus escritos era la idea de **tiempo**. A raíz de esta sugerencia decidí repasar minuciosamente su obra en busca de sus consideraciones acerca del mismo. A medida que avanzaba me di cuenta de que las transformaciones en nuestra comprensión actual del tiempo influyen definitivamente en el modo en que han evolucionado nuestras ideas acerca del **arte**, **el capital** y **la muerte**.

En esta ponencia expondré en primer lugar una breve **biografía** del autor y, a continuación, una

reflexión pormenorizada de aquellas **novelas** y ensayos que más profundizan en los temas citados. El **orden** de exposición de su obra no es cronológico sino el que intuyo se adapta mejor para analizar el complejo laberinto del pensamiento de Delillo.

2. Biografía.

Don DeLillo nació en Nueva York el 20 de noviembre de 1936. De ascendencia italiana, se crió en el **Bronx**. Asistió a la Universidad de Fordham donde se graduó en 1958 en Communication Arts (Ciencias de la Comunicación). Tras publicar algunos relatos, su primera novela, *Americana*, apareció en 1971. En 1975 contrajo matrimonio con Barbara Bennet. Durante la década de los setenta vivió en **Grecia** donde está ambientada *Los nombres* (1982). El reconocimiento y la fama le llegaron con la publicación de *Ruido de fondo* (1985) a la que siguieron *Libra* (1988), *Mao II* (1991) y *Submundo* (1997). En general, esta primera etapa se caracteriza por una visión **crítica** de la cultura norteamericana. Sus últimas obras, *Body Art* (2001) *Cosmópolis* (2003), *El hombre del salto* (2007) y *Punto omega* (2010) son más breves y reflexivas, abundando las consideraciones filosóficas acerca del tiempo.

3. Punto Omega, 2010

La historia, en principio, parece políticamente prometedora: un joven cineasta quiere rodar un

documental sobre un asesor de alto rango del **Pentágono** involucrado en la planificación de la **invasión de Irak**. Sin embargo, DeLillo le dedica a este tema menos de una página. Se trataba de crear algo a partir de la nada, dice el asesor, una **guerra haiku**, "una guerra en tres versos". Y ahí termina el discurso sobre la política exterior estadounidense.

Eso no excluye que el autor tenga una actitud **crítica** respecto a la misma. DeLillo ha participado en varios actos públicos denunciando la legalización de la tortura que llevó a cabo la administración **Bush**. En uno de ellos lee simplemente un memorándum de la CIA en el que se exponen con **frialdad burocrática** los métodos autorizados. Creo que el horror puede resumirse bastante bien en la idea de que todo el proceso tendrá que estar supervisado por oficiales médicos.

En *Punto Omega* DeLillo imita la **estructura narrativa** del clásico *Psicosis* (Hitchcok, 1960). En esta parece que la historia va de un robo intrascendente y, sin que nadie lo espere, Anthony Perkins, ataviado con las ropas de su madre, acuchilla repetidamente a Vera Miles en la ducha. Además de imitar su estructura, *Punto Omega* se abre con la descripción de la obra viodeográfica de **Douglas Gordon** *Psicosis 24 horas* (24 Hour Psycho), expuesta en el **MOMA** en el verano de 2006. La instalación consiste en proyectar *Psicosis* sin diálogo ni música y tan lentamente que la película dure 24 horas.

Así, de la guerra de Irak, DeLillo pasa directamente a una disertación metafísica de corte escatológico. En

el desierto, en el refugio de **Elster**, el todopoderoso asesor militar ilustra al joven realizador sobre el **destino del Universo**. Es el opuesto al que había predicho **Teilhard de Chardin**. Este creía que la evolución dirigía el universo de lo más simple a lo más complejo, de la materia bruta a la conciencia sutil. El término de la evolución sería el **Punto Omega**: una colectividad armonizada de conciencias equivalente a una especie de superconciencia que consistiría en la pluralidad de las reflexiones individuales agrupándose y reforzándose en el acto de una sola reflexión unánime. Según Elster habrá de ocurrir lo contrario. Quien domina la evolución es la **pulsión de muerte**: la materia quiere perder para siempre la conciencia de sí misma. Como especie, esto es lo que queremos, este es el significado de nuestros "coqueteos" con la clonación y la energía nuclear.

En su obra *El intercambio imposible* Jean Baudrillard lleva a cabo un movimiento parecido al que describe DeLillo, es decir, pone en práctica una inversión del hegelianismo de **Teilhard**. El hombre no es el vehículo para llevar a término la culminación de la evolución sino, al contrario, el vehículo de la destrucción definitiva de la conciencia. Es el instrumento del Apocalipsis, el preludio a ese Universo de clones horrendos imaginado por **H. R. Giger**.

La pulsión de muerte, según Freud, no es más que esta nostalgia del estado no sexuado y no individualizado en el que estábamos antes de ser mortales y discontinuos ... Se trata de la revancha de los seres inmortales e indiferenciados sobre los seres mortales y sexuados.

También puede tratarse de una aventura: ir lo más lejos posible en la artificialización de lo vivo, para ver lo que sobrevive a esta prueba en condiciones reales. Si resulta que no todo puede ser clonado, programado, genética y neurológicamente controlado, entonces lo que sobreviva podrá ser realmente considerado "humano", forma indestructible e inalienable de lo humano. Por supuesto, en esta aberración experimental existe el riesgo de que no quede nada, el riesgo de una desaparición pura y simple de lo humano.

Baudrillard, Jean: *El intercambio imposible*, p. 34-38.

En cualquier caso, los miedos de **DeLillo** se orientan más hacia la posibilidad siempre presente de un **apocalipsis nuclear**. El poder desatado por la fisión del átomo es algo que nos fascina y nos horroriza al mismo tiempo. Cabe recordar en este caso las declaraciones de Oppenheimer tras la detonación del primer artefacto nuclear comparando la experiencia con la poesía del *Bhagavad-Gita*. El hombre, dice Oppenheimer, ha adquirido el poder de los dioses, se ha convertido en "destructor de mundos".

Sin embargo, en una sociedad como la nuestra, instalada en el **fin de la historia**, sedienta de acontecimientos, la experiencia se ha trivializado. Los dilemas morales y las declaraciones críticas de Einstein, Oppenheimer o Robert S. McNamara han sido eclipsadas por el regocijo con que las masas reciben las imágenes del desastre nuclear en el cine: desde **Kubrick** a la saga *Terminator* es evidente que el horror se ha convertido en entretenimiento, que vivimos rodeados por un imaginario consistente en una apología estética de la bomba.

La novela se cierra de nuevo con la descripción de la obra citada de **Douglas Gordon**. Esta distorsión o casi negación del tiempo nos acerca a ese mundo sin vida, el opuesto del *Punto Omega* que DeLillo y su alter-ego Elster auguran como futuro del Universo. Este tema es una constante en la obra del autor y aparece ya en *Ruido de fondo* (1985) y *Submundo* (1997).

En la línea de Douglas Gordon se sitúa una de las primeras obras del director **Steve McQueen**, recientemente premiado con el Óscar a la mejor película por *12 Years a Slave* (2013). El corto *Static* (2009) hace uso de la **ralentización del tiempo** para obligarnos a afinar la percepción. *Static* ofrece durante nueve minutos repetidas panorámicas desde un helicóptero de la Estatua de la Libertad. En su tono aséptico, neutro y distante, impone al espectador la necesidad de reflexionar sobre el modo en que la palabra "libertad" se ha deteriorado en los últimos tiempos. *La lentitud forzada* es uno de los recursos fundamentales de la novela *Body Art* (2001) y, por supuesto, de *Punto Omega* (2010).

4. **Submundo, 1997.**

Una hipótesis metafísica amenazante es el hilo conductor de esta obra maestra de **Don DeLillo**.

Platón recomendaba salir de las profundidades de la caverna para contemplar la auténtica realidad en el exterior. En algún lugar del cielo, decía, existe la realidad verdadera, inextensa, inmutable

e intemporal. La tarea del filósofo es preparar su mirada para soportar la luz de las Ideas.

Nietzsche dijo que toda esa historia era una patraña, un síntoma de vida descendente, de debilidad. Quien no está capacitado para asimilar el devenir y el caos, busca consuelo y refugio en otro mundo. Sin embargo, paradójicamente, el peso de este otro mundo inmaterial es abrumador: ha cercenado la voluntad de vivir de la humanidad durante generaciones.

Creo que no hay que tomar a **Platón** tan en serio como lo hace **Nietzsche**. En el fondo el filósofo griego era un demagogo: sus mitos son siempre artimañas políticas para legitimar el gobierno del rey-filósofo. Son mitos que funcionan como estrategias para persuadir y domar a la mayoría en beneficio de un orden totalitario. Piénsese en el **mito de Er**, por ejemplo.

De todos modos, la filosofía de **Nietzsche** concluye en verdadera desesperación: ahora que ha desaparecido ese otro mundo en el cielo qué demonios, se preguntaba, hacemos con este. El eterno retorno, la voluntad de poder, el superhombre y demás enigmas que dinamitaron el siglo XX fue su respuesta.

Han pasado más de cien años desde que Nietzsche perdió la lucidez mientras abrazaba a un caballo en Turín, pero el **ansia metafísica** perdura intacta en la literatura, la filosofía y el arte. Platón estaba en lo cierto respecto a la dualidad del mundo (apariencia y realidad) pero se equivocó al orientar la mirada

hacia arriba. Arriba no hay nada. Hay que mirar hacia abajo. Este es el punto de partida de Submundo. Tal y como advertía **Ernst Jünger**, nuestra verdad y nuestra naturaleza son subterráneas y titánicas. **Prometeo** es nuestro alter-ego.

Los dioses que habíamos inventado enterraron a los titanes bajo tierra. A mediados del siglo XX el ser humano los liberó y nos están devorando como **Cronos** hiciese con sus hijos.

Es **titánica** la belleza del hongo en una explosión nuclear. La destrucción total, la **amalgama heterogénea** que deja a su paso la onda expansiva es algo fascinante y divino.

La primera detonación documentada de un artefacto nuclear en la Unión Soviética tuvo lugar el 24 de septiembre de 1951 (Segundo Relámpago, Joe 2 o RDS-2). **Plutón**, dios de los muertos y señor del mundo subterráneo, había emergido a la superficie.

A través de dos personajes históricos antagónicos relata DeLillo la reacción del público estadounidense al ensayo nuclear soviético: **J. E. Hoover** y **Lenny Bruce**.

Inventa DeLillo que **J. E. Hoover**, siniestro director del FBI en tiempos de la Guerra Fría, se enteró del test soviético el día 3 de octubre de 1951 mientras asistía a un espectáculo deportivo, la mítica e inesperada victoria de los Yankees sobre los Dodgers. Alguien en una tribuna superior arranca páginas de un ejemplar de la revista "Life" y las arroja sobre los espectadores de las primeras filas. Sobre Edgar Hoover cae por

azar la reproducción de *El triunfo de la muerte* que **Brueghel el Viejo** pintó en 1562.

