

Universidad de Córdoba

Departamento de Filología Inglesa y Alemana

**Tramas y resistencias:
Examen de la narrativa de Don DeLillo
en el marco del postmodernismo norteamericano**

Tesis doctoral presentada por

Paula Martín Salván

Dirigida por el

Doctor Julián Jiménez Heffernan

VºBº Dr. Julián Jiménez Heffernan
Director de la Tesis Doctoral

Fdo. La doctoranda
Paula Martín Salván

Córdoba, 2005

Índice:

1. Introducción.....	1
1.1. Postmodernismo y anatomía de la postmodernidad.....	10
2. Mapa crítico.....	16
2.1. Discusión teórica: El problema del postmodernismo.....	17
2.2. Breve historia de la recepción crítica de la narrativa de DeLillo.....	39
2.3. Clasificación y análisis de la crítica de DeLillo.....	43
2.3.1. Estudios culturales.....	46
2.3.1.1. Mark Osteen o el diálogo con la cultura.....	49
2.3.1.2. Douglas Keeseey o la mediación de las representaciones.....	51
2.3.2. Marxistas.....	52
2.3.2.1. John N. Duvall o la politización de lo estético.....	54
2.3.2.2. John A. McClure o el romance de la conspiración.....	57
2.3.2.3. Frank Lentricchia o el autor como (mal) ciudadano.....	59
2.3.2.4. John Frow o el mundo de las representaciones primarias.....	62
2.3.3. Post-estructuralistas.....	63
2.3.3.1. David Cowart o la física del lenguaje.....	64
2.3.3.2. Tom LeClair o la novela de sistemas.....	68
2.3.3.3. Philip Nel o la redención desde la vanguardia.....	69
2.3.3.4. François Happe o la ficción contra los sistemas.....	72
2.3.4. Otras corrientes críticas.....	75
2.3.4.1. Psicoanálisis.....	75
2.3.4.2. <i>Gay and lesbian studies</i>	77
2.3.4.3. Estudios étnicos y raciales.....	79
2.3.4.4. Ecocrítica.....	82
2.3.5. Los detractores. Bawer, Tanner, Will, Wood.....	85
2.4. Conclusión.....	90
3. Justificación metodológica.....	92
3.1. Marco sociológico para un análisis del postmodernismo. La fractura epistémica.....	92
3.2. Justificación del modelo tropológico.....	102
4. Tropologías de la postmodernidad.....	112
4.1. Conspiración.....	114
4.1.1. Introducción.....	115
4.1.2. Retórica de la conspiración.....	118
4.1.2.1. La comunidad de los conspiradores.....	118
4.1.2.2. Invisible, oscuro, subterráneo: Epistemología de la conspiración.....	124

4.1.3. Estado invisible.....	129
4.1.4. Las fuentes de la paranoia: Sistema y agencia.....	138
4.1.4.1.Paranoia.....	138
4.1.4.2. Sistema.....	142
4.1.4.3. El problema de la agencia.....	145
4.1.5. Tramas: Conspiración y metaliteratura.....	150
4.1.5.1. El consuelo hermenéutico.....	152
4.1.5.2. El problema del cierre: Hipertexto y enciclopedia.....	156
4.2. Televisión.....	167
4.2.1. Introducción.....	168
4.2.2. Retórica de la televisión.....	172
4.2.2.1. Desalejamiento, duplicación, transparencia.....	172
4.2.2.2. Archivo, repetición, extrañamiento.....	185
4.2.3. La sociedad tecnológica.....	197
4.2.3.1. El problema del causalismo.....	198
4.2.3.2. Tecnología e instrumentalización.....	203
4.2.3.3. La televisión como aparato ideológico.....	209
4.2.4. El miedo a la tecnología: atavismo y mística de la televisión.....	218
4.2.5. El lenguaje cinematográfico en DeLillo.....	226
4.3. Capital.....	242
4.3.1. Introducción.....	243
4.3.2. Cabezas cercenadas: Retórica del/a capital.....	246
4.3.3. La capital: Anatomía del cuerpo político.....	250
4.3.4. Organicismo económico.....	257
4.3.5. Non olet: la invisibilidad del capital.....	260
4.3.5.1. Economía informacional y producción invisible.....	261
4.3.5.2. La economía de la ingravidez.....	265
4.3.6. Globalización: De la capital del Estado al capital multinacional.....	275
4.3.7. La plusvalía narrativa: deriva narrativa del capital.....	284
4.4. Basura.....	293
4.4.1. Introducción.....	294
4.4.2. El sueño de pureza.....	296
4.4.3. El concepto y el fin.....	308
4.4.4. Arqueología.....	316
4.4.5. El consumo y el resto.....	323
4.4.6. La masa y el marginado.....	328
4.4.7. El suburbio.....	335

4.4.8. El arte del exceso.....	339
4.5. Conclusión.....	347
5. Resistencias.....	350
5.1. Introducción.....	351
5.2. Dos problemas teóricos.....	360
5.2.1. La ironía.....	361
5.2.2. La adscripción genealógica.....	367
5.3. Borramiento, vacío, ascetismo.....	375
5.3.1. Retórica del ascetismo.....	378
5.3.2. La ausencia de comunidad.....	384
5.3.3. Rutinas, repeticiones, compulsiones.....	391
5.3.4. El escritor solo en la habitación: Espacios de aislamiento.....	396
5.3.5. El borramiento del lenguaje.....	408
5.4. Revelación, profundidad, nostalgia.....	419
5.4.1. Retórica del apocalipsis.....	420
5.4.2. Los niños y los muertos.....	429
5.4.3. Nostalgias.....	438
5.4.4. Las palabras mágicas.....	451
5.5. Conclusión.....	460
6. Conclusión y diagnóstico.....	464
7. Bibliografía.....	475

“They all worked in him together, and some day somewhere, when he wasn’t thinking, they fell, in all their superb intricacy, into the one right combination. The figure in the carpet came out”

— Henry James, *The Figure in the Carpet*

“And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time”

— T.S. Eliot, *The Waste Land*

“How human it is to see a thing as something else”

— Don DeLillo, *Underworld*

ABREVIATURAS UTILIZADAS:

*A lo largo de este trabajo, las obras de Don DeLillo se citarán mediante la abreviatura correspondiente y el número de página. Las referencias bibliográficas completas podrán consultarse en el apartado “Bibliografía”.

“The River Jordan”	RJ
“Take the ‘A’ Train”	TAT
“Spaghetti and Meatballs”	SM
“Baghdad Towers West”	BTW
<i>Americana</i>	A
<i>End Zone</i>	EZ
<i>Great Jones Street</i>	GJS
<i>Ratner’s Star</i>	RS
<i>Players</i>	P
<i>Running Dog</i>	RD
“American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK”	AB
<i>The Names</i>	TN
<i>White Noise</i>	WN
<i>Libra</i>	L
<i>Mao II</i>	MII
<i>Underworld</i>	U
“The Artist Naked in a Cage”	ANC
“A History of the Writer Alone in a Room”	WAR
<i>The Body Artist</i>	BA
“In the Ruins of the Future”	RF
<i>Cosmopolis</i>	C
“On William Gaddis”	WG

1. Introducción.

En 1999, la revista *Modern Fiction Studies* (John Hopkins UP) publicó un número especial dedicado a la obra del novelista norteamericano Don DeLillo (Nueva York, 1936). Como presentación de ese número, John N. Duvall escribió una introducción subtitulada “El momento de la canonización”.¹ La mayoría de los críticos coinciden en considerar que la publicación de *Underworld* en 1997 supuso la consagración de DeLillo y su inclusión en el canon literario norteamericano como uno de los grandes autores del siglo XX. Martin Amis, en una reseña de *Underworld* de 1997, anunciaba, después de preguntarse acerca del salto generacional en la literatura norteamericana: “The condition that caused the great discontinuity in American letters has come to an end [...] *Underworld* may or may not be a great novel, but there is no doubt that it renders DeLillo a great novelist” (Amis, 2002: 317).

Don DeLillo ha escrito hasta la fecha trece novelas, cinco obras de teatro, un par de decenas de ensayos, un guión cinematográfico, panfletos en defensa de Salman Rushdie y Wei Jingsheng y trece relatos.² Su nombre, sin embargo, ha alcanzado fama y reconocimiento académico únicamente en su faceta de novelista. DeLillo es hoy uno de los novelistas norteamericanos mejor considerados por la crítica de su país y con mayor proyección internacional.³ La popularidad de su obra, no obstante, no ha sido constante durante toda su carrera, sino que ha ido creciendo progresivamente a lo largo de los años, especialmente a partir de la publicación de *Libra* en 1988, de la que podría decirse que marca un punto de inflexión en términos del número de sus lectores y de la atención académica recibida.

El corpus seleccionado para esta investigación lo conforma el conjunto de las novelas publicadas por Don DeLillo desde *Americana* (1971) hasta *Cosmópolis* (2003),

¹ “From Valparaiso to Jerusalem: DeLillo and the Moment of Canonization” (Duvall, 1999: 559-568).

² Estos textos nunca han sido recopilados y publicados en un volumen independiente. Sólo cuatro de sus relatos han aparecido en antologías de narrativa breve norteamericana. En cuanto a las obras de teatro, tres de ellas se han representado: *The Day Room* (en 1986), *The Rapture of the Athlete Assumed into Heaven* (en 1990) y *Valparaiso* (estrenada por primera vez en 1999 y representada desde entonces en Estados Unidos, Canadá y Francia). El guión *Game Six* ha sido filmado por Michael Hoffman y presentado en el festival de Sundance en enero de 2005. Para una relación detallada de todas las publicaciones de DeLillo, vid. Don DeLillo Society y Don DeLillo’s America (recursos electrónicos).

³ Sus novelas se han traducido al francés, italiano, alemán, japonés, polaco, danés y español. En España se han publicado *Ruido de fondo* (Circe 1994), *Mao II* (Circe 1992), *Los nombres* (Circe 1992), *Submundo* (Circe 2001), *Fascinación* (Circe 1997), *Americana* (Circe 1999), *Body Art* (Circe 2002), *Cosmópolis* (Seix Barral 2003) y *Jugadores* (Seix Barral 2004).

la última hasta la fecha de finalización de este trabajo.⁴ No obstante, aunque el objeto de la investigación es la producción novelística del autor, no se puede evitar contemplar su obra como conjunto en el que se formulan, aunque en distintos formatos, las mismas preocupaciones y recurrencias estéticas. De ahí que a lo largo de la investigación se haga mención, en ocasiones, a otros textos escritos por DeLillo que pudieran ayudar a clarificar, al situarse en un marco más general, aspectos problemáticos o constantes narrativas en sus novelas.

Por otra parte, es necesario señalar que la estructura del análisis que se llevará a cabo en este trabajo no sigue un orden cronológico ni se organiza en función de cada novela considerada de forma individual. Esta metodología requiere cierta justificación. Algunos autores como Tom LeClair (1987), Douglas Keeseey (1993) o Arnold Weinstein (1993) han expresado una idea de la narrativa de DeLillo como “masterplan”, es decir, como conjunto de obras individuales organizado en torno a una visión panorámica preexistente por parte del autor. Así, Weinstein afirma: “He seems to have some giant composite plan in mind, an all-encompassing scheme that, when completed, will bear witness to how we lived” (Weinstein, 1993: 288). La consideración de tal plan implica, necesariamente, que toda la narrativa de DeLillo se plantee desde una voluntad de “retratar” el mundo contemporáneo en su totalidad bajo una perspectiva ideológica predeterminada, algo que el autor ha negado en infinidad de ocasiones de forma explícita—“I certainly don’t have a political program” (Conolly, 1988, en di Pietro, ed. 2005: 38)—y que además resulta incompatible con su discurso acerca de la labor del escritor, en clave de intuición e inspiración espontáneas (Begley, 1993: 275; Nadotti, 1993: 95-96). Las consideraciones de estos autores han sido vivamente criticadas por Christopher Donovan, quien defiende en cambio una valoración evolutiva de la narrativa de DeLillo desde sus “imperfectas” novelas iniciales hasta las consideradas “obras maestras” como *Libra* y *Underworld* (Donovan, 2005: 33). A la luz de estos dos extremos críticos, creo necesario señalar que el hecho de no tratar la narrativa de DeLillo en función de una evolución cronológica en este trabajo implica, en primer lugar, el rechazo a la consideración de este corpus como totalidad orgánica en clave de

⁴ La novela *Amazons* (1980), escrita bajo el seudónimo Cleo Birdwell, se atribuye normalmente a DeLillo, supuestamente en colaboración con otro autor, también desconocido. A pesar del consenso general en cuanto a su autoría, ésta apenas estaba documentada hasta que DeLillo donó sus archivos personales al Harry Ransom Humanities Research Center de Austin, Texas, en octubre de 2004, por lo que no forma parte del corpus de la investigación. Incluirla hubiera supuesto un rodeo argumentativo que intentara demostrar la autoría de DeLillo por la vía comparativa, y no es el objetivo de este trabajo considerar como obras de DeLillo otras salvo las públicamente reconocidas por el autor como suyas.

perfeccionamiento a lo largo del tiempo, mientras que, en segundo lugar, no implica la consideración de tal corpus como un todo indiferenciado, y mucho menos desde el punto de vista de ese orden predeterminado apenas descrito. Al contrario, el enfoque elegido pretende poner de relieve una serie de recurrencias estructurales y estilísticas transversales en el conjunto de la obra de DeLillo al margen de planteamientos evolucionistas o totalizadores, precisamente para demostrar que tales recurrencias responden a la organización retórica que imponen determinados “tropos” en su narrativa. No se niega, por tanto, la posibilidad de expresar juicios valorativos acerca de la excelencia de unas novelas sobre otras, ni la necesidad de señalar, a lo largo de la investigación, aquellos aspectos en los que la narrativa de DeLillo expresa posiciones diferentes o contradictorias entre sí con respecto a las recurrencias planteadas.

Después de tres décadas a la sombra de Pynchon (Hantke, 1994: 30; Cowart, 2002: 7; Tanner, 2000: 210), DeLillo se revela al inicio del siglo XXI como padre de una nueva generación de autores que se consideran sus herederos: Jonathan Franzen, David Foster Wallace o Richard Powers (LeClair, 1997: 113).⁵ El proceso de canonización, no obstante, nunca está exento de problemas. En el caso de DeLillo, el acuerdo en cuanto a su calidad como escritor—creciente pero no unánime—no oculta un profundo desacuerdo en cuanto a su lugar en el canon al que ha sido incorporado.⁶

La creciente atención académica a la obra de DeLillo ha generado en los últimos años un continuo debate acerca de su localización en el marco de la literatura contemporánea. Este trabajo nace de la necesidad de responder a una pregunta planteada de forma recurrente por la crítica: ¿Es DeLillo un escritor postmodernista o un patólogo del postmodernismo?—“Is DeLillo a postmodern writer or is he a pathologist of postmodernism?” (Lentricchia, ed. 1991a: 58; Osteen, 1996: 440; Millard, 2000: 131). Las implicaciones de esa pregunta requieren un examen detallado que se desarrollará en las últimas páginas de esta introducción. Antes de eso, no obstante, es necesario señalar que el planteamiento de la pregunta se articula sobre una oscilación terminológica que presupone que o bien el marco de la narrativa norteamericana contemporánea es postmodernista de forma dominante, o bien que el mundo en que esa narrativa se inscribe lo es. Por otra parte, la elección del término “patólogo” en la dicotomía

⁵ Sobre la influencia de DeLillo en Wallace y Franzen, vid. Boswell, 2003: 20.

⁶ Harold Bloom, en *The Western Canon* (1994) considera que es precisamente la imposibilidad de asimilación lo que convierte a un autor en canónico: “To ask what makes the author and the works canonical. The answer, more often than not, has turned out to be strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange” (Bloom, 1994: 3).

planteada por la crítica para definir a DeLillo no es en absoluto casual. El análisis patológico que supuestamente lleva a cabo en su obra está en relación con otros dos campos semánticos que dominan las definiciones críticas del estilo de este autor, conectados con el anterior: el de la cirugía y, especialmente, el de la anatomía (Osteen, 1998: vii; Osteen, 1996: 440; Happe, 2000b: 9; Keeseey, 1993: 199; Edmundson, 1995: 115; Pifer, 2000: 212; Rettberg, 1999; Algren en Ruppensburg & Engles, eds. 2000: 35; Happe, 2000b: 9). La frecuencia con que se repiten estas formulaciones es llamativa, y su análisis revelará una serie de argumentos retóricos fundamentales para la discusión.

Dada la creciente fama de DeLillo, no se puede plantear este trabajo con la pretensión de presentar su obra al público. Se trata más bien de ubicarlo correctamente en el marco del postmodernismo norteamericano. En los últimos años, las posiciones críticas se han polarizado entre quienes califican la narrativa de DeLillo como postmodernista, bien por su horizonte estético, bien por sus inquietudes teóricas, y aquellos que perciben una resistencia en sus textos hacia el postmodernismo como categoría estética e historiográfica, que desplazan el horizonte estético hacia el modernismo o el romanticismo. Esta polarización ha desembocado en estructuras argumentativas dialécticas en las que las categorías estéticas se utilizan como estrategias para definir el grado de identificación de DeLillo con el mundo contemporáneo según se articula en sus novelas.

La confusión generada por esta utilización—muchas veces inconsciente—de términos como “romántico”, “modernista” o “postmodernista” justifica la necesidad de plantear una ubicación genérica e historiográfica de la narrativa de DeLillo que escape de los enredos terminológicos planteados y que sea consciente de las dificultades implícitas en la utilización del término “postmodernismo”. Llevar a cabo esa tentativa de localización es precisamente el primer objetivo del presente estudio.

El intento de ubicar la narrativa de DeLillo en el canon de la literatura norteamericana implica necesariamente proponer una lectura que lo oriente, rechazar algunas posiciones críticas predominantes y rescatar otras que destacan aspectos interesantes normalmente relegados. El segundo objetivo de este trabajo, indisolublemente ligado así al anterior, es ofrecer una lectura personal de la obra de DeLillo. Mi apuesta principal es presentar un análisis que dirija la mirada al modo en que las elecciones estéticas de DeLillo se alejan de los rasgos normalmente asociados a la narrativa postmodernista norteamericana, precisamente para terminar poniendo de

manifiesto, con una precisión que muchos han definido como “quirúrgica”, un análisis de los mecanismos de funcionamiento del mundo contemporáneo.

La metodología de análisis empleada en este trabajo es triple. En primer lugar, el estudio de los modos en que DeLillo analiza el mundo postmodernista requiere un modelo de análisis sociológico que comprenda todos los fenómenos socio-políticos y económicos característicos de tal mundo, y que sea testigo del propio concepto de postmodernismo como categoría historiográfica. El análisis que se planteará en este trabajo bebe fundamentalmente de los modelos expuestos por Fredric Jameson en *Postmodernism* (1991) y por Michael Hardt y Antonio Negri en *Empire* (2000), cuya relevancia para la investigación se justificará en el capítulo 3.1.

En segundo lugar, la desconstrucción se plantea como herramienta imprescindible para analizar los términos sobre los que se construye, primero, la pregunta desde la que se inicia este estudio y, segundo y principal, para descubrir los modos en que determinadas posiciones de DeLillo, supuestamente asociadas al postmodernismo, se construyen en realidad sobre el deslizamiento constante hacia retóricas que suponen estructuras dialécticas y la elección, dentro de esas estructuras, de posiciones asociadas a la búsqueda de orígenes, de autenticidad, de certezas epistemológicas y transparencia referencial. El análisis retórico o tropológico de los conceptos clave dentro de la anatomía de la postmodernidad permitirá poner de relieve los discursos sobre los que se construyen las posiciones ideológicas plasmadas en las novelas de DeLillo, así como descubrir que algunas de esas retóricas sirven también como principios de organización narrativa, generando estructuras que, según han identificado un buen número de críticos, son recurrentes en DeLillo.

Por último, la necesidad de analizar ese tejido narrativo de las novelas—con el fin de identificar los rasgos estéticos de su narrativa que la relacionen, acercándola o alejándola, con el postmodernismo—impone lo que Roland Barthes llamó en *Le plaisir du texte* (1973) “hifología”, esto es, un análisis narratológico y estilístico del tejido narrativo de los textos—“nous pourrions définir la théorie du texte come une hyphologie (hyphos, c’est a dire, le tissu et la toile d’aragnée)” (Barthes, 1973: 101). La metáfora del tejido, que según señala J. Hillis Miller en *Ariadne’s Thread* está presente en todos los elementos de la escritura (1992: 7-8), se presenta así como articulación retórica para todo acto de análisis narratológico, idea sobre la que se volverá en el capítulo 4.1.5.1.: “What line should the critic follow in explicating, unfolding or

unknotting these passages? How should the critic thread her or his way into the labyrinthine problems of narrative form?” (Miller, 1992: 4).

Esta triple metodología de análisis, en cualquier caso, no se desarrollará sobre el corpus aislado que constituye la narrativa de DeLillo. Para decidir si DeLillo es un autor postmodernista o no—y de ser así qué sería entonces—es imprescindible poner en relación el corpus de la investigación con todo un entorno cultural y social que a veces no resulta evidente. Por eso, este estudio lleva implícita una orientación comparatista que se manifestará transversalmente a lo largo de todo su desarrollo. Se analizará la narrativa de DeLillo en paralelo con distintos textos, literarios y teóricos, así como con otros artefactos culturales procedentes de los ámbitos del cine, la arquitectura o el comic que pudieran contener conceptualizaciones—de aspectos concretos o de índole general—acerca del mundo contemporáneo, conformando no sólo el *Zeitgeist* ambiental, sino también definiendo el entorno espacial y temporal en que se desarrolla la obra de DeLillo.⁷

Al tratar los textos de DeLillo estableciendo paralelismos con textos teóricos de Jameson, Marx, Habermas o Marcuse, por otra parte, no se presupone una plasmación “realista” en las novelas de DeLillo, que vendrían a representar como artefactos miméticos ideas preexistentes, sino que se asume un potencial narrativo o explicativo en todos los textos, sintomático de tendencias intelectuales; es decir, teoría y novela se colocan al mismo nivel de exégesis. Es importante distinguir esta idea de la tendencia, muy habitual en cierta crítica de DeLillo (Eid, 1999; Butterfield, 1999 o Mullen, 1996), a asumir la preexistencia del marco sociológico propuesto, que funcionaría como plantilla que ha de aplicarse a las novelas. El uso de verbos como “reflejar”, “hacerse eco”, “poner de relieve” o “subrayar” indica una jerarquización exegética que carga los textos de DeLillo de “secundariedad” con respecto de sus originales teóricos. Sirva como ejemplo una frase del ensayo de John Duvall “From Valparaiso to Jerusalem” que describe la narrativa de DeLillo en los siguientes términos: “*portraying* a world that frequently *resembles* the totalizing *picture* of postmodernity that Fredric Jameson *paints*” (1999: 562; mi cursiva). La postmodernidad (original) sería “pintada” por Jameson ofreciendo una “imagen” a la que la narrativa de DeLillo “se parece”,

⁷ Es pertinente señalar, en este sentido, que DeLillo ha declarado en entrevistas que el entorno cultural de su juventud le determinó mucho más que las influencias literarias que pudiera haber recibido: “I think New York itself was an enormous influence. The paintings in the Museum of Modern Art, the music at the Jazz Gallery and the Village Vanguard, the movies of Fellini and Godard and Howard Hawks. And there was a comic anarchy in the writing of Gertrude Stein, Ezra Pound and others” (Harris, 1982: 26).

convirtiéndose así en una representación de segundo grado con respecto a un original preexistente.

Por otra parte, la referencia a obras anteriores permite comprender desde una perspectiva más amplia la posición de DeLillo en su contexto. Es un error frecuente, en trabajos sobre literatura y cultura contemporáneas, circunscribir exclusivamente el ámbito de la investigación al contexto histórico inmediato, lo que en ocasiones lleva a considerar como aspectos originales o características determinadas por tal momento histórico rasgos que en absoluto responden a una determinación histórica, sino a necesidades retóricas, estéticas o narrativas anteriores. Con el fin de evitar tal error metodológico el presente estudio pretende situar cada uno de los rasgos que se analicen en la narrativa de DeLillo en relación con su posible genealogía ideológica y literaria, lo que en ocasiones llevará a revisar las novelas de DeLillo en paralelo con textos anteriores al contexto inmediato en que se sitúan.

Este estudio se divide en cuatro partes bien diferenciadas, seguidas de una conclusión general. En primer lugar, se elaborará un mapa crítico que analice el estado de la cuestión en el ámbito de la investigación. Por una parte, será necesaria la discusión de la categoría de postmodernismo como paso previo para un análisis de la anatomía de la postmodernidad de DeLillo y para identificar algunos de los problemas que subyacen en la confusión de algunos críticos a la hora de localizarlo. Antes incluso de empezar a considerar la posición de DeLillo dentro de un hipotético canon postmodernista es necesario plantear la problemática cuestión teórica en torno al propio término “postmodernismo”, con el fin de identificar a continuación los problemas que la crítica ha encontrado en su obra: cuáles de ellos son problemas realmente referidos a los textos y cuáles son pseudo-problemas derivados de la dificultad de clasificar a un autor dentro de un marco que no ha sido fijado en su dimensión teórica. Al hacer esto se descubre que muchos de los problemas de la crítica de DeLillo se deben al “instrumental” de que se sirve: las herramientas de análisis—conceptos como mediación, mercantilización, simulacro, capitalismo de consumo, fragmentación del “yo”—carecen en muchos casos de un marco epistemológico estable. Se señalarán las tendencias críticas más marcadas en el análisis de la narrativa de DeLillo, así como los errores más frecuentes cometidos, a mi juicio, por buena parte de la crítica. Desde aquí plantearé mi propia posición crítica y pondré de relieve aquellos aspectos destacables de otros análisis, que servirán de base para desarrollar la propia investigación, señalando, por su especial utilidad, los aspectos de la obra de DeLillo que han sido subrayados por sus detractores.

A continuación se exponen brevemente, en el apartado “Justificación metodológica”, los modelos sociológico y tropológico que se utilizarán como herramientas de análisis en la presente investigación. El modelo sociológico utilizado, como ya se ha mencionado, parte de los propuestos por Fredric Jameson en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) y por Michael Hardt y Antonio Negri en *Empire* (2001). Aunque utilizando terminologías diferentes, estos autores proponen modelos de análisis sociológico que se ajustan en su formulación a la narrativa que se pretende analizar, y cuya periodización, como se verá, no sólo coincide con la franja temporal que cubre la narrativa de DeLillo, sino que determina la posibilidad de hablar de postmodernismo como categoría historiográfica. Por otra parte, el modelo tropológico que se defenderá en este trabajo surge del convencimiento, expresado por autores como Paul de Man, Jacques Derrida, J. Hillis Miller, Paul Ricoeur o Hans Blumenberg, de la capacidad del lenguaje retórico para generar estructuras de conocimiento. A través de esta tradición, que parte de las consideraciones de Nietzsche sobre la retórica, se justificará la ordenación del análisis sociológico propuesto aquí en torno a cuatro de esos tropos que, en mi opinión, podrían ser los puntales de la anatomía de la postmodernidad llevada a cabo por DeLillo.

Una vez establecido cuál es el marco del postmodernismo en el que se sitúa la investigación, y justificada la propia posición crítica, es necesario comprobar hasta qué punto determina ese marco la obra del autor: cuáles de esos términos están presentes en sus novelas de un modo explícito y en qué modos lleva a cabo DeLillo su “anatomía” de los mismos. La segunda parte de este trabajo desarrolla un análisis exhaustivo de los textos, tanto de las ideas expresadas en ellos de forma explícita como de los modos en que las acciones, personajes, localizaciones, etc. puedan contribuir a ese postmodernismo que se le atribuye. El análisis retórico que orienta esta sección del trabajo y lo proyecta hacia el análisis de la postmodernidad en DeLillo justifica el título de la misma: “Tropologías de la postmodernidad”.

La metodología elegida en este trabajo para el análisis socio-económico de la narrativa de DeLillo no pretende elaborar una paráfrasis de lo ya representado en su obra, sino poner de relieve los mecanismos retóricos y narrativos de articulación del modelo postmodernista. Para ello se han seleccionado cuatro figuras que se podrían considerar constantes en la narrativa de DeLillo, y a través de cuyo funcionamiento tropológico se configura toda una visión del mundo. Cada una de ellas ofrece un principio de organización retórica común a la narrativa de DeLillo y a otros textos sobre

la postmodernidad. Los cuatro tropos elegidos—televisión, conspiración, basura y capital—posiblemente no ofrezcan un panorama completo del postmodernismo, pero su centralidad en la narrativa de DeLillo—no sólo en lo temático sino en todos los niveles de análisis—los dota de un altísimo potencial explicativo.

El capítulo final de este trabajo, titulado “Resistencias”, pretende ofrecer una lectura personal de aquellos aspectos recurrentes de la narrativa de DeLillo que no se enmarcan en el modelo de postmodernismo anteriormente expuesto. Se definirá la posición estética de DeLillo como esquinada, periférica, y con una deliberada voluntad de exterioridad, con respecto al propio mundo del que habla. Mi aportación personal al debate crítico en torno a la localización genérica e historiográfica de la obra de DeLillo se cifra en una tentativa de ubicación que explica el ajuste referencial de su narrativa con el mundo contemporáneo precisamente desde una posición estética “marginal” con respecto a las poéticas postmodernistas. Frente al postmodernismo “canónico” que se asocia para la mayoría de los críticos al concepto de metaficción, la narrativa de DeLillo muestra una conexión mucho más fuerte con autores y estéticas modernistas y románticas desde las que se ejerce la resistencia a una realidad que se percibe y se intenta describir desde una posición crítica, distante. Mi conclusión apuntará al modo en que es precisamente desde esta posición esquinada, de vocación modernista, donde se lleva a cabo una articulación literaria del mundo que los lectores pueden identificar como postmodernista, algo que no se da, que no puede darse en mi opinión, desde el formalismo y los juegos metanarrativos de otros autores postmodernistas.

Por último, en el apartado titulado “Conclusión y diagnóstico” se pretenden condensar los resultados de la investigación y proponer una adscripción genérica e historiográfica para DeLillo que pretende aunar las propuestas más acertadas hechas por otros académicos anteriormente. Como se ha mencionado, este trabajo no pretende ofrecer una lectura aislada de la obra de DeLillo, sino que se inserta en una ya notable línea de literatura académica a la que, sin la presunción de ofrecer una solución definitiva a los problemas planteados, intenta sumarse superando algunos de los puntos más cuestionables de la crítica anterior. El que la conclusión de este trabajo tome la forma de “diagnóstico” responde a la voluntad de poner de relieve una vez más la retórica patológica que domina la percepción crítica de DeLillo, según se expone brevemente a continuación.

1.1. Postmodernismo y anatomía de la postmodernidad.

La pregunta que, según se anunciaba en la introducción anterior, sirve de punto de partida para este trabajo, contiene de forma implícita en su formulación buena parte de los términos en los que se ha planteado hasta el momento la crítica académica en torno a la narrativa de DeLillo. En este apartado se pretende exponer brevemente cuáles son los términos de la discusión, y cuáles las posturas adoptadas, con el fin de introducir la discusión teórica y análisis del estado de la cuestión que se desarrollarán en el capítulo 2. El planteamiento de la obra de DeLillo como postmodernista o como anatomía de la postmodernidad implica varias consideraciones teóricas que afectan de forma fundamental a las posiciones críticas adoptadas, y cuyo alcance se extiende al ámbito de la teoría literaria en general, más allá de sus aplicaciones a la obra de un autor particular.

En primer lugar, la hipótesis de que DeLillo sea un autor postmodernista implica una definición de la narrativa postmodernista que deberá ser examinada en el siguiente capítulo. Por oposición a esa hipótesis, el planteamiento opuesto implica que DeLillo, sin identificarse con los presupuestos estéticos de la narrativa postmodernista, elabora un análisis—anatomía—del mundo contemporáneo, que se identifica abiertamente como postmoderno, lo que necesariamente conlleva una conceptualización de tal mundo que también deberá ser examinada. En otro nivel de análisis, el uso del término anatomía tiene una serie de connotaciones retóricas que se expondrán a continuación, y que resultan fundamentales en la mencionada conceptualización del mundo contemporáneo.

En el conjunto de la literatura académica dedicada a Don DeLillo subyace una cuestión de fondo acerca de su posición con respecto a lo que Fredric Jameson ha denominado postmodernismo como dominante cultural del capitalismo tardío. Como se verá a continuación, la mayoría de los críticos han adoptado una postura a la hora de localizar la narrativa de DeLillo en el marco del postmodernismo, tanto como categoría historiográfica como en cuanto que movimiento estético, que desemboca en una valoración dialéctica, es decir, tratando de determinar una posición “a favor o en contra”. Para muchos, la cuestión es determinar si la obra de DeLillo es postmodernista o anti-postmodernista. Este estudio no pretende declarar a un ganador en el enfrentamiento entre dos grupos de críticos, sino examinar de dónde proviene tal

oposición, cómo se articula en la narrativa de DeLillo, y hasta qué punto afecta a la posibilidad de asignar a la misma una adscripción genérica e historiográfica concreta.

La pregunta acerca de si DeLillo es postmodernista o patólogo de la postmodernidad ha sido planteada en esos términos por algunos de los críticos que más han contribuido a encumbrar a DeLillo como tal patólogo de la actualidad, como Mark Osteen. No obstante, la práctica totalidad de la crítica dedicada a la obra de DeLillo la sitúa en relación con el postmodernismo, ya sea por inclusión o por oposición. La discusión en torno a la situación de DeLillo con respecto al postmodernismo pone de manifiesto los problemas que se derivan de la utilización de la categoría de postmodernismo como marco de análisis cultural o estético.

En primer lugar, en la propia dicotomía—postmodernista o patólogo—subyace otra pregunta de fondo, acerca de la posibilidad de describir de manera neutral o externa el fenómeno de la postmodernidad. En otras palabras, la bifurcación plantea la posibilidad de hablar o escribir acerca del postmodernismo sin estar contaminado por él. Se trata de una cuestión que han analizado Mark Osteen (1996: 449) o David Bosworth (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 49) en relación con la obra de DeLillo, pero que también ha sido planteada por la crítica a propósito de otro “anatomista” de la realidad, J.M. Coetzee: “Is diagnosis carried out from inside or outside the body?” (Kossew, ed. 1998: 6).⁸ Las posiciones adoptadas por los críticos para definir a DeLillo—como postmodernista o patólogo anti-postmodernista—se relacionan con la posibilidad de una perspectiva “exterior” al postmodernismo y plantean la narrativa de DeLillo como campo de tensiones dialécticas entre el “sistema” y la (im)posibilidad de escapar de él, una dialéctica dominada por las metáforas espaciales—dentro o fuera—cuya topografía se pretende esbozar en estas páginas.

Al plantear la pregunta en términos disyuntivos, por otra parte, se proponen los términos en oposición excluyente, de manera que si se es un autor postmodernista no se puede llevar a cabo una anatomía de la postmodernidad. Tras esta disyuntiva teórica se localiza una definición dominante de la narrativa postmodernista como metaficción que para muchos implica la imposibilidad de la novela postmodernista de ofrecer

⁸ Daniel Innerarity resume el debate crítico y teórico en torno a esta cuestión en su ensayo *La sociedad invisible* (2004), observando que la pretensión de exterioridad busca siempre garantizar la posición crítica del observador: “Hay ya una larga polémica acerca de si la crítica se ejerce desde dentro o desde fuera de la sociedad [...] se trata de dilucidar si la crítica se lleva a cabo como interpretación dentro del contexto social que no puede trascender o si exige la adopción de un punto de vista exterior a ese contexto, si la oposición intelectual hay que buscarla dentro o fuera de la propia cultura; en suma, si la crítica es reforma o ruptura” (Innerarity, 2004: 46).

representaciones miméticas del mundo contemporáneo del modo en que se considera que la novela realista decimonónica sí lo hacía. La oposición entre postmodernismo y anatomía de la postmodernidad se traduce, así, en una serie de oposiciones más generales entre realismo y postmodernismo, referencialidad y reflexividad, representación y metaficción. La pregunta, en este sentido, se inscribe en el marco de la inestabilidad teórica que rodea la consideración de la narrativa postmodernista que se examinará en el apartado 2.1.

Las formulaciones retóricas en torno a la posición de DeLillo en el marco literario e historiográfico contemporáneo, en tercer lugar, recurren con asombrosa frecuencia a los ámbitos de la patología, la cirugía y la anatomía. La mera recurrencia de los términos justifica la necesidad de un análisis retórico. DeLillo, afirman muchos, es un anatomista o un patólogo del mundo en que vive: “its mordant witty *anatomy* of the postnuclear family” (Osteen, 1998: vii; mi cursiva); “...postmodern culture that DeLillo *anatomizes* so brilliantly” (Osteen, 1996: 440); “une *anatomie* de l’Amérique contemporaine” (Happe, 2000b: 9); “DeLillo himself writes with just this kind of *surgical* precision, *anatomizing* media man” (Keeseey, 1993: 199); “DeLillo’s novels *anatomize* paranoia” (Edmundson, 1995: 115); “DeLillo performs a kind of cultural *anatomy*” (Pifer, 2000: 212); “we will find DeLillo an apt *diagnostician* of the *symptoms* of post-modernism” (Rettberg, 1999); “*radiographier* notre civilisation [...] une forme de *symptomatologie* [...] une scrutation attentive des *anomalies* et dysfonctionnements de la culture américaine, le moyen d’effectuer un *relevé clinique*” (Tréguer, 2000: 99-100). La precisión de su estilo se describe como “quirúrgica”: “DeLillo’s wit is so *surgical* you don’t even know an artery has been severed” (Nelson Algren en Ruppensburg & Engles, eds. 2000: 35; mi cursiva); “d’une precision *chirurgicale*, ainsi que la recurrence des metaphors corporelles et pathologiques” (Happe, 2000b: 9); “un instrument de *dissection* des discours de l’Histoire” (Tréguer, 2000: 100).

Las referencias a la precisión quirúrgica del análisis (anatomía o análisis patológico) del mundo contemporáneo que lleva a cabo DeLillo apuntan hacia una concepción de su obra en términos de un realismo o naturalismo extremos, de un examen de la realidad como objeto de observación y estudio científico, lo que le convertiría en un equivalente de Zola o Balzac, como ha señalado Arnold Weinstein: “Like a latter-day Balzac or Zola, he seems to have some giant plan in mind, an all-encompassing scheme that, when completed, will bear witness to how we lived,

worked, played and sounded in the second half of the twentieth century” (Weinstein, 1993: 288).⁹ Precisamente, Emile Zola escribió al comienzo de *Le roman expérimental* (1880): “Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot ‘médecin’ par le mot ‘romancier’ pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d’une vérité scientifique” (1971: 59), asociando la precisión del literato a la del cirujano. La imagen del novelista como cirujano aparece también en Proust, en *Le temps retrouvé*, “comme un chirurgien qui, sous le poli d’un ventre de femme, verrait le mal qui le ronge [...] quand je croyais les regarder je les radiographiais” (Proust, 1955, vol. 14: 33); y en el ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “Aminoraba mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos. En una palabra: a diferencia del mago (y siempre hay uno en el médico de cabecera) el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente” (Benjamin, 1982: 43).

El énfasis tropológico en el campo de la patología, por otra parte, no hace sino poner de manifiesto una conceptualización teórica del postmodernismo como corrupción o decadencia desde un estado anterior, heredera de la decadencia descrita por Zola en *Mes Haines* (1913), “nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès [...] cette victoire des nerfs sur la sang a décidé de nos mœurs, de notre littérature, de notre époque toute entière” (Zola, 1913: 57-58), y que inunda también el lenguaje de Nietzsche en *Ecce Homo* (1889).¹⁰ Los ecos de esta retórica orgánica de la decadencia persisten en la obra de teóricos como Charles Taylor, que explica el título de su libro *The Malaise of Modernity* en estos términos: “I want to write here about some of the malaises of modernity. I mean by this features of our contemporary culture and society that people experience as a loss or a decline” (Taylor, 1991: 1); Christopher Norris, que habla de “postmodern pragmatist malaise” (Norris, 1990: 5), “seeking a persuasive diagnosis of contemporary social and political ills” (Norris, 1993: 15); Hans Bertens, que prescribe la necesidad de analizar el postmodernismo como mal de nuestro

⁹ Para un análisis de la narrativa de DeLillo como naturalista, vid. Civello, 1994.

¹⁰ Matei Calinescu dedica un capítulo de su libro *Five Faces of Modernity* a la decadencia como concepto estético, en el que señala la recurrencia de las metáforas cíclicas y orgánicas en la concepción histórica de la decadencia: “We also note that the usual associations of decadence with such notions as decline, twilight, autumn, senescence and exhaustion, and in its more advanced stages, organic decay and putrescence [...] make it inevitable to think of it in terms of natural cycles and biological metaphors” (Calinescu, 1987: 155-156). Sobre la retórica médica y forense en el lenguaje político, vid. Rigotti, 1992: 54-55.

tiempo—“to describe the symptoms o what was and is diagnosed as the cultural, or even general malaise of the late twentieth century” (Bertens, 1995: 12)—o Fredric Jameson, que establece como característica del postmodernismo lo que considera “a pathology distinctively auto-referential” en la que “the symptom has become its own disease” (Jameson, 1991: xii).¹¹

El término “patología” implica una idea del postmodernismo como “enfermedad” en torno a la cual se desarrolla una tropología médica de corrupción del “organismo cultural” que Freud ya destacaba en *El malestar de la cultura*: “¿Acaso no estará justificado el diagnóstico de que muchas culturas—o épocas culturales, y quizá aun la humanidad entera—se habrían tornado ‘neuróticas’ bajo la presión de las ambiciones culturales?” (1999b: 90).¹² Se trata de una conceptualización forense del postmodernismo —“DeLillo’s post-mortem on American Cold-War paranoia” (Duvall, 2002: 11); “*Libra* is a study in etiology, the origin of a cultural disease” (Kavadlo, 2004: 48)—, heredera de la que ya se utilizaba para definir el modernismo, y que forma parte, según señala Susan Sontag en *Illness as Metaphor* (1978), de la tendencia general a la metaforización de las enfermedades para describir el mal social: “Illnesses have always been used as metaphors to enliven charges that a society was corrupt or unjust” (Sontag, 1983: 76). Así lo expresa, por ejemplo, John N. Duvall en uno de sus ensayos sobre *Underworld*: “If T.S. Eliot’s *Waste Land* describes the spiritual malaise of post-World War I modernity, DeLillo attempts to diagnose through its pre-history the spiritual disconnectedness of post-Cold War postmodernity” (Duvall, 2002: 24). De este modo, se dice que la narrativa de DeLillo ofrece un diagnóstico de la sociedad contemporánea (Schaub, 1989: 129; Rettberg, 1999: párrafo 1; Walcott cf. Bing, 1997: 262), una patología cultural (Stockinger, 2000: 49) a partir de los síntomas (Rettberg, 1999: párrafo 2; Tréguer, 2000: 99) de la enfermedad del postmodernismo de la que son víctimas sus personajes y el mundo en que estos viven: “Karen [...] is only the most extreme symptom of an (apparently) general condition” (Amis, 2002: 314).

¹¹ Basta analizar un breve pasaje de *Postmodernism* para percibir hasta qué punto la retórica de Jameson en particular está plagada de lenguaje forense: “ideological dignosis” (ibid, 59); “immunized in advance against the misuses” (ibid, 65); “some final symptom of decadence” (ibid, 62).

¹² Vid. Adorno, *Dialéctica negativa*: “...la segunda naturaleza, en la que la sociedad ha proliferado como un cáncer” (Adorno, 1989: 72). No obstante, a pesar de que el uso extensivo de esa imagen es especialmente frecuente en referencia al modernismo y el postmodernismo, es necesario señalar que la formulación de la civilización enferma está ya en las analogías usadas por Platón y Aristóteles entre la ciudad sin ley, corrupta, y el cuerpo enfermo, precisamente como consecuencia del uso extensivo de la analogía entre el estado y el cuerpo humano que se analizará en el capítulo 4.3.3.

La retórica patológica resulta especialmente relevante para el análisis que se pretende llevar a cabo en este trabajo en dos sentidos. En primer lugar, porque implica una conceptualización negativa del postmodernismo como degeneración histórica con respecto a un momento anterior valorado positivamente que es fundamental para la consideración postlapsaria del mundo que a menudo se filtra en la narrativa de DeLillo. En segundo lugar, porque la posibilidad de elaborar un análisis patológico de ese organismo enfermo se formula como posibilidad de ocupar una posición exterior con respecto a tal organismo, y según trataré de demostrar, la aspiración a asumir tal posición funciona como mecanismo de organización narrativa de la obra de DeLillo.

En *Crimes of Art and Terror* (2003), Frank Lentricchia y Jody McAuliffe escriben acerca de *Mao II*: “That part of DeLillo that sympathizes with his hero writes *Mao II* in an effort to influence (*influence* with kinship to *influenza*), in order to infect with the disease that would cure, that fortunate disease signified by the key value terms, political and literary, since Romanticism” (Lentricchia & McAuliffe, 2003: 32). La narrativa de DeLillo se concibe en este pasaje como vacuna contra un mal mayor, el de la mercantilización de la literatura en el mercado capitalista (ibid, 30-31), aportando una vuelta de tuerca a la retórica patológica explorada en estas páginas, que J. Hillis Miller ya analizaba en el ensayo “Paul de Man as Allergen” (*Others*, 2001: 219-258) en un sentido similar al utilizado por Lentricchia y McAuliffe. Por continuar con la topología médica, podría decirse que este trabajo pretende realizar un análisis exhaustivo del tejido—narrativo—para determinar si DeLillo está él mismo infectado de postmodernismo o no. Se trata de llevar a cabo una patología de la patología, a través del análisis de las estructuras sociales, económicas, epistemológicas y literarias presentes en sus novelas. Un análisis del tejido “contaminado” por el postmodernismo, pero también de los posibles anticuerpos presentes en el mismo, en forma de momentos de resistencia a las grandes narrativas postmodernistas.

2. Mapa crítico.

Según se mencionaba en la introducción a este trabajo, el paso previo imprescindible para una investigación de estas características es el análisis del material crítico disponible hasta el momento de la conclusión de la misma, con la intención de desplegar un mapa crítico en que disponer las principales líneas de análisis para poder, a continuación, situar la propia posición en perspectiva crítica. En aras de la claridad expositiva, este capítulo se ha dividido en tres partes.

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos de esta investigación es determinar la ubicación de DeLillo con respecto de la narrativa llamada postmodernista, parece requisito indispensable aclarar en primer lugar a qué se refieren los críticos de DeLillo cuando hablan de él como postmodernista o anatomista de la postmodernidad, antes incluso de comenzar a estudiar las posiciones teóricas de cada uno de estos críticos, y de emprender el análisis de la narrativa de DeLillo como tal anatomía del postmodernismo.

En segundo lugar se pretende exponer, de forma resumida, la historia de la recepción crítica de la obra de DeLillo, con el fin de obtener una perspectiva diacrónica en la que poder situar las aportaciones de críticos concretos, así como la de la propia investigación.

Por último, se desplegará el mapa crítico aludido en el título del presente capítulo, en el que se persigue clasificar y establecer las líneas generales de la crítica académica en torno a DeLillo. Se ha intentado, en la medida de lo posible, que el esfuerzo por sistematizar no apague las aportaciones originales de críticos concretos, más allá de etiquetas o escuelas.

No es mi intención invalidar todas las propuestas críticas que se han hecho sobre la narrativa de DeLillo. Se observará, por el contrario, que algunas de las conclusiones a las que ciertos críticos han llegado son perfectamente compatibles con el análisis que pretendo llevar a cabo, y que el camino abierto por determinados autores hace posible que el presente trabajo no se desarrolle en el vacío académico, sino que se plantee como una aportación a un debate crítico cada vez más concurrido.

Por otra parte, el mapa que se pretende trazar a continuación permitirá descubrir toda una “topografía crítica” de las tendencias y los errores más frecuentes de los críticos al intentar situar la obra de DeLillo en el horizonte de la literatura norteamericana. Teniendo en cuenta que uno de los dos principales objetivos de este

trabajo es ubicar a DeLillo en ese marco resulta imprescindible, para determinar si DeLillo es postmodernista o no, examinar las opiniones de buena parte de la crítica.

2.1. Discusión teórica: El problema del postmodernismo.

Este apartado no pretende sumarse al debate en curso acerca de la categoría de postmodernismo como tendencia cultural o como corte historiográfico. Tampoco pretende elaborar una exposición exhaustiva y sistemática de los puntos sobre los que se articula tal debate. Lo que se persigue es apuntar los modos en que determinados aspectos que han sido señalados como problemáticos a la hora de definir el postmodernismo han terminado por afectar, en la utilización constante del término pese a su más que discutida vaguedad o polisemia, a la discusión académica en torno a la narrativa del autor objeto del estudio.

Se localizará, en primer lugar, la oscilación terminológica entre postmodernidad y postmodernismo, posmoderno y postmodernista, como una clasificación en función de la orientación teórica, pero de la que surge buena parte de la discusión en torno a la adscripción de la narrativa de DeLillo. En principio, postmodernismo parece ser el término preferido en la discusión estética y cultural, mientras que postmodernidad se referiría al periodo histórico en el que se da el fenómeno cultural etiquetado como postmodernismo. Los límites entre estas acepciones, sin embargo, se difuminan en el discurso crítico que las utiliza, hasta el punto de desembocar en la práctica indistinción del postmodernismo como categoría cultural o historiográfica.

En relación con el postmodernismo como categoría estética, en segundo lugar, se plantea el problema, en la literatura académica sobre DeLillo, de definir los rasgos característicos de una poética postmodernista. Buscando una característica que defina la narrativa postmodernista, varios teóricos han apuntado en distintas direcciones. Fredric Jameson destaca su tendencia al pastiche, relacionada con la superficialidad—“new depthlessness”—que asocia al postmodernismo como categoría historiográfica, mientras que Linda Hutcheon apunta a la ironía y la parodia como rasgos unificadores de todas las literaturas postmodernistas. Brian McHale, en el estudio *Postmodernist Fiction* (1987) define un enfoque denominado “ontológico” como dominante en la narrativa postmodernista, que estaría caracterizada por la necesidad de responder preguntas acerca de la naturaleza del mundo y del concepto de mundo en sí (McHale, 1987: 10). Christopher Nash, en *World Postmodern Fiction* (1993) agrupa bajo la etiqueta del anti-

realismo todas las tendencias del postmodernismo, como rebelión contra un modo de representación que se considera limitado y caduco (Nash, 1993: 3). Sin embargo, como se examinará brevemente, es la formulación de una poética de la “metaficción” la que más ha calado entre los críticos en el ámbito de la narrativa norteamericana postmodernista.

En tercer lugar, buena parte del debate acerca de la adscripción genealógica de DeLillo se plantea en torno a la consideración del postmodernismo como ruptura o continuación de movimientos culturales anteriores, lo cual afecta esencialmente a la consideración de DeLillo como autor modernista o postmodernista, y a la consideración de una posible posición exterior de su obra con respecto al mundo postmoderno.

Por último, y vinculada a la anterior, se perfila como característica fundamental del postmodernismo entendido como lógica cultural, según autores como Fredric Jameson, la capacidad de absorber cualquier tipo de manifestación artística en el magma postmoderno, de manera que se anularía así cualquier pretensión de subversión por parte de la obra de arte, y se eliminaría la mera posibilidad de una posición exterior al postmodernismo, y con ella cualquier intento de resistencia. Esa capacidad “absorbente” del postmodernismo se vincula, como se verá, a la propia vaguedad referencial del propio término, según han analizado algunos teóricos.

Como ya se ha apuntado en la introducción, la pregunta acerca de si Don DeLillo es un autor postmodernista o un patólogo de la postmodernidad condensa en gran medida la problemática en torno al propio término “postmodernismo”. Buena parte de las dificultades a las que se enfrenta la crítica de DeLillo no son sino pseudo-problemas derivados de lo inestable que resulta el uso de dicho término. El examen detallado del trabajo de los autores que han prestado atención crítica a la obra de DeLillo permite trazar un mapa de correspondencias entre los “agujeros negros” en la crítica y la discusión que, en un plano teórico, se ha venido desarrollando en torno al postmodernismo.

En *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, 1991) Fredric Jameson afirma con ironía que la historia del término debería ser contada en forma de best-seller (1991: xiii).¹³ Jameson explica su éxito por la superación de barreras que asociaban otros términos “rivales” a disciplinas específicas (ibid), por lo

¹³ Aunque no en forma de best-seller, Perry Anderson y Hans Bertens elaboran exposiciones detalladas de la historia del término en *The Origins of Postmodernity* (1998) y *The Idea of the Postmodern* (1995) respectivamente.

que, en otras palabras, el éxito de “postmodernismo” ha dependido en gran medida de su cualidad de *portmanteau* (Eagleton, 1996: viii). Ihab Hassan o Hans Bertens, por su parte, alertan de la inestabilidad del término: “Postmodernism suffers from a certain *semantic* instability; that is, no clear consensus about its meaning exists among scholars” (Hassan, 1987: 87); “Right from the start of the debate, postmodernism has been a particularly unstable concept” (Bertens, 1995: 12). También Matei Calinescu o Ihab Hassan advierten de los peligros de sobrecargar semánticamente un término que se ha convertido en *schibboleth* cultural (Calinescu, 1987: 268; Hassan, 1987: xi): “If postmodernism has indeed formed a physiognomy of its own, one should be able to describe it clearly and pervasively, a job that is by no means easy, given the great semantic inflation (or even hyperinflation) of the contexts in which the term often appears” (Calinescu, 1987: 265). Esta ambigüedad semántica se relaciona, por otra parte, con lo heterogéneo de las manifestaciones culturales a las que se pretende aplicarlo. De este modo, la propia inestabilidad referencial del término se ha visto como signo del eclecticismo y anti-dogmatismo, por lo que cualquier intento de sistematización del postmodernismo va acompañado de cierto recelo: “If what is historically unique about the postmodern is thus acknowledged as sheer heteronomy and the emergence of random and unrelated subsystems of all kinds, then, or so the argument runs, there has to be something perverse about the effort to grasp it as a unified system in the first place” (Jameson, 1991: 342).

De las numerosas ambigüedades provocadas por el uso del término, en definitiva, se derivan algunas de las imprecisiones críticas que se examinarán en el apartado 2.3., de las cuales sirvan estas dos como ejemplo:

Despite the fact that DeLillo is most frequently cast as a postmodern novelist, *Underworld's* method of presenting its story of memory and desire recalls the chronological disruptions of modernist narration. [...] One might say of DeLillo that he does not hit the high notes of ludic style or press the boundaries of representation as does Thomas Pynchon or Donald Barthelme; nevertheless, DeLillo's subject matter has always been postmodernity—what it feels like to live in the contemporary moment. (Duvall, 2002: 21-22)

DeLillo is, in a double sense, an exemplary postmodernist. That is, his work lends itself to definition by example: this, one can say, proffering *White Noise*, *The Names*, or *Ratner's Star*, is postmodernism. On the other hand DeLillo is also exemplary in that he resists what can be a hegemonic tendency in postmodernist thought and practice. After all, however much one attempts to codify its practices, postmodernism is not an exclusive club that bars certain

ideologies or practices. It is open, eclectic, anti-hierarchical, and nondoctrinal. Though I defer at times to the familiar, antifoundationalist model, I remain convinced that all postmodernisms remain valid. (Coward, 2002: 12)

Las dificultades que surgen de la utilización por parte de la crítica del término “postmodernismo” se deben a la imprecisión en el uso. El hecho de que el mismo término se utilice para clasificar materiales heterogéneos contribuye a su uso indiscriminado y conduce a la creciente vaguedad del mismo. En estas dos citas se pueden detectar muchos de los problemas teóricos que se originan en el propio término: en primer lugar, la distinción entre su uso como categoría estética o literaria por una parte, y como categoría historiográfica por otra; en segundo lugar, la discusión acerca de si el postmodernismo supone una ruptura o una continuación del modernismo; y por último, la supuesta capacidad del postmodernismo para absorber cualquier manifestación cultural. Implícita en ambas está una definición de la narrativa postmodernista que deberá ponerse de relieve.

La distinción entre un postmodernismo histórico y uno estético también está detrás de la pregunta que ha servido como punto de partida de este trabajo. Si DeLillo es un postmodernista, según críticos como John Johnston o Scott Rettberg, sería por su afinidad estética con autores como Barth, Barthelme, Pynchon, Coover o Gaddis, todos ellos considerados mayoritariamente postmodernistas. Para estos críticos Don DeLillo entraría en el grupo identificado por Malcolm Bradbury como “Pynchon and later ‘cybernetic’ postmodern fiction” (Bradbury & Ruland, 1992: 321). Si DeLillo es un patólogo de la postmodernidad, por otra parte, es por su preciso análisis del momento contemporáneo, un momento considerado postmoderno o postmodernista (Lentricchia, ed., 1991a: 64). La mayoría de los críticos ha utilizado la distinción entre ambas con el fin de asociar a DeLillo sólo con uno de los dos aspectos, lo que ha llevado a algunos autores a plantear constructos teóricos como “realist (post)modern text” (Eid, 1999). Martin Amis, menos dado a complicar la terminología, plantea el realismo del postmodernismo en términos de su potencial predictivo, para poder afirmar que “Don DeLillo is an exemplary postmodernist” (Amis, 2002: 313).