Sobre la tierra rojiza y parduzca desfilan ejércitos de esqueletos. Hombres empalados en lanzas, colgados de horcas, clavados en ruedas de púas previamente aseguradas en árboles desnudos, cuerpos abiertos a los cuervos. Legiones de muertos que forman tras escudos hechos de tapas de ataúdes. La muerte en persona a lomos de un jamelgo esquelético, en busca de sangre, la guadaña presta mientras acucia a aturdidadas masas de gente en dirección a la entrada de quién sabe qué trampa mortal, una construcción extrañamente moderna que podría ser un túnel de metro o un pasillo de oficinas. Un fondo de cielos cenicientos y naves en llamas. (. . .) Estudia la carreta llena de calaveras. De pie en el pasillo, contempla al hombre desnudo perseguido por los perros. Observa el perro esquelético que mordisquea al bebé que la muerta sostiene en sus brazos. Son sabuesos flacos, alargados y muertos de hambre, perros de guerra, perros infernales, perros de cementerio infestados de ácaros, de tumores perrunos y de cánceres caninos. (. . .) S~ los muertos caen sobre los vivos. Pero comienza a darse cuenta de que los vivos son pecadores. Los jugadores de naipes, los amantes que juguetean, ve al rey envuelto por un manto de armiño y con su fortuna almacenada en los toneles. Los muertos han venido a vaciar las cantimploras de vino, a servir calaveras en bandeja a la gente de bien durante el almuerzo. Ve gula, lujuria y codicia.

A Edgar le encanta todo esto. Edqar, Jedgar. Admítelo: te encanta. Hace que se le ponga de punta el vello corporal. Esqueletos con pollas ahusadas. Muertos tocando los timbales. Muertos enfundados en sacos de arpillera rebanándole el pescuezo a un peregrino. (46 y ss.)

Hoover interpreta la caída desde el cielo de la pintura de Brueghel impresa en las páginas de "Life"

como una **señal** de las pruebas atómicas que han tenido lugar en Kazajistán. Lo que inquieta al director del FBI sobre la bomba soviética son sus consecuencias subterráneas e incontrolables. Famoso por conocer los secretos de todos los personajes influyentes de América se encuentra indefenso ante las posibilidades futuras que abre cada detonación.

DeLillo insiste más adelante en interpretar otra pintura extraña de **Brueghel**, *Juegos de niños* (1570). Considera que esos niños extraños, deformes, son premonitorios del espectáculo brutal que podemos encontrar en una **clínica de irradiados**.

Durante cuarenta años los soviéticos realizaron pruebas en Kazajistán cuya radioactividad afectó a poblaciones enteras. Se trataba, en parte, de estudiar los resultados de la misma sobre la población civil. Tampoco Estados Unidos resistió puntualmente a la tentación de tan brutal experimento. Sin embargo, la desidia soviética provocó una **orgía de mutaciones genéticas** que DeLillo describe en la visita del protagonista a una clínica para mutantes: piel donde debería haber ojos, enanos que arrastran sus camisetas por el suelo, bultos dotados de vida propia ...

En octubre de 1962, durante la **crisis de los misiles** de Cuba, el comediante **Lenny Bruce** gritaba en el escenario "Vamos a morir todos". Era mucho más que *standup comedy*. En términos extrañamente hegelianos, en los monólogos de Lenny se manifestaba el espíritu deforme de la época, el peligro nuclear inminente. Fue arrestado en tres ocasiones por obscenidad. Sus

monólogos eran una especie de *jazz* hablado, *hard bop*, en los que todos los ídolos eran arrasados como si el propio Lenny fuese la **onda expansiva de una detonación nuclear**. Murió de sobredosis en 1966.

DeLillo inventa un **monólogo irreverente** de Lenny que terminará convirtiéndose años después en el núcleo de su novela apocalíptica *Punto Omega*. Como ya dije, en *Punto Omega* el tiempo es una corriente cuyo fin es devolver el mundo a su estado originario de perfección, sin seres humanos. Por eso *Submundo* termina con un párrafo de una sola palabra, "Paz". La influencia del pensamiento de **Baudrillard** es evidente en este y otros muchos aspectos de *Submundo*. El pensamiento se revela como un arte de la desaparición. Así discurre el discurso de Lenny.

Bien. Se trata de una virgen analfabeta y de ojos tristes que vive en un burdel de uno de los distritos más pobres de San Juan. Posee un talento especial que no tiene nada que ver con el sexo per se. Una especie de número de salón, ¿vale? Los hombres pagan la mitad de su salario semanal para entrar juntos a una habitación desnuda del sótano donde la chica, inocente y de piel suave, se levanta la falda, se baja las bragas, arrebatada a la madame un cigarrillo encendido y se inserta el filtro en el chocho. Los hombres la contemplan con la boca abierta. Se trata de un Kent largo con filtro de micronita. Luego, encoge los músculos de sus labios, o lo que sea, e inhala, por así decirlo, vaginalmente; a continuación, se retira el cigarrillo y comienza a expulsar una serie de magníficos aros de humo. Los hombres dejan escapar una exclamación ahogada. Perfectos círculos redondos que se alzan de su lanoso sexo, aún fino y poco poblado.

El público de Lenny no dejó escapar una exclamación ahogada como hicieran los hombres del burdel, pero sobre la sala se aposentó una especie de inquietud subrayada por alguna que otra risa nerviosa aquí y allá.

Algunas personas interpretan el don de la muchacha desde un punto de vista religioso. Piensan que es una profecía, un signo del cielo de que el mundo está a punto de acabarse. Dios ha elegido a una pobre huérfana, analfabeta y mal alimentada, para transmitir un profundo mensaje al mundo. Porque, ¿acaso no es posible que todas aquellas oes que expulsa su útero se refieran a la letra griega que representa El Fin? Otros, periodistas, científicos, sacerdotes, dicen ... son hombres que han acudido al burdel para ser testigos del acontecimiento y dicen que los aros que está expulsando no son representaciones de la letra griega Omega. Son simples oes de sopa de letras, por muy perfectamente formadas que estén. Esa gente dice que cuando la muchacha sea capaz de expulsar omegas griegas de verdad, con su forma de herradura ¿entienden?, la rebaba a cada lado de la abertura, que entonces empezarán a creer en milagros. (pp.691-692)

Por fin es propiedad de la humanidad el **fuego originario de los dioses**, el secreto de las estrellas. Las primeras bombas de fisión dieron paso a las todopoderosas bombas de hidrógeno donde la fusión de átomos desata una energía tal que funde en una amalgama innumerable todo rastro humano con una rapidez inimaginable. Las consecuencias de las armas nucleares no son sólo las 2053 detonaciones entre 1945 y 1998 sino que la bomba se ha vuelto **viral**.

Los **fenómenos** análogos a la onda expansiva de la bomba serían la **aceleración de la historia**, la acu-

mulación incontenible de **desechos**, el totalitarismo del **capital** e **Internet**.

Desarrollo a continuación cómo explica DeLillo estos cuatro epifenómenos del robo del fuego a los dioses.

La **aceleración de la historia**, la acumulación vertiginosa de imágenes, ha provocado el triunfo del simulacro y la muerte de lo real. Es el "crimen perfecto" porque no puede encontrarse ya el cuerpo de la víctima. Para entender esto, es conveniente fijarse en un acontecimiento que desató una onda expansiva similar a la de la bomba: el asesinato de J.F.K. La **película Zapruder**, que no se hizo pública hasta 1975, tiene efectos hipnóticos, un "realismo abrasador". Es como el hongo nuclear, viene de las profundidades. Es una imagen que genera miles y miles de teorías e interpretaciones para dejarnos al final con las manos vacías, presos del simulacro. Este es uno de los temas centrales de la novela *Libra*.

Otro síntoma de la viralidad del fuego nuclear es la **omnipresencia de la basura**. La enterramos, especialmente los desechos radioactivos. Pero es inútil, emerge de las profundidades. En esta economía basada en la novedad y el consumo compulsivo, la basura, dice DeLillo, terminará por sepultarnos a todos. Además, armas y desechos son mellizos místicos, diabólicos, titánicos: desde las hachas de sílex a los contenedores de uranio. Constituyen la historia secreta, "**la infrahistoria**" de la humanidad.

La **paradoja surrealista** que expone DeLillo sobre el origen de la cultura consiste en que la civilización

no comenzó pintando cuevas, mirando las estrellas y filosofando. En realidad, primero nos rodeó la basura y luego creamos una civilización para detenerla.

A través del **arte** es como a finales del siglo XX hemos empezado a ser conscientes del problema e intentado ponerle freno. Uno de los personajes de Submundo, **Klara Sax**, alter ego de **Tracey Emins**, crea sus obras a partir de restos que recoge en los vertederos. La llaman la "Doña Basuras" y "La señora de las bolsas".

Una de las imágenes más hermosas de Submundo es el espectáculo aéreo del proyecto artístico de **Klara Sax**. Tras terminar la Guerra Fría todos los B-52 que sobrevolaban las fronteras de la Unión Soviética se convirtieron en chatarra. Así que la artista los reclama al ejército, los ordena en el desierto y los transforma en una orgía de color.

También reconvirtió la basura en arte **Simon Rodia** al edificar durante treinta años de trabajo solitario las **Torres Watt** en Los Ángeles. Otro ejemplo similar que aparece en la película *Into The Wild* (Sean Penn, 2007) es el **Monte de la Salvación** de **Leonard Knight**.

El tercer fenómeno que demuestra las consecuencias virales del poder atómico es la efectiva mundialización del **capital**. Como ya dijo Marx en el *Manifiesto Comunista*, el capital arrasa cualquier singularidad cultural. El terrorismo es la única respuesta posible. Es así como DeLillo interpreta en su ensayo *In The Ruins of The Future* (2001) los atentados del 11 de septiembre. Pero, a pesar del fundamentalismo religioso,

la onda expansiva del capital es irrefrenable. Esta temática es la semilla de su futura novela *Cosmópolis*.

Por último, la manifestación más radical de la destrucción nuclear es **Internet**, el ciberespacio. Ya no sabemos si este contiene al mundo o es el mundo el que lo contiene. Allí, en la *World Wide Web*, en el mundo virtual, no existe espacio ni tiempo. En el ciberespacio todo está hiperconectado, todo es simultáneo, todo está fusionado. Tiene el poder de la Bomba. Ese es el fantasma que recorre la red, "un fulgor, una opulenta fuerza de empuje que parece fluir de un billón de nodos distantes."

5. Ruido de fondo, 1985

Ruido de fondo obtuvo el *National Book Award* en 1985. Toda la novela gira en torno al **miedo a la muerte** y los modos tan variados y poco efectivos que el ser humano ha desarrollado para contenerlo.