Los términos “postmodernismo” y “postmodernidad” son las figuras en torno a las cuales se ha desarrollado el debate crítico de las últimas décadas: “Much of the confusion surrounding the usage of the term postmodernism is due to the conflation of the cultural notion of postmodernism (and its inherent relationship to modernism) and

postmodernity as the designation of a social and philosophical period or ‘condition’” (Hutcheon, 2002: 23). La distinción entre postmodernismo y postmodernidad se fundamenta en la consideración del primero como categoría estética y de la segunda como categoría historiográfica o cultural: “The word *postmodernism* generally refers to a form of contemporary culture, whereas the term *postmodernity* alludes to a specific historical period” (Eagleton, 1996: vii). Los debates en cada uno de los ámbitos, sin embargo, no pueden separarse limpiamente, y son muchos los críticos que utilizan uno de los dos términos para referirse a ambos, como sucede, por ejemplo, con Matei Calinescu y sus *Five Faces of Modernity*. El ámbito de la postmodernidad no está claramente definido. En el pasaje citado anteriormente, John Duvall equipara lo contemporáneo con la postmodernidad, una ecuación con la que varios críticos han expresado su desacuerdo. Linda Hutcheon, por ejemplo, afirma que “postmodernism cannot simply be used as a synonym for the contemporary” (Hutcheon, 1988: 4), del mismo modo en que Calinescu advierte la divergencia entre lo moderno y lo contemporáneo a partir de la primera mitad del siglo XX (Calinescu, 1987: 86-92). La afirmación de Hutcheon, no obstante, responde a dos necesidades que necesitan ser diferenciadas. Por una parte, la de la periodización del postmodernismo en un marco histórico concreto—para lo que “contemporáneo” resulta un término obviamente insuficiente—y por otra parte, la de la consideración del postmodernismo como lógica cultural absoluta, en la que cabría toda forma de manifestación artística.

Perry Anderson explica en *The Origins of Postmodernity* que es la vinculación necesaria de “postmodernidad” con el término en el que se origina, “modernidad”, lo que provoca esas dificultades de definición:

Since the modern—aesthetic or historical—is always in principle what might be called a present-absolute, it creates a peculiar difficulty for the definition of any period beyond it, that would convert it to a relative past. In this sense, the makeshift of a simple prefix—denoting what comes after—is virtually inherent in the concept itself, one that could be more or less counted on in advance to recur wherever a stray need for a marker of temporal difference might be felt. (Anderson, 1998: 14)

En términos similares, Brian McHale explica lo absurdo de una categoría que, según su morfología, tendría que definirse como algo que no existe: “For if ‘modern’ means ‘pertaining to the present’, then ‘postmodern’ can only mean ‘pertaining to the future’” (McHale, 1987: 4). El postmodernismo, advierte McHale, no es una categoría

historiográfica, sino estética, algo que la construcción morfológica de la palabra puede atestiguar: “This ISM (to begin at the end) does double duty. It announces that the referent here is no merely a chronological division but an organized system, a poetics, in fact—while at the same time properly indicating what exactly it is that postmodernism is *post*. Postmodernism is not post modern, whatever that may mean, but post modernism, it does not come *after the present* (a solecism) but after the *modernist movement*” (McHale, 1987: 5). McHale divide así claramente los dos ámbitos, aunque deja sin explicar uno de ellos, el de la postmodernidad.

La dificultad para mantener ambos ámbitos separados radica, fundamentalmente, en el modo en que la percepción postmodernista de la realidad está indisolublemente ligada a los fenómenos que permiten hablar de un mundo “postmodernista”. McHale y Bertens han discutido la existencia de tal concepto, aunque desde distintas posiciones. Bertens considera que la perspectiva postmoderna es sólo una de las posibles sobre un mundo anterior a toda representación: “It’s not the world that is postmodern, here, it is the perspective from which that world is seen that is postmodern” (Bertens, 1995: 9). McHale, por su parte, hace hincapié en el carácter “narrativo” de la construcción postmodernista de la realidad, negando la existencia de un mundo objetivamente postmoderno: “No doubt there ‘is’ no such ‘thing’ as postmodernism or at least there is no such thing if what one has in mind is some kind of identifiable object ‘out there’ in the world, localizable, bounded by a definite outline, open to inspection, possessing attributes to which we can all agree” (McHale, 1992: 1). La idea que sustenta este trabajo es que todo modelo historiográfico, sociológico o artístico supone una construcción del mundo más que una representación de una realidad preexistente: “Art does not innocently reflect or convey reality; rather, it creates or signifies it, in the sense that it makes it meaningful” (Hutcheon, 1988: 220). En este sentido, comparto la opinión expresada por Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism* (1989) acerca de la imposibilidad de desligar las manifestaciones artísticas postmodernistas de una posición ideológica necesariamente expresada en ellas: “Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations—its images and stories—are anything but neutral, however ‘aestheticized’ they may appear to be in their parodic self-reflexivity” (Hutcheon, 2002: 3).

El modelo trazado por Fredric Jameson del postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío parece adecuado para mitigar los problemas terminológicos apenas mencionados. Jameson utiliza un único término,

“postmodernismo”, para referirse por una parte a “a whole set of aesthetic and cultural features and procedures” y por otra a “the socio-economic organization of our society commonly called late capitalism” (Jameson, 1986: 38-39). Su posición se resume en los siguientes términos: “It seems more appropriate to assess the new cultural production within the working hypothesis of a general modification of culture itself with the social restructuring of late capitalism as a system” (Jameson, 1991: 62). En cualquier caso, el problema de la relación del primero con el segundo persiste y, como trataré de exponer a continuación, el discurso crítico en torno a DeLillo se fundamenta en una definición de la narrativa postmodernista que, a pesar de ser una secreción cultural de un orden socio-económico postmodernista, no lo representa o refiere de forma mimética. El problema terminológico se traslada así al ámbito de la definición de narrativa postmodernista interiorizada por la gran mayoría de los críticos.

La cuestión del supuesto postmodernismo de DeLillo se ha centrado en decidir desde qué posición habla DeLillo en sus novelas, es decir, si existe identificación del autor-narrador con el mundo postmoderno, o si éste se contempla más bien con horror desde una atalaya anti-postmodernista. Lo que ningún crítico parece dudar es que, si bien el propio autor, sus personajes o los narradores que utiliza pueden mantener una postura ajena al postmodernismo, el mundo en si mismo es ya postmoderno más allá de toda duda: “DeLillo’s most astute commentators are in general agreement that the America of *White Noise* is a fully postmodern one” (Lentricchia, ed. 1991a: 64). La mayoría de los críticos se han centrado en describir a DeLillo como “cronista de la postmodernidad” (Coward, 2002: 8), “analista de nuestra época”, tal y como ha hecho notar François Happe, al hablar de *White Noise*, que, convertida en “un clasique des programmes des ‘cultural studies’ aux États Unis, est rapidement devenu *le roman ‘postmoderne’* emblématique pour la communauté universitaire américaine” (Happe, 2000a: 23). Esta adscripción se debe no tanto a su adopción de recursos estilísticos asociados al postmodernismo sino a su perfecto “ajuste referencial” con el “espíritu de la época”:

...the coming attractions and dangers of postmodern culture that DeLillo anatomizes so brilliantly in his novels: the effacement of historical consciousness; dehumanization by institutions and technology; the “power of the image” to shape human subjectivity and to blur the differences between reality and representations; the totalizing effects of consumer capitalism. (Osteen, 1996: 440)

Tal ajuste referencial, no obstante, lleva a preguntarse hasta que punto esta visión de la postmodernidad no nos viene impuesta por su obra, según explica Harold Bloom que ocurre con los grandes autores (Bloom, 1994: 4). Hasta cierto punto, los problemas para definir el postmodernismo se derivan del hecho de que el significado de tal concepto se vincula a una época cuya influencia todavía no se ha trascendido (Hassan, 1987: 87; Jameson, 1991: 62). Como se intentará demostrar en el último capítulo de este trabajo, puede decirse que la narrativa de DeLillo visibiliza ciertos rasgos del mundo contemporáneo que pueden identificarse como postmodernistas. Así, Arnold Weinstein afirma: “DeLillo’s no less prodigious gift for focusing his anthropological gaze homeward in order to deliver an anatomy of America the Beautiful in such a way that we discover *a world we live in but have never seen*, shimmering in its defamiliarized rendition of how the natives work and play” (Weinstein, 1993: 298; mi cursiva). La idea de que la narrativa de DeLillo no refleja el mundo, sino que lo construye, sin embargo, no es la más habitual entre los críticos, que en su mayoría siguen manejando un concepto mimético de la novela.

El término postmodernismo en los estudios literarios se utiliza como categoría estética, para analizar un texto en relación con un corpus de obras consideradas postmodernistas por una serie de rasgos formales afines: “To arrive at a sensitive model of literary postmodernism one should then accept as a working hypothesis that postmodernist texts make a distinctive use of certain conventions, techniques and recurrent structural and stylistic devices” (Calinescu, 1987: 302). La tarea de elaborar una lista de tales usos comunes para la narrativa postmodernista, sin embargo, ha resultado ser complicada. Entre otras cosas, por el hecho de que la obra postmodernista se conciba—tal como han destacado autores como Linda Hutcheon, Larry McCaffery o Matei Calinescu—como crisol de materiales heterogéneos y en principio irreconciliables, desarrollando hasta el pastiche la idea modernista de la obra como collage, como señala David Cowart en el pasaje citado anteriormente: “however much one attempts to codify its practices, postmodernism is not an exclusive club that bars certain ideologies or practices. It is open, eclectic, anti-hierarchical, and nondoctrinal” (Cowart, 2002: 12). Según advierte Calinescu, no existe una definición de narrativa postmodernista mayoritariamente aceptada por los críticos, lo cual no ha impedido que se llegue a un amplio consenso en cuanto a los nombres que incluiría un hipotético canon de la narrativa postmodernista norteamericana: “A broad-based consensual

definition of postmodernism in literature has eluded scholarship and will foreseeably continue to do so. But a certain agreement in regard to postmodernism as possible framework for discussing contemporary literature seems to have been attained [...] over the years a corpus of postmodernist writing (or, more accurately, writing that is often referred to as postmodern) has thus emerged” (Calinescu, 1987: 296). Son muchos los autores que se han lanzado a elaborar listas de ese corpus, entre ellos el propio Calinescu: “In fiction the names most often quoted are John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes, Donald Barthelme, and the ‘surficionists’ Raymond Federman and Ronald Sukenick” (Calinescu, 1987: 297).¹⁴

Otros autores, como John Barth (1984b), Brian McHale (1987), Ihab Hassan (1987) o Malcolm Bradbury (1992) han elaborado sus propias listas, no sin expresar cierta incomodidad hacia el modo en que éstas parecen ampliarse hasta el infinito: “Much that is called postmodern has been swamped in the critical discourse surrounding it, which has drawn together a wide and disparate variety of innovative American writers of several generations. They include not only Nabokov, Hawkes, Pynchon, Barth, Vonnegut, Brautigan, Gaddis, Gass, Barthelme, Elkin, Kosiski and Coover, but also important successors like Sukenick, Gilbert Sorrentino, Federman, Major, Steve Katz, Stephen Dixon, Max Apple, Don DeLillo, Rudolph Wurlitzer and Paul Auster” (Bradbury, 1992: 208). La frecuencia con la que ciertos nombres se repiten en estas listas, sin embargo, no es suficiente para poder manejar la categoría “postmodernismo” con firmeza en el discurso crítico. A partir de los rasgos comunes entre las obras de estos autores se deberían exponer una serie de características que, a la luz del amplio consenso mencionado por Calinescu en torno a los nombres de Pynchon, Barth o Coover, conducirían directamente a un bosquejo de la poética postmodernista.

No es necesario recordar en estas páginas que tal cosa no ha sucedido. Sin embargo, cabe destacar que la mayoría de las definiciones surgidas en el intento giran en torno a dos conceptos fundamentales: anti-realismo y metaficción.¹⁵ Sin pretender

¹⁴ Inmediatamente después de ofrecer su lista, Calinescu niega que se trate de un canon literario: “this corpus—notwithstanding the claims of some promoters of postmodernism—does not qualify as a new canon” (Calinescu, 1987: 297). El pánico a la idea de elaborar un canon se pone de manifiesto, además, en el modo en que Calinescu utiliza para introducir su listado una fórmula habitual para eludir su responsabilidad con respecto a la propia lista: “the names most often quoted” implica que el listado se elabora de modo casi estadístico, a partir de las referencias de otros críticos que, supuestamente, sí han elaborado listas con pretensión de convertirse en canónicas.

¹⁵ Mención aparte merece la “literatura del silencio” descrita por Ihab Hassan en *The Postmodern Turn* y *The Dismemberment of Orpheus*, cuya tendencia es a distinguir una forma de postmodernismo que le permite establecer lazos de continuidad entre autores modernistas y postmodernistas, una línea que uniría, por ejemplo a Beckett con John Cage. Su definición del postmodernismo como “literatura del silencio”

dar por zanjada la cuestión, un breve repaso a algunas de las definiciones más extendidas—y a los autores a los que éstas suelen aplicarse—permitirá elaborar un horizonte de análisis para la narrativa de DeLillo en el marco de la narrativa norteamericana postmodernista. Como ya se ha mencionado, Christopher Nash es uno de los principales defensores del postmodernismo entendido ampliamente como anti-realismo: “Here is where anti-Realists enter the scene. They will vigorously declare that Realism is not always the best that is written and is not actually about everything—or even nearly everything—at all” (Nash, 1993: 5).¹⁶ Los términos de su definición reaparecen en el argumento de Malcolm Bradbury acerca del modo en que el postmodernismo no supone una reacción contra el modernismo sino más bien contra el realismo que resurge una vez apagadas las voces de Faulkner, Joyce o Hemingway: “Before the end of the fifties, the neo-realist spirit and existentialist anxieties that had dominated the first part of the decade had already begun yielding to a new tone of black humour and absurdism, which was taking fiction away from realism” (Bradbury, 1992: 198). Esta vertiente del postmodernismo tiene sus manifiestos en el texto de John Barth “The Literature of Exhaustion” (1967) o en unas famosas declaraciones de John Hawkes: “I began to write fiction on the assumption that the enemies of the novel were plot, character, setting and theme” (Enck, 1965: 149). Tanto Barth como Hawkes elaboran sus poéticas desde una retórica belicista contra las convenciones del realismo decimonónico y sus extensiones posteriores. En *A Poetics of Postmodernism* (1988), Linda Hutcheon, por último, define su concepto de “historiographic metafiction” a partir de la idea de que la novela realista y la historiografía del siglo XIX comparten su creencia en la capacidad de sus mecanismos para describir objetivamente la realidad. El postmodernismo, en este sentido, sería anti-realista por el modo en que vendría a denunciar las aspiraciones de cualquier tipo de discurso a la verdad o la representación transparente del mundo (Hutcheon, 1988: 105; vid. también White, 1978).

Las estrategias del anti-realismo, por otra parte, se fundamentan en una idea del texto como artefacto reflexivo que remite a la novela del XVIII, reforzando así el distanciamiento con respecto a la novela decimonónica.¹⁷ En Francia, Robbe-Grillet

coincide en buena medida con lo que en este trabajo se han denominado “resistencias” en la narrativa de DeLillo, por lo que su modelo resulta especialmente relevante a la hora de situar al autor en el marco de la narrativa postmodernista, según se verá en el capítulo 5.

¹⁶ Sobre el anti-realismo, vid. También Maltby, 1991; McCaffery, 1986: xxi; Klinkowitz, 1980: 32, Guerard, “Notes on the Rhetoric of Anti-Realist Fiction”, 1974.

¹⁷ Novelas como *The Sot-Weed Factor* (1960) de John Barth han reforzado, en su imitación de las formas de la novela dieciochesca, la conexión entre el postmodernismo y la novela del XVIII.

ofrece su definición del *nouveau roman* en términos que imitarían más tarde los novelistas norteamericanos en sus escritos teóricos, como Raymond Federman en *Surfictions* o John Barth en “The Literature of Exhaustion”: “Parler du content d’un roman come d’une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l’art. Car l’ouvre d’art ne contient rien, au sense strict du terme [...] Il ne s’appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l’on peut dire qu’il n’exprime rien que lui-même” (Robbe-Grillet, 1963: 42). Las definiciones del postmodernismo como “metaficción” en el ámbito anglo-americano oscilan en su terminología, pero remiten a las mismas estrategias una y otra vez: “Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (Hutcheon, 1988: 5);¹⁸ “the idea of fictionality is played with and parodied, and the elements of fiction made provisional, so that novel or story becomes an elaborate form of complicity between author, text and reader” (Bradbury, 1992: 204); “contemporary narrative attempts to create in the reader a hyperbolic sense of doubt about the text’s meaningfulness, the credences of its own language, the tautologies of its own sign system, even the existence of its own ‘subject’” (O’Donnell, 1986: xi); “postmodernism is the move away from narrative, from representation [...] the turn towards self-reflexiveness in the so-called metafiction of the period [...] is a move towards radical aesthetic autonomy, towards pure formalism” (Bertens, 1995: 4); “in postmodernism the device continues to show itself for the contrivance it is, but in doing so it also states that everything else is a contrivance too and that there simply is no escape from this [...] self-referentiality and ‘metafiction’ as means to dramatize inescapable circularity” (Calinescu, 1987: 303); “At the expense of ‘story’, postmodernist art ‘foregrounds’ the act of narration as a signifying process by exposing the operation of its narrative codes or rhetorical strategies” (Maltby, 1991: 5).¹⁹

¹⁸ Hutcheon incide, no obstante, en que la categoría inventada por ella no es *sólo* metaficción: “It is not just metafictional; nor is it just another version of the historical novel or the nonfictional novel” (Hutcheon, 1988: 5); “postmodernism goes beyond self-reflexivity to situate discourse in a broader context” (ibid, 41).

¹⁹ La literatura en torno al concepto de metaficción es muy abundante. No todos los autores, sin embargo, están de acuerdo en su consideración como dominante en la narrativa postmodernista. Para un análisis exhaustivo de la metaficción vid. Charles Caramello, *Silverless Mirrors* (1983); Jerome Klinkowitz, *The Self-Apparent Word* (1984); Patricia Waugh, *Metafiction* (1984); Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction* (1980); Larry McCaffery, *The Metafictional Muse* (1982); Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre* (1975); Raymond Federman, *Surfictions* (1975). Para una visión menos totalizadora y otra absolutamente negativa del concepto como dominante en la narrativa contemporánea,

Esta definición de narrativa postmodernista es precisamente la deplorada por Gerald Graff en *Literature against Itself* (1979), en el pasaje que encierra una de las claves para interpretar la dicotomía postmodernista-patólogo: “In a paradoxical and fugitive way, mimetic theory remains alive. Literature holds the mirror up to unreality [...] its conventions of reflexivity and anti-realism are themselves mimetic of the kind of unreal reality that modern reality has become. But ‘unreality’ in this sense is not a fiction but the element in which we live” (Graff, 1979:179-180). Para Graff, la metaficción postmodernista es el reflejo transparente de una realidad enloquecida, por lo que sus estrategias anti-miméticas terminarían siendo paradójicamente representaciones exactas de aquella. En el marco propuesto en este pasaje, un autor podría ser a la vez postmodernista metaficcional y patólogo de la postmodernidad, una posibilidad que no se da en la literatura crítica en torno a DeLillo, ni en buena parte de la teoría literaria en torno a la narrativa postmodernista. En el fondo, la cuestión se reduce al modo en que las estrategias reflexivas y anti-realistas se conciben como bloqueo de toda forma de representación mimética de la realidad, lo que ha llevado a autores como Paul Maltby a distinguir entre “introverted postmodernism” y “dissident postmodernism” (Maltby, 1991: 1). Alan Wilde pone de manifiesto esa dialéctica en *Middle Grounds* (1987) al describir la oposición entre realismo y reflexividad sobre la que se articulan buena parte de las definiciones de la narrativa postmodernista. Frente al binarismo de tal oposición, Wilde propone el término “midfictional” para describir un tipo de narrativa que, aun estando alejada de los mecanismos habituales del realismo, retiene cierta capacidad de referir a la realidad y no exclusivamente a sí misma: “The kind of fiction that rejects equally the oppositional extremes of realism on the one hand and a world-denying reflexivity on the other, and invites us instead to perceive the moral, as well as the epistemological, perplexities of inhabiting and coming to terms with a world that is itself ontologically contingent and problematic” (Wilde, 1987: 4). Aunque el estudio de Wilde se centra en Donald Barthelme y Thomas Pynchon fundamentalmente, es necesario señalar que también menciona a Don DeLillo como practicante de la “midfiction”. Ninguno de los críticos que han analizado su obra, sin embargo, retoma el concepto de Wilde, sino que mantienen la oposición esbozada por él para localizar a DeLillo. Por otra parte, aunque el concepto esbozado por Wilde es interesante por cuanto tiene de síntesis de dos modelos narrativos opuestos, cabe destacar su

vid. respectivamente Alan Wilde, *Middle Grounds. Studies in Contemporary American Fiction* (1987) y Gerald Graff, *Literature against Itself* (1979).

excepcionalidad, especialmente al desvincular a Barthelme de la categoría de metaficción, de la que posiblemente sea uno de los referentes más claros gracias a obras como *Snow White* (1967) o *City Life* (1970).

Diane Johnson, en una reseña de *White Noise*, destaca el modo en que las novelas de DeLillo funcionan como modelos del mundo que describen: “All of Don DeLillo’s fiction contains the conspiratorial models of the world” (Ruppersburg & Engles, eds., 2000: 53). Así, Johnson afirma: “A novel whose plot contains a plot might be *the* postmodern novel, an adaptation of an earlier model of fiction, from before the era of the fiction of the self, when we had novels of the person in society or the universe, making his or her way, and making judgements on it” (ibid, 52). François Happe o Tom LeClair también han contribuido a esta visión de la obra de DeLillo como fundamentalmente metanarrativa y postmodernista. Es necesario recordar aquí la afirmación de Fredric Jameson acerca del carácter esencialmente reflexivo del postmodernismo: “Postmodernism, postmodern consciousness, may then amount to not much more than theorizing its own condition of possibility” (Jameson, 1991: ix). La afirmación del carácter reflexivo de la narrativa postmodernista, especialmente en formulaciones como la de Linda Hutcheon, que algunos críticos han querido aplicar a la narrativa de DeLillo, supone asimismo la destrucción, por fusión, de la dicotomía que en el formalismo ruso había cristalizado como historia/ discurso,²⁰ al mismo tiempo que cuestiona la pertinencia de la pregunta antes formulada: supone que ser un patólogo del postmodernismo implica irremisiblemente ser postmodernista.

Las preguntas acerca de la posición de DeLillo frente a la postmodernidad y la narrativa postmodernista ponen de manifiesto el segundo aspecto problemático del propio término apuntado anteriormente: la decisión acerca de si el postmodernismo supone una ruptura con el modernismo, o bien una continuación del mismo: “the decision as to whether one faces a break or a continuity” (Jameson, 1991: xii-xiii). Fredric Jameson ha manifestado su sospecha de que todas las teorías sobre el postmodernismo son parasitarias, “parasitry on another system (most often on

²⁰ La inestabilidad de esa dicotomía ha sido destacada por autores como Gérard Genette o Roland Barthes, quienes proponen a su vez sistemas de análisis de tres—historia, relato y narración, en el caso de Genette—o cinco elementos—la distinción entre códigos proiaréticos, hermenéuticos, culturales, sémicos y simbólicos, en Barthes—como alternativa. Vid. Barthes, 1970: 28; Genette, 1972: 72; 1998: 12-13. Genette criticaba explícitamente la oposición formalista *fábula/sujeto*, en defensa de su propio sistema: “Desde el punto de vista terminológico, mi par me parece más expresivo y transparente que el par ruso (o, al menos, su traducción francesa), con términos tan mal escogidos que dudo, una vez más, sobre cómo repartirlos; y, desde el punto de vista conceptual, creo que nuestra tríada presenta mejor el conjunto del hecho narrativo” (Genette, 1998: 12).

modernism itself)” (Jameson, 1991: xii), y usando la misma retórica, pero a la inversa, Hassan señalaba que “the term thus contains its enemy within” (Hassan, 1987: 87). En cualquier caso, toda definición del postmodernismo parte necesariamente de una concepción teórica del término sobre el que se articula esa posterioridad temporal que indica el “post-”, de manera que la definición siempre se plantea por oposición al término anterior, favoreciendo argumentaciones dialécticas que oponen ambos términos. A la ya famosa lista de rasgos característicos opuestos que Ihab Hassan planteaba en *The Postmodern Turn* (1987: 91-92) puede sumarse como ilustración de esta estructura dialéctica modernismo-postmodernismo todo el comienzo de la introducción de *Postmodernism*, donde Fredric Jameson expone los rasgos definitorios de ambos conceptos mediante la alternancia y el paralelismo sintáctico, creando un patrón rítmico de oposiciones entre ambos.

Como término de análisis cultural, se plantea la cuestión de si el postmodernismo supone un nuevo orden o bien una modificación sistémica de la lógica cultural del capitalismo (Jameson, 1991: 55). Según Jameson, decantarse por una u otra posición acerca del postmodernismo implica necesariamente emitir un juicio acerca de si se puede hablar de aquel como categoría historiográfica, “the social moment in which we live today” (Jameson, 1991: 55), diferente en modo alguno con respecto al pasado: “To grant some historic originality to a postmodernist culture is also implicitly to affirm some radical structural difference between what is sometimes called consumer society and earlier moments of the capitalism from which it emerged” (ibid). Así, en la consideración de la postmodernidad como ruptura o continuidad el debate entre Lyotard y Habermas es paradigmático de una dialéctica en la que han tomado parte infinidad de autores.²¹ En el texto “Die Moderne—ein unvollendetes Projekt” leído en Frankfurt en 1980, Jürgen Habermas declaraba que el proyecto de la modernidad—entendido como la emancipación de la ciencia, el arte y la moral como ámbitos autónomos al alcance de toda la ciudadanía—no ha terminado y no debe ser abandonado (Habermas, 1990: 263). Del mismo modo, Eagleton se pregunta en *The Illusions of Postmodernism*: “Which parts of modernity has postmodernism left behind?” (Eagleton, 1996: 43). *La fine della modernità* de Gianni Vattimo vendría a contradecir frontalmente la tesis de Habermas,

²¹ Tal debate, según Perry Anderson, nunca tuvo lugar en realidad, a pesar de la opinión de otros autores (Hutcheon, 2002: 23; Calinescu, 1987: 273; Huyssen, 1986: 200), pues cuando Habermas escribió su texto como reacción a la Bienal de Venecia de 1980 desconocía la existencia de *La condition postmoderne* de Lyotard (Anderson, 1998: 36-37). Estuviera o no dirigido contra Lyotard, el hecho es que los textos en cuestión y sus autores han terminado considerándose paradigmáticos de las dos posiciones enfrentadas con respecto a la consideración de la postmodernidad.

apuntando en la misma dirección que Andreas Huyssen en *After the great Divide*: “La modernità si può caratterizzare infatti come dominata dall’idea della storia del pensiero come progresiva ‘illuminazione’ [...] Il post- di post-moderno indica infatti una presa di congedo dalla modernità che, in cuanto vuole sottrarse alle sue logiche di sviluppo, e cioè anzitutto all’idea del ‘superamento’ critico nella direzione di una nuova fundazione, ricerca appunto ciò che Nietzsche e Heidegger hanno cercato nel loro peculiare rapporto ‘critico’ verso il pensiero occidentale” (Vattimo, 1985: 10-11); “The growing sense that we are not bound to *complete* the project of modernity (Habermas’ phrase) and still do not necessarily have to lapse into irrationality or into apocalyptic frenzy” (Huyssen, 1986: 217). Huyssen, por su parte, considera el término “postmodernismo” adecuado para describir lo que denomina un “nuevo paradigma”, “a slowly emerging cultural transformation in Western societies, a change of sensibility for which the term ‘postmodernism’ is actually, at least for now, wholly adequate” (Huyssen, 1986: 181).²² “In an important sector of our culture there is a noticeable shift in sensibility, practices and discourse formations which distinguishes a postmodern set of assumptions, experiences, and propositions from that of a preceding period” (ibid).

Es en el terreno artístico, no obstante, donde el debate se dispara. Malcolm Bradbury define el postmodernismo literario en los siguientes términos: “That elusive word tells us two things: that modernism is over, and that the late modern arts still function in its shadow. It assumes the arts retain an avant-garde duty, but that the duty now has a lack of definition; these are the arts of those who come after, but also look before” (Bradbury, 1992: 198). Calinescu (1992: 312) o Caramello (1983: ix-x) consideran que el postmodernismo es la continuidad de ciertas tendencias del modernismo, siguiendo el programa de innovación vanguardista y revolución política propuesto por Charles Olson, uno de los “inventores” del término (Cf. Anderson, 1998: 12), mientras que Hans Bertens lo declara abiertamente anti-modernista (1995: 3). McHale prefiere no decantarse por ninguna de las dos opciones: “The term ‘postmodernism’ [...] signifies a poetics which is the successor of, or possibly a reaction against, the poetics of early twentieth century modernism” (McHale, 1987: 5). Entre los propios autores denominados postmodernistas tampoco hay acuerdo. B.S.

²² Huyssen, no obstante, matiza su definición de “nuevo paradigma”: “By ‘new paradigm’ I do not mean to suggest that there is a total break or rupture between modernism and postmodernism, but rather that modernism, avant-garde and mass culture have entered into a new set of mutual relations and discursive configurations that we call ‘postmodern’ and which is clearly distinct from the paradigm of ‘high modernism’” (Huyssen, 1986: x).

Johnson (1973: 12-13) o Ronald Sukenick (1985: 35) se declaran herederos de las vanguardias modernistas, mientras que John Barth argumentaba en “The Literature of Replenishment” que la estética modernista ha perdido su vigencia y por lo tanto el rechazo postmodernista hacia ella está perfectamente justificado (Barth, 1984: 202). Sin embargo, la discusión no puede reducirse al binarismo continuidad-ruptura, según señala Andreas Huyssen (1986: 182), fundamentalmente porque todos estos autores no comparten una conceptualización unitaria del modernismo. El anti-modernismo de los postmodernistas, especialmente durante la década de los 60, debe entenderse como reacción frente a ciertos modos de representación que habían perdido toda su capacidad contestataria frente al marco socio-económico en oposición al cual surgieron:

The ire of the postmodernists was directed not so much against modernism as such, but rather against a certain austere image of ‘high modernism’ [...] a version of modernism that had been domesticated in the 1950s, become part of the liberal conservative consensus of the times [...] In other words, the revolt sprang precisely from the success of modernism, from the fact that in the United States, as in West Germany and France, for that matter, modernism had been perverted into a form of affirmative culture. (Huyssen, 1986: 190)²³

La mayoría de los teóricos del postmodernismo han manifestado una opinión al respecto que, en la crítica aplicada a la obra de DeLillo, se plantea en términos de la adscripción del autor a uno u otro movimiento, tal y como se expresaba en el pasaje de Duvall citado anteriormente, sugiriendo una estructura dialéctica entre ambos movimientos. Los esfuerzos de buena parte de la crítica por localizar a DeLillo como último reducto del modernismo o como ejemplo perfecto del canon postmodernista no hacen sino reflejar una dificultad que ya está implícita en la propia denominación de postmodernismo, por lo que el problema de la adscripción genealógica de DeLillo se reduce en muchos casos a un pseudo-problema terminológico y no a una verdadera aporía crítica.²⁴ El discurso de algunos críticos contribuye a la idea de que lo que llamamos postmodernismo es una mirada nueva sobre un paisaje antiguo (Duvall, 2002: 21; 24), mientras que otros se lanzan al análisis de la narrativa de DeLillo como postmodernista sin ningún tipo de consideración teórica previa (Eid, 1999). La consideración del postmodernismo como ruptura ha sido cuestionada por Philip Nel

²³ Vid. también Harvey, 1989: 37-38.

²⁴ A lo que hay que sumar, como se verá en el apartado 5.2.2., la falta de rigor teórico con la que algunos críticos utilizan términos como “modernista” o “romántico” para señalar cualquier tipo de resistencia al postmodernismo presente en las novelas de DeLillo.

(2002a: 97, 108) y Ruth Helyer (1999: 988), para quienes la cuestión no sería tanto decidir en qué lugar se coloca DeLillo, sino demostrar el modo en que su obra juega con rasgos de ambos movimientos, subvirtiendo las categorías de modernismo y postmodernismo: “*Underworld* complicates traditional distinctions between modern and postmodern by drawing on both a high modernist aesthetic and those residual elements of the historical avant-garde that characterize certain postmodernisms” (Nel, 2002a: 97); “By relying on a modernist avant-garde to engage the politics of postmodernity, DeLillo’s recent fiction in general, and *Underworld* in particular, challenges the validity of hard-and-fast modern-postmodern binarism” (ibid, 108).

Por otra parte, la especificación de Andreas Huyssen acerca de la oposición del postmodernismo a ciertas formas o actitudes del modernismo abre las puertas al último, y quizás más encarnizado, debate teórico. La cuestión, como señala Perry Anderson, es señalar si el “post-” de “postmodernismo” indica “más que” o “menos que” con respecto al modernismo (Anderson, 1998: 12). O dicho de otro modo, si el postmodernismo se considera una ruptura revolucionaria con una estética estancada y caduca, o bien una prolongación decadente de mecanismos que han perdido su valor artístico o contestatario: “whether [postmodernism] is stigmatized as corrupt or, on the other hand, saluted as a culturally and aesthetically healthy and positive form of innovation” (Jameson, 1991: 62). Lo que está en juego es la medida de la capacidad subversiva del postmodernismo como manifestación cultural con respecto al modelo socio-económico del que surge. El problema planteado por el postmodernismo, precisamente por esa cualidad de *schibboleth* cultural de la que recelaban Calinescu o Hassan, afecta también a la pregunta que ha servido de punto de partida a este apartado: el problema que plantea la aparente capacidad del postmodernismo para absorber todo tipo de manifestaciones culturales, incluso aquellas nacidas con voluntad de trasgresión.

Los extremos de este debate tienen sus respectivos paradigmas en Irving Howe y Lesley Fiedler. El primero señalaba ya en 1959 al postmodernismo como una literatura entregada a la complicidad con el mercado capitalista, que ha abandonado las exigencias intelectuales del modernismo. El segundo defendía en el ensayo “The New Mutants” (1965) el postmodernismo como movimiento artístico revolucionario y liberador. A partir de ahí, detractores y defensores del postmodernismo expresan sus posiciones: Habermas, Eagleton, Bell o Graff se sitúan a un lado, mientras que Hutcheon, Huyssen o Calinescu responden desde la posición opuesta. La organización de las posiciones individuales, no obstante, requiere infinidad de especificaciones.

Jameson propone en *Postmodernism* un cuadro para resumir algunas de ellas (Jameson, 1991: 61) atendiendo a los matices ideológicos de cada postura no sólo con respecto al postmodernismo, sino también a su relación con el modernismo. Los motivos de unos y otros para establecer sus posiciones, como señala Andreas Huyssen en *After the Great Divide* (1986: 205), son bien distintos. En el caso de los detractores del postmodernismo, autores como Howe, Habermas o Eagleton rechazan lo que consideran como abandono de la capacidad contestataria del modernismo con respecto a la sociedad burguesa: “In the commodified artefacts of postmodernism, the avantgardist dream of an integration of art and society returns in monstrously caricatured form” (Eagleton, 1986: 131). Graff o Bell, por su parte, deploran el postmodernismo como mera reproducción de las formas artísticas “canonizadas” del modernismo: “they are reproduced mechanically by the cultural mass, that stratum which itself is not creative but which distributes and denatures culture, in a process of absorption that robs art of the tension which is a necessary source of creativity and dialectic with the past” (Bell, 1976: 81). Por su parte, Calinescu, Huyssen y especialmente Hutcheon han defendido la capacidad subversiva del postmodernismo. Huyssen, por ejemplo, niega la validez del argumento acerca de la capacidad de absorción del sistema capitalista contemporáneo: “I see no reason to jettison the notion of a critical art altogether. The pressures to do so are not new; they have been formidable in capitalist culture ever since romanticism” (Huyssen, 1986: 182). Hutcheon, por su parte, defiende una visión del postmodernismo en la que la complicidad con el mercado forma parte de las propias estrategias conscientemente subversivas de aquel: “It must be admitted from the start that this is a strange kind of critique, one bound up, too, with its own *complicity* with power and domination, one that acknowledges that it cannot escape implication in that which it nevertheless still wants to analyze and maybe even undermine” (Hutcheon, 2002: 4).

Quizás una de las formulaciones más interesantes del problema sea la de Perry Anderson: “Postmodernism is what occurs when, without any victory, that adversary is gone” (Anderson, 1998: 86). Anderson se refiere al desajuste que se produce cuando la moralidad asociada a la burguesía capitalista contra la que se rebeló el modernismo desaparece, desajuste que examina Daniel Bell en *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976). “The legend of Modernism is that of the free creative spirit at war with the bourgeoisie”, afirma Bell (1976: 40). Cuando la moral burguesa, de origen puritano y protestante, se relaja hasta su desaparición precisamente a causa del consumismo impulsado por el capitalismo, el modernismo pierde su poder subversivo y

se incorpora al mercado cultural general: “The interplay of modernism as a mode developed by serious artists, the institutionalization of those played-out forms by the ‘cultural mass’, and the hedonism as a way of life promoted by the marketing system of business, constitutes the cultural contradiction of capitalism” (Bell, 1976: 84). Es en ese momento cuando, según Anderson o Jameson, surge el postmodernismo: “Jameson construes the postmodern as that stage in capitalism development when culture becomes in effect coextensive with the economy” (Anderson, 1998: 119). El postmodernismo, según Fredric Jameson, supone la absorción inmediata de cualquier revolución basada en la ofensa del decoro o en el intento de transgredir las reglas del propio postmodernismo: “As for the postmodern revolt against all that, however, it must equally be stressed that its own offensive features [...] no longer scandalize anyone and are not only received with the greatest complacency but have themselves been institutionalized and are at one with the official or public culture of Western society” (Jameson, 1991: 4).²⁵ Esto, explica Jameson, se debe a la aceleración de la producción de “novedad” en el capitalismo tardío, que va quemando revoluciones estéticas a medida que éstas surgen, por lo que el margen de impacto cultural se reduce hasta desaparecer: “the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (from clothing to airplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation” (Jameson, 1991: 4-5). Philip Nel identifica el argumento de Jameson con el de DeLillo: “Instead of provoking the audience, formerly avant-garde images now seem conventional, even mimetic [...] This is Fredric Jameson’s argument and, in certain respects, in its DeLillo’s argument, too” (Nel, 2002a: 103).²⁶ La avidez del mercado cultural capitalista es tal, según señala Matei Calinescu siguiendo la misma línea de pensamiento, que hasta existe demanda de “revoluciones”, “eager and quite recognizable demand for ‘subversion’” (Calinescu, 1987: 144).

Este carácter totalizador del postmodernismo afecta a la pregunta acerca de si se puede describir el postmodernismo sin estar afectado por él; en otras palabras, ¿se puede ser un patólogo del postmodernismo sin ser contagiado por el propio virus? Críticos como Kenneth Millard parecen tener claro que se puede hacer crítica cultural desde

²⁵ Vid. también Jameson, 1991: 49: “Not only punctual and local countercultural forms of cultural resistance and guerrilla warfare but also even overtly political interventions like those of *The Clash* are all somehow secretly disarmed and reabsorbed by a system of which they themselves might well be considered a part, since they can achieve no distance from it”.

²⁶ Ciertamente, la opinión de DeLillo según se ha expresado en entrevistas parece estar en sintonía con el modelo teórico de Jameson en este sentido. Vid. Moss, 1999, en di Pietro, ed. 2005: 165.

fuera: “Jack’s narrative is not itself postmodern and *White Noise* is not a postmodern novel, simply a brilliant interrogation of the conditions of postmodernity; this is a fundamentally different thing” (Millard, 2000: 131). Otros, en cambio, cuestionan la posibilidad de tal posición neutral. Según John Kucich, “most white male postmodern writers simply subscribe to that brand of postmodernism that believes contemporary art’s lack of distance from the marketplace prevents it from claiming any special authority, or any means of making a difference in the social sphere” (Kucich, 1988: 329). Gerald Howard escribe en “Slouching Towards Grubnet” (1996) sobre la actitud derrotista que muchos novelistas contemporáneos—Richard Powers, Michael Chabon, Martin Amis y DeLillo—expresan en sus novelas acerca de su propia complicidad con el mercado, en contraste con la actitud “contestataria” de la generación inmediatamente anterior: “I speak of a time, of course, in a great swivet over conformity, inauthenticity, and sterility, for which the elixirs of literary creation were thought to be antidotes. Today writers are more commonly seen as providers of ‘content’ for the multimedia assembly lines of the contemporary Grubway” (Howard, 1996: 54). David Bosworth, por otra parte, señala en una reseña sobre DeLillo la dificultad de hacer crítica cultural sin caer en aquello que se critica, aunque identifica en la posibilidad de llegar a hacerlo el gran reto para los novelistas contemporáneos: “To capture somehow the confusion and despair of contemporary life without in the process submitting to them, without committing the aesthetic sin of the ‘imitative fallacy’, is one of the most urgent challenges confronting fiction today” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 49). Pocas líneas más abajo, señalará que DeLillo es el único escritor de su generación capaz de enfrentarse a ese desafío (ibid).²⁷

La visión totalizadora del capitalismo contemporáneo y del postmodernismo como su manifestación cultural mostrada por Jameson pone de manifiesto la imposibilidad de auténtica revolución, a cualquier nivel, capaz de subvertir el dominio del postmodernismo. La discusión tiene una prolongación en la propuesta de Antonio Negri y Michael Hardt, en *Empire* (2000), para quien, en la nueva fase del capitalismo, la resistencia es anterior al poder del propio “Imperio” (Hardt & Negri, 2000: 360). En el argumento de Hardt y Negri, este poder se origina en la crisis permanente, pues su carácter es el del parásito que se alimenta del potencial revolucionario de la multitud: “A parasite that saps the strength of its host, however, can endanger its own existence.

²⁷ Sobre el derrotismo en la narrativa norteamericana contemporánea, vid. Collado Rodríguez, 1990: 22-23 y Collado Rodríguez et al. 2003: 881-889

The functioning of imperial power is ineluctably linked to its decline” (Hardt & Negri, 2000: 361). Esta idea, por otra parte, no hace sino recordar la tesis marxista de que el sistema capitalista contiene el germen de su autodestrucción.²⁸ El arte político en el postmodernismo, dice Jameson, no puede ser otra cosa que un cuestionamiento de su propia existencia: “reflection on the impossible matter of the nature of a political art in conditions that exclude it by definition may not be the worst way of marking time [...] ‘postmodern political art’ might turn out to be just that—not art in any older sense, but an interminable conjecture on how it could be possible in the first place” (Jameson, 1991: 65).

Esta discusión, además, se traslada a la crítica aplicada a la obra de DeLillo, en aquellos críticos que defienden una interpretación de su obra como un acto de resistencia al capitalismo “postmodernista” mediante la crítica cultural: “the possibility of the novel as a medium to affect social consciousness” (Duvall, 2002: 15). En este sentido, la defensa más feroz es la llevada a cabo por Frank Lentricchia, en su artículo “The American Writer as Bad Citizen”, de los autores que se resisten a la corriente que el propio DeLillo llamó “around-the-house-and-in-the-yard-fiction” (Harris, 1982: 26): “writers critically engaged with particular American cultural and political matters, writers with terminal bad manners who refuse to limit themselves to celebratory platitudes about the truths of the heart” (Lentricchia, ed., 1991b: 3). Las posiciones de Lentricchia y Duvall en este sentido remiten a la opinión expresada por Paul Maltby en *Dissident Postmodernists* (1991) acerca de la incapacidad de resistencia por parte de la cultura postmodernista en general: “Certainly, postmodern culture is marked by a preponderance of conceptually impoverished discourses that inhibit reflection and lack the perspectives necessary for critical analysis of the social order” (Maltby, 1991: 36). Maltby se refiere especialmente a los autores que agrupa bajo la etiqueta “introverted postmodernism”—“exemplified by the work of Nabokov, Gass and, intermitently, Barth” (ibid, 37)—frente a la narrativa postmodernista “disidente” o contestataria, capaz de asumir posiciones críticas con respecto a su entorno socio-económico, de Barthelme, Coover y Pynchon. La estructura dialéctica de Maltby recuerda a la planteada por Alan Wilde en *Middle Grounds*, y curiosamente, Maltby, como también hacía Wilde, incluye a DeLillo en el grupo objeto de su interés, enfrentado a la narrativa reflexiva o

²⁸ Ver Karl Marx, en el Prefacio a *Contribución a la crítica de la economía política* (1859): “las fuerzas productoras que se desarrollan en el seno de la sociedad burguesa crean al mismo tiempo las condiciones materiales para resolver ese antagonismo” (Marx, 1978: 44). También en *El Capital* —“la abolición del modo de producción capitalista en el propio modo de producción capitalista” (2000: 123).

introvertida (Maltby, 1991: 37). En todos estos autores, en definitiva, opera un mecanismo de definición de la narrativa postmodernista al que se van oponiendo sus análisis de distintos autores en principio incluidos en la categoría.

La articulación dialéctica entre modernismo y postmodernismo juega un papel fundamental a la hora de situar la obra de DeLillo con respecto a la “época postmoderna”. Frente a la capacidad omnívora del postmodernismo, las estéticas modernistas podrían funcionar, como han señalado algunos críticos (Nel, Duvall) para ejercer una resistencia al postmodernismo que, por otra parte, parece intrínseca a las propias poéticas modernistas, lo que Bradbury denominaba “an avant-garde duty” (Bradbury, 1992: 198). Lo importante de esta articulación, como señala Huyssen, no es tanto la definición que se maneja del modernismo, sino el modo en que éste se percibe retrospectivamente desde el postmodernismo (Huyssen, 1986: 188). El modernismo, percibido durante mucho tiempo como esencialismo formalista—elitista, purista y cripto-fascista, según Calinescu (1987: 143)—recupera en esta estructura dialéctica el carácter de estética de resistencia, defendido por autores como M. Keith Booker, Trevor L. Williams o Patricia Waugh.²⁹ Ésta última, en *Revolutions of the Word* (1997), formulaba un planteamiento que corroborarían, en sus lecturas de la obra de DeLillo, Philip Nel o John N. Duvall: “In a culture which seemed ever in crisis, politically and economically, or terminally (according to the degenerationists), the idea of autonomy in art, philosophy or science might represent the existence of some more pure or more inclusive or redemptive realm of knowledge or vision outside the dictates of utilitarianism, instrumental rationality, mechanization or consumer hedonism” (Waugh, 1997: 15).

Los aspectos del debate en torno al postmodernismo aquí resumidos enmarcan, en definitiva, buena parte de la literatura académica acerca de la narrativa de DeLillo. Una vez señaladas algunas de las aristas de ese debate teórico, creo necesario aclarar la posición desde la que se construye la perspectiva crítica de este trabajo con respecto a algunos de los problemas mencionados. En primer lugar, asumo que el postmodernismo es una categoría estética y también cultural, y precisamente porque la única manera de conocer la realidad es a través de modelos culturales, creo que se puede considerar también una categoría historiográfica. La oscilación terminológica, por tanto, pierde su centralidad, por lo que no se ha hecho un intento deliberado en estas páginas de respetar

²⁹ Sobre el modernismo como práctica de resistencia vid. M^a teresa Caneda Cabrera: *La estética modernista como práctica de resistencia en 'A Portrait of of Artist as a Young Man'* (2002).

escrupulosamente los ámbitos de aplicación de postmoderno-postmodernista. En segundo lugar, como categoría de análisis literario, considero que la definición más extendida de la narrativa postmodernista es la que incide en los aspectos del anti-realismo y la reflexividad, un modelo que tiene sus representantes más claros en escritores como Barth, Barthelme y Coover. Es con respecto a esta definición de postmodernismo como se tratará de establecer una adscripción genérica e historiográfica para la narrativa de DeLillo. En tercer lugar, si bien no estoy en situación de definir el postmodernismo como continuidad o ruptura de manera definitiva—ni siquiera tentativamente a modo de hipótesis de trabajo—sí creo necesario manifestar que la definición de narrativa postmodernista anteriormente expuesta presenta una serie de rasgos estilísticos que la diferencian del modernismo aun manteniendo una relación de oposición-continuidad con él. En este sentido, creo que el uso de técnicas e imágenes asociadas al modernismo forma parte, en la obra de los escritores identificados con esa definición, de la propia reflexividad a la que se aludía, utilizándolos en muchas ocasiones de manera consciente e irónica o paródica. Por último, en cuanto a la capacidad de resistencia del postmodernismo frente al sistema socio-económico del que surge, estoy de acuerdo con la opinión de Linda Hutcheon al considerar uno de los rasgos característicos del postmodernismo la ambivalencia con respecto a tal sistema: oponiéndose a él aun siendo consciente, en la mayoría de los casos, de la imposibilidad de escapar de él, ejerciendo una resistencia efectiva a sus mecanismos. Todas estas consideraciones me resultarán esenciales a la hora de proponer mi propio análisis de la narrativa de DeLillo y la posterior tentativa de adscripción genérica e historiográfica que se planteaba al comienzo de este trabajo.

2.2. Breve historia de la recepción crítica de la narrativa de DeLillo.

La producción de literatura académica en torno a la narrativa de Don DeLillo ha aumentado su ritmo notablemente en los últimos años. Doce de las diecisiete monografías dedicadas a la obra de DeLillo se han publicado en los últimos cinco años, y el número de artículos en revistas académicas también se ha multiplicado recientemente. A continuación trazaré un breve panorama de la recepción crítica de la obra de DeLillo, con la intención de ofrecer una visión diacrónica que permita desplegar, en la sección siguiente, el mencionado mapa crítico. Para una revisión más detallada de la cuestión, remito a la magnífica introducción de Tim Engles y Hugh

Ruppersburg para la colección de ensayos *Critical Essays on Don DeLillo* (Ruppersburg & Engles, eds., 2000: 1-27).

A pesar de que DeLillo publicó su primera novela, *Americana*, en 1971, la respuesta crítica a su obra no comienza hasta mucho después. Las reseñas de *Americana* insistieron en considerarla, para bien o para mal, como una “primera novela”. Así, Christopher Lehmann-Haupt la definió como “very much a first novel” (Lehmann-Haupt, 1971: 41), mientras que Joyce Carol Oates escribió: “DeLillo is to be congratulated for having accomplished one of the most compelling and sophisticated of ‘first novels’ that I have ever read” (Oates, 1971: 5-E). Los críticos literarios norteamericanos reconocieron *Americana* en sus reseñas como la obra de un novato, y el sector de la crítica académica aún tardaría en “descubrir” a DeLillo.

Los primeros artículos sobre la obra de Don DeLillo son de finales de los 70 y los primeros 80 (Oriard, 1978; Jameson, 1984; Di Pietro, 1985; Johnson, 1985; Frow, 1986). Aunque hay títulos aislados en cuanto a su interés, la inmensa mayoría de lo escrito sobre su obra se agrupa en torno a tres novelas concretas, constituyéndose así tres momentos críticos importantes. Esto no quiere decir que toda la crítica se centre en esas tres novelas, sino que casi todo lo escrito sobre DeLillo en general está ligado a momentos editoriales concretos. No obstante, resulta innegable que ciertas novelas han recibido una atención crítica mucho más amplia que otras: el caso de *Americana*, sobre la que se han publicado dos artículos desde su aparición hace más de treinta años, frente al de *White Noise*, con varias docenas de artículos y tres monografías, es el ejemplo más claro.

Las reseñas de las novelas publicadas en los setenta —*Americana*, *End Zone*, *Great Jones Street*, *Running Dog*, *Ratner’s Star*, *Players*— hacen hincapié en el grado de experimentalismo formal presente en ellas. Para bien o para mal, a DeLillo se le identificaba entonces con los autores normalmente incluidos en el corpus postmodernista norteamericano de la metaficción—Barthelme, Gass, Barth, Coover—, y se destacaba el esquematismo de sus personajes, sus tramas inconclusas, su re-invenición de los géneros de la novela popular (la novela de fútbol americano, la novela de rock, el *thriller* o la novela negra, la ciencia ficción...). Los que le alaban en esta época lo hacen por el modo en que utiliza esas tradiciones novelísticas para analizar en profundidad las obsesiones del momento: el dinero, la fama, la tecnología.

La atención crítica empieza a re-orientarse con la publicación de *The Names* en 1982. De ella, la crítica destaca el modo en que DeLillo combina la tradición de la

novela de viajes—siguiendo la estela de Henry James— con un análisis del papel de los Estados Unidos en el orden político-económico mundial, y con una reflexión sobre el poder “balsámico” del lenguaje en una realidad despojada de todas las grandes narrativas del siglo XX.

No obstante, el primer momento crítico importante sigue a la publicación de *White Noise* (1985), la octava novela de DeLillo. Hasta entonces se le había considerado un autor postmodernista aunque en cierto modo menor, al compararlo con Pynchon o Gaddis. Con la publicación de *White Noise* se descubre en DeLillo a un anatomista de la sociedad de consumo dominada por los medios de comunicación, y empiezan a surgir los análisis que lo relacionan con las teorías de Jean Baudrillard sobre el orden del simulacro. Este momento crítico permea también el análisis de sus novelas anteriores (*Running Dog*, *The Names*, *Great Jones Street* o *Players*), que empiezan a leerse de nuevo, siempre como críticas a distintos aspectos de la sociedad capitalista contemporánea. *White Noise* es la primera novela de DeLillo que consiguió, además, captar la atención del mundo académico. Desde su publicación, ha sido con mucha diferencia la novela de DeLillo que más ha acaparado el interés de la crítica, y se ha convertido en lectura habitual en los cursos de literatura postmodernista en las universidades norteamericanas, como decía François Happe en el pasaje citado anteriormente.

La publicación de *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel* (1987), de Tom LeClair, supone la culminación de este primer impulso crítico. Se trata de la primera monografía dedicada a la obra de DeLillo. Dominada por el concepto de “novela de sistemas” —systems novel—, la obra de LeClair utiliza un enfoque teórico ecléctico, haciendo uso de teorías del caos, sistemas complejos, desconstrucción... que según el autor suponen la superación de un enfoque tradicional basado en la linealidad y la clausura en la interpretación del texto literario. LeClair alinea a DeLillo con otros “novelistas de sistemas” como Barth, Coover y Pynchon, lo que marcará el rumbo de futuras adscripciones por parte de críticos posteriores, como se verá más adelante.

El segundo momento crítico importante se articula tras la publicación de *Libra* (1988), y abre una vía de argumentación en torno a la consideración de lo que Linda Hutcheon llama “metaficción historiográfica” (Hutcheon, 1988: 5), un género literario estrechamente vinculado al postmodernismo, que juega con ideas como el cuestionamiento de la frontera entre historia y ficción, la posible validez de una historia oficial, la posibilidad de ofrecer, desde la ficción, versiones alternativas de la historia.

Se relaciona a DeLillo con otros autores con preocupaciones semejantes, como E.L. Doctorow y Norman Mailer. Las declaraciones de DeLillo en entrevistas sobre el papel de la ficción para completar los huecos de la Historia, su Nota final a *Libra*,³⁰ y el duro ataque lanzado por cierto sector de la crítica norteamericana (George F. Will y Jonathan Yardley en *The Washington Post*) acusando a DeLillo de ser un “mal ciudadano” (Ruppersburg & Engles, eds., 2000: 56-57) por poner en duda en su novela las teorías contempladas en el Informe Warren sobre el asesinato de Kennedy, desplazan el interés de la crítica hacia cuestiones como la responsabilidad del autor en la sociedad contemporánea, y la capacidad de resistencia política de la novela en un entorno que la ha engullido como producto de consumo (Mullen, 1996; Moraru, 1997; Moran, 2000). Algunos críticos, como John Duvall (1995; 2002), defienden la posibilidad de una “politización de lo estético”, frente a versiones de un postmodernismo que absorbe cualquier intento de subversión, como la de Jameson (Duvall, 2002: 43). La obra del propio DeLillo, paralelamente, responde a ese mismo interés crítico publicando en 1991 *Mao II*, una novela en la que se explora la relación entre escritores y terroristas, inspirada en la situación vivida por Salman Rushdie a partir de la *fatwa* lanzada contra él por el Ayatolá Jomeini en 1989.

El tercer periodo crítico para DeLillo comienza en 1997, con la publicación de *Underworld*, considerada su obra maestra y sin duda su obra más vendida. Las reseñas de la novela miden a DeLillo con Dos Passos y Fitzgerald y esta vez sí le colocan a la altura de Pynchon. Al mismo tiempo, se aprecia lo que algunos han etiquetado como acercamiento a lo autobiográfico, y a la expresión de cierta etnicidad italo-americana que los críticos no observaban en su obra desde el relato “Spaghetti and Meatballs” (1965).³¹ Con las ventas, los premios literarios y la publicidad editorial, no es de extrañar que más de la mitad de las monografías dedicadas a DeLillo se publicaran después de 1997, y que en 1999 dos revistas literarias, *Undercurrents* (publicada en internet por la Universidad de Oregón) y *Modern Fiction Studies* (John Hopkins UP), dedicaran números monográficos a Don DeLillo.

³⁰ Como recurso literario, muy similar a la falsa confesión de Philip Roth al final de *Operation Shylock*: (1993): después de apelar durante toda la novela a la verdad de lo contado, el novelista se lava las manos de su “responsabilidad política” negando esa verdad y aludiendo al carácter ficticio del relato. “This confession is false”, escribe Roth (1993: 399). DeLillo plantea una estrategia similar, como se verá en el capítulo 4.1.5.1.

³¹ La “italianidad” de DeLillo, como se verá en la sección siguiente, ha sido estudiada por Fred L. Gadarrhè, en el artículo “Don DeLillo’s American Masquerade: *Italianité* in a Minor Key” (1996: 172-92). No obstante, el mismo retrato de la infancia en el Bronx como paradigma de un cierto tipo de autenticidad vital perdida está presente en otras novelas, como *Ratner’s Star* o *Cosmopolis*.