La expresión "ruido de fondo" es afín a la "radiación de fondo" que descubrieron **Penzias** y **Wilson** en 1965, la onda expansiva de la explosión que dio origen al Universo, el "Big Bang". De acuerdo a la **segunda ley de la termodinámica** la energía del origen se disipa irreversiblemente en forma de calor de modo que el enfriamiento progresivo del Universo conducirá a su fin, el "**Big Crunch**". Esa radiación de fondo que nos atraviesa y no percibimos es la prueba empírica de la sentencia de muerte del Universo.

Los dos personajes principales son Jack **Gladney** y su esposa Babbet. Gladney, alias J. A. K. Gladney, es "presidente del departamento de investigaciones acerca de Hitler" en el College-on-the-Hill, un centro educativo para familias con ingresos tan altos que resulta difícil imaginar su muerte. El Departamento acerca de Hitler comparte instalaciones con el Departamento de cultura popular, también conocido como "ambientalismo norteamericano". Está compuesto en su mayoría por neoyorquinos obesos dedicados a desarrollar un "un aristotelismo de envolturas de chicle y cancioncitas de anuncio de detergente". Entre ellos destaca **Murray Jay Siskind**, un filósofo socrático de corte posmoderno cuyos análisis de la cultura popular recuerdan mucho a los de **Baudrillard** o **Foster Wallace**.

Babette, esposa de Gladney y madre abnegada, experimenta un irreprimible **miedo a la muerte**. Ella es quien idea la metáfora adecuada para describirla: es un **ruido eléctrico, eterno, omnipresente, uniforme, de fondo**.

Para controlar esta angustia primitiva la novela sugiere varias opciones: la **tecnología**, la **religión**, el **consumo**, la **inocencia infantil**, la identificación con una **figura poderosa**, el **miedo** y la **violencia**.

La perspectiva de DeLillo sobre el **progreso tecnológico** respecto a la curación del miedo a morir es bastante **pesimista**. La tecnología pone en peligro la vida del planeta y, al mismo tiempo, parece incapaz de ofrecer soluciones viables.

Tras un accidente de ferrocarril en la localidad, una nube tóxica de **Niodeno D** cubre la región. Gladney se expone a esta plaga aérea, compuesta de los restos de la fabricación de insecticidas, durante un par de minutos. El responsable de la evacuación le da un plazo de vida que oscila entre algunos días y quince años. A pesar de lo ambiguo del pronóstico no puede evitar un sentimiento de rechazo ante semejante "injusticia". Gladney se dice a sí mismo que este es el tipo de desgracia que le ocurre a la gente pobre pero no a él, que es catedrático de Universidad. Por ello se pone en manos de los últimos avances médicos. Sin embargo, la **altanería**, el **hermetismo** y la **ambigüedad** de la clase médica provocan que su fe en el descubrimiento de una cura se desvanezca pronto. Da la sensación, además, de que cuanto más espiamos los modos de la muerte (tomografías computerizadas, resonancias magnéticas, modelos 3D ...) esta se las arregla para **mutar** y mostrarse bajo nuevas e inesperadas formas.

Anteriormente **Babette** se había ofrecido voluntaria para experimentar con **Dylar**, un nuevo fármaco capaz de **inhibir las sinapsis** en el área específica del cerebro donde se gesta el **miedo a morir**. El fármaco, además de ineficaz, tampoco parece ser la solución más inteligente si se desea mantener íntegra lo que habitualmente entendemos por "condición humana".

Las creencias alrededor de una **vida posterior a la muerte** son algo común en todas las civilizaciones:

reencarnación, resurrección ... La religión ha sido siempre un excelente negocio que aprovecha un miedo eterno y universal para financiar sus gastos. Sin embargo, para nuestra cultura queda ya muy lejano en el tiempo el **crepúsculo de los ídolos**. La sociedad postmoderna se caracteriza principalmente por el cuestionamiento de todos los relatos e incluso de sí misma. El nihilismo es, por tanto, una presencia constante en nuestro modo de vida y nos inhabilita para la fe religiosa.

En realidad, para fortalecer el "yo" frente a la muerte hemos sustituido la creencia en otro mundo por el **consumo compulsivo**. La multitud que satisface su ansia en los **centros comerciales** encuentra una efímera plenitud existencial. En sus disertaciones sobre Hitler Gladney afirma que las manifestaciones fascistas atraían a las **masas** para formar un escudo frente a la muerte.

Ondas y radiación. Observa qué bien iluminado está todo. Este lugar está aislado, contenido en sí mismo. Intemporal. Aquí no morimos: compramos. (p. 57)

Este pacto mefistofélico entre el individuo y el sistema capitalista tiene algunas peculiaridades reseñables. Por un lado, la **publicidad**, a través de los *mass media*, ha invadido todos los ámbitos de nuestra vida. Es necesario, opina Murray, dejar de asimilarla a la basura por correo. Publicidad y televisión nos bombardean con **mantras tibetanos** que nos protegen de la muerte. Mientras permanecen evacuados en un recinto de la Cruz Roja una de las hijas de Gladney,

Steffie, ajena a toda sensación de peligro, susurra mientras duerme: "**Toyota Célica, Toyota Célica**".

Otro aspecto menos noble del pacto señalado es la **alienación** inevitable a que conduce la incorporación absoluta del individuo al **sistema de objetos**. Como decía Baudrillard en sus primeras obras, se consumen mercancías no por su valor de uso sino para obtener un sentimiento de pertenencia al sistema. Este sentimiento nos protege pero, al mismo tiempo, nos convierte a su vez en mercancías. Estamos constituidos por la **suma total de nuestros datos**, especialmente el de la cuenta bancaria.

Por la mañana, fui andando al banco. Me dirigí al cajero automático para verificar mi saldo. Inserté la tarjeta, tecleé mi código secreto y mecanografié la solicitud. (...) Me sentí inundado por una oleada de alivio y gratitud. El sistema había concedido su bendición a mi existencia. (p. 67)

Babette está convencida de que mientras sus **hijos sean pequeños** serán inmunes a la muerte. Hay **resonancias de los postulados de la razón práctica kantiana** en la argumentación de Gladney al respecto. La inocencia que se percibe en el sueño de los más pequeños debe tener su fundamento en **algo vasto y grandioso**. A esta idea le ocurre lo que a los postulados kantianos: no resisten la constatación del caos y el azar que rigen el mundo.

Otro de los modos para aislarnos de la amenaza de la muerte mencionado en la novela es la identificación con una **figura histórica poderosa e incontestable**. Cuando Gladney se dispone a enfrentarse a un

individuo sospechoso sentado en la entrada de su casa lleva pegado al vientre su pequeño volumen de *Mein Kampf*. La imagen resulta patética, lo mismo que sus fantasías con la muerte heroica de Atila.

El tema de Hitler está ya presente en una novela temprana de DeLillo, *Fascinación* (1978). Gira en torno a una cinta rodada en el búnker donde Hitler se refugió sus últimos días. Todos los personajes piensan que necesariamente ha de contener una orgía. Sexo y muerte están indiscutiblemente asociados al ritual y decorado nazi. Un clásico del cine que trata el mismo tema es *Portero de noche* (Liliana Cavani, 1974)

Una ex de Gladney le recomienda practicar **deportes de riesgo** para fortalecer el yo y dominar el miedo a morir. Cuando nos exponemos a una **situación límite** experimentamos un miedo atávico que refuerza increíblemente la autoconciencia, el yo. Sustituir el miedo a la muerte por **explosiones de adrenalina** es un comportamiento habitual. Uno de los personajes de la novela extrae toda su fuerza de un reto imposible: encerrarse durante meses con las serpientes más venenosas del mundo en una habitación minúscula. Entrena con un maestro tibetano que le explica técnicas para convertirse en serpiente y no delatarse. El resultado final es patético.

Aquí es posible conectar el discurso de DeLillo con la novela de **J. G. Ballard** *Crash* (1973). En ella las pulsiones de vida y muerte se entrelazan entre los hierros retorcidos y humeantes de los accidentes

automovilísticos. Existe una magnífica adaptación de **David Cronenberg** (1996) al cine.

En cualquier caso, en un **relato** titulado *La acróbata de marfil*, Don DeLillo insiste en la misma idea. Un amuleto minoico que muestra a un acróbata frente a un toro sirve para que la protagonista mitigue su miedo irracional a los temblores de tierra.

El libro finaliza con un diálogo socrático entre **Murray y Gladney** en el que el primero le desvela una forma inmemorial y efectiva de triunfar sobre la muerte: **el asesinato**. La vida que pierde la víctima pasa automáticamente al agresor.

— Opino, Jack, que en este mundo hay dos clases de personas. Los que matan y los que mueren. La mayoría de nosotros pertenecemos al último grupo. Carecemos de la disposición, la rabia o lo que sea que configura la condición del que mata. Dejamos que la muerte tenga lugar. Nos tendemos y morimos. Pero piensa en lo que debe de ser pertenecer al grupo de los que matan. Piensa cuan excitante resulta -en teoría- matar a una persona enfrentándose directamente a ella. Si ella muere, tú vives. Matar equivale a prolongar nuevamente tu vida. Cuantas más personas matas, más crédito vital acumulas. Ello explicaría todas las masacres, guerras y ejecuciones. (p. 381)

En *Ruido de Fondo* están presentes la semillas de lo que más tarde será *Libra*. Estas ideas apuntadas por DeLillo se corresponden con dos conceptos filosóficos de Baudrillard. En primer lugar, las **estrategias fatales**, la conspiración que necesariamente ha de terminar en muerte, y, en segundo lugar, el concepto de **hiperrealidad**, encerrados en imágenes de imágenes somos incapaces de acceder a la cosa misma.

Me gustaría terminar estas páginas dedicadas a *Ruido de fondo* con un poco de humor. Mientras están en el centro de evacuación **Babette** lee folletos para entretener a las víctimas. Uno de ellos trata sobre profecías realizadas por los principales videntes del país para el año siguiente. Son disparates inolvidables:

Bigfoot realizará una espectacular aparición en un campamento situado en las agrestes y pintorescas zonas del noroeste, junto a la costa del Pacífico. El peludo y bípedo ser de dos metros y medio de estatura, considerado como el posible eslabón perdido de la evolución invitará amablemente a los turistas a que se reúnan en torno a él, revelándose así como un apóstol de la paz.

Un grupo de miembros pertenecientes a una secta que venera las catástrofes aéreas secuestrará un Jumbo y lo estrellará contra la Casa Blanca en un acto de devoción ciega hacia su misterioso y siempre oculto líder, conocido únicamente como Tío Bob. Según amigos cercanos de la pareja, el Presidente y la Primera Dama sobrevivirán milagrosamente sufriendo apenas unos arañazos.