Las dos novelas que DeLillo ha publicado desde *Underworld*, *The Body Artist* (2001) y *Cosmopolis* (2003) han cosechado reseñas desiguales, y apenas han recibido, por el momento, atención por parte de la crítica académica. *Cosmopolis* recibió duras críticas por parte de John Updike en *The New Yorker* o de Michiko Kakutani, del *New York Times Book Review*, que definió la novela de la siguiente manera: “*Cosmopolis*, however, turns out to be a major dud, as lugubrious and heavy-handed as a bad Wim Wenders film, as dated as an old issue of *Interview* magazine” (Kakutani, 2003: 10). Sobre la posible evolución literaria de DeLillo en función de sus tres últimas novelas, añade: “In *The Body Artist* Mr. DeLillo seemed to be experimenting with this sort of language as a way of channeling his heroine’s inner life and extending the sympathetic attention to character he evinced in *Underworld*, but in *Cosmopolis* this intent seems to have faded away” (ibid).

Desde este recorrido cronológico por el universo crítico de Don DeLillo, se extraen las cuestiones a las que han prestado atención mayoritaria un buen número de críticos: simulacro y mediación; la lectura como consumo y el papel del escritor en la sociedad; inquietudes metanarrativas; relación entre historia y ficción. El interés por alguno de estos temas en concreto ha servido para organizar a la crítica en distintos sectores, como se intentará hacer a continuación.

2.3. Clasificación y análisis de la crítica de DeLillo.

Resulta difícil, al enfrentarse a la masa de ensayos y libros sobre Don DeLillo, hacer divisiones en “escuelas” críticas definidas. Algunos de los sectores críticos más activos en el mundo académico en la actualidad, como los estudios de género o el postcolonialismo, apenas han prestado atención crítica a DeLillo. Los estudios culturales, por el contrario, han visto en DeLillo una fuente inagotable de comentario sobre el mundo contemporáneo, y han descrito a DeLillo como analista de los distintos aspectos de éste: la televisión, la música rock, los mercados bursátiles, el terrorismo, el deporte o la publicidad.

El tematismo es, desde mi punto de vista, la gran lacra de la crítica de DeLillo. Que casi toda la literatura académica sobre su narrativa es esencialmente temática es algo que queda de manifiesto al comprobar que la mayor parte de los ensayos sobre *Libra* hablan de la frontera entre ficción e historia; los de *White Noise* sobre el consumismo y la alienación del individuo moderno; los de *Mao II* sobre el papel del autor y su relación con la masa social, y así sucesivamente con cada una de sus novelas.

Es decir, la crítica habla sobre aquello de lo que ya habla el propio DeLillo en sus textos, por lo que, en ocasiones, el comentario resulta redundante, tal como ha denunciado François Happe (2000a: 26).³²

En aras de la claridad expositiva, no obstante, podría hablarse de varios grupos críticos en función de sus enfoques teóricos que, aunque no cubren el panorama total de lo publicado, sí pueden servir como guías para examinar las principales tendencias de la crítica.

En primer lugar, un grupo que asocia a DeLillo con las teorías del postmodernismo, analizando, en el plano temático—en los discursos culturales explícitos en la obra de DeLillo—, el mundo de sus novelas utilizando las ideas de Jameson, Lyotard o Baudrillard. Estos críticos, peligrosamente similares a los académicos del departamento de “American Environments” de *White Noise*, y de los que Jonathan Franzen se burla al comienzo de *The Corrections* (2001: 44-45), se sirven de las distintas conceptualizaciones del postmodernismo y se apoyan en un trasfondo teórico originado en la Escuela de Frankfurt y en el post-estructuralismo. La revista *Undercurrents*, por ejemplo, publicó en 1999 un número monográfico dedicado a DeLillo, en el que al menos tres de los artículos publicados ponían el mundo descrito en la novela en relación con las ideas de Jean Baudrillard acerca del simulacro.³³

En segundo lugar, un grupo de inspiración marxista, que parte del marco teórico propuesto por Fredric Jameson, estudiando las estructuras económicas y sociales presentes en las novelas de DeLillo. A menudo esta crítica analiza el papel del novelista en la sociedad contemporánea y la posición de la novela como crítica cultural y social en el capitalismo tardío. Los críticos marxistas tienden a plantear la narrativa de DeLillo como dialéctica entre el sistema capitalista del que surge y la posibilidad del autor de ejercer una resistencia a tal sistema precisamente desde su obra. Tal resistencia se ejerce, según han señalado algunos, desde la nostalgia. El principal problema para estos

³² Happe se refiere, en concreto, al ensayo de Frank Lentricchia “Tales of the Electronic Tribe”, incluido en la colección *New Essays on White Noise* (Lentricchia, ed. 1991a): “Il suffit de lire en parallèle le commentaire de Frank Lentricchia et le passage du roman pour s’apercevoir que le discours du personnage Siskind [...] voue les remarques du critique à la redondance” (Happe, 2000a: 26).

³³ Bill Millard, en un artículo sobre *Libra*, hace referencia a esta situación, y su afirmación puede extrapolarse a toda la obra de Don DeLillo: “It is practically inevitable that a consideration of *Libra* [...] will lead to a Baudrillardian vision of social processes” (Ruppersburg & Engles, 2000: 219-220). Es necesario señalar que apenas hay artículo sobre DeLillo en que no se mencione a Baudrillard y sus teorías sobre lo hiperreal y el simulacro: Butterfield (1999); Couturier (1994); do Carmo (2000); Duvall (1994); Eid (1999); Frow (Lentricchia, ed., 1991b); Helyer (1998); McClure (1994); Millard (Ruppersburg & Engles, eds., 2000); Moran (2000); Moraru (1997); Mullen (1996); Rettberg (1999); Saltzman (1994); Scanlan (1994); Stockinger (2000); Wilcox (Ruppersburg & Engles, eds., 2000) .

críticos es, en ocasiones, distinguir esa posición nostálgica de un pasado mejor como estrategia textual en las novelas de la propia nostalgia que emana de sus perspectivas críticas.

En tercer lugar, aunque resultaría problemático hablar de un enfoque desconstruccionista en la crítica de DeLillo, sí que puede distinguirse un especial interés por parte de algunos críticos por relacionar las estructuras narrativas de las novelas de DeLillo con modelos teóricos cercanos a la desconstrucción y el post-estructuralismo. Autores que han rastreado la dimensión metanarrativa de sus novelas y que analizan las frecuentes reflexiones de DeLillo sobre el lenguaje en clave logocéntrica han expuesto problemas narrativos fundamentales como la posibilidad de transparencia del artefacto literario o la supuesta referencialidad de las novelas como modelos de la realidad.

Algunas corrientes críticas en auge en los últimos años han prestado poca atención a DeLillo, como ya se ha señalado. Sin embargo, es necesario mencionar las escasas lecturas realizadas desde el psicoanálisis, así como desde otras perspectivas que, aunque minoritarias en su atención a DeLillo, ofrecen opiniones originales, como sucede con los análisis desde los *gay and lesbian studies*, las lecturas en clave étnica y racial, o la ecocrítica. El principal problema para todos estos análisis es lo tangenciales que resultan con respecto al conjunto de la obra de DeLillo, es decir, su escaso potencial explicativo más allá de aspectos muy específicos—y determinados por la temática que ofrecen las propias novelas—de su narrativa.

Por último, he querido dedicar un apartado especial, más allá de las distinciones entre escuelas y tendencias críticas, a aquellos autores que han prestado atención a la obra de DeLillo para llegar a conclusiones negativas acerca de su calidad. Es decir, he agrupado a los detractores de DeLillo con la intención de extraer de sus lecturas una enumeración de los aspectos que resultan problemáticos en su obra, aspectos que otros críticos han tenido que justificar—de forma inconsciente en ocasiones—y que estos autores han sabido exponer con gran claridad. A pesar de no compartir su valoración negativa, considero que en ocasiones estos detractores han señalado problemas fundamentales en la narrativa de DeLillo que se pretenden analizar en este trabajo.

2.3.1. Los estudios culturales.

Uno de los grupos más numerosos en la crítica de DeLillo es el formado por los estudios culturales. Para ellos, la narrativa de DeLillo despliega un catálogo de temas y

problemas característicos del mundo contemporáneo del que poder escoger el objeto de su estudio.

En líneas generales, uno de los principales problemas para estos críticos es conseguir superar la barrera de la referencialidad. Los estudios culturales a menudo confunden el mundo ficcional con el real, y hablan de ambos en términos de ajuste referencial que presuponen una transparencia del artefacto literario, y la univocidad referencial del lenguaje. Es decir, se habla del mundo ficcional como si la novela fuera un modelo a escala de la realidad, reproduciendo así una idea de la novela propia de la tradición realista decimonónica que cristalizó en la obra de autores como Anthony Trollope o George Eliot. La concepción de la novela como modelo de la realidad se traduce incluso en una tropología de la copia, “providing a Xerox copy of the attitudes of the contemporary society” (Rettberg, 1999: párrafo 32).³⁴

En 1999 J. Hillis Miller dedicó el ensayo “Literary Study in the Transnational University” a la reorientación que se está produciendo en los departamentos de literatura inglesa de las universidades norteamericanas hacia los llamados estudios culturales, y advertía precisamente sobre esa tendencia: “In many, but by no means all, cases the reorientation to cultural studies has meant a return to mimetic, representationalist assumptions about the relation of a work to its context” (Miller & Asensi, 1999: 69).³⁵

Ese retorno hacia concepciones miméticas del texto literario se percibe en muchos de los artículos a los que se hará referencia en este apartado. Así, Scott Rettberg comienza un artículo titulado “American Simulacra: Don DeLillo’s Fiction in the Light of Postmodernism” (1999) escribiendo: “The characters in DeLillo’s novels inhabit a world [...] that is frightening to us because of the fact that it is so present in our everyday lives” (Rettberg, 1999: párrafo 1). A menudo se producen desplazamientos en el punto de vista al describir el mundo ficcional de la novela utilizando el pronombre de primera persona del plural: “One of the recurrent themes in DeLillo’s fiction is that the substance of *our* society...” (Rettberg, 1999: párrafo 20; la cursiva es mía).

En principio, esa concepción de la novela como mimesis perfecta no tendría por qué resultar problemática, siempre que se permanezca en el ámbito del realismo. Sin embargo, supone un escollo insalvable cuando se utiliza en relación con teorías de la postmodernidad. Aunque aparentemente estos autores parten de posiciones que postulan

³⁴ Curiosamente, la misma imagen la utiliza el personaje Gary Harkness en una discusión con su entrenador al comienzo de *End Zone*: “the endless repetition might be spiritually disastrous; we were becoming a nation devoted to human xerography” (EZ 19).

³⁵ Vid. también Miller, “Politicizing Art—What are Cultural Studies?” (2005: 330-338).

la diseminación del significado y la condición reflexiva del lenguaje, algunos parecen olvidar que la errancia del lenguaje afecta no sólo a los textos y artefactos culturales que aparecen en la novela, sino a la propia novela. Así, su concepción de la novela como retrato transparente de la realidad socava los cimientos de las teorías que se utilizan para analizarlo: lo que se aplica al arte contenido en el mundo ficcional de las novelas debería ser aplicable también a la escritura de la propia novela como producto de un mundo real que coincide con el ficcional.

Haidar Eid, por ejemplo, presupone una equivalencia perfecta entre lo que denomina el mundo ontológico del lector—“ontological world of the reader” (Eid, 1999: párrafo 33)—y el mundo ficcional: “That is, in *White Noise*, the world is represented as having been invaded by the representations of TV and therefore questions the ontological world of the reader” (ibid). Para explicar el salto de lo narrativo a lo ontológico, Eid asume la perfecta superposición de ambos mundos, y establece un patrón de cajas chinas según el cual la televisión es al mundo de *White Noise* lo que la propia novela es al lector: “the novel’s and television’s fictional worlds are interconnected in a micro-macro dialectic that reflects the wider micro-macro relation between the reader and the novel itself” (ibid). Ese salto constituiría un ejemplo de la tesis de Baudrillard sobre un mundo gobernado por el simulacro, en el que se pierde la autoridad del origen y todos los niveles de realidad —televisión, novela, mundo “real”— son intercambiables. El problema es que para que dicho salto tenga lugar es necesario haber asumido previamente un modelo de la novela como mimesis que depende de la autoridad ontológica de la que es modelo o copia, restaurando así la realidad original, previa, por lo que el ejemplo resulta ser aporético: necesita de su propia negación para poder ser validado.

Otro riesgo que corre este tipo de crítica es el de utilizar el corpus como ilustración de las teorías que utilizan, tal como ha denunciado François Happe (2000a), donde afirma que este tipo de crítica, “n’est autre que la banalisation d’un roman dont elle gomme la spécificité littéraire, et qu’elle présente comme une simple illustration de textes théoriques” (Happe, 2000a: 24). Por ejemplo, Haidar Eid comienza su artículo sobre *White Noise* afirmando: “one’s background about the postmodern world, and one’s attitude towards it, play an essential role in understanding, interpreting and even co-authoring DeLillo’s motifs and messages, not to say the prohibited word ‘themes’ ” (Eid, 1999: párrafo 1). Para algunos autores, las novelas se valoran por su capacidad como “recipiente” de las ideas teóricas de las que se sirven para hacer una crítica que,

como denuncia J. Hillis Miller en el ya citado ensayo, tiene mucho de labor descriptiva y archivista, “to amass and archive critical knowledge [...] by making culture itself an object of study, understanding and archival storage” (Miller & Asensi, 1999: 87). Así, Haidar Eid habla de “the Baudrillardian postmodern world of the novel” (Eid, 1999: párrafo 2), mientras que Scott Rettberg afirma: “when we compare DeLillo’s America, specially in *White Noise*, to aspects of postmodernity noted by Lyotard and Baudrillard, I think we will find DeLillo an apt diagnostician of the symptoms of postmodernism” (Rettberg, 1999: párrafo 2).

Michael Stockinger afirma al comienzo de su ensayo “Experiments on Living Matter or How to Save the Narrative from Extinction: The Unfinished Story of Jean Baudrillard’s and Don DeLillo’s Cultural Pathology” (2000) que su intención es “yuxtaponer” los textos de Baudrillard y DeLillo, y su problema es precisamente que no va más allá de la mera yuxtaposición, como si la coligación entre los textos fuera tan fuerte que solo con situarlos en paralelo la argumentación se hiciera redundante, por lo que Stockinger decide prescindir de ella en favor de una exposición en la que se muestran alternativamente fragmentos de los dos corpus yuxtapuestos (Stockinger, 2000: 49). Del mismo modo, Paul Maltby plantea al comienzo de su ensayo “Baudrillard, DeLillo’s *White Noise*, and the End of the Heroic Narrative” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000) los paralelismos entre las novelas de DeLillo *White Noise* y *Libra* y el pensamiento de Baudrillard únicamente en términos de semejanza, sin alcanzar conclusión alguna de ese paralelismo que pudiera resultar útil para su interpretación de los textos de DeLillo: “[They] present a view of life in contemporary America that is *uncannily similar* to that depicted by Jean Baudrillard [...] The informational world Baudrillard delineates bears a *striking resemblance* to the world of *White Noise*” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 196; *mi cursiva*). Inmediatamente surge una pregunta: ¿por qué el parecido entre los mundos descritos por ambos autores resulta siniestro (*uncanny*)? En realidad es el propio mundo descrito lo que resulta siniestro, aunque Maltby no analiza el por qué de esa visión negativa, y no la pone en relación con el punto de vista que se emite desde la propia novela.

Para todos estos autores la pregunta planteada al comienzo de este trabajo carece en cierto modo de sentido, puesto que para ellos la categoría “postmodernista” no se lee más que como etiqueta cultural aplicable a la exposición descriptiva de cualquier aspecto del mundo contemporáneo, identificado a ciegas con el postmodernismo. No hay, por parte de estos autores, ninguna intención de definir el postmodernismo que

identifican con DeLillo más allá de la similitud descriptiva. Partiendo de la misma base teórica, sin embargo, autores como Mark Osteen y Douglas Keeseey sí han sabido utilizar el enfoque ecléctico favorecido por los estudios culturales para desarrollar análisis originales de la obra de DeLillo. En los dos apartados siguientes se exponen brevemente los rasgos originales, así como los defectos a mi juicio fundamentales, del trabajo de estos dos autores.

2.3.1.1. Mark Osteen o el diálogo con la cultura

En el año 2000 Mark Osteen publicó una monografía sobre DeLillo en la que se recopilaban los numerosos artículos que había publicado hasta el momento sobre el autor, además de incluir varios capítulos inéditos. Ya desde su título, el libro de Osteen expresa una posición teórica cercana a los estudios culturales: *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*. La misma perspectiva desde la que se sitúa su estudio en las primeras páginas de su introducción: “This study argues that DeLillo’s work undertakes a dialogue with American cultural institutions and their discourses” (Osteen, 2000: 1).

La voluntad de Osteen en este estudio, según expresa en su introducción, es la de analizar la relación dialéctica que desde su punto de vista se plantea en la narrativa de DeLillo entre sus personajes, como individuos independientes, y las estructuras monolíticas de la autoridad cultural: “His protagonists repeatedly confront structures whose monolythic authority is represented by monologic discourse” (Osteen, 2000: 2). El supuesto diálogo entre DeLillo y la autoridad cultural se convierte así en una discusión abierta, en la que las novelas vendrían a configurarse como armas arrojadas frente a esa autoridad que ejerce su tiranía a través del lenguaje—“linguistic tyrannies” (ibid). El primer problema que surge al enfrentarse al modelo crítico de Osteen es el de analizar la relación dialéctica que en él se plantea. La autoridad cultural de la que habla se describe como misteriosa autoridad omnipresente cuya agencia, sin embargo, permanece sin identificar en el texto de Osteen. Su idea de la autoridad, aunque se describe como monolítica, tiránica o monológica, se caracteriza por una asombrosa vaguedad referencial que el autor ni siquiera intenta desentrañar en ningún momento del libro. La imposibilidad de fijar un referente preciso para esa autoridad cultural de la que habla sin remitir a un modelo socio-económico o político del que pudiera emanar tiene como consecuencia la invalidación de la propia dialéctica sobre la que pivota todo su análisis. Se trata precisamente de la misma evasividad de la que DeLillo hace uso en

ocasiones en sus novelas para referirse a una fuente de autoridad oculta pero omnipresente,³⁶ lo que hace aun más llamativa su falta de distancia crítica con respecto al material literario que maneja.

Osteen atribuye a DeLillo la misma capacidad mimética de *reflejar* el mundo contemporáneo que han visto en él otros críticos culturales: “His works brilliantly *mimic* the argots of the same cultural forms that he anatomizes” (Osteen, 2000: 3; *mi cursiva*). La anatomía del mundo contemporáneo que lleva a cabo DeLillo toma la forma de una imitación con intención subversiva, superando así la mera imitación y situándose en el plano de la sátira: “The most bracing feature of DeLillo’s work is that he satirizes postmodern cultural forms not from some privileged position outside the culture, but from within those very forms” (Osteen, 2000: 3). En este pasaje Osteen intenta situar la perspectiva de DeLillo enredándose, a mi parecer, en uno de los principales problemas a los que se enfrenta la crítica. El primero sería el de la posibilidad de exterioridad con respecto de aquello que se anatomiza. Por una parte, Osteen le concede a DeLillo un cierto distanciamiento al decir de él que satiriza el mundo contemporáneo de manera consciente. Al mismo tiempo, sin embargo, asegura que esa sátira se lleva a cabo desde dentro, y no desde una posición privilegiada. Lo que plantea Osteen resulta interesante, la posibilidad de estar a la vez dentro y fuera del “sistema”, pero su intento de localizar la posición autorial de DeLillo se queda en la paradójica sintaxis de su frase, sin que se retome la cuestión en otro punto del libro. Su doble posicionamiento se complica, además, por la inclusión de un término como “sátira”, que necesariamente determina una distancia crítica con respecto a aquello de lo que se habla a la que Osteen no le saca ningún partido retórico en su texto.

Por lo demás, y a pesar de ofrecer algunas lecturas interesantes de las novelas de DeLillo en torno a cuestiones como la ausencia de cierre narrativo en la mayoría de ellas o la codificación del “Otro”, el libro de Mark Osteen adolece de los mismos males antes mencionados en relación con los estudios culturales. La tendencia a establecer paralelismos que no se desarrollan más allá de la mera semejanza—“Bucky’s condition *resembles* Jean Baudrillard’s description of the postmodern condition” (Osteen, 2000: 48; *mi cursiva*)—es el principal síntoma de un enfoque teórico que mezcla ideas tomadas de la crítica marxista y el post-estructuralismo, sin plantear una base teórica fuerte sobre la que construir la propia lectura.

³⁶ Sobre la problemática identificación de la autoridad política e ideológica en la narrativa de DeLillo vid. especialmente los capítulos 4.1.4. y 4.2.3. del presente estudio.

2.3.1.2. Douglas Keesey o la mediación de las representaciones

El estudio de Douglas Keesey *Don DeLillo* (1993) es una de las primeras monografías dedicadas al autor. Su objetivo, según se describe en la introducción, es analizar el tratamiento de los medios de comunicación en la narrativa de DeLillo como estructuras de mediación entre el individuo y la realidad: “The focus of this book is on DeLillo’s treatment of the media and mediating structures” (Keesey, 1993: vii).

Podría decirse que Keesey se entrega desde la primera página al modelo de mediación de Baudrillard, el orden del simulacro, con el que establece paralelismos (Keesey, 1993: 126) y del que se sirve para plantear relaciones dialécticas entre elementos narrativos que, en mi opinión, no siempre están justificadas. Así, en su análisis de *The Names*, Keesey establece un contraste entre dos grupos de personajes en función de su grado de mediatización por las estructuras culturales: por un lado, los norteamericanos, alienados, mediatizados, y por otro, los griegos y orientales, significativos y plenamente conscientes de la realidad. Del mismo modo, el concepto de mediación—que Keesey utiliza en ocasiones como sinónimo de alienación—le sirve para clasificar a todos los protagonistas de las novelas de DeLillo en términos de redención o condena al final de las mismas.

El principal problema del libro de Keesey, no obstante, es que se plantea como una crítica de las representaciones—su actitud es de sospecha casi platónica hacia toda representación como deformación de la realidad—sin asumir conscientemente que las novelas de DeLillo no son más que otro ejemplo de mediación. Sólo en un momento ya avanzado de su argumentación reflexiona y trata de establecer una distinción entre la narrativa que está analizando y otras representaciones, para afirmar: “Unlike other kinds of representations, DeLillo’s novel does not try to substitute itself for reality. He invites us to see things for ourselves” (Keesey, 1993: 150). Keesey afirma que DeLillo no pretende, en sus novelas, sustituir la realidad, sino que nos invita a ver las cosas por nosotros mismos. Su argumento resulta terriblemente contradictorio, puesto que en esa invitación a ver la realidad ya se está produciendo una mediación. Si la realidad preexiste a su representación, como sugiere Keesey al decir que toda representación pretende sustituirla, entonces no tiene sentido hablar del modo en que la narrativa de DeLillo nos hace ver la realidad; no se explica, en ningún momento, por qué esa representación habría de ser más transparente que otras, por lo que la idea de una “mediación no mediada” resulta paradójica.

La misma contradicción se repite, otra vez sin mayor explicación, cuando Keesey compara a DeLillo con Nicholas Branch, uno de los personajes de *Libra*: “While Branch is constantly allowing the media to distract him from certain basic realities he does not want to acknowledge, DeLillo does not lose sight of some simple truths” (Keesey, 1993: 175). Cuáles puedan ser esas simples verdades—“simple truths”—o esas realidades básicas—“basic realities”—es algo que Keesey parece asumir que no necesita explicación, lo cual termina por empobrecer tremendamente su argumentación.

2.3.2. Los marxistas.

En el conjunto de la literatura académica en torno a la obra de DeLillo uno de los grupos más articulados, desde el punto de vista de su orientación teórica, es el de los críticos de inspiración marxista. Sus planteamientos, al analizar la narrativa de DeLillo, pueden resumirse en dos puntos. Por una parte, insisten en sus lecturas en la posibilidad de que la literatura funcione como resistencia frente a la ideología dominante en el capitalismo tardío. El “retrato” que ofrecen de DeLillo es el del escritor con una clara vocación crítica, imagen que, como se verá, se justifica entre otras cosas por las declaraciones que el propio DeLillo ha hecho acerca de su profesión. Por otra parte, los críticos marxistas han rastreado las relaciones dialécticas de oposición determinadas por la perspectiva crítica apenas mencionada, que se plantean en la narrativa de DeLillo como problemáticas. Sus modelos de análisis beben, en la mayoría de los casos, de la conceptualización del postmodernismo de Fredric Jameson, que además fue uno de los primeros en plantear, en relación con la novela de DeLillo *The Names*, lo problemático de la dialéctica clásica entre individuo y sociedad en el marco del postmodernismo que se analizará en el apartado 3.1. (Jameson, 1984: 116).

Mi revisión de la crítica marxista analizará por separado los trabajos de cuatro críticos, con la intención de mostrar hasta qué punto sus lecturas son similares. Comenzando por John N. Duvall, según el cual la narrativa de DeLillo se configura como mecanismo de resistencia frente a la ideología totalizadora del capitalismo con un alto grado de efectividad gracias, entre otras cosas, a la distancia crítica que le permite su posición estética distanciada de la “estetización de lo político” que caracteriza el postmodernismo. La opinión de Duvall coincide en este sentido con la de Frank Lentricchia, que hace en su ensayo “The American Writer as a (Bad) Citizen”

(Lentricchia, ed., 1991b) una defensa del papel del escritor como crítico social frente a los feroces ataques lanzados contra DeLillo tras la publicación de *Libra*. Los análisis de Frank Lentricchia de la narrativa de DeLillo coinciden en gran medida con un marco teórico de inspiración marxista, como se verá en la sección dedicada a su obra, a pesar de que su trayectoria académica no se circunscribe exclusivamente al marxismo. A continuación se examinará la obra de John McClure, que considera que la reinención por parte de DeLillo del género del romance supone a la vez la recaída en algunos de los tópicos del mismo, y desde ese punto de vista, un fracaso como resistencia al mundo capitalista representado en el *romance*. John Frow, a pesar de su perspectiva marxista, se diferencia de Duvall o Lentricchia en que su análisis no plantea la necesidad de oponerse o resistirse al capitalismo, sino que supone una celebración del postmodernismo sin nostalgia. La idea de Frow la han retomado otros críticos como Bill Mullen, que desarrolla un análisis próximo al de McClure, desde la narratología, considerando que la obra de DeLillo, efectivamente, se concibe como crítica cultural al capitalismo, pero plantea la resistencia desde la propia textualidad, que impidiendo la conclusión narrativa subvierte la necesidad de clausura propia de los géneros populares que ejemplifican una literatura concebida como objeto de consumo.

El principal problema en las lecturas de casi todos estos críticos es que se echa en falta un análisis más profundo y exhaustivo de las estructuras socio-económicas de las que surge la narrativa de DeLillo, y de las que se alimenta en términos narrativos. Es decir, casi todos ellos asumen el marco del capitalismo tardío sin contrastar la presencia de tal marco en las novelas, y sin estudiar los modos de representación del capitalismo tardío en las mismas. Ésta, junto con lo equivocado de algunas de las relaciones dialécticas que plantean, constituye la principal falta de las que, por otra parte, son algunas de las lecturas más interesantes que se han llevado a cabo de la narrativa de DeLillo.

2.3.2.1. John N. Duvall, o la politización de lo estético.

En la introducción a su guía de *Underworld*, John N. Duvall describe a Don DeLillo como un autor cuya obra desafía abiertamente al capitalismo multinacional: “DeLillo who so directly challenges the legitimacy of multinational capitalism” (Duvall, 2002: 8). El desafío de DeLillo a la legitimidad de ese capitalismo multinacional, según repite Duvall en varias ocasiones, se centra en un aspecto concreto de este: “Its

manipulation of the image through media and advertising to construct first-world identity via the individual's acts of consumption" (ibid). Frente a lo que Duvall denomina "estetización de lo político"—"an aestheticized American consumer culture" (Duvall, 1994: 170); "the danger of turning politics into a matter of aesthetics is that it dehistoricizes and turns the past into myth" (Duvall, 2002: 44)— las novelas de DeLillo suponen una "politización de lo estético", creando la propia posibilidad de resistencia, "the possibility of resistance to the total flow of capital" (Duvall, 2002: 69). *Underworld*, en concreto, se lee como el intento por parte de DeLillo de recuperar el poder de la literatura de remover conciencias: "One can read *Underworld* as DeLillo's attempt to write a contemporary novel that would recover the potential for fiction to infiltrate and alter consciousness in an American society of endless consumption" (Duvall, 2002: 16).

A pesar de que la idea de la posibilidad de un arte político, no engullido por el sistema capitalista, se opone al modelo propuesto por Fredric Jameson, según el cual cualquier forma de producción estética es instantáneamente mercantilizada, convertida en producto de consumo (Duvall, 2002: 20; Jameson, 1991: 4),³⁷ Duvall acepta en general la matriz teórica Jamesoniana: "DeLillo's subject matter has always been postmodernity —what it feels like to live in the contemporary moment" (Duvall, 2002: 22). El momento actual, para Duvall, es incuestionablemente postmoderno. Sus artículos sobre la obra de DeLillo, no obstante, se centran exclusivamente en el periodo de la Guerra Fría, en que Duvall localiza el nacimiento de una nueva forma de capitalismo, origen de la era postmodernista, tal como ha sido identificado por los teóricos del postmodernismo como el propio Jameson o David Harvey (1990).

En sus ensayos sobre *Underworld*, Duvall analiza el desarrollo del capitalismo multinacional —"multinational capitalism" (2002: 8)— durante la Guerra Fría, y lo relaciona con el "triunfo" de los Estados Unidos sobre la Unión Soviética: "The US victory over the Soviet Union, DeLillo's novel suggests, was achieved not entirely by the official governmental policy of the containment of communism" (Duvall, 2002: 22). Los excesos durante la guerra de Vietnam, que resultaron en fracaso, ponen de manifiesto según Duvall el hecho de que las políticas gubernamentales no fueron la única causa de supremacía sobre la Unión Soviética, sino que ésta se debió más bien a

³⁷ El propio Duvall reconoce tal divergencia al afirmar: "The American marxist critic, Fredric Jameson, has suggested that multinational capital has now succeeded in appropriating the image to such an extent that all aesthetic production is nothing more than a form of commodity production. Against this totalizing sense of postmodernism, DeLillo retains some marginal hopes" (Duvall, 2002: 43).

la cultura de consumo capitalista: “The Soviet Union may have been able to match US nuclear tonnage, but not its consumerism” (2002:22). La relación entre consumismo, capitalismo multinacional, políticas gubernamentales y Guerra Fría se expresa en los siguientes términos:

This consumer culture represented by the Demings is crucially linked to capitalism’s control of the image through saturation advertising on all forms of the electronic media (radio, television, film, and, today, the World Wide Web). The hidden costs of American consumer culture are observable in a national identity shaped by the Cold War’s master Us-Them binary —the United States versus the Soviet Union. (Duvall, 2002: 23)

En su descripción de la Guerra Fría, Duvall apunta a la transición entre una dialéctica individuo-Estado, y otra dialéctica en la que el llamado capitalismo multinacional ha sustituido al omnipresente Estado centralizado surgido en el siglo XVIII, en su papel de alteridad absoluta con respecto al individuo. Una sustitución que, como se verá en el capítulo 4.3.6. no se hace evidente hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, pero que autores como Joseph Conrad o Jack London fueron capaces de prever ya a comienzos del siglo XX. En otro de sus ensayos Duvall afirma, “In DeLillo’s postwar America, there is no Führer figure attempting to manipulate the masses; nevertheless, there operates what might be termed a posmodern, decentralized totalitarianism” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 261). Este nuevo totalitarismo, cuyo nacimiento localiza Duvall en los años cincuenta, ejerce su poder a través de la “cultura de consumo”, que mediante la publicidad controla la imagen individual y la identidad nacional (Duvall, 2002: 23, Ruppersburg & Engles, eds., 2000: 261), reforzando la oposición Nosotros-Ellos—Us-Them—en la que se asienta ideológicamente la Guerra Fría. Duvall atribuye a la publicidad el papel de principal inoculador de ideología en la sociedad, desde la perspectiva althusseriana (Duvall, 1994: 170), y examina los valores e ideas que acompañan a la persuasión hacia el consumo en general, y el consumo de productos concretos. Dando un paso más, Duvall sugiere que la Guerra Fría en sí actúa como una cortina de humo, ocultando tras las políticas armamentísticas supuestamente ordenadas por políticas gubernamentales la colonización de los mercados globales por parte del capitalismo, ya multinacional: “The Cold War effectively masked the political economy but in its aftermath, nothing covers over the rapaciousness of multinational capital” (Duvall, 2002: 23). La Guerra Fría, desde este punto de vista, es una secreción

del propio capitalismo, un medio de control a través de la creación de una identidad nacional, gracias a la política de bloques.

El argumento de Duvall, no obstante, se debilita al analizar el modo en que el capitalismo toma el control del individuo a través de la publicidad, puesto que no especifica la relación que existe entre la propia publicidad como aparato ideológico de este nuevo totalitarismo descentralizado y el acto de consumo por parte del individuo. Duvall afirma en numerosas ocasiones que la publicidad ejerce un poder coercitivo sobre el individuo contemporáneo, como personificación de una voluntad invisible e imposible de identificar: “what we experience as freedom of choice is in large part the carefully researched construction of consumer identity by Madison Avenue” (Ruppensburg & Engles, eds., 2000: 260); “its manipulation of the image through media and advertising to construct first-world identity via the individual’s acts of consumption” (ibid); “the autor attempts to understand American identity in relation to media and consumer culture” (2002:11); “capitalism’s control of the image through saturation advertising on all forms of the electronic media (radio, television, film, and, today, the World Wide Web)” (2002: 23); “a postmodern, decentralized totalitarianism in which the mass media —linked especially to advertising— constructs an aura around popular culture events” (Ruppensburg & Engles, eds., 2000: 261). Los medios de comunicación en general, y la publicidad en concreto han ocupado, en el nuevo marco del capitalismo multinacional, el papel de los aparatos ideológicos estatales descritos por Althusser. En el esquema de Duvall, más que formar parte de ellos, la publicidad los domina a todos.

Duvall se equivoca, no obstante, al localizar en la publicidad misma como aparato ideológico la capacidad de generar identidades. En las novelas de DeLillo, no es la propia publicidad la que construye al individuo, sino el producto consumido, el acto de la compra en sí. El protagonista de *White Noise*, Jack Gladney, observa, durante una de las jornadas de compras con la familia que se suceden en la novela, cómo su identidad se refuerza a medida que compra más y más productos: “I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I’d forgotten existed” (*WN*, 84). Para Duvall, el consumo en sí es consecuencia del control ideológico por parte del sistema capitalista; para los personajes de DeLillo, en cambio, el consumo es la propia ideología.³⁸ En la narrativa de DeLillo, el consumismo

³⁸ Ver *Americana* (1971). El personaje de Clifton Bell, ejecutivo publicitario y padre del protagonista, afirma en varias ocasiones a lo largo de la novela que la publicidad es inútil si no hace que desaparezca la

no es la consecuencia de la dominación ideológica que produce identidad, tal y como sugiere Duvall, sino que es la producción misma de esa identidad en cada acto de consumo, como sucede en varias escenas de *White Noise* que se analizarán en el siguiente capítulo.

2.3.2.2. John A. McClure, o el romance de la conspiración.

John McClure dedica en *Late Imperial Romance* (1994) un capítulo a lo que denomina “Don DeLillo’s Postmodern Thrillers” (1994: 118), acercándose al tipo de análisis que Fredric Jameson hace de Joseph Conrad en el ensayo “Romance and Reification” (*The Political Unconscious*, 1981).³⁹ Dice McClure que Don DeLillo, como Joseph Conrad, utiliza el romance como forma narrativa para reproducir el efecto de esa convención literaria, y al mismo tiempo denunciar su invalidez:

Both to reproduce the excitements of popular romance and to reject them as unworthy: unfounded in reality and inferior to the effects produced by truer mysteries, more realistic romances. When we romanticize conspiracy, DeLillo suggests, we misinterpret it, invest it with powers and possibilities it does not possess. (Lentricchia, ed. 1991b: 106)

En mi opinión, McClure se equivoca al decir que DeLillo “denuncia” el oscurantismo vinculado a todo pensamiento conspirador pues, como se intentará demostrar en el capítulo 4.1., DeLillo participa de la fascinación por el poder mistificador de las conspiraciones a través de la retórica, constante en sus novelas, de una verdad subterránea, conspiratoria, subyacente a las apariencias.

McClure describe el modo en que el mundo contemporáneo facilita nuevos marcos para el romance y la aventura, no fuera de la metrópolis, en los márgenes de las estructuras sociales y políticas, como ocurría en el modernismo, sino dentro de las propias estructuras, en el corazón mismo de la metrópolis y sus instituciones: en la CIA, en la bolsa, en el Senado. La conspiración es el nuevo modo narrativo del romance: “DeLillo’s argument, I think, is that the economic and governmental systems of the West are beginning to function in the contemporary imagination the way exotic cities, civilizations, and jungles did in the imagination of an earlier epoch” (McClure, 1994:

mercancía de los estantes, es decir, que el acto publicitario no es garantía de control ideológico en sí misma, si no se ve confirmada por el consumo del producto.

³⁹ McClure no menciona esta fuente en su artículo, a pesar de citar en varias ocasiones a Jameson a lo largo del mismo.

125). McClure parte del marco jamesoniano del capitalismo tardío, según el cual el capitalismo no deja resquicios, para rechazar una visión weberiana del monolitismo burocrático, la prisión de la racionalización global: “Globalization has not resulted in global rationalization and Weber’s iron cage” (Lentricchia, ed. 1991b: 102),⁴⁰ y para afirmar que el espacio del romance, en ese mundo capitalista, está dentro del sistema y no en sus márgenes.

La debilidad del argumento de McClure se manifiesta en su descripción del modo en que el desplazamiento que se ha producido toma la forma de corrupción desde un estado anterior: “The familiar, in other words, has become fantastic, the public institutions of a rationalizing age have metastasized into sinister but alluring webs of mystery” (McClure, 1994: 125). De esa concepción de unas instituciones “caídas” se deriva una forma de romance también corrupta, según McClure, porque carece de la estabilidad moral que caracteriza a esta forma narrativa: “The great romance narratives posit a world alive with demonic and divine forces” (Lentricchia, ed. 1991b: 106); “Within the world of conspiracy, one simply does not find the great ethical confrontations between good and evil that are at the heart of romance” (ibid, 107). La nostalgia de unas instituciones transparentes resulta profundamente problemática. Basta echar la vista atrás, al mundo descrito por el propio Joseph Conrad en *Heart of Darkness* o *The Secret Agent*, para preguntarse cuándo han sido las instituciones “familiares”. McClure contrapone el mundo actual con otro que en realidad sólo ha existido como potencialidad racionalista. Se trata de una nostalgia totalmente ausente de la narrativa de DeLillo. Las instituciones, en su obra, se describen siempre como “demoníacas” desde el principio de los tiempos, por así decirlo. La nostalgia en DeLillo hacia un mundo más transparente nunca se traduce en el recuerdo de unas instituciones cuyas actividades fueron una vez “claras”, sino precisamente en espacios en los que la actuación de tales instituciones se mitiga, como sucede por ejemplo en el Bronx, según se verá en los siguientes capítulos.⁴¹

2.3.2.3. Frank Lentricchia o el autor como (mal) ciudadano.

Frank Lentricchia ha publicado dos colecciones de artículos sobre la obra de Don DeLillo y varios ensayos en revistas y libros. Como ya se ha mencionado

⁴⁰ Vid también McClure, 1994: 119.

⁴¹ Vid. especialmente los capítulos 5.4.2.1.; 4.1.3.; 4.1.4.2. y 4.3.6.

anteriormente, el enfoque que domina ambas colecciones, y especialmente las lecturas que en ellas ofrece Lentricchia de la narrativa de DeLillo, justifica la inclusión de este crítico dentro del grupo de los marxistas. El primero de los dos libros por él editados, *Introducing Don DeLillo* (1991) incluye un ensayo introductorio del propio Lentricchia titulado “The American Writer as (Bad) Citizen”, en el que se defiende el valor de la obra de DeLillo como crítica social contra el capitalismo frente a los duros ataques de George F. Will y Jonathan Yardley, que, tras la publicación de *Libra*, acusaron a DeLillo desde el *Washington Post* de “vandalismo literario”. Su novela, escribió Will, es un acto de mala ciudadanía: “The book [...] is an act of literary vandalism and bad citizenship” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 56).⁴²

En su ensayo, Lentricchia incluye a DeLillo en una tradición de autores cuya obra está impregnada de crítica cultural: “writers who conceive their vocation as an act of cultural criticism; who invent in order to intervene; whose work is a kind of anatomy, an effort to represent their culture in its totality; and who desire to move readers to the view that the shape and fate of their culture dictates the shape and fate of the self” (Lentricchia, ed., 1991b: 2). Según Lentricchia, la obra de DeLillo está marcada por la intención crítica, coincidiendo así en la caracterización que del mismo autor hacía John N. Duvall. La literatura se entiende como una vocación, una llamada, no de lo estético, de la invención por sí misma, sino una llamada a la acción —“to invent in order to intervene”—, la literatura es un acto de crítica, una forma de intervenir sobre la realidad. La intervención, por otra parte, se lleva a cabo mediante la representación de la realidad, de la cultura —“an effort to represent their culture in its totality”. Se trata de una representación gobernada no por un principio estético—modelo de la realidad— sino ético: el análisis o anatomía que se lleva a cabo tiene como fin persuadir a los lectores del determinismo cultural que moldea al individuo: “DeLillo [...] offers us no myth of political virginity preserved, no ‘individuals’ who are not expressions of—and responses to— specific historical processes” (Lentricchia, ed., 1991b: 3). En resumen, lo que caracteriza a DeLillo, frente a lo que Lentricchia llama “regionalismo”—“the comforts of our stability require a minor, apolitical, domestic fiction of the triumphs and agonies of autonomous private individuals” (ibid)—es su intención crítica, idea sobre la que vuelve en un texto posterior incluido en *Crimes of Art and Terror* (2003) escrito en colaboración con Jody McAuliffe. En su defensa de DeLillo frente a los ataques de

⁴² El artículo de Will se analizará en este mismo capítulo, en la sección 2.2.5.

Yardley y Will, Lentricchia le asocia a otros autores con un compromiso crítico con los asuntos políticos y culturales de América (Lentricchia, ed. 1991b: 3), “who refuse to limit themselves to celebratory platitudes about the truths of the heart” (ibid).

Lo brillante del argumento de Lentricchia es que en su opinión la obra de DeLillo no constituye un acto de crítica cultural debido a una posición ideológica previa o como consecuencia de ella, como sugieren sus detractores, “the telling assumption of DeLillo’s media right reviewers is that he is coming from the left” (Lentricchia, ed. 1991b: 5). La obra de DeLillo, por el contrario, entronca con la tradición norteamericana de Emerson, Thoreau y Twain:

...as if Emerson, Thoreau, and Twain had not written savage critiques of America, not peripherally but centrally, as their’s life’s work. It is true that DeLillo’s heroes are usually in repulsed flight from American life. But what did Emerson say? He said: ‘Society’—he meant ours—is a joint stock company in conspiracy against the manhood of every one of its members’ (Lentricchia, ed., 1991b: 5)

No es crítica social porque DeLillo sea comunista, es crítica social porque es literatura norteamericana, y la literatura norteamericana, como Lentricchia subraya, es crítica desde su origen: “The American literary way has from the start been fiercely antinomian, suspicious, even ‘paranoid’ ” (Lentricchia, ed., 1991b: 5-6). Lentricchia acierta de lleno al vincular la retórica de la conspiración con una tradición literaria muy fuerte en el ámbito de la literatura norteamericana.⁴³ Lamentablemente, Lentricchia no vincula, al rastrear los orígenes de esa corriente crítica norteamericana en el propio origen histórico del país, que alimenta, como se verá en el capítulo 4.1., una retórica de la paranoia y la desconfianza en las instituciones que llega hasta DeLillo.

El único punto débil de Lentricchia es que insiste demasiado en la concepción “social” de la obra de DeLillo, oponiéndola a cierto individualismo inmanentista que estaría representado por los autores que se mencionan (Raymond Carver, Anne Tyler). La obra de DeLillo busca explicaciones sociológicas: “It traces any problematic action to an institutional, structural, or collective cause, rather than a personal one: any theory of society which refuses the lone gunman explanation of anything” (Lentricchia, ed. 1991b: 4). Es decir, sus novelas describen momentos de crisis individual que son

⁴³ Es necesario señalar que esa corriente no es sin embargo exclusiva de Estados Unidos. Baste mencionar, como ejemplo de toda una cultura de la conspiración en Inglaterra, la novela de William M. Thackeray *Henry Esmond* (1852).

siempre producto de una crisis social o cultural. Este punto de vista asume, por oposición, que DeLillo rechaza la noción del individuo como “autonomous private individual” (Lentricchia, ed. 1991b: 3), recogida en la llamada “ficción doméstica” (ibid). Sin embargo, la obra de DeLillo pone de manifiesto una y otra vez que no acepta esa visión de determinismo cultural propuesta por Lentricchia. Los protagonistas de DeLillo siempre parten en busca de una autenticidad perdida—crisis individual—en una realidad “postmoderna”—crisis cultural: hasta aquí el determinismo cultural funciona como método diagnóstico. Esa búsqueda a menudo desemboca en movimientos de escape por parte del personaje que la emprende, que logra dejar atrás el mundo en crisis que le amenaza: hacia el desierto, hacia la ruptura con el lenguaje, hacia el interior de la tierra, hacia el ascetismo. El acto de resistencia que supone la obra de DeLillo en el contexto en que se presenta tiene su plasmación narrativa en los actos de resistencia que, reiteradamente, llevan a cabo sus personajes. La obra de DeLillo sugiere que, si existe un reducto de autenticidad, este se encuentra en el interior de una individualidad fuerte, capaz de desentenderse de las estructuras sociales que la explican y la constriñen. La aparente contradicción entre el análisis de la realidad social, que supone la conciencia de cierto determinismo social-cultural-histórico, y la defensa de individualidades nómicas resulta en problemáticas muy productivas en la tradición literaria, y podríamos concluir que, del conjunto de autores en cuyo rastro coloca Lentricchia a DeLillo, Thoreau es sin duda el modelo más acertado, puesto que ambos comparten el impulso ascético que se analizará en el capítulo 5.3.1.

2.3.2.4. John Frow, o el mundo de las representaciones primarias.

En el artículo “Last Things Before the Last: Notes on *White Noise*” (Lentricchia, ed. 1991b) John Frow analiza la construcción de lo típico en la novela a la que alude su título para apuntar a un nuevo modo de *tipicalidad* que otros autores han denominado “simulacro” (Lentricchia, ed. 1991b: 177). Frow es el primero en denunciar la nostalgia de la autenticidad, la sensación de caída moral que se esconde en los argumentos de Jean Baudrillard: “From the very beginning Baudrillard has been hostile to the scandalous opacity of systems of mediation. His is a historical vision: there was a referent; it has been lost; and this loss, as in Plato, is que equivalent of a moral loss” (Lentricchia, ed. 1991b: 181). Frow construye su argumento por oposición a Baudrillard y también a Walter Benjamin, del que retoma el famoso texto sobre la reproducción

masiva de la obra de arte para afirmar que, en el postmodernismo, la mercantilización de la cultura (su reproducción mecánica que la hace accesible a todos) tiene como resultado la preservación de los mitos de origen y autenticidad (ibid).

En otro de sus ensayos sobre DeLillo, incluido en su libro *Marxism and Literary History* (1986), Frow continúa desarrollando sus correcciones a las ideas más extendidas acerca de la mediación y el simulacro. En referencia a la película que sirve de motor narrativo en *Running Dog*, Frow escribe: “If there is no substantial reality behind surfaces, then mediated constructions of the world themselves become substantial” (Frow, 1986: 143). La película simboliza, según Frow, toda una “política de la representación” por su aspiración a la transmisión de autenticidad (ibid 145).

John Frow, al criticar lo que él denomina “Baudrillardian melancholy” (ibid 182), afirma que el mundo del simulacro que ahora habitamos (y que DeLillo describe) no supone nostalgia ni sentimiento de pérdida con respecto al pasado (ibid, 189), sino que supone una liberación de la ontología platónica de la prioridad del original sobre la copia. Sin embargo, Frow está utilizando la novela de DeLillo como campo de batalla para enfrentar la “melancolía” de Baudrillard—que escribe en *La précession des simulacres*, “lorsque le réel n’est plus ce qu’il était, la nostalgie prend tout son sens” (Baudrillard, 1981: 17)—con la celebración de la “liberación” que plantean Deleuze y Guattari. Cabe preguntarse, por tanto, hasta qué punto está presente el sentimiento de liberación en los personajes de DeLillo. Frow asocia el punto de vista del narrador de *White Noise* con el de Murray Siskind (ibid, 185)—algo que este trabajo cuestionará más adelante—y niega la posibilidad de crítica cultural a favor de las celebraciones postcríticas de Siskind (ibid, 186).

El mundo de *White Noise*, dice Frow, es un mundo de representaciones en el que no se establece una jerarquía en relación al origen: “The world of *White Noise* is a world of primary representations which neither precede nor follow the real but are themselves real” (Lentricchia, ed. 1991b: 183). Frow vuelve a rechazar de este modo los argumentos de Baudrillard. Sin embargo, no queda claro cómo en esa realidad de representaciones pueden percibir los personajes de DeLillo una intuición de trascendencia que Frow reconoce en la novela. Lo que Frow apunta es que tales “intimaciones” de trascendencia pueden encontrarse en cualquiera de las representaciones: en los envoltorios de los productos de consumo, en la televisión o en los espectaculares atardeceres provocados por la nube tóxica.

2.3.3. Post-estructuralistas.

Una de las principales preocupaciones de la crítica de DeLillo ha sido determinar el papel que juega el lenguaje en su narrativa. DeLillo ha afirmado en algunas entrevistas que desde *End Zone* percibió la posibilidad de utilizar el lenguaje no sólo como instrumento o medio, sino también como tema de estudio, como objeto literario: “It may be the case that with *End Zone* I began to suspect that language was a subject as well as an instrument in my work” (LeClair, 1983: 81). Esas declaraciones cristalizan en el énfasis, asociado a los intentos por situar a DeLillo entre los autores del postmodernismo norteamericano, que algunos críticos han dado a la dimensión metanarrativa de su obra. Por otra parte, el interés de DeLillo por el lenguaje a menudo se ha concentrado en la posibilidad de alcanzar la redención a través del lenguaje, posibilidad que resulta problemática en algunas de sus novelas: *End Zone*, *Great Jones Street* o *The Names* así lo evidencian, y la crítica se ha lanzado a analizar la cuestión.

Los aspectos apenas mencionados han sido tratados mayoritariamente por críticos de inspiración post-estructuralista. David Cowart es uno de los que lo han hecho desde una perspectiva más temática que estructural, mientras que Tom LeClair, pionero de los estudios sobre DeLillo, hace uso de las ideas acuñadas por la desconstrucción como medio para exponer la posibilidad de superar modelos narrativos (y epistemológicos) obsoletos. Del mismo modo, Philip Nel, acercándose a las preocupaciones marxistas que esbozábamos en el apartado anterior, aunque desde una perspectiva que se acerca más al análisis estilístico que al ideológico, ha planteado la cuestión de un lenguaje redentor a través del estudio del lenguaje literario, a través de cuyo uso DeLillo configuraría los elementos de resistencia y escape a dialécticas capitalistas en su narrativa.

2.3.3.1. David Cowart o la física del lenguaje.

The Physics of Language (2002), de David Cowart, apareció en un momento posterior a la “canonización” de DeLillo a partir de 1999 (Duvall, 1999: 559). La introducción de Cowart comienza así: “In his acute rendering of the bi-millennial moment, Don DeLillo ranks among the most important of contemporary novelists” (Cowart, 2002: 1). En las páginas que siguen, Cowart no duda en situar a DeLillo a la altura de su contemporáneo, Thomas Pynchon: “Pynchon and DeLillo are the mythic

cousins of American postmodernism” (2002: 7). Ambos, continúa Cowart, son únicos en su generación por el modo en que identifican las energías que hacen o transforman una civilización: “a DeLillo (or a Pynchon) charts much swifter epistemic shifts, recognizing that changes formerly taking hundreds of years now take place from decade to decade” (2002: 8).

De este modo, Cowart caracteriza a DeLillo como cronista de su época —“One of the most resourceful and acute chroniclers of his age” (Cowart, 2002: 8)—sumándose a la lista de críticos que han definido así a DeLillo. Su postura, como las de los otros, pone de manifiesto, no obstante, la problemática expresada al inicio de este estudio. Al colocar a DeLillo en el paisaje del postmodernismo —“Good DeLillo criticism, in any event, properly engages the whole landscape of postmodernism” (Cowart, 2002:1)—el argumento de Cowart continúa, naturalmente: “In analyzing the oeuvre of a writer so gifted, one seeks fresh perspectives on contemporary literature. At the same time, one explores some of the basic aesthetic principles of the age” (Cowart, 2002: 2).

Cowart plantea su programa crítico para el análisis de la narrativa de DeLillo en torno a cuatro nombres: Lacan, Derrida, Baudrillard, Jameson (Cowart, 2002: 11). Su perspectiva, aunque ecléctica, tiene como base la idea del lenguaje como “deepest being, as numinosum” (Cowart, 2002: 2). Su punto de vista se justifica porque, según su argumento, la obra de DeLillo apunta a concepciones del lenguaje cercanas a las expresadas por el post-estructuralismo (Cowart, 2002: 209 y 211). La obra de DeLillo, por tanto, sirve de índice de los principios estéticos del postmodernismo, el primero de los cuales es, según Cowart, la circularidad del significado, o, dicho de otro modo, la auto-referencialidad del lenguaje: “the essential circularity of signification [...] that language commonly represents only itself” (2002: 2). A lo largo de todo el libro, Cowart hace hincapié en la idea de que el lenguaje constituye el centro temático y estructural absoluto en la obra de DeLillo (2002: 2). De este modo, la narrativa de DeLillo es asimismo reflexiva, por cuanto expresa la problemática de su propio medio.

Los términos con que Cowart caracteriza a DeLillo, no obstante, lo alejan de esa reflexividad que, al parecer, constituye la marca del postmodernismo:

The difficulties posed by DeLillo have their *mimetic* rationale in the confusion of contemporary American culture. As an instrument of measuring what it means to live in the American present, this author *mirrors* the strange fluidity and rootlessness of an age in which, with or without the

pronouncements of Lacanian psychoanalysis, the individual's sense of identity or self suffers progressive attenuation. DeLillo *observes* and *records* the way the contemporary mind, its attention span diminished, has seemingly been modified by film, by music, and, overwhelmingly, by television. (Cowart, 2002: 12; *mi cursiva*)

Este párrafo, en el que Cowart pretende identificar la pérdida del “yo” unificado como característica de la postmodernidad norteamericana —“the individual's sense of identity...” —se revela como descripción del proceso literario en DeLillo. Al referirse al autor, Cowart describe primero su obra como instrumento de medida, “as an instrument of measuring what it means to live in the American present”, es decir, como representación de una realidad que, aunque externa a la obra, tiene en esta un perfecto modelo a escala, un espejo —“this author mirrors...”— de la misma. El proceso literario se presenta, pues, como mimesis. El autor, como cronista de su época, observa la realidad a su alrededor para después reflejarla en sus obras, y ofrecérselas al lector como “crónicas” de la misma: “DeLillo observes and records”. Es precisamente en esta secuencia: observar-transcribir, que tiene su origen en una concepción mimética de la obra de arte como representación de la realidad donde se delata la supuesta postmodernidad de DeLillo, concebida como crisis de la representación: en la capacidad del arte como transcripción de la realidad, de la que es reflejo, se plantea el desafío a la supuesta auto-referencialidad del lenguaje. DeLillo se convierte en cronista de su época por su capacidad de representación: “It takes an artist of rare gifts to *represent* the contemporary world's complexity” (Cowart, 2002: 8; *mi cursiva*); “As a postmodernist committed to *representing* the discontinuous contemporary moment...” (ibid, 9). A lo largo de la introducción, Cowart alaba a DeLillo por esa misma capacidad, expresada en verbos de representación: “to grasp”, “to record”, “to depict”, para captar el espíritu de la época —“DeLillo captures the spirit of a postmodern America” (2002: 8).

De este modo, se traiciona la idea, planteada en los presupuestos teóricos de Cowart, de que la obra de DeLillo se origina en los mismos sistemas semióticos que ordenan la realidad postmoderna, para atrincherarse en una posición crítica mucho más tradicional, la percepción de un novelista que coloca un espejo frente a la realidad y utiliza el lenguaje como herramienta para reflejarla.⁴⁴

⁴⁴ Una posición codificada en la tradición realista y expresada por autores como George Eliot o Stendhal. Así, Stendhal escribe en *Le Rouge et le noir* (1830): “Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route” (1989: 368) mientras que George Eliot utiliza la misma metáfora en *Adam Bede* (1859): “My strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective, the outlines will

La lectura que Cowart hace del lenguaje como tema y como medio en DeLillo bebe directamente de las denuncias del logocentrismo en la obra de Jacques Derrida. En referencia a *The Names*, Cowart escribe: “Writing [...] was always already the marker of absence masquerading as presence” (Cowart, 2002: 174). A partir de esta posición crítica, no obstante, Cowart identifica en DeLillo una visión del lenguaje como lugar de resistencia frente a la condición postmoderna: “DeLillo leaves open the possibility that a relationship persists between the linguistic and the divine” (ibid). Frente al descreimiento que acompaña al individuo postmoderno, despojado del consuelo de los grandes relatos y de todo rastro de trascendentalidad, DeLillo ofrece en sus textos cierta intuición de lo trascendental en el lenguaje. Cowart acierta sin duda al señalar la persistencia con que DeLillo apunta a esa conexión entre lenguaje y divinidad, pero no llega a explicar la que constituye, como se verá en el capítulo 5.4.2., la originalidad de la concepción del lenguaje en DeLillo: un lenguaje entendido como materia, como sonido, cuya trascendencia se origina con anterioridad a la imposición posterior de un significado convencional; es decir, DeLillo no dice que los significados sean motivados por una necesidad trascendental, sino todo lo contrario, que su trascendentalidad es anterior a tal asignación convencional de significados.