El desaparecido John Wayne, convertido ya en leyenda viva, se comunicará telepáticamente desde la tumba con el presidente Reagan para colaborar en la estructuración de la política exterior norteamericana. Apaciguado por la muerte, el fornido actor recomendará la aplicación de una política esperanzadora basada en la paz y el amor. (pp. 194-196)

5. Libra, 1988

Libra es el signo astrológico de **Lee Harvey Oswald**, el presunto asesino de Kennedy. Su símbolo es la

balanza, el equilibrio. Pero también la ambigüedad: Oswald quería, al mismo tiempo, ser marxista V trabajar para la CIA, quería ser "un desertor de verdad que se presentaría como un desertor falso que se presentaba como desertor de verdad".

El 22 de noviembre de 1963 **John Fitzgerald Kennedy** (JFK), presidente de Estados Unidos, fue asesinado en Dallas.

Han pasado cincuenta años y las **teorías** en torno al suceso se superponen unas a otras intoxicando al ciudadano corriente con una nube de **escepticismo**. En una escena de *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) el protagonista utiliza las teorías de la conspiración como excusa para rechazar a su amante. Así, las ideas alternativas sobre el asesinato de Kennedy quedan rebajadas al nivel de la clásica mentira piadosa: "me duele la cabeza".

En el extremo opuesto se sitúa *JFK* (Oliver Stone, 1991). Inspirada en las investigaciones del fiscal de Nueva Orleans **Jim Garrison**, desmiente las conclusiones de la **Comisión Warren** apoyándose en la famosa **película Zapruder**. La escena final es un ejemplo paradigmático de la aceleración vertiginosa del montaje típica de Stone. Mezclando imágenes de archivo con la recreación del asesinato, el blanco y negro con el color, cualquiera que haya visto la película recuerda la conclusión inapelable del personaje interpretado por Kevin Costner: "Back and to the left ... back and to the left ... back and to the left". Por desgracia para el espectador, la película concluye con un

vergonzoso alegato del fiscal que apela al triunfo final de la verdad y la libertad de expresión.

Un año después, la fabulación patrioter de Stone es magistralmente parodiada por el nihilismo corrosivo de *Seinfeld* en el episodio 17 de la tercera temporada de la serie, "The Boyfriend". La escena es muy conocida, *The Magic Loogie* (el escupitajo mágico).

¿Qué puede aportar la novela de DeLillo a este juego interminable de profetas, paranoia, indiferencia y parodia? La **ficción literaria** implica un salto cognitivo. El arte de la novela habita no en la simplicidad sino en la **complejidad**, no en lo superficial sino en lo profundo. Es inmune a la versión oficial y a las teorías conspiratorias que, en el fondo, se anulan entre sí.

En primer lugar, DeLillo muestra cómo los servicios de inteligencia funcionan siguiendo el dogma de la **negación creíble** o *plausible deniability*. En ningún caso, el Presidente y los altos cargos de su gabinete pueden tener conocimiento del modo en que los funcionarios de la CIA llevan a cabo la "guerra sucia". De ese modo, llegado el caso, siempre es factible recurrir a un **chivo expiatorio**. Kennedy opinaba que la Cuba comunista de Castro era una amenaza pero no podía estar informado de los estafalarios métodos con que se intentó terminar con la vida del "barbas": alianzas con la Mafia, que había perdido sus casinos en La Habana, cigarros envenenados, ratones con micro explosivos adheridos, experimentos con venenos de

todo tipo ... Pero, en último término, la Casa Blanca tenía que ser "la cima de la ignorancia".

Cuando en 1961 un ejército paramilitar de anticas-tristas apoyados por la CIA intentó invadir Cuba desembarcando en **Bahía de Cochinos** Kennedy rehusó prestar apoyo aéreo. La operación fue un fracaso y quienes la habían planeado fueron defenestrados.

A partir de aquí DeLillo juega con la hipótesis de que estos agentes deciden completar la misión por su cuenta. Siguen la moral del **respeto al deber** kantiana. Necesitan un acontecimiento que estremezca al país y les dé carta blanca para una segunda invasión. Nada mejor que un atentado fallido contra el Presidente que pudiera ser atribuido al "Directorio Cubano de Información". **Lee Harvey Oswald**, el presunto asesino, un joven marine de ideas comunistas que había desertado a la Unión Soviética, emerge como el perfecto chivo expiatorio. El retrato que DeLillo hace de las tendencias marxistas y el deseo de ser "alguien" de Oswald es creíble y certero:

Todo se basa en obligar a la gente a comprar. Y si no puedes comprar lo que venden, para el sistema eres un cero a la izquierda. (. . .)

Oswald padece dislexia. Sólo es capaz de leer con muchísimo esfuerzo. Esta incapacidad no se refiere sólo a los libros sino también a una realidad turbulenta, enigmática y velocísima. Las dificultades de Lee son las mismas a las que se enfrenta el agente **Nicholas Branch**, al que la CIA le ha encargado escribir una historia del asesinato de Kennedy, y

también las del narrador, el propio DeLillo y el lector. Branch no quiere dejarse llevar por las ideas conspiratorias. Si nos dejamos llevar por las coincidencias no tardamos en inventar una religión, piensa. Pero los hechos están ahí, resuenan:

- las incoherencias del informe de la **Comisión Warren** ("la novela oceánica que James Joyce habría escrito si se hubiera trasladado a Iowa y hubiese vivido hasta los cien años"): "los ojos de Oswald son grises, azules, pardos. Mide metro setenta y cinco, setenta y ocho, ochenta. Es diestro, es zurdo. Conduce, no sabe conducir. Es tirador de primera y no le acierta a tres en un burro." Para colmo, es representante de la **Asociación para el Trato Justo con Cuba** y su despacho está en el mismo edificio que la agencia de detectives de **Guy Banister**, dedicada a organizar todas las actividades anticastristas de Nueva Orleans.
- las **muertes súbitas** e inexplicables de todos los relacionados con el caso: **George de Mohrenschildt**, mecenas de Oswald, se suicida en 1977; **David Ferrie**, su instructor militar, se suicida en 1967; **Carlos Prío Socarras**, expresidente de Cuba y traficante de armas, se suicida en 1978; **Eladio del Valle**, paramilitar anticastrista amigo de Ferrie, muerto a tiros en 1967; **Walter Everett Jr.**, el analista al que se le ocurrió la idea del atentado para apoyar una segunda invasión, fallece por infarto en 1965; **Wayne Wesley Elko**, exparacaidista, mercenario y probable francotirador en la tragedia, muere en enero de 1966 por sobredosis de morfina; **Brenda Jean Sensibaugh**, la stripper a la que Jack Ruby

envió dinero antes de matar a Oswald se ahorca en una celda de Oklahoma en 1965; **Bobby Renaldo Dupard**, amigo de Lee, muere de un disparo durante un atraco a mano armada en la ferretería en la que trabaja como encargado; **Jack Leon Ruby** muere de cáncer en 1967 mientras espera la revisión del juicio por el asesinato de Oswald.

A pesar de todo Branch concluye que lo sucedido en Dallas el 22 de noviembre de 1963 no fue una trama meticulosamente ordenada. Al contrario, como la vida misma, "la conspiración contra el presidente fue un **asunto tortuoso**, un asunto que, a corto plazo, triunfó sobre todo gracias al azar. Listillos e imbéciles, ambivalencia, voluntad férrea y diversas casualidades."

Los motivos para eliminar a **Kennedy** no se reducían al fracaso en Bahía de Cochinos. Sus negociaciones con Kruschev durante la crisis de los misiles cubanos renunciando a invadir la isla para evitar una guerra nuclear fueron vistas como una claudicación. China y el sudeste asiático habían girado, además, hacia el comunismo. Algo tenía que ocurrir. "Lo fundamental es que Kennedy muera. El paso siguiente es que muera Oswald."

De todos los personajes de la novela de DeLillo destaca el retrato de **David Ferrie**. Aunque Oliver Stone no reconozca la influencia del autor de *Libra*, lo mejor de *JFK* es la interpretación que Joe Pesci hace de este extraño personaje que coloca a Oswald en el momento preciso en el lugar adecuado. Ferrie,

lampiño y con un tupé ridículo, obsesionado con encontrar una cura contra el cáncer, fanático del hipnotismo, expulsado del seminario por pederastia, excepcional piloto, anticastrista radical, místico, representa la solución literaria al enigma de muerte de Kennedy. A él le pertenecen las ideas más densas de la novela y, como es habitual en DeLillo, son reflexiones en torno a la naturaleza del **tiempo**, la **muerte** y el **destino**. Es posible ralentizar el tiempo, mediante el hachís por ejemplo. Es posible elevarse por encima de él, contemplar tu destino, la fecha y hora exactas de tu muerte. El tiempo es la línea superficial donde se conectan causas y efectos pero las conexiones reales que detonan los acontecimientos se realizan en un sustrato más profundo e intemporal, aquel donde habitan los sueños y las visiones.

[Ferrie a Lee] Eres una rareza histórica, una coincidencia. Diseñan un plan y tú encajas como anillo al dedo. Te pierden y aquí estás. Todo tiene su pauta. Hay algo en nosotros que influye en los acontecimientos. Hacemos que las cosas ocurran. La mente consciente sólo expresa una faceta, pero somos más profundos. Nos prolongamos en el tiempo. Algunos somos casi capaces de prever la hora, el lugar y la naturaleza de nuestra muerte. Lo sabemos en un plano más profundo. Es como un idilio, un coqueteo. Yo la busco, la persigo discretamente.

Ferrie recitó la historia del hachís y encendió otro canuto. Tardó una eternidad. Todo se deslizaba lentamente. Estaban en un sitio donde cada latido del corazón necesitaba tiempo.

— Piensa en dos líneas paralelas —dijo por fin—. Una es la vida de Lee H. Oswald. La otra representa la

conspiración para asesinar al presidente. ¿Qué es lo que cubre el espacio entre ambas? ¿Qué es lo que vuelve ineludible la relación? Existe una tercera línea que surge de los sueños, las visiones, las intuiciones, las oraciones, los niveles más recónditos del yo. No la generan los principios de causa y efecto como a las otras dos. Es una línea que atraviesa la causalidad, el tiempo. Carece de una historia que podamos reconocer o comprender, pero impone una conexión. Sitúa al hombre en la senda de su destino.

En cualquier caso, hay dos ideas de **Jean Baudrillard** que formarían el entramado conceptual de *Libra*. En primer lugar, la desaparición de lo real en favor del **simulacro** en el caso del asesinato de Kennedy. La superposición de teorías es un recurso neurótico para ocultar la única posibilidad viable: no existe ya lo real, se ha disuelto en un océano de información. En segundo lugar, Lee como ejemplo del funcionamiento de las **estrategias fatales**. Lee desprecia el sistema de los objetos, el sistema capitalista, porque le condena a ser un cero a la izquierda, una mercancía. Para rebelarse se convierte en espía de los rusos pero cuando viaja a la Unión Soviética se da cuenta de que es un infierno y no un paraíso. De vuelta en Estados Unidos, se deja querer por los servicios de inteligencia, el FBI, la mafia anticastrista ... Necesita ser alguien, ocupar un lugar que dé significado a su vida, pero termina de chivo expiatorio de una trama que le sobrepasa. Para evitar el triste destino de Lee, Baudrillard recomienda no combatir el sistema de los objetos mediante manifestaciones, ya sean pacíficas o violentas, sino imitando la pasividad del objeto.