David Cowart, por otra parte, hace referencia a una de las principales polémicas en torno a la obra de DeLillo: su adscripción genealógica, es decir, su clasificación en el canon como autor postmodernista, modernista, o romántico. Su propia postura aboga en principio por situar a DeLillo dentro del canon postmodernista junto a Pynchon o Coover, aunque de manera bastante flexible, pues su concepción del postmodernismo como referente cultural es totalizadora:

On the other hand DeLillo is also exemplary in that he resists what can be a hegemonic tendency in postmodernist thought and practice. After all, however much one attempts to codify its practices, postmodernism is not an exclusive club that bars certain ideologies or practices. It is open, eclectic, anti-hierarchical, and nondoctrinal. Though I defer at times to the familiar, antifoundationalist model, I remain convinced that all postmodernisms remain valid. (Cowart, 2002: 12)

sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box, narrating my experience on oath” (1980: 221).

Frente a su propia postura sitúa a otros autores como Paul Maltby o Glen Scott Allen, de los que dice: “One or two critics have cautiously speculated about an element of conservatism in DeLillo” (Cowart, 2002: 4). Cowart está asociando aquí el conservadurismo con una posición no postmodernista. A esos “uno o dos críticos” habría que sumar ahora a varios otros, entre ellos Harold Bloom, que en el año 2003 editó dos antologías de artículos sobre la narrativa de DeLillo. En sendas introducciones escritas para dichas antologías, Bloom clasifica a DeLillo dentro del “High Romanticism”, y le sitúa junto a Walt Whitman en la tradición literaria norteamericana, como “poeta de lo sublime”. En este sentido, Cowart menciona, al hablar de Paul Maltby y su visión de DeLillo como neo-romántico, que el hecho de que las novelas de DeLillo puedan en ocasiones interpretarse desde el paradigma Wordsworthiano no le convierte en romántico, pues hay que tener en cuenta el papel de la ironía en esos textos: “the degree of irony with which DeLillo occasionally invokes visionary or sublime experience” (Cowart, 2002: 211-212, nota 7).

Los “elementos de conservadurismo” identificados por Cowart, resistencias al postmodernismo, que intentan situar a DeLillo dentro del modernismo o del romanticismo, ponen de manifiesto el modo en que la crítica de DeLillo a menudo se ha lanzado a clasificar la obra del autor sin hacer la más mínima reflexión acerca de la problemática de definir el postmodernismo como categoría, tal y como ha sido expresada por una interminable lista de autores en los últimos años: Jameson, Hutcheon, Hassan, Calinescu, McHale, Eagleton, Bertens, Barth. El propio Cowart, al final de su introducción, reconoce la cualidad de DeLillo como anticuerpo del postmodernismo:

But to transcribe this social and psychological reality is not to endorse it. If DeLillo seems in his fictions to *become* the American reality he scrutinizes—to become, that is, hip, young, image-crazed, and morally ambiguous—it may be that he does so out of a desire that is homeopathic, a desire to inoculate (in the most literal sense) cultural production against the tyranny of the two-dimensional that threatens to devalue it. (Cowart, 2002: 12)

En este pasaje Cowart plantea, otra vez de forma certera, unos de los focos problemáticos de la crítica de DeLillo: la consideración del autor como víctima del mal que describe, o su distancia con respecto a éste. Así, afirma: “From David Bell and Gary Harkness to Bill Gray and Nick Shay, the resistance proves inconsequential, unlikely to issue in any reversal of the postmodern condition. If there is a resister, it is DeLillo himself. If there is a site of resistance, it is language” (Cowart, 2002: 5). Esta distinción,

entre la posible resistencia por parte de DeLillo y la irremisible condición postmoderna de sus personajes, se examinará con detalle en el último capítulo de este trabajo, titulado, precisamente, “Resistencias”.

2.3.3.2. Tom LeClair o la novela de sistemas.

Tom LeClair es el autor de la primera monografía dedicada a Don DeLillo, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel* (1987). En ella, inventa la categoría literaria “systems novelist”, en la que incluye a DeLillo, junto con otros autores del llamado canon postmodernista: Barth, Gaddis, Pynchon y Coover. Según señala Thomas Schaub, en 1987, cuando la obra de DeLillo comenzaba a captar la atención de la crítica académica, el situarle junto a autores que ya se consideraban parte del corpus académico constituía en realidad una estrategia para forzar la entrada del propio DeLillo en el mismo (Schaub, 1989:129).

La categoría “novela de sistemas” utilizada por LeClair tiene su origen en teorías de sistemas y teorías del caos, que el propio LeClair describe en su capítulo introductorio, mencionando a los teóricos en los que se inspira: Ludwig von Bertalanffy, Fritjof Capra, Douglas Hofstadter, John Von Neumann, Kenneth Boulding, Buckminster Fuller, Gregory Bateson. Al mismo tiempo, la etiqueta por él creada le permite crear un vínculo entre postmodernismo y modernismo, muy en la línea de las aspiraciones de John Barth en “The Literature of Replenishment” (Barth, 1984b: 203): “Gaddis, Pynchon, Coover and DeLillo are frequently considered to be postmodernists, but if postmodernism continues to be defined as a deconstructive movement—and I believe it almost always is—these ‘systems novelists’ would be more accurately termed ‘re-moderns’ to suggest their continuity with modernism” (LeClair, 1987: 9). Los temas de la novela de sistemas, enumerará LeClair a continuación, retomando las principales preocupaciones del modernismo literario, puesto que la teoría de sistemas se vincula ella misma a las temáticas modernistas (LeClair, 1987: 10-11).

La idea de LeClair, no obstante, parece derivarse de una tendencia hacia la metaliteratura, novela como juego, código, o sistema cerrado y auto-contenido, relacionado con lo que Brian McHale llama “ontological emphasis” en la narrativa del postmodernismo (McHale, 1987: 10), y que responde al carácter reflexivo del propio postmodernismo como movimiento cultural, según indican Fredric Jameson, Ihab Hassan o Linda Hutcheon. Esta corriente surge de la necesidad de “crear mundo”, un

tipo de novela postmodernista que estaría muy influida por el *nouveau roman*. La denominación “novela de sistemas” apunta a un énfasis estructural, alejándose de ideas de representación mimética—propias de la novela realista decimonónica—y más cercanas a una concepción de la novela como estructura cerrada. La narrativa de DeLillo, sin embargo, parece tener poco que ver con el juego postmodernista de John Barth y menos aún con la ironía postmoderna de Coover.

Thomas Schaub dice acerca del libro de LeClair: “in addition to setting out the cultural criticism and themes of DeLillo’s fiction—which are for the most part understood and widely acknowledged—LeClair exposes the structural, systematic girders and beams of the books, revealing aspects of their construction not commonly recognized” (Schaub, 1989: 130). *In the Loop* sienta un precedente en cuanto al modelo de análisis que presenta, al vincular los temas dominantes en cada una de las novelas de DeLillo con las estructuras narrativas de las mismas. El único problema es que LeClair abusa en ocasiones—su libro se resiente del paso del tiempo—de las teorías científicas aplicadas al análisis narrativo, que muchas veces no aportan nada que no existiera ya en el análisis narratológico formalista o estructuralista salvo una especie de brillante pátina científica a los modelos planteados.

2.3.3.3. Philip Nel, o la redención desde la vanguardia.

Los artículos de Philip Nel constituyen el único análisis estilístico en profundidad que se ha llevado a cabo hasta el momento de la obra de Don DeLillo. Sus ensayos sobre *Underworld* y *The Body Artist* se han centrado en poner de manifiesto la estética eminentemente modernista de la narrativa de DeLillo. Su consideración de que la resistencia al postmodernismo en DeLillo se ejerce desde las estéticas del modernismo y las vanguardias es decisiva en la consideración de que tal resistencia no es producto exclusivo de la intención autorial, sino que es inmanente al propio tejido narrativo. Nel considera que su análisis estilístico está justificado por la importancia que el lenguaje, en su condición material, formal, más que a través de su función referencial, tiene para DeLillo, tal y como éste ha expresado en repetidas ocasiones, en entrevistas y escritos no ficcionales.⁴⁵

⁴⁵ La visión de DeLillo acerca del trabajo literario oscila, como se analizará en el capítulo 5.1., entre la epifanía romántica y la obra de artesanía.

La conexión modernista de DeLillo, afirma Nel, es con el modernismo de Joyce o Eliot, con quienes otros críticos han visto múltiples relaciones en la obra de DeLillo—desde las referencias explícitas a Joyce en *Americana* hasta los paralelismos estructurales y estéticos entre *Underworld* y *The Waste Land* o *Ulysses*.⁴⁶ Nel describe el uso que hace DeLillo de las poéticas asociadas al modernismo y las vanguardias como mecanismos de resistencia política. La propuesta de Nel parte de la propia insistencia de DeLillo en la imagen del escritor como un artesano del lenguaje: “Before history and politics, there is language. This is what he means when he calls himself a writer” (*WAR* 17).

La posición que asigna a DeLillo es interesante—y única en todo el panorama crítico sobre su obra—puesto que aúna una estética próxima al modernismo con un objeto literario que se reconoce completamente postmodernista: “The plays and novels after *White Noise* continue to address the concerns of postmodernity, but their forms move toward modernism” (Nel, 2002b: 737). El problema de Nel es que abandona la interesante idea de partida para analizar el texto—de forma exquisita, eso sí—sin estudiar o cuestionar cómo ese esteticismo imaginista llega a ser percibido por los lectores y críticos como una representación precisa de lo que llamamos postmodernismo. Es decir, cómo se construye, desde el modernismo—desde la estética del modernismo—una visión de la realidad que reconocemos como postmodernista. Esa será, precisamente, la tarea de este estudio, que coincide inicialmente con la adscripción que apunta Nel, pero se resiste a aislar esa caracterización estética como mera cuestión de elección de un estilo. Más bien, mi argumento es que sólo desde esa opción estética es posible desarrollar una conceptualización del mundo que se identifique como postmodernista, y de ahí también que difiera de la opinión de Tom LeClair al asociar a DeLillo con Barth o Coover.

En su análisis de *The Body Artist* Nel es el único crítico que rechaza la imagen habitual de DeLillo como cronista, testigo, anatomista o patólogo de la postmodernidad para subrayar la idea de que el lenguaje de DeLillo—sus ideas sobre el lenguaje como escultura, “language as sculpture” (Nel, 2002b: 739)—responde más a un impulso estético formalista que a una necesidad de precisión mimética: “Choosing particular words because of their sound and look but not because they are more ‘mimetic’ of the world” (ibid). Por otra parte, *The Body Artist* es, dice Nel, la única de las novelas de

⁴⁶ Vid. Cowart, 2002: 143-144; 194-196 o Duvall, 2002: 21-24.

DeLillo en que sus teorías sobre el lenguaje se ponen en práctica sin anunciarse en el propio texto (Nel, 2002b: 738-739).

Su posición esteticista garantiza a DeLillo, según Nel, una capacidad de resistencia frente a las estructuras de poder postmodernistas a través de su fe en el lenguaje como fuente de redención frente a la autoridad: “DeLillo’s belief in the novelist’s art has manifested itself in a willingness to confront important subjects [...] subjects that are involved in public structures of power” (Nel, 20002b: 757). Es decir, no se trata de un esteticismo como escapismo de la realidad postmodernista, sino precisamente como mecanismo de resistencia. Como los modernistas, afirma Nel, en DeLillo el arte—y en su caso el lenguaje artístico—es fuente de salvación: “Salvation must be sought in art” (ibid); “Language as having the power to counteract social and ideological forces” (Nel, 2002a: 109).

El punto de partida para toda la argumentación de Nel es la paradoja que alimenta la narrativa de DeLillo: la búsqueda de un lenguaje perfecto y trascendental a pesar de la certeza, ya desde el comienzo, de que tal lenguaje no existe: “DeLillo’s work constantly acknowledges the possibility of ever attaining the ideal language which literally embodies the material world” (Nel, 2002b: 739). DeLillo se situaría, según Nel, entre un impulso hacia lo originario y puro en el lenguaje y el descreimiento de que tal posición—profundamente logocéntrica—es posible. Lo que Nel no identifica en su texto es el modo en que la narrativa de DeLillo no llega nunca a renunciar del todo al ideal logocéntrico: aunque reconoce una y otra vez la imposibilidad de alcanzar un lenguaje “puro”, nunca llega al convencimiento de que tal lenguaje originario es un mito. Que el ideal sea imposible de alcanzar, como ilustran todas y cada una de las novelas de DeLillo, no hace sino reforzar la idea, implícita en todos sus textos y pergeñada también en las entrevistas en las que ha tratado la cuestión, de que DeLillo está convencido en todo momento de la existencia de un elemento trascendental en el lenguaje, que se percibe como más allá de los habituales usos referenciales del habla cotidiana.⁴⁷

2.3.3.4. François Happe o la ficción contra los sistemas

⁴⁷ Esta cuestión se tratará en profundidad en el capítulo 5.4.1.1.

François Happe es autor de cuatro artículos y un estudio monográfico—*Don DeLillo. La fiction contre les systèmes* (2000)— sobre la obra de DeLillo. En torno al *Revue Française d'Études Américaines*, lidera un grupo de críticos franceses —Maurice Couturier, Gérard Cordesse, Jean-Yves Pellegrin, Florian Tréguer— que, desde el post-estructuralismo, denuncia la reducción de la obra de DeLillo a comentario del postmodernismo, por parte de cierto sector de la crítica norteamericana. En el artículo “Le banal et l'événement: la ‘Belle Noiseuse’ de *White Noise* de Don DeLillo”, Happe denuncia cómo la crítica norteamericana se ha concentrado en una lectura de *White Noise* como crítica cultural, dentro del marco de la “estética postmoderna” (2000a: 23). Esta crítica, dice Happe, afirma que la novela “se donne por objet l'Amérique moyenne et investit les lieux communs de la culture populaire” (Happe, 2000a: 23), y se concentra “sur la satire culturelle et le simulacre selon Baudrillard” (ibid). Frente a estas lecturas, que suponen la “banalización” de la novela al reducirla mediante una lectura temática, cultural, Happe defiende la posibilidad de una lectura “literaria/literal” (2000a: 24).

Happe señala que ese tipo de lectura temática o cultural supone la aceptación de una continuidad entre el universo narrativo y la realidad: “l'idée d'une continuité entre le monde créé par le roman et le monde dans lequel ce roman a été produit” (Happe, 2000a: 25). Es decir, las lecturas del postmodernismo cultural revelan una concepción mimética de la novela como representación transparente de la realidad, una concepción propia de la novela realista decimonónica a la que, por principio, la narrativa postmodernista se opone.⁴⁸ La propia novela, además, convierte en redundante, y por tanto superfluo, cualquier comentario cultural que se pretenda hacer sobre ella, pues el comentario está ya depositado en la propia novela, sobre todo a través del personaje J. Murray Siskind: “Il suffit de lire en parallèle le commentaire de Frank Lentricchia et le passage du roman pour s'apercevoir que le discours du personnage Siskind [...] voue les remarques du critique à la redondance” (Happe, 2000a: 26).

Las lecturas postmodernistas de *White Noise* suponen la “banalización” de la novela puesto que se concentran en lo que, según Happe, no es más que “ruido cultural” (2000a: 25); los episodios en torno a la televisión, el supermercado, la universidad: “ce banal thématique n'est que le magma indifférencié nécessaire à l'événement, il forme la trame du quotidien dont la fonction est d'être déchirée par l'irruption de l'exceptionnel”

⁴⁸ Vid. John Barth, “The Literature of Exhaustion” (1984a: 62-76)

(Happe, 2000a: 25). Lo banal, estático, es anti-narrativo, frente al evento, la excepción, que constituye el motor narrativo. Frente a las lecturas temáticas que denuncia, Happe propone en este artículo una lectura de *White Noise* en términos de la oposición entre lo banal como desaparición de la linealidad temporal —“l’effacement de la linearité du temps”— a través de la ritualización —“la domestication de la répétition”—, y el evento como desencadenante de la trama y, según la lógica de la novela —“All plots tend to move deathward” (*WN* 26)—, de la muerte.

Aparentemente, la lectura de Happe, en este artículo como en los demás, hace casar la estructura de la novela y sus mecanismos narrativos con el propio desarrollo narrativo, es decir, la historia, la trama. Así, en su artículo sobre *Libra* (1996), Happe ofrece una lectura metanarrativa de la novela, en la que ésta se presenta como construcción narrativa de la Historia, siguiendo la propuesta de Hayden White en *Tropics of Discourse* (1978), del mismo modo en que la propia narración supone una reflexión acerca de la (im)posibilidad de reconstruir la verdad a partir del exceso de información:

Libra se présente, superficiellement, comme un récit kaléidoscopique dont les ruptures et les discontinuités reflètent un monde fragmenté, disloqué, et créent une impression de chaos. Mais le lecteur attentif discerne rapidement la rigueur de la composition, les échos, les similitudes, les symétries. Du chaos émergent des structures d’ordre. Certes, de telles structures sont inhérentes à la fiction: transformer des données en récit, c’est, d’une façon ou d’une autre, imposer un certain ordre. (Happe, 1996 : 98)

Subyace la idea, que estalla en el post-estructuralismo (Barthes), nacida del formalismo ruso (Propp), de que la estructura de la narración revela sus patrones narrativos, de manera que, en Happe, desemboca en la novela como meta-narración: La “métaphore metafictionnel et littéraire” (Happe, 2000a: 26) domina la obra de DeLillo. El énfasis metanarrativo, a su vez, supone la superación del dualismo entre historia y discurso, histoire-récit, establecido en la narratología por el formalismo ruso, en un proceso dialéctico que alcanzaría su síntesis en la meta-ficción. Las lecturas de Happe constituirían ejemplos perfectos de esta síntesis, si no fuera por el carácter problemático de la propia dicotomía entre historia y discurso, que se traslada al argumento del propio Happe. En primer lugar, el modelo de Happe y su articulación con las críticas a las lecturas culturales de la obra de DeLillo revelan lo inadecuado, por insuficiente, de la tradicional distinción narratológica entre historia y discurso. En el esquema

metanarrativo, aparentemente globalizador, de la obra literaria, se hace necesario introducir nuevas dimensiones, en este caso los códigos culturales y hermenéuticos (Barthes, 1970: 28) o el nivel del discurso (Genette, 1972: 72), según se mencionaba anteriormente.

En sus críticas a las lecturas culturales postmodernistas de *White Noise*, Happe pone de manifiesto una escisión en el seno de la unidad de la obra literaria. Al afirmar que la escritura misma constituye el lugar de resistencia de la novela frente a la banalidad temática (Happe, 2000a: 25), queda al descubierto una escisión profunda en la concepción de la narrativa por parte de Happe: el plano “cultural” se presenta como un suplemento, un añadido no esencial. El argumento de Happe, que hace referencia al papel del ruido en la teoría de la información, revela la consideración de la crítica cultural —que sin duda está presente en la obra de DeLillo— como ruido novelístico, como “banalidad temática”. Happe también introduce la idea del “parásito” (2000a: 26), que pone en relación con las teorías de la información: en *White Noise*, ciertos códigos parasitan a otros. En el argumento de Happe lo banal aparece como información y lo narrativo constituye el ruido como amenaza. Sin embargo, su propia lectura está diciendo justo lo contrario: desde la propia elección del término “banal” hasta su subversión de los argumentos de los críticos culturales, implica una concepción de la novela en la que el esqueleto narrativo es lo esencial —la información— mientras que el discurso cultural funcionaría como ruido, como parásito de la narración. Desde este punto de vista, cabe incluso cuestionar la función de un personaje como Siskind en la novela, que se presentaría también como elemento superfluo, pues su única misión en el desarrollo narrativo parece ser el comentario cultural.

2.3.4. Otras corrientes críticas.

En este apartado he querido agrupar algunas de las corrientes críticas que de forma puntual han prestado atención a la narrativa de DeLillo. Se trata de enfoques teóricos cuya dedicación a DeLillo ha sido minoritaria, pero que creo merece la pena señalar, por el interés que tiene ofrecer un panorama lo más completo posible del espectro crítico en torno a la obra del autor objeto de estudio.

Las corrientes cuyas aportaciones se discuten brevemente a continuación—psicoanálisis, *gay and lesbian studies*, estudios étnicos y raciales, ecocrítica—han ofrecido perspectivas interesantes de aspectos concretos de la narrativa de DeLillo, pero

la sujeción de sus puntos de vista teóricos a manifestaciones temáticas muy específicas las limitan a parcelas muy pequeñas de todo el espectro cubierto en las novelas. Ninguna de estas aportaciones se perfila como modelo teórico con el suficiente potencial explicativo para ofrecer una lectura, no ya de toda la narrativa de DeLillo, sino siquiera de una de sus novelas tomada en su generalidad. La mayor crítica que puede hacerse a las lecturas que estas corrientes han planteado es, en conclusión, que tratan cuestiones que resultan periféricas—cuando no del todo ausentes—en la mayoría de los textos a analizar.

2.3.4.1. Psicoanálisis

Dos de los críticos a los que ya se ha hecho referencia en este capítulo, Douglas Keeseey y David Cowart, han analizado, dentro de su perspectiva multidisciplinar, una de las novelas de DeLillo desde el psicoanálisis. Ambos utilizan el enfoque psicoanalítico para llevar a cabo sendas lecturas de *Americana*, la primera novela de DeLillo. La novela cuenta la historia de David Bell, un joven ejecutivo de televisión que emprende un viaje hacia el oeste de Estados Unidos durante el que recordará su infancia, su familia y especialmente sus relaciones con sus padres. De esta breve sinopsis se desprende lo evidente de la adecuación de la perspectiva psicoanalítica para el análisis de esta novela en particular, y se pone de manifiesto, una vez más, el tematismo que domina las lecturas de buena parte de la crítica.

Tanto Keeseey como Cowart analizan las relaciones familiares que la novela plantea en términos de un triángulo edípico entre David, su madre y su padre.⁴⁹ Así, Keeseey analiza las relaciones de David con cada uno de sus progenitores en función de dos modelos cinematográficos, el *hollywoodiense* con el que identifica a Clinton Bell, publicista de renombre, y el godardiano, próximo a las películas caseras que David asocia a su madre. La película que David planea hacer en el desierto se lee, dentro de la estructura edípica proyectada, como un intento de acercamiento a su madre: “David’s film is motivated by his desire to understand his mother” (Keeseey, 1993: 24); “David’s home movie represents his attempt to come home to his mother for the first time, to see her from a truly personal and honest perspective (hand held camera and foregrounded

⁴⁹ La dimensión edípica de la novela, sin embargo, ya había sido mencionada antes por Tom LeClair en *In the Loop* (1987: 34).

editing) and not through the conventionally lecherous and uncaring eye of the Hollywood camera” (Keesey, 1993: 25).

Lo problemático de la lectura de Keesey es que, como sucede en el resto de los capítulos de su libro, tiende a la polarización valorativa de las estructuras que plantea, de manera que el triángulo edípico que planteaba al principio termina convertido en una cuestión de elección, por parte del personaje protagonista, entre dos modelos vitales, que previamente han sido evaluados por el autor. Su análisis carece de una verdadera base teórica psicoanalítica y podría decirse, por el contrario, que utiliza el conflicto edípico de la novela como mero soporte sobre el que desarrollar su análisis de personajes. De este modo, Keesey resuelve el conflicto aludiendo a su dimensión más literal. Puesto que David Bell identifica varias veces en la novela a su amiga Sullivan como figura materna, la consumación de la relación sexual entre ambos se percibe, desde la perspectiva de Keesey, como superación del complejo de Edipo por parte de David, una explicación del todo insuficiente para el final de la novela, y que no justifica en absoluto el retorno de David a su punto de partida (Keesey, 1993: 29).

Para Cowart, la novela misma impone la lectura psicoanalítica en su retrato de un personaje, David Bell, en busca de una identidad que define como post-Freudiana: “Whether or not he would embrace Lacanian formulations of psychological reality, DeLillo seems fully to recognize the tenuousness of all ‘subject-positions’” (Cowart, 2002: 131). En su lectura, sin embargo, se demuestra la imposibilidad por parte de David de superar el complejo de Edipo como manifestación simbólica de una relación global con América: “David Bell’s existential distress seems to have an important Oedipal dimension, seen in his troubled memories of his mother and in his relations with other women in his life. I propose to conclude, therefore, with a consideration of how the relationship between David Bell and his mother extends symbolically into the life of a nation” (Cowart, 2002: 138).

David Cowart, que parte del mismo triángulo edípico planteado por Keesey, elabora una lectura mucho más compleja al utilizar ese marco como modelo para un análisis simbólico de toda la novela. Así, la relación edípica de David con su madre se convierte en arquetipo de toda la visión de América que contiene la novela: “He knows that Americans collectively define themselves with reference to a land their artists frequently represent, in metaphor at least, as female. In *Americana* DeLillo represents this female land as maternal [...] the more appalling tragedy of the American Oedipus

and his unwitting violation of a landscape the reader gradually recognizes as Jocasta” (Coward, 2002: 132).

A pesar de que la lectura simbólica de Cowart goza de una mayor capacidad explicativa, ambos autores caen en la redundancia que, como ya se ha mencionado anteriormente, atenaza a las lecturas temáticas de DeLillo. Es decir, Keesey y Cowart son capaces de elaborar explicaciones psicoanalíticas de *Americana* precisamente porque la propia novela ya contiene ese modelo psicoanalítico que se hace explícito en la estructura familiar que describe, por lo que los comentarios de otros autores, aunque sin duda valiosos, tienen algo de reiterativo.

2.3.4.2. *Gay and lesbian studies*

Al igual que sucede con el psicoanálisis, los *gay and lesbian studies* se han centrado en analizar la única novela de DeLillo en la que se problematiza— aunque de modo tangencial, en mi opinión— la homosexualidad. La anécdota que da pie a los dos artículos a los que haremos referencia aparece en *End Zone*. El tematismo en este caso resulta aun más llamativo, puesto que hay varios personajes homosexuales en la narrativa de DeLillo— en *Players* o *Underworld*, por ejemplo— pero sólo en *End Zone* se plantea esa homosexualidad como problemática en relación con un aspecto cultural más general.

Ambos ensayos, “The ‘Queer’ in Don DeLillo’s *End Zone*” (1989) de J.K. Higginbotham y “What is the Word at Logos College? Homosocial Ritual or Homosexual Denial in Don DeLillo’s *End Zone*” (2000) de Michael Hardin, parten de una frase recurrente en la novela, “There might be a queer on the squad” (EZ 25), para rastrear las referencias y alusiones a actitudes homosexuales y deseo homoerótico entre los personajes, que ambos autores consideran especialmente relevante por el contexto en que transcurre la novela, el fútbol americano, en el que habitualmente se ensalza el elemento de masculinidad heterosexual y se reprime toda alusión a una posible homosexualidad (Hardin, 2000: 32; Higginbotham, 1989: 6).

Mientras que Higginbotham admite la secundariedad de la trama homosexual en la novela— “a minor subplot” (Higginbotham, 1989: 5)— Hardin elabora un detallado informe de todas las alusiones directas e indirectas a deseos homoeróticos, símbolos fálicos o argot homosexual en la novela. Su recopilación resulta abrumadoramente exhaustiva pero, como él mismo se ve obligado a reconocer, algunos de los juegos de

palabras que elabora para descubrir el elemento homosexual en los nombres de cada personaje llegan a ser descabellados; “some of these names may seem a bit far-fetched” (Hardin, 2000: 39), afirma.

En su análisis de la novela en clave homosexual, Hardin se revela, paradójicamente, como un criminalista en busca de pruebas concluyentes para realizar una acusación. Hardin abusa del lenguaje jurídico, presentando pruebas y descubriendo pistas: “Don DeLillo’s *End Zone* is a game full of clues” (Hardin, 2000: 46); “the final evidence to support the idea...” (ibid 45); “there is more evidence of homoerotic desire in Gary” (ibid 40); “the most obvious inferences of male-male sexuality on Taft and Gary...” (ibid 39). Su examen del texto se asemeja a una caza de brujas para demostrar que Gary Harkness, protagonista y narrador, es el homosexual del que habla el resto del equipo: “the suggestions that the protagonist, Gary Harkness, may himself be the ‘queer’” (Hardin, 2000: 32).