Un buen ejemplo es la novela de José Saramago *La caverna*, donde el pueblo repentinamente renuncia a las urnas.

6. Mao II, 1991

Esta es, en mi opinión, la novela más acabada de Don DeLillo. El título **Mao II** hace referencia al **totalitarismo blando de la sociedad de consumo**. Son análogas las masas maoístas que desfilan con sus uniformes blancos y las masas que atiborran los centros comerciales. Warhol lo percibe bastante bien en su obra: el nuestro es un totalitarismo más colorido.

Mao II se abre con una coreografía comparable al inicio de *Submundo*: una boda multitudinaria convocada por el **Maestro Moon** en el corazón de los Estados Unidos. **La secta Moon o Iglesia de la Unificación** es idea del surcoreano **Sun Myung Moon** que empezó predicando en los cincuenta en una humilde choza y se ha expandido luego por todo el mundo. Aprovechando el auge del milenarismo, sus creencias giran en torno a la **segunda llegada de Cristo** y el **final de la historia** de la humanidad.

La joven **Karen Janney**, cuyos padres asisten atónitos a una ceremonia donde las parejas han sido elegidas a capricho por el Maestro Moon, se siente a gusto entremezclada entre la muchedumbre de acólitos, alegre de abandonar su individualidad. **El fanatismo de las masas** pone en jaque el modo de

vida occidental. El futuro, nos guste o no, pertenece a las masas. De ahí, la referencia a **Mao** en el título de la novela.

Nos educan para creer, pero cuando les mostramos la verdadera fe corren en busca de psiquiatras y policías. Sabemos quién es Dios. Y ello nos convierte en locos a los ojos del mundo. (p. 18)

Hasthada de vender flores en las calles para satisfacer la avaricia de la secta, Karen se une a otra corte de fanáticos. En una casa apartada asiste a **Bill**, un novelista de éxito que lleva años viviendo en un anonimato obsesivo y luchando inútilmente por terminar su último libro, su "adversario más odiado"; ya **Scott**, *groupie*, escolta, consejero y, hasta cierto punto, carcelero versión *Misery* del escritor.

El personaje de Bill es, evidentemente, la mezcla de dos figuras sobresalientes de la literatura contemporánea: **Salinger** y **Pynchon**. Su aislamiento obsesivo ha despertado incluso más interés que sus libros.

Cuando Bill decide dejarse fotografiar por **Brita**, especializada exclusivamente en retratar a escritores, se entabla entre ambos un diálogo en el que se ofrece una explicación teológica de las razones del ocultamiento del escritor: jugar al mismo juego que **Dios**, protegerse de las imágenes porque destruyen lo sagrado.

Es casi profética la alusión de Brita a la naturaleza inhumana de las torres del *World Trade Center*. El problema no es el tamaño, dice, sino que sean **dos**.

Parecen estar hablando entre ellas en una lengua desconocida para el hombre. Absorben todo el espacio de la ciudad y dejan fuera sólo desechos humanos. De algún modo, el inconsciente colectivo deseaba el colapso de las Torres Gemelas, símbolo de la alienación brutal del capitalismo, de la desaparición de cualquier tipo de diversidad cultural, de singularidad humana. Las Torres nos convertían en insectos.

A continuación el diálogo entre Brita y Bill, diez años antes de los atentados del 11 de septiembre, se orienta casi por arte de magia hacia la relación entre **literatura y terrorismo**. Hubo un tiempo, dice Bill, donde la literatura era un arma para transformar el mundo. Hoy día, ese papel lo ha ocupado el terrorismo e incluso, algo peor, las imágenes del atentado: el dolor y la sangre en tiempo real. Esas son las imágenes que dominan la conciencia de las masas, esas son las imágenes que el público desea ver. Somos adictos a la violencia, a la escenificación de la violencia. Internet es una snuff movie desenvolviéndose como una cinta de Moebius.

— Hace años, solía pensar que un novelista poseía la capacidad de alterar la vida interior de la cultura. Ahora, ese territorio está usurpado por los pistoleros y por los que construyen las bombas. Son ellos quienes someten la conciencia humana a sus ataques, es decir, lo que hacíamos los escritores antes de vernos unidos a ellos. (p. 62)

Brita y Bill continúan dialogando sobre las imágenes. Bill se queja de que las fotografías de Brita no

son más que necrológicas anticipadas, una anticipación del cadáver. Brita le comenta que conoció a un editor al que habían encarcelado porque su revista había publicado **caricaturas** del general Pinochet. Se le acusaba de asesinar la imagen del general. Lo terrible es que, en determinados contextos, es una realidad.

A continuación, una espléndida observación de Bill acerca de la industria editorial que recuerda otras parecidas de Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero ...* La cultura sufre menos cuando es atacada por la censura que cuando es disuelta por la **saturación del mercado libresco**. Del mismo modo, el oscuro deseo de la industria de la comunicación es introducir un código desde Bruselas y hacer saltar por los aires un edificio en Madrid.

Tras la sesión fotográfica con Brita, el editor de Bill propone al novelista que haga una declaración pública en favor de un poeta francés secuestrado por una milicia maoísta en Beirut. Bill, sin embargo, va mucho más allá: viaja a Beirut con la esperanza de poder ofrecer su vida a cambio de la del rehén. Bill, una "industria sedente de pedos y eructos", busca su **redención** a través de un sacrificio heroico. Es el único modo de sustraerse al tiempo maldito del novelista:

Existe el espacio-tiempo épico y flexible del físico teórico, el tiempo independiente de la experiencia humana, la curva pura de la naturaleza, y existe el tiempo maldito del novelista, íntimo, agobiante, rancio y amargo. (p. 79)

Mientras permanece secuestrado en condiciones miserables el poeta **Jean-Claude Julien** experimenta una de las variantes más desagradables del tiempo, aquella que está asociada al **dolor**. El tiempo, en su lentitud, se vuelve una malla espesa y terrorífica. Exactamente lo opuesto al tiempo del **sexo**, lo más parecido a un escudo protector frente al deterioro inexorable de los cuerpos.

El tiempo, ese elemento original que está siempre ahí, se había convertido en algo peculiar que rezumaba hasta empapar su fiebre y sus delirios, la cuestión de quién era él. Cuando escupía sangre, observaba el tiempo estremeciéndose en el líquido rosado al deslizarse por el desagadero ... El tiempo se escurría a través del aire y la comida. La hormiga negra que trepaba por su pierna transportaba consigo la inmensidad del tiempo; su viejo, lento y sabio ritmo ... El muchacho le obligaba a tenderse sobre su espalda doblando las piernas hacia arriba y golpeaba las plantas de los pies del prisionero con una varilla de acero. El dolor entorpecía su sueño y hacía que el tiempo se estirara y se volviera más profundo ... (p. 147-149)

Es especialmente relevante observar la evolución del pensamiento de **Bill y Karen**. Por un lado, **Bill** acierta a distanciarse de la habitual simpatía literaria hacia el terrorista. Este es el único que ha conseguido evitar ser asimilado por esta civilización consagrada al capital y al consumo. Desgraciadamente, sus acciones han devenido más influyentes que el arte: la revolución permanente, la destrucción total. Sin embargo, Bill concluye que ese dioscecillo autocrático de corte maoísta que ha secuestrado al poeta francés

es una farsa comparada con el despliegue de significados que ofrece la **novela**.

Karen, por el contrario, es la antítesis de Bill, está contagiada por el virus del futuro. Sueña con el control total, con la familia universal, con la humanidad convertida en criatura total. Contemplando las imágenes del funeral de Jomeini donde todos y cada uno de los miembros de la masa daría su vida por el líder, Karen se pregunta "por qué nada cambia, dónde están nuestras propias muchedumbres, por qué aún conservamos nuestros nombres y direcciones, las llaves de nuestros automóviles."

En cualquier caso, la protagonista de las páginas finales de Mao II es **Brita**, la fotógrafa. Después de la muerte de Bill, olvida a los escritores y se convierte en corresponsal de guerra. Allí, en el Beirut de los ochenta, iluminado y desangrado por la guerra, experimenta la belleza de la vida y la importancia participar con su arte fotográfico en ella.

Las páginas de Mao II contienen el **germen** de dos novelas posteriores de DeLillo: *El hombre del salto*, centrada en los atentados del 11 de septiembre, y *Body Art*, una profunda reflexión en torno a la naturaleza del tiempo.

7. **Cosmópolis, 2003.**

A continuación señalaré aquellos elementos filosóficos en *Cosmópolis* a los que creo se debe prestar especial atención.

7.1. Reminiscencias de Marx

En la novela aparece revisada la primera frase del Manifiesto Comunista de Karl Marx: "Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo." DeLillo la transforma en "Un fantasma recorre el mundo, el fantasma del capitalismo". Es el grito de lucha de quienes protestan contra el sistema arrojando **ratas** en los restaurantes.

La esperanza de que el capitalismo implosione para dar lugar a un paraíso feliz ha desaparecido. El mundo que dejará tras de sí el frenesí consumista será semejante al **paisaje desolado** de una ciudad sitiada.

Por ello, el epígrafe de Cosmópolis es "La rata deviene moneda de curso legal". Esta sentencia es parte de un verso del poema de **Zbigniew Herbert** "Informe desde la ciudad sitiada" perteneciente al libro del mismo título publicado por el poeta polaco en 1983.

*Demasiado viejo para llevar las armas y luchar como los otros
fui designado como un favor para el mediocre papel de cronista
registro -sin saber para quién- los acontecimientos del asedio*

*debo ser exacto mas no sé cuándo comenzó la invasión
hace doscientos años en diciembre septiembre quizá ayer al amanecer
todos padecen aquí del deterioro de la noción del tiempo*

*nos quedó sólo el lugar el apego al lugar
aun poseemos las ruinas de los templos los espectros de jardines y casas
si perdemos nuestras ruinas nada nos quedará*

*escribo tal como sé en el ritmo de semanas inconclusas
lunes: almacenes vacíos la rata ha devenido moneda corriente*

(. . .)

y sólo nuestros sueños no fueron humillados

*Zbigniew Herbert: Poesía completa. Xaverio Ballester (tr.)
Barcelona: Lumen, p. 473.*

7.2. La teoría postmoderna del capital

Cosmópolis (2003) comienza de un modo similar al que lo hace otra novela más temprana de Don DeLillo, *Ruido de fondo* (1985). En este caso, DeLillo lleva a la ficción las ideas que Jean **Baudrillard** expone en *El sistema de los objetos* (1968). Dentro del sistema de los objetos **ser es igual a consumir**. El resultado es que para definir a un individuo basta con recitar aquellos objetos que le rodean. Si damos un paso más allá entramos de lleno en el funcionamiento del **cibercapital**: Eric no compra un ático de lujo o un avión de combate, sino que compra el precio, los "ciento cuatro millones de dólares", por ejemplo. El número se justifica a sí mismo.

El individuo queda convertido en mercancía cuando los objetos no sólo definen su estatus sino que necesita de la bendición de los números para existir. Se refiere DeLillo a esa sensación de alivio que experimentamos al insertar la **tarjeta bancaria** en un cajero automático y observar que todo está en orden.

Al inicio de *Cosmópolis* para describir a **Eric**, el tiburón de las finanzas, DeLillo recita sus posesiones:

traje y corbata, vivienda de cuarenta y ocho habitaciones en un rascacielos de lujo equipada con piscina, salón de cartas, gimnasio, acuario con tiburón, sala de proyecciones, perrera para borzois y enormes obras de arte monocromas; palmtop de última generación, gafas de sol, limusina dotada de múltiples pantallas tililando al son de los vaivenes de la Bolsa, suelo de mármol de Carrara, microondas, cámaras en circuito cerrado operadas por una enfermera y dos guardaespaldas, mini bar y electrocardiógrafo.

Eric ha obtenido su fortuna aplicando las matemáticas más sofisticadas a la evolución caótica de los **mercados de divisas**. Su propia vida es reflejo de esta **voluntad de poder** que se manifiesta en la obsesión por la exactitud y la simetría: esa hilera de limusinas blancas que parecen réplicas de una Idea platónica.

Instalado en su limusina Eric decide atravesar Manhattan para darse un corte de pelo en la vieja barbería donde su padre solía llevarlo de niño. Es un viaje de liberación y autodestrucción, un viaje que tiene lugar en un solo día. *Cosmópolis* tiene la misma estructura narrativa que el *Ulises* de **Joyce**, uno de las lecturas tempranas que más influyó en DeLillo. Es perfecta para representar la aceleración de la historia, la acumulación vertiginosa de "acontecimientos" en que vivimos.

En el automóvil de lujo le espera **Shiner**, su experto en seguridad informática, "camisa desvaída y unos vaqueros". Eric lleva más de tres años sin mirarlo a la cara. Le pregunta por la seguridad de los servidores

de la compañía y de las comunicaciones desde el automóvil. Shiner le responde que todo está en orden y Eric le pregunta en un arranque de paranoia "dónde pasan la noche" las limusinas. Sin embargo, la paranoia de Eric está justificada. Es consciente de que la ola de cibercapital que lo ha encumbrado puede destruirlo por un simple descuido. El capital devora a sus hijos como **Cronos** o **Saturno** a los suyos.

Para romper el silencio Shiner pregunta a Eric: ¿qué sentido final tiene todo este crecimiento vertiginoso del capital? "*it's a fuckall wonder ... But, at the same time, what?*" Esta es la típica pregunta del que apenas ha vislumbrado la verdad y que Eric no se digna responder. La realidad es que el capital se justifica a sí mismo. No necesita un afuera que le dé sentido. Le ocurre lo mismo que a la sustancia de **Spinoza**, es **en sí y se concibe por sí**.

Parte primera: De Dios, Definiciones.

III. Por substancia entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí, esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa.

Baruch Spinoza: *Ética*. Vidal Peña (tr.) Madrid: Alianza, 1987 (p. 46)

El personaje que da voz a las teorías que **Baudrillard** expone en *La transparencia del mal* (1990) acerca del cibercapital es **Vija Kinski**, *Chief of Theory* o asesora filosófica. Es el único personaje femenino al que Eric no intenta seducir. DeLillo la describe como una sonrisa irónica que podría prescindir de su cuerpo

y que desaparecería si le intentásemos atribuir un significado o una historia concreta. En este sentido, personifica a la perfección el pensamiento como un **arte de la desaparición** del que hablaba Baudrillard.

En el interior de la limusina blanca, ingrávida e inmutable, se desarrolla la conversación entre **Eric** y **Vija**. La asesora filosófica comienza reflexionando sobre el arte de hacer dinero, cuyo término griego es "crematísticos". Su primera intuición es que el dinero ha perdido sus cualidades narrativas del mismo modo que le ocurrió al arte contemporáneo. DeLillo está pensando en este caso en el **expresionismo abstracto**, otra de sus influencias reconocidas. El cibercapital ha perdido la referencia, dialoga sólo consigo mismo. Este es otro de los rasgos teológicos que pueden añadirse. Dice Vija Kinski:

Porque el dinero ha dado un vuelco. Toda la riqueza ha pasado a ser riqueza por y para sí. No existe otra clase de riqueza si de veras es inmensa. El dinero ha perdido sus cualidades narrativas, tal como le sucediera a la pintura hace ya tiempo. El dinero habla sólo para sí mismo.

Es posible encontrar ideas parecidas en *La transparencia del mal*. **Baudrillard** considera que el análisis que hizo **Marx** del capitalismo posee una lógica aplastante, es "idealmente irreprochable". El capitalismo, tal como predijo Marx, debería haber desaparecido víctima de sus **contradicciones internas**: un modo de producción cuya dinámica consiste en la acumulación de riqueza en unas pocas manos y el aumento exponencial del número de proletarios

es insostenible. Sin embargo, el capital adivinó cómo esquivar esta "amenaza inminente". Se puso en **órbita**, fuera del alcance de contradicciones políticas y relaciones de producción. Se volvió independiente, autónomo, flotante y aleatorio. Dejó de obedecer a otra finalidad que a sí mismo.

Puede ser que una referencia a la saga *Terminator* sirva para aclarar esta cuestión. El discurso de **Baudrillard** sobre el cibercapital me recuerda al día en que Skynet, la computadora encargada del sistema de defensa estadounidense, tomó conciencia de sí misma. Cuando intentaron detenerla ya no estaba en un solo ordenador, se había diseminado por todo el mundo. La guerra definitiva entre el hombre y las máquinas había comenzado: había llegado el día del Juicio.

En cualquier caso, la idea de **Baudrillard** es más profunda. A pesar de que una milésima parte del poder **nuclear** disponible hubiese sido suficiente para destruir el planeta, aquí seguimos. Del mismo modo, a pesar de que el **cibercapital** se ha apoderado de la economía mundial, las crisis periódicas no han servido para disolverlo sino para reforzarlo. A pesar del **porno** viral que monopoliza Internet, no se ha producido ningún colapso moral. El temido día del Juicio no llega.

Al contrario, parece que estamos instalados en una especie de "fin de la historia". Por ejemplo, la **corrupción** en política ha llegado a un punto que resulta extraño observar que todo continúa igual.

Es necesario entender que el capital se alimenta de la corrupción de los políticos y la democracia se nutre de la parodia del espectáculo de la exposición pública de los corruptos y su enjuiciamiento o ausencia del mismo. No queremos ser ciudadanos sino espectadores de repetidos autos de fe. La verdad es que andamos tan **escasos de acontecimientos** que cada año se juegan no sé cuántos **partidos del siglo**, ya he perdido la cuenta de las veces que he visto en el cine saltar por los aires la **Casa Blanca** y, por culpa de alguien que no supo accionar un explosivo líquido escondido en la suela del zapato, nos encontramos ante un **despliegue neurótico de falsa seguridad** en los controles de los aeropuertos.

Otro tanto ocurre con la **deuda** de los países desarrollados, subdesarrollados y en vías de expansión. La deuda pública ha adquirido tal magnitud que sería de esperar una bancarrota mundial inminente. Sin embargo, también la deuda se las ha arreglado para orbitar sobre nuestras cabezas y circula, revendiéndose una y otra vez, de un banco a otro. "Maravillosa esta deuda que gira, estos capitales ausentes que circulan, esta riqueza negativa", dice Baudrillard.

Esa es la razón de que la escena final de *El club de la lucha* de **Chuck Palahniuk**, llevada al cine por David Fincher en 1999, resulte tan inverosímil. Los devaneos esquizofrénicos del protagonista son increíbles, pero pensar que demoliendo unos rascacielos se puede poner en jaque la industria financiera es de un optimismo panglossiano.

7.3. Tiempo y capital

Continúo analizando la disertación de Vija Kinski sobre el capitalismo en el interior de la limusina de Eric Packer. Una de las modificaciones inmediatas que ejerció el capital en sus inicios fue la mutación de nuestra idea de tiempo. La crisis de 2008 nos coloca frente a este fenómeno que subyace al funcionamiento del cibercapital.

El economista **Trías de Bes** lo explica perfectamente en su libro *El hombre que cambió su casa por un tulipán*. También **John Lanchester** en *¡Huy! Por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar*. Durante el siglo XVII en los Países Bajos tuvo lugar la invención de los **futuros**. El objeto de especulación fue el **bulbo de tulipán**. Imaginemos, siguiendo a Trías de Bes, a un productor llamado Van Garden que tiene un bulbo enterrado en su parcela. A él se acerca Van Premier y le ofrece diez florines por él. Como el bulbo no puede extraerse de la tierra hasta que esté listo para florecer llegan a un acuerdo: Van Premier le entrega una señal de un florín y promete ante notario los nueve restantes cuando el bulbo esté preparado. Van Premier contacta con Van Secondo y le ofrece un bulbo por veinte florines. Van Secondo le paga una señal de dos florines y acuerda pagarle el resto cuando le entregue el bulbo de tulipán. Van Secondo repite la operación con Van Tercius por treinta florines y así sucesivamente hasta alcanzar los cien florines (unos mil euros) en noviembre de

1636. Además, las operaciones no se realizaban sobre un solo bulbo sino sobre diez o veinte con lo que las cantidades que manejaban los especuladores eran astronómicas. Cegados por una reventa de importe superior, los holandeses llegaron a usar como garantía del pago sus tierras, sus cosechas y sus casas. Cuando el precio alcanzó los doscientos florines en febrero de 1637 los compradores finales dejaron de pagar y el castillo de naipes se derrumbó.

Los complejos **derivados financieros** contaminados por las hipotecas subprime que hundieron la economía en 2008 no son otra cosa que **clones digitales** de los bulbos de tulipán.

La consecuencia que **Vija Kinski** extrae de este funcionamiento de los mercados es la siguiente. El ascenso del capitalismo estuvo intrínsecamente ligado a un cambio en nuestra **comprensión del tiempo**. Al principio, la gente dejó de pensar en la eternidad medieval para centrarse en el tiempo medible de las horas de trabajo y gestionarlo con la eficacia que requiere la producción en cadena. El tiempo de los relojes generaba dinero. Sin embargo, la introducción de los futuros puso en un segundo plano la producción y otorgó al **sector financiero** el dominio sobre el sistema. De la noche a la mañana fue **el dinero** el que generaba **tiempo**. El futuro ahogaba al presente. De ahí la **aceleración de la historia** que resulta insostenible para la mayoría. Las **protestas antisistema**, dice Vija, son un intento desesperado por normalizar el tiempo, por devolverlo a su estado original.

Cuando **Eric Packer** decide ir a darse un corte de pelo en el barrio de su infancia no hace otra cosa que intentar escapar de ese mundo ficticio de los mercados para volver a la realidad. Sin embargo, su personaje está tan conectado al funcionamiento de los mercados que no deja de experimentar la sensación del *déja vu*, de correr delante de su propia sombra.

7.4. El sujeto del cambio social

Las protestas ciudadanas contra el funcionamiento del capital han sido globales: *Occupy Wall Street*, el *15-M*, la *PAH* o el *22-M*. "Los partidos políticos envejecieron de repente", dice el Roto en la viñeta que dedica a analizar el 15-M.

Tras el rescate bancario, desde la esfera política, se prometió una **reforma del capitalismo**, porque no funciona. Era necesario devolver a la producción su lugar central en el sistema, decía Obama en 2011. Y, sin embargo, nada de eso ha ocurrido.

Las **violentas protestas** que rodean la limusina de Eric representan la puesta en escena del poema de Herbert. La única moneda de curso que dejará tras de sí el capitalismo serán las ratas.

Ante las protestas, **Vija** reacciona con un escepticismo devastador. Estas multitudes, más o menos pacíficas, pero siempre bajo control, no son los **enterradores del sistema** que predijeron **Marx y Engels**. No son las hordas de proletarios desesperados por la acumulación de capital en manos del famoso 1%.

En realidad, no existen fuera del mercado porque no existe ese "afuera". Se ha consolidado el proceso de **mundialización** del sistema del que habla **Baudrillard**.

Cada crisis y cada protesta no hacen sino demostrar su extraordinaria capacidad para absorberlo todo. Ni siquiera se inmuta ante los atentados suicidas de las **Torres Gemelas**. Todo acontecimiento es rehén de los *mass-media*. Por eso, las acciones de **FEMEN** o quemarse a lo *bonzo* son, en el fondo, cómplices del desvanecimiento de una ruptura real con la cultura del mercado y la simulación.

Hay una escena fundamental en *Cosmópolis* que puede pasar desapercibida pero que tiene una gran importancia. Mientras protestas apocalípticas se desarrollan en las calles de Manhattan la gente sigue contemplando los **escaparates**, los **paneles publicitarios** y retirando dinero de los **cajeros**. Hemos creado unos nuevos dioses implacables. La influencia de estos sobrepasa con diferencia a la de cualquier idea.

7.5. Tecnología y capital

Como argumentaba Marx, y repite Eric Packer, **tecnología y capital** están indisolublemente unidos. En cualquier caso, dice Vija, el cataclismo vive agazapado entre los mimbres del progreso tecnológico. Obsérvese cómo un simple gráfico que refleja el tráfico de información en Internet puede interpretarse como el típico escenario de un "juego de guerra" nuclear.

Es más, advierte **Benno Levin** a Eric Packer en la escena final: todo el sádico arsenal matemático con el que desentrañamos desde el movimiento armónico de un púlsar a los ciclos de la cría del saltamontes o la evolución de los mercados es rehén de su propia perfección. La asimetría y el caos están necesariamente vinculados al mundo.

7.6. Muerte y capital

Para terminar de analizar el discurso de Vija Kinski queda dejar constancia de sus observaciones acerca de la interacción entre **muerte y tecnología**. En un tono profético, el alter-ego de Jean Baudrillard sugiere que la gente en el futuro dejará de morir para convertirse en "**flujos de información**".

Es inevitable asimilar el viaje de Eric Packer a través de Manhattan con la **deriva incontrolable** del cibercapital. Desde el primer minuto de la película cabe la sospecha de que es un camino de autodestrucción. Es la hipótesis de Marx pero sin final feliz.

De todos modos, una constante en la producción novelística de DeLillo es la conexión esencial entre **eros y tánatos**, vida y muerte. Los encuentros sexuales de Eric culminan cuando le pide a su guardaespaldas que le dispare con un Toser. Quiere más.

7.7. Arte y capital.

Por último, es conveniente dar algunas pistas sobre la conversación que **mantienen Didi Fancher** y

Eric Packer en la limusina. Didi, asesora artística, recomienda a Eric la compra de un Rothko "luminoso". Según **Baudrillard**, en el arte de Rothko cabe todavía la posibilidad de encontrarse ante una singularidad iniciática, un vacío capaz de abrirse en todas direcciones.

Recuérdese que Rothko abrazó la pintura abstracta como un modo seguro de expresar su oposición al capital y al arte como mercancía. Cuando en 1958 le ofrecieron **decorar los muros de un restaurante de lujo**, el *Four Seasons*, en el recién construido rascacielos *Seagram Building*, Rothko confiaba en "pintar algo que quitara el apetito a cualquier hijo de puta que comiera en esas salas. Que el restaurante se negara a exhibir mis murales sería el mejor cumplido que podrían hacerme. Pero no lo harán. **La gente lo aguanta todo**". El proyecto fracasó y sus bocetos están hoy repartidos por todo el mundo.

Para Rothko era un **imperativo moral** salvar su obra de los **críticos** y la **civilización de consumo**. Fueron, por ejemplo, durísimas las negociaciones con la *Tate Gallery* sobre el modo en que debían exhibirse sus pinturas. Exigía que sus cuadros estuvieran en la **parte antigua** de la *Tate* y cerca de **Turner**.

Cuando el matrimonio de coleccionistas **John y Dominique de Menil** le ofrecieron construir una **capilla exclusiva** para exponer sus murales se consagró al trabajo de un modo tan intenso que terminó por destruirle. (Eso, y el éxito inexplicable de **Warhol**). Rothko impuso a los arquitectos sus ideas: un edificio de planta octogonal. "Decoró" el interior con **torce lienzos enormes**, tres trípticos y cinco cuadros

independientes, **momocromos** y **herméticos** como nada de lo que había creado hasta ese momento. Las obras estuvieron listas a finales de 1967 y el pintor se suicidó en 1970 antes de que la capilla fuese inaugurada y dedicada a la memoria de **Martin Luther King** el 26 de febrero de 1971.

Eric ordena a Didi iniciar las gestiones para **comprar la capilla**. La colocará intacta en su apartamento. Elegir los catorce lienzos negros de Rothko es síntoma de su obsesión con la **muerte**. Pero, además, la posibilidad real de poder comprar la capilla convierte las **esperanzas estéticas** de Rothko en humo.

¿Qué tipo de **arte** es entonces posible?, se pregunta DeLillo. Si de lo que se trata es de poner en jaque el mercado mundial, ¿por qué no considerar arte los **atentados terroristas** contra el World Trade Center?

Sin embargo, a pesar de Baudrillard, DeLillo no va tan lejos. Las formas artísticas que recoge en *Cosmópolis* incluyen arrojar las **ratas** de Herbert en un restaurante y un **buen tartazo** del maestro André Petrescu a Eric Packer. Son variantes del arte que no deja rastros, imposible de intercambiar como mercancía.

Así, por ejemplo, la fotografía-performance de **Spencer Tunick** que DeLillo coloca al final de su novela.

8. El hombre del salto, 2007

¿De qué trata *El hombre del salto*, la novela que DeLillo dedica al 11/S?

No trata del análisis del 11/S desde la perspectiva de quienes dudan de que fuese un ataque terrorista.

DeLillo ha aprendido del caso Oswald que la **versión oficial** y las **teorías de la conspiración** se anulan entre sí. Lo real ha desaparecido y es necesario pensar de otro modo los acontecimientos, **evitando delirios estéticos y conspiranoicos**.

Como suele ocurrir en la obra de DeLillo, el argumento es banal. **Keith** consigue escapar de una de las torres con un maletín que no es suyo. En su huida atraviesa la nube de polvo y muerte que inunda las calles.

Había muertos por todas partes, en el aire, en los escombros, en los techos cercanos, en los vientos que llegaban del río. Estaban colocados en la ceniza y rociados en las ventanas de la calle entera, en su pelo y en su ropa.
(p. 33)

El tiempo de los relojes ha dejado de funcionar. En lugar de regresar a su piso de soltero se presenta por sorpresa en casa de su ex, Lianne. Esta ha presenciado la performance perturbadora de un artista callejero que reproduce en distintos puntos de la ciudad una imagen que dio la vuelta al mundo, *The Falling Man*. Un ejemplo perfecto de lo que DeLillo entiende como **arte**.

Lianne pensó en los pasajeros. El tren surgiría a toda velocidad del túnel sur y luego iría reduciendo la marcha, al acercarse a la estación de la calle 125, a eso de un kilómetro. El tren pasaría y el hombre saltaría. Habría a bordo unos que lo verían quieto y otros que lo verían saltar, todos ellos arrancados de sus ensoñaciones diurnas o de sus periódicos o cuchicheando su asombro a los teléfonos móviles. Esas personas no lo habrían visto ponerse el arnés. Solamente lo verían saltar y desaparecer.

Luego, pensó Lianne, los que ya hablaban por teléfono, los que se lanzaran al teléfono, todos tratarían de describir lo que habían visto ellos mismos o habían visto otros, cerca de ellos, y ahora les estaban contando. Era una cosa la que tenían que contar, en esencia. Una persona que salta. El hombre del salto. Lianne se preguntó si ésa sería su intención extender así la palabra, por teléfono móvil, íntimamente, como en las torres y en los aviones secuestrados. (p. 193)

Su hijo **Justin** y dos amiguitos, traumatizados por el derrumbe de las torres, espían el cielo con prismáticos en busca del malévolo Bill Lawton, un ente tan fantasmagórico como el auténtico Bin Laden.

La madre de Lianne, **Nina** y su pareja **Martin** discuten sobre las causas de los atentados. Nina ve en los Estados Unidos un país inocente, víctima del fanatismo suicida de una religión diabólica. Martin, al contrario, es consciente de que esas dos torres no eran más que una "provocación", una obscena "fantasía de riqueza" que pedía a gritos su derrumbe. **Estados Unidos, concluye, es un país irreconocible que ha dejado de ser el centro del mundo.**

Pronto llegará el día en que nadie tendrá que pensar en Estados Unidos, si no es por el peligro que supone este país. Está perdiendo el centro. Se está convirtiendo en el centro de su propia mierda. Ése es el único centro que ocupa. (. . .) A Estados Unidos ya no lo conozco. No lo reconozco -dijo-. Hay un vacío donde antes se hallaba Estados Unidos. (p. 226-228)

A través de **Hammad** DeLillo introduce el punto de vista de los terroristas suicidas. Hammad recuerda

su entrenamiento en Afganistán y las discusiones con el líder Mohamed Atta sobre las razones filosóficas de su misión. En el fondo, vivir merece la pena si se tiene una causa para morir. El problema de los infieles, con sus parques, su jogging, sus centros comerciales ... es que ya están muertos. Su misión es revelar al mundo esta agónica verdad.

"El nombre de Dios en boca de los asesinos y de las víctimas, al mismo tiempo, primero un avión luego el otro ... " (p. 158)

Pero, en realidad, *El hombre del salto*, trata de otra cosa, trata de las obsesiones del propio autor con el **tiempo**. Para DeLillo existen dos planos de la realidad. En el más superficial el tiempo fluye y los sucesos se diluyen como "lágrimas en la lluvia". Sin embargo, también existen instantes donde el tiempo se pliega sobre sí mismo y parece detenerse. Como si nos adentrásemos en otra dimensión donde la vida, la muerte y la verdad pierden todo significado y sólo queda el vacío, la nada. La escritura de DeLillo es una insistente búsqueda de esas anomalías del tiempo, presentes en *Punto Omega*, *Body Art* y los ensayos de *Contrapunto*.

Cabe también en este caso plantear una de las tesis políticas del **último Baudrillard**. Frente al desafío que supone el terrorismo suicida, Occidente reacciona con la mascarada, la parodia, la ironía y el vacío. Es una respuesta inapelable a la que no existe finalidad ni contrafinalidad que oponerle.

9. Body Art, 2001

El *Body Art* es una forma de arte de vanguardia que tuvo su máximo auge en los años sesenta y setenta del siglo XX. Entre sus representantes más conocidos está **Yves Klein**. En su serie *Antropometries* utilizaba el cuerpo femenino embadurnado de azul como si fuese un pincel que interactuaba con el lienzo de forma aleatoria.

Más radical es la obra de **Marina Abramovic**. En *Rythm 0* (1974) ejecutó una performance en la que el público tenía a su disposición 72 instrumentos para causarle placer o dolor: una rosa, una pluma, miel, unas tijeras, un látigo, una pistola, etc. Según declaró posteriormente la moraleja es que, si le das al público la oportunidad, no tendrá problema en humillarte, violarte e incluso matarte. Es un antecedente del éxito de la dispersión viral de las *snuff movies* en Internet.

La automutilación también forma parte del *Body Art*. **Hermann Nitsch**, representante del accionismo vienés, se cortaba y luego se daba unos puntos ante la cámara. En su *Aktion 135* simula la crucifixión de Cristo con modelos y un cerdo.

También cabe dejar constancia de la obra del fotógrafo **David Nebreda** (Madrid, 1952): la automutilación y delgadez extrema de sus autorretratos es impactante. Como la protagonista de *Body Art*, Nebreda practica el arte de la desaparición a partir del dolor.

En cualquier caso, las **religiones** de todo el mundo ya se dedicaban al *Body Art* mucho antes de que

las vanguardias empezaran a practicarlo. Son muy interesantes al respecto las imágenes espeluznantes de la serie *Exaltation* (1999) de **Desire Dolron**.

Como todas las vanguardias ha terminado absorbida por los *mass media*. El popular programa de televisión *Jackass*, en el que sus protagonistas se infligen heridas de todo tipo, es un buen ejemplo. También el plagio de **Yves Klein** en la publicidad de *Manifiesto de Yves Saint Laurent*.

DeLillo conecta todas estas formas del *Body Art* con lo que entendemos habitualmente por arte:

Está el hombre que se pone de pie en una galería de arte y deja que uno de sus colegas le dispare balas al brazo. Eso es arte. Está el hombre esplendorosamente tatuado que se ha enfundado una corona de espinas. Eso es arte. La obra de Hartke no es ni automutilante ni autodestructiva. Está actuando, siempre ocupada en convertirse en otra persona o en explorar quién sabe qué raíces de identidad. Está la mujer que pinta cuadros con la vagina. Eso es arte. Están el hombre y la mujer desnudos que se embisten repetidamente y cada vez con más fuerza. Eso es arte, sexo y agresión. Está el hombre ataviado con ropa interior femenina ensangrentada que finge el coito con una montaña de carne picada. Eso es arte, sexo, agresión, crítica cultural y certidumbre. Está el hombre que se clava clavos en el pene. Eso es simplemente certidumbre. (p. 121)

Body Art es la novela en la que DeLillo se entrega con más intensidad a la **reflexión sobre el tiempo**. La protagonista, Hartke, utiliza su cuerpo para devenir Otro, dejar atrás la ilusión del Yo, y acceder a una dimensión ajena al fluir temporal. El proceso requiere necesariamente de una especie de **desdoblamiento**. Es necesario usurpar la mirada del Otro.

La percepción se vuelve adecuada cuando es capaz de trascender el tiempo, de separar los instantes como si fuesen los hilos de una **tela de araña** y contemplar cada cosa en su "identidad propia".

Tras el suicidio de su marido, Hartke, encerrada en una casa vacía, aislada del mundo exterior, empieza a padecer alucinaciones. Cree ver a un ser **torpe y desvaído**, sin identidad e incapaz de hablar, pero capaz de percibir el tiempo desde un afuera imaginario. El ente repite frases inconexas donde se mezclan presente, pasado y futuro. El "ahora" le resulta totalmente extraño, sólo percibe la simultaneidad de todas las cosas. Es la codiciada visión filosófica *sub specie aeternitatis*. El problema de trascender el tiempo es que perdemos la capacidad para **comunicar** lo que vemos. Entramos en el reino del éxtasis o la locura.

Otro problema del desdoblamiento, del desplazamiento hacia un afuera del tiempo es la **destrucción** de quienes somos. No hay identidad fuera del tiempo. Cuando Hartke transforma sus alucinaciones en una *performance* la crítica se asombra de la soledad y desnudez del personaje que aparece en el escenario.

DeLillo, al igual que la protagonista, termina renunciando a este idilio con la muerte. Estamos **hechos de tiempo**, esa es nuestra única realidad. Simplemente, respira.

Penetró en la estancia y se dirigió a la ventana. La abrió. La abrió de golpe, sin saber por qué lo hacía. Y entonces lo supo. Quería sentir la intensidad del mar en su rostro y el paso del tiempo en su cuerpo, y que le dijeran quién era en realidad. (p. 142)

Al principio de la novela, el tiempo "parece pasar". Es lo que ocurre en la vida cotidiana. Hay que abrir la tela de araña de los instantes, dilatarla como si fuesen las rejas de una prisión, contemplarla desde afuera, para luego darse cuenta de "cómo el tiempo pasa." Ese es el movimiento de lleva a cabo DeLillo a través de la protagonista.

A pesar de su profundidad filosófica, esta es quizás una de las novelas menos logradas de Don DeLillo. Falta **verosimilitud** en el tipo de mutaciones que lleva a cabo Hartke en su performance. Cabe una crítica a lo **Wittgenstein**: "Lo que puede ser mostrado no puede ser dicho" (Tractatus, 4.1212)

10. Contrapunto, 2004

En este ensayo Don DeLillo rastrea parecidos de familia entre tres películas, una novela y una vieja foto. Las películas son *Atanarjuat, la leyenda del hombre veloz* (Kunuk, 2001), Treinta y dos cortometrajes sobre **Glenn Gould** (Girard, 1993) y **Thelonius Monk: Straight, No Chaser** (Zwerin, 1988). La novela es *El malogrado* (1983) de Thomas Bernhard. La fotografía de 1953 que cuelga de la pared de la habitación donde DeLillo trabaja incluye a **Monk** al piano, Haynes a la batería, Mingus en el bajo y Charlie Parker al saxo.

Las similitudes que DeLillo encuentra remiten siempre a la relación entre tiempo y arte. El arte se presenta como una fuga, un escape momentáneo respecto al inexorable correr del tiempo de los relojes.

Nos desembarzamos del tiempo mecánico en paisajes que parecen afectados por una especie de inmutabilidad parmenídea: el desierto o las llanuras heladas adonde se retiró Glenn Gould. Allí el tiempo se dilata, se expande. Suena como la música de **Monk**:

Su obra posee rasgos de independencia, de no necesitar nada de nadie. Compuso casi cien piezas de música, muchas de ellas se convirtieron en clásicos del jazz, y su modo de interpretar es, por momentos, sobrio y distante, oblicuo, libre de influencia híbrida: notas espaciadas, notas desentonadas, notas que faltan, notas en conflicto y, luego, tras una pausa, quizá un saltito vibrante, como un pico en el monitor del corazón. Está haciendo arte moderno, tenso y salpicado, al modo de Pollock o de Kooning.

La quietud perfecta se transforma en locura, éxtasis ...

Mucho antes de que se retirara de la vida pública hubo periodos de alteración. En un club de Bastan se quedó inmóvil ante el piano, presionando las teclas, sin sonido, durante tantísimo tiempo que, al final, sus adláteres abandonaron el escenario. Estaba oyendo algo que ellos no oían. Tras silencios largos, solía decir: "Ivtonk sabe. Monk sabe"

11. Conclusiones

En mi opinión, puede organizarse la obra novelística de DeLillo en torno a la reflexión sobre un acontecimiento originario que es la adquisición por parte de la humanidad del secreto de las estrellas, el poder de los dioses, la **energía nuclear**. Este episodio, central en *Submundo*, se torna viral y modifica el modo

en que nos relacionamos con la historia, el capital, el tiempo y el arte.

El avance del **capital** en la segunda mitad del siglo XX recuerda mucho a la onda expansiva de un explosivo nuclear. Arrasa todas las singularidades culturales y provoca, entre otras cosas, las reacciones del terrorismo fundamentalista y la muerte del arte, que deviene mera mercancía.

Frente a la **violencia suicida**, saludada por Baudrillard como el único desafío coherente a la mundialización del capital, DeLillo se decanta por la **novela** que, en su voz múltiple, simboliza una expresión de libertad y democracia. El **arte**, en cualquier caso, ha de mutar para sobrevivir al capital. Debe oscilar hacia la *performance* o el activismo social.

Es necesario asimilar, además, que la **hiperrealidad** está aquí para quedarse. No es posible ya acceder a verdades definitivas que den sentido a la historia. Versiones oficiales y teorías de la conspiración se anulan mutuamente. Es necesario aprender a pensar de otro modo, fuera del **gregarismo** y de los **delirios conspiranoicos**. Se trata de pensar desde la complejidad.

El **futuro** ha sido secuestrado por el capital y presiona para desbancar al presente. Es imperativo devolver al tiempo a su curso normal, ralentizar esta aceleración disparatada de la historia que parece llevar a la humanidad y al planeta al colapso. En este caso, el arte se muestra otra vez como un recurso esencial. A través de él es posible percibir ese tipo de instantes mágicos en los que el tiempo se detiene: **Gould, Monk ...**

Biografía

Eugenio Sánchez Bravo

Eugenio Sánchez Bravo nació en Santa Cruz de La Palma en 1969. Se licenció en Filosofía en la Universidad de Salamanca en 1991. Ha impartido clases en Institutos de Canarias desde 1992 hasta 2011. En los últimos tres años ha ejercido la docencia en el IES Valle del Jerte en Plasencia. Es autor del blog auladefilosofia.net.