Sin embargo, más problemática incluso que la relevancia de ese lenguaje alusivo al deseo homosexual implícito en el fútbol y otros deportes de equipo resulta la insistencia y facilidad con que Hardin asume que ese subtexto ha sido elaborado consciente y deliberadamente por DeLillo con el fin de destapar la homoerótica del deporte. Así, Hardin repite varias veces a lo largo de su ensayo que la *intención* de DeLillo era precisamente esa: “Once the issue of sexuality is raised, the entire game, its players, and its surroundings reveal a *conscious effort* on DeLillo’s part to infuse the game with a heightened degree of male-male sexuality through puns and allusions to male sex organs and sexuality” (Hardin, 2000: 32; *mi cursiva*); “the queer associations in other places suggest that DeLillo is *consciously* raising them up” (ibid 40; *mi cursiva*); “DeLillo is constructing a homoerotic subtext to football” (ibid 45).

Lo periférico del argumento de Hardin contrasta con lo dogmático que se vuelve cuando concluye que ese es el único objetivo de la novela y que negarlo supone irremisiblemente malinterpretar el texto, rechazando así otras interpretaciones: “The association between football and warfare and football and language function at the textual level, but the subtext is highly sexualized. To dismiss this reading is to miss the point of the novel” (Hardin, 2000: 47).

2.3.4.3. Estudios étnicos y raciales

Bajo este epígrafe se agrupan aquellos críticos cuyas lecturas se han llevado a cabo desde la consideración de DeLillo como autor blanco, por una parte, o como autor italo-americano, por otra. En ambos casos, se presupone una ideología asociada a cada una de las categorías que vendría a determinar la posición del autor con respecto de la realidad tratada en sus novelas. Las declaraciones de DeLillo en algunas entrevistas, sin embargo, permiten pensar que tal presuposición sería rechazada de plano por el autor, y considero que el planteamiento de algunos de estos críticos es biografista y enormemente reductivo, puesto que implica que un escritor sólo debería o podría escribir adecuadamente acerca de cuestiones en las que estuviera personalmente implicado.⁵⁰

Fred L. Gadarphe toma dos de los relatos de DeLillo como ejemplo de lo que llama “*Italianidad* en clave menor” (“*Italianity in a Minor Key*”, 1996) en DeLillo, es decir, referencias más o menos claras a la diferenciación étnica aparentemente ausentes en su obra posterior.⁵¹ Según explica al comienzo de su artículo, la presencia del trasfondo étnico italo-americano es mucho más fuerte en sus primeros relatos, y pone como ejemplo “*Take the ‘A’ Train*” y “*Spaghetti & Meatballs*”, en los que los protagonistas son de origen italiano. Con el mismo propósito Judith Laurence Pastore estudia en el artículo “*Marriage American Style: Do DeLillo’s Domestic Satire*” (1990) el trasfondo italiano de las ideas de DeLillo acerca del matrimonio y el divorcio en *White Noise*, tomando también el relato “*Spaghetti & Meatballs*” como antecedente étnicamente “*marcado*”.

Estos artículos utilizan la narrativa breve de DeLillo como “obra de juventud” con el fin de detectar rastros que delaten el origen italo-americano del autor en su narrativa posterior. Como sucedía con el ensayo de Michael Hardin en el que se rastrean los indicios de homosexualidad en *End Zone*, el trabajo de Gadarphe examina la narrativa de DeLillo en busca de personajes de origen italiano, con el fin de demostrar que la filosofía vital italiana articula todas sus novelas: “*There is an ‘Italian foundation’ in DeLillo’s work, however, and it is a vital basis of the philosophy on which he*

⁵⁰ Vid. Begley, 1993: 278: “It is no accident that my first novel was called *Americana*. This was a private declaration of independence, a statement of my intention to use the whole picture, the whole culture”.

⁵¹ Sobre la ausencia de referencias autobiográficas que “revelen” una conciencia étnica, vid. Daniel Aaron, “How to Read Don DeLillo” en Lentricchia, ed. 1991b: 68-69: “I think it is worth noting that nothing in his novels suggests a suppressed ‘Italian foundation’: hardly a vibration betrays an ethnic consciousness. His name could just as well be Don Smith or Don Brown. His ethnic past does not serve for him as an ‘intoxicant of the imagination’ (Allen Tate’s phrase) in the way the New England Puritanism did for Hawthorne and Emily Dickinson or the experience of being Jewish did for several generations of Jewish writers”.

constructs his narratives” (Gadarphè, 1996: 174). Según Gadarphè, la necesidad de integración por parte de los descendientes de emigrantes se traduce a menudo en esa pretendida neutralidad: “The pressures many ethnic Americans face to assimilate into mainstream American culture by erasing all but the most acceptable signs of their culture may help us understand the absence of self-referential ethnicity in all but DeLillo’s earliest writing” (Gadarphè, 1996: 173). El argumento de Gadarphè tiene mucho de melodramático al plantear la carrera de un autor como DeLillo en términos que recuerdan al Coleman Silk de la novela de Philip Roth *The Human Stain* (2001), es decir, como el borramiento constante del propio origen con el fin de ser aceptado por la cultura americana.

La posición de Gadarphè y Pastore implica una idea de evolución en la carrera de DeLillo en términos de alejamiento de sus raíces étnicas,⁵² y se asocia a ciertas posiciones sobre el propio concepto de autor que buscarían explicaciones biográficas a esa supuesta evolución, como sucede claramente en el ensayo de Gadarphè:

By asserting his individuality through art, DeLillo moves away from the family and the identity gained from it. This movement toward assimilation (certainly a decentering experience), out of little Italy and into big America, expands DeLillo’s artistic horizons and enables him to fashion an escape from the bonds of loyalty often demanded by one’s filiation. (Gadarphè, 1996: 176)

Por otra parte, desde una perspectiva similar aunque con consecuencias casi opuestas para la valoración a la que llegan, autores como Greg Tate, Tim Engles o John Kucich han elaborado análisis de la narrativa de DeLillo desde el punto de vista de su posición como autor blanco. El artículo de Tim Engles “ ‘Who Are You Literally?’: Fantasies of the White Self in Don DeLillo’s *White Noise*” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000) elabora una lectura de la novela como exploración de personajes pertenecientes a una comunidad mayoritariamente blanca en la que ellos aparecen como elementos no marcados: “As in many whitened communities in America, unless one pays strict attention, the brief presences of racialized others can be difficult to detect” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 171). La presencia de personajes racialmente marcados se percibe como amenazadora en la novela, como demuestra al analizar con gran perspicacia las opiniones de Jack Gladney acerca del amigo de su hijo Orest

⁵² Es necesario señalar, no obstante, que ambos artículos son anteriores a la publicación de *Underworld* en 1997, en la que según muchos otros críticos se produce un deliberado retorno de DeLillo a sus orígenes italo-americanos a través del personaje de Nick Shay, que asocian al carácter supuestamente autobiográfico de esta novela. Vid. LeClair, 1997: 113.

Mercator y de Willie Mink, ambos racialmente indefinidos (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 177). Engles insiste a lo largo de su ensayo en el modo en que los autores blancos tienden a prestar poca atención a su raza como rasgo definidor de su identidad: “As DeLillo’s depiction of Jack Gladney illustrates, middle-class white Americans are also rarely confronted with their own racialized status” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 174); “While whites tend to use race as a means for defining others as different from themselves, they tend not to use it for defining other whites as similar to themselves” (ibid 180). Engles asocia la centralidad de una cultura blanca no marcada con el fuerte individualismo de la cultura norteamericana—“this fact contributes to their tendency to think of themselves as individuals largely responsible for their own actions” (ibid 174)—para concluir que tal mito del ‘yo’ autónomo parece condenado a desaparecer:

In his depiction of Jack Gladney’s inability to wrest himself from his white modes of self-assertion, DeLillo finally suggests that if the notion of a ‘white race’ is ever to loosen its obdurate grip on cultural centrality, people labeled (yet not labeled) as ‘white’ will have to look at themselves *as* supposedly ‘white’ people, thereby attaining a truer sense of cultural identity, and coming a step closer to relinquishing the fantasy of autonomous selfhood. (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 192)

El argumento de Engles difiere esencialmente del de John Kucich en un aspecto concreto. Mientras que Engles considera que DeLillo busca deliberadamente, en su retrato del hombre blanco, exponer el carácter mítico de la idea del “everyman” americano como étnicamente no marcado, Kucich acusa a DeLillo de ser paradigma del escritor blanco paralizado por la fetichización postmoderna del arte político. Kucich afirma: “DeLillo is a dramatic instance of a white male writer whose political instincts have been paralyzed by postmodern fetishizing of the social origins of political art” (Kucich, 1988: 334), y establece una oposición entre su arquetipo del escritor blanco y otros autores, pertenecientes a grupos sociales minoritarios, que sí han logrado asumir una postura de oposición política, mencionando como ejemplos a autores como Antonio Morrison, Nathalie Sarraute o Milan Kundera (ibid, 328). Kucich se sorprende de la insistencia con que las novelas de DeLillo hablan de temas políticos—“Yet DeLillo has systematically shaped his novels around political issues” (ibid, 334)—pero lo desestima aludiendo a su cinismo, “his vast and amorphous cynicism” (ibid).

Kucich habla de los protagonistas blancos de las novelas de DeLillo, que según él ejemplifican la “inutilidad” social del hombre blanco postmodernista, y denuncia que

esos personajes—e implícitamente el propio DeLillo—se burlan y son condescendientes con los gestos contestatarios de otros grupos sociales (Kucich, 1988: 338-339). Su ensayo termina diciendo que DeLillo demuestra de forma recurrente su resentimiento y desencanto hacia mujeres y minorías: “DeLillo’s disenchantment with the activism of such characters is suspiciously inflexible [...] DeLillo, finally, is not at all clear about his resentment of women and minorities” (Kucich, 1988: 340).

Tras las veladas acusaciones de racismo y machismo por parte de Kucich se esconde la misma dialéctica que opera implícitamente en todos los autores analizados en este apartado. Se trata de la dialéctica entre el individualismo extremo de DeLillo y los distintos modelos de comunidad—italo-americana, blanca—que proponen estos autores como una forma superior de configurar la identidad del autor y de sus personajes. Lo que ninguno de ellos parece querer aceptar es que esa forma de individualismo, que es incompatible en la narrativa de DeLillo con forma alguna de comunidad, como se verá en el capítulo 5.3.2., constituye una expresión personal de resistencia política que escapa a toda forma de clasificación. DeLillo es consciente de que toda agrupación comunitaria lleva consigo una topografía social impuesta por las estructuras del poder, y en este sentido puede hablarse de él como un autor de gran potencial subversivo.

2.3.4.4. Ecocrítica

La corriente que se analizará a continuación surge en la última década del siglo XX con el principal objetivo de analizar los modos en que la literatura ha tratado las relaciones del hombre y la civilización con su entorno natural a lo largo de la historia, pero especialmente en relación con el nacimiento de una “conciencia ecológica” en la segunda mitad del siglo veinte. Según explica Ursula K. Heise en el artículo “Toxins, Drugs and Global Systems: Risk and Narrative in the Contemporary Novel” (2002), la ecocrítica se sustenta en dos principios básicos: “Much work in the field of ecocriticism, established in American literary studies during the 1990s, assumes that the natural world is endangered, and that some of the human activities that threaten nature also put human health and life at risk” (Heise, 2002: 747). El ensayo de Dana Phillips “Don DeLillo’s Postmodern Pastoral” (1998) parte precisamente de esa premisa, que identifica el postmodernismo como categoría historiográfica con la devastación del mundo natural. Según Phillips, esa es precisamente la idea sobre la que se articula *White*

Noise: “DeLillo’s portrait of the way in which postmodernity also entails the devastation of the natural world” (Phillips, 1998: 235).

Dana Phillips vincula la trama de *White Noise* en torno al escape tóxico con la concepción del postmodernismo como enfermedad, como virus, que se ha analizado brevemente en la introducción a este trabajo: “In *White Noise*, natural conditions are depicted as coextensive with, rather than opposed to, the malaise of postmodern culture” (Phillips, 1998: 236). El enfoque ecocrítico apunta al modo en que las metaforizaciones del capitalismo tardío asociado al postmodernismo como enfermedad o como virus se relacionan con una conciencia cada vez más extendida de la acción del sistema económico capitalista sobre el mundo natural. Ursula K. Heise vincula el tema del escape tóxico en *White Noise* con un análisis general del marco socio-económico del capitalismo en el que se desarrolla la novela (Heise, 2002: 772-773). Según Heise, *White Noise* ejemplifica el modo en que la narrativa contemporánea trata, desde la perspectiva del riesgo para la naturaleza y la humanidad, ese sistema socio-económico: “Representing complex and global techno-economic systems as a source of risk is one of the challenges that faces contemporary narrative” (Heise, 2002: 773).

Del mismo modo, Cynthia Deitering utiliza el ejemplo de *White Noise* para ilustrar el nacimiento de una creciente conciencia ciudadana con respecto a los riesgos de los residuos tóxicos para ciudadanos y naturaleza: “Fiction of the eighties, in its sustained and various representations of pollution, offers insight into a culture’s shifting relation to nature and to the environment at a time when the imminence of ecological collapse was, and is, part of the public mind and of individual imaginations” (Deitering, 1996: 196). Este ensayo, así como los otros dos apenas mencionados, se centra en el análisis de *White Noise*, la novela de DeLillo en la que se tratan de forma más explícita las consecuencias negativas para el medio ambiente de determinados avances científicos e industriales. Una vez más, se trata de una corriente crítica fuertemente dirigida por los aspectos temáticos, lo que circunscribe su marco de aplicación a aquellos textos en los que la temática ecológica se materializa en las tramas.

Más allá de las tematizaciones que de los diversos aspectos mencionados por la ecocrítica se desarrollan en *White Noise*, resulta interesante el análisis del supuesto pastoralismo presente en esa novela que dos de los críticos mencionados en esta sección, Dana Phillips y Cynthia Deitering, llevan a cabo en sus textos. Deitering, por ejemplo, habla del modo en que la percepción de la contaminación del mundo natural lleva a los personajes de la novela a expresar un sentimiento de nostalgia con respecto

de una naturaleza arcádica: “The pollution of the natural world, as represented in these novels, inevitably transmogrifies one’s experience of the earth as primal home [...] We might imagine these characters as environmental exiles of a sort who while resolutely acknowledging their polluted environments, nonetheless hold fast to the *imago* of what John Fowles calls the *bonne vaux*—that pastoral home site associated with innocence and harvest” (Deitering, 1996: 201). Igualmente, Dana Phillips acuña el concepto de pastoralismo postmoderno—“postmodern pastoral” (Phillips, 1998: 236)—para explicar lo que según ella sería la constante frustración de un deseo de acercamiento al mundo natural por parte de los personajes de *White Noise*: “a perpetually frustrated pastoral impulse or desire” (ibid).

Tanto Deitering como Phillips codifican lo pastoral en términos de nostalgia por un paraíso natural perdido: “An earlier, more natural and more pastoral landscape figures throughout the novel as an absent presence of which the characters are dimly aware” (Phillips, 1998: 237); “Nature in these novels is usually extraneous to the Real, though often it evokes nostalgia and a sense of exile” (Deitering, 1996: 201). Esta concepción nostálgica del pastoralismo requiere una doble puntualización. En primer lugar, es necesario señalar que la codificación literaria de tal pastoralismo pertenece a una tradición que se remonta, según analiza Raymond Williams en *The Country and the City* (1973), a Hesiodo, Teócrito y Virgilio, de manera que no puede vincularse causalmente, como han pretendido estos críticos, al nacimiento de la conciencia ecológica por parte de la ciudadanía en la segunda mitad del siglo XX.⁵³ En segundo lugar, y como se analizará con detalle en el capítulo 4.2.4., no es cierto, a mi parecer, que la mirada de DeLillo a la naturaleza sea nostálgica, entre otras cosas porque apenas existe tal mirada en su narrativa. El mundo natural está prácticamente ausente de sus novelas, salvo por los paisajes desérticos que sí aparecen de forma recurrente precisamente desde una perspectiva anti-pastoral, según se verá en los capítulos 5.3.1. y 5.3.4. Por otra parte, es indudable que hay una mirada nostálgica al pasado en la narrativa de DeLillo, pero ésta no se asocia al recuerdo de un mundo natural perdido, sino a un pasado urbano asociado a la autenticidad y la certeza epistemológica que se estudiará en profundidad en el capítulo 5.4.5. de este estudio. La mirada de DeLillo a la naturaleza, cuando aparece, se expresa siempre en términos de extrañamiento. Incluso en los atardeceres tóxicos de *White Noise*, el único ejemplo en toda su narrativa de

⁵³ Vid. Williams, 1973: 14-19.

acercamiento a la naturaleza desde una perspectiva romántica—como fuente de epifanías, de autoconocimiento a través de la identificación con el paisaje—el efecto es de total extrañeza: los Gladney no saben cómo deben sentirse ante el paisaje contemplado—“Most of us don’t know how to feel” (*WN* 324)—y Jack recurre a calificativos culturales para definirlos—“postmodern sunsets, full of romantic imagery” (*WN* 216).

2.3.5. Los detractores.

En ocasiones, los detractores de DeLillo han aportado algunos de los análisis más incisivos sobre su obra. Aunque en algunos casos las críticas han estado orientadas por motivos ideológicos, como sucedió con las airadas reacciones de George F. Will y Jonathan Yardley a la publicación de *Libra*, desde el *Washington Post*, en general las lecturas de los detractores de DeLillo tienen como principal objetivo señalar los puntos débiles de sus novelas desde la perspectiva más estrictamente literaria. Así, mientras que las duras palabras de Will y Yardley disfrazaban de literario un ataque esencialmente político, Tony Tanner y Bruce Bawer, han demostrado ser analistas perspicaces de la narrativa de DeLillo, señalando algunos de los aspectos que le convierten en un novelista único. El ensayo de Bruce Bawer “Don DeLillo’s America” (1985), por ejemplo, es uno de los más citados por otros críticos, y fue reeditado por Harold Bloom en su colección de ensayos sobre Don DeLillo en 2003.

Los problemas detectados por este grupo de críticos se pueden aglutinar bajo tres epígrafes, tres reproches que plantean de forma reiterada al denostar a DeLillo. En primer lugar, su falta de realismo en su descripción del mundo contemporáneo. A primera vista, se trata de una observación que contrasta enormemente con la opinión generalizada de la mayoría de los críticos que elogian a DeLillo precisamente por su capacidad de “reflejar” fielmente la realidad contemporánea. Sin embargo, cuando se coloca ese anti-realismo en relación con la dispersión constante en sus novelas de los modelos tradicionales de tramas y personajes, resulta más fácil comprender la dirección en la que apuntan estos críticos. En segundo lugar, a menudo se acusa a DeLillo de ser un escritor “con programa”, de asumir una posición ideológica previa a la escritura que le lleva a una forma de literatura considerada dogmática. Por último, las críticas negativas a DeLillo suelen incidir en el modo en que sus novelas establecen un

movimiento de escape del mundo contemporáneo hacia el misticismo, el primitivismo o la paranoia, un escapismo que estos críticos no perdonan.

En su reseña de *Libra* en el *Washington Post*, George F. Will acusaba a DeLillo de faltar a la verdad y a la historia por haber escrito una novela que desafiaba la versión oficial de la muerte del presidente Kennedy. Su acusación toma tintes platónicos de condena a la ficción por alejarse de la verdad cuando plantea toda una ética de la literatura: “Novelists using the raw material of history—real people, important events—should be concerned by concern for truthfulness, by respect for the record and a judicious weighing of probabilities” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 56). Aunque la referencia al material “crudo” de la historia haría sonrojarse a teóricos como Hayden White, sus críticas no están muy alejadas de las acusaciones que otros críticos han planteado en torno a la falta de realismo de algunos aspectos de la narrativa de DeLillo. Así, James Wood incide en la misma cuestión en términos generales: “If the novelist believes that reality is weak fiction he may stop caring about the quality of the reality in his novels” (Wood, 1999: 224). Para Bruce Bawer, DeLillo es incapaz de una representación veraz de la realidad: “representation of reality is not DeLillo’s strong suit” (Bawer, 2003: 22). Su opinión es radicalmente opuesta a la de la mayoría de los críticos de DeLillo: “It is impossible, in the end, to take his novels seriously as representations of reality” (Bawer, 2003: 27). Tanto para Bawer como para Wood, el problema es que ambos asumen una necesidad de mimesis realista en la novela que no se corresponde con buena parte de la narrativa contemporánea.

Más allá de las críticas generales a la falta de realismo de DeLillo, algunos autores mencionan la incapacidad de DeLillo para crear tramas y definir personajes que resulten “creíbles”, y es en este punto donde defensores y detractores comienzan a acercar posiciones. Tony Tanner criticaba *Underworld* en ese sentido: “in the relative absence of significant characters or narrative plot [...] the book presents us with a string of more or less sensationalist news items or crises from 1951 to, presumably, the present day” (Tanner, 2000: 206-207). Del mismo modo que Harold Bloom afirma que la única conciencia en las novelas de DeLillo es la de DeLillo (Bloom, 2003a: 2), James Wood y Tony Tanner han criticado a DeLillo precisamente por el mismo motivo: “This is not how a nun would express herself, even a cranky nun. It is how DeLillo expresses himself” (Wood, 1999: 216); “Like nearly all DeLillo’s characters—call them voices—he seems to aspire to the condition of anonymity” (Tanner, 2000: 211). El peligro de este tipo de personajes, que Tanner remite a Joyce, Beckett, Ionesco o Pinter (Tanner,

2000: 213), es el de “robotizar” todas las voces en lugar de crear conciencias individuales (Tanner, 2000: 213-214).

Las acusaciones de falta de realismo en muchos de los críticos que se agrupan en esta sección se atribuyen habitualmente a la preeminencia que perciben en su obra de una ideología preexistente a la propia escritura, que según ellos vendría a configurar toda su narrativa como la ejecución de un programa político. George F. Will identifica claramente esa posición con la izquierda paranoica estadounidense—“DeLillo is a study in credulity regarding the crudities of the American left” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 57)—y habla del modo en que la calidad literaria se ve dañada por lo que considera el extremismo ideológico de DeLillo: “The toll that ideological virulence takes on literary talent” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 56). James Wood reitera a lo largo del artículo titulado “Against Paranoia: The Case of Don DeLillo” que DeLillo es un autor con vocación didáctica: “DeLillo has often seemed to me a didactic writer who wants to be honoured for not being one” (Wood, 1999: 214). Según Wood, la visión política (paranoica en su opinión) que preexiste a la narrativa de DeLillo hace los personajes irreales, las tramas repetitivas; la gran literatura, repetirá varias veces, es incompatible con esa visión paranoica de la realidad: “Political paranoia, then, makes characters unreal, because the unreality of their interests colours them and claims them” (Wood, 1999: 216); “the incompatibility of the political paranoid vision with great fiction [...] Why is political paranoia so bad for the novel? In part because it is mysticism facing a form that naturally repels it” (Wood, 1999: 214).

El tercer punto en común de los detractores de DeLillo surge del intento de describir los efectos perniciosos de su ideología paranoica en términos de escapismo hacia el misticismo o el primitivismo. Es en este análisis donde críticos como Bruce Bawer o Tony Tanner especialmente ponen sobre la mesa algunos de los rasgos más interesantes de la narrativa de DeLillo, rasgos que otros críticos, en su intento de ensalzar a DeLillo como cronista de la postmodernidad, han pasado por alto. Para todos ellos, la narrativa de DeLillo se articularía sobre la oposición entre una realidad que se percibe como opresora y banal para el individuo, y la necesidad de éste de encontrar una cierta autenticidad o trascendencia en elementos que escapan del alcance de la ideología que configura tal realidad.

Para George F. Will, la paranoia es el consuelo de los inmaduros frente a una realidad en ocasiones caótica e inexplicable: “DeLillo’s lurid imaginings will soothe immature people who want to believe that behind large events there must be large ideas

or impersonal forces or conspiracies” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 57). Como se analizará en el capítulo 4.1.5.1., no le falta razón al aludir al modo en que la creencia en conspiraciones por parte de fuerzas políticas invisibles tiene un elemento de “consuelo” frente a una realidad que de otro modo resultaría incomprensible.⁵⁴ La paranoia es, según Wood, más que un tema constante en la narrativa de DeLillo. Su narrativa es cómplice del mal que describe, precisamente por la necesidad de encontrar soluciones de orden superior—político o trascendental—a problemas terrenales: “The novel [*U*] comes to seem complicit with the paranoia it describes” (Wood, 1999: 219); “Paranoia acts as a falsely religious stimulant” (Wood, 1999: 226). Wood afirma que la paranoia es ocultismo dogmático, “a dogmatic occultism” (ibid), y describe una dimensión mística de la paranoia al tratarse de la creencia en fuerzas que escapan a nuestra comprensión, “the mystical confines of the paranoid vision [...] forces that act beyond our control” (Wood, 1999: 225). De este modo, Wood conecta, muy acertadamente, la retórica de la conspiración y la paranoia en DeLillo con un elemento de búsqueda de lo trascendental constante en su narrativa.

Tanner describe a DeLillo como “a latter-day American urban Transcendentalist” (Tanner, 2000: 217), precisamente por la búsqueda constante de lo trascendental en sus novelas, además de conectarle, mediante la etiqueta “Transcendentalist”, con la tradición norteamericana de Emerson y Thoreau. Lo problemático en DeLillo, según Tanner, es que aunque en su narrativa abundan los momentos de revelación de lo trascendental, tales epifanías nunca llegan a suceder, de manera que a menudo sus novelas se estructuran como complejas acumulaciones narrativas en torno al vacío de esa revelación inminente: “Epiphanies have to be caused rather than insisted on, and *Underworld* suffers from this failing” (Tanner, 2000: 216). “But the fragments do not collect around anything” (Tanner, 2000: 208), dice en referencia a *Underworld*. Lo que Tanner percibe como una lacra en la obra de DeLillo guarda relación, como trataré de explicar en el capítulo 5.4.1., con las inercias provocadas por la propia retórica de la revelación. La epifanía en DeLillo necesariamente ha de quedar incompleta, puesto que es precisamente sobre la brecha entre el desconocimiento cotidiano y la plenitud de la revelación trascendental donde se articula toda su obra.

⁵⁴ Por evitar comentarios redundantes he elegido no rebatir el argumento de Will en los términos en que, como ya se ha expuesto en la sección 2.2.2.3., lo hace Frank Lentricchia en uno de sus ensayos sobre DeLillo. No obstante, remito a esa sección para responder a la consideración de la actitud paranoica de DeLillo en términos de la tradición paranoica en la literatura norteamericana.

En una línea mucho más agresiva, Bruce Bawer acusa a DeLillo de plantear en sus novelas una dialéctica entre el mundo postmodernista contemporáneo—un modelo que Bawer se niega a asumir como real y que describe como “semi-surrealist” (Bawer, 2003: 21)—y el primitivismo hacia el que tienden muchos de sus personajes. Una dialéctica de la que se burla desde la primera página de su ensayo, al escribir con ironía: “contemporary American society is the worst enemy that the cause of human individuality and self-realization has ever had” (Bawer, 2003: 21). Bawer describe la actitud de algunos personajes de DeLillo en términos de rechazo del mundo tecnológico y el retorno a una noción de la realidad como misteriosa, que desemboca, según él, en mera violencia gratuita: “To DeLillo, to be human means to be, at heart, a primitive beast [...] in the world according to DeLillo, returning to primitivism means, in essence, entering into a community, conspiracy or subculture governed largely by primitive violence” (Bawer, 2003: 22). A pesar de que esta lectura pudiera parecer reductiva, es cierto que en DeLillo se aúnan la demonización de la técnica (según se verá en el capítulo 4.2.4.) con el impulso hacia una concepción de la realidad que podría denominarse, siguiendo la propuesta de Tony Tanner, trascendentalista. El problema de la lectura de Bawer es que considera esa dialéctica un cliché (Bawer, 2003: 23) y que, del mismo modo que George F. Will, tilda el trascendentalismo de DeLillo de inmaduro, al definirlo como “primitivismo”. Bawer también identifica una de las claves de la narrativa de DeLillo al decir que la explicación a los misterios propuestos siempre queda fuera de las páginas del libro (Bawer, 2003: 23), sumándose así a Tanner y a James Wolcott, que en una reseña de *Underworld* publicada en *The New Criterion* expresaba la crispación que produce una trama que se deshace dejando al lector al borde de una epifanía que no llega a producirse (Wolcott, 1997: 69).

Aunque los críticos detractores de DeLillo como Will, Bawer, Wood o Tanner han sabido apuntar a aspectos esenciales de su narrativa, especialmente a ese impulso trascendentalista u oscurantista, según cada autor, es necesario señalar, a modo de conclusión, el que constituye en mi opinión el error de juicio fundamental en muchos de ellos. Se trata del modo en que describen como faltas exclusivas de DeLillo aspectos en los que el autor no hace más que seguir tradiciones literarias muy anteriores a él. No es admisible que se critique a DeLillo por sus personajes “poco creíbles” sin remitir, para bien o para mal, a una tendencia que cuenta con las novelas de Beckett o Kafka entre sus máximos exponentes, por no hablar del abandono literal del personaje en novelistas postmodernistas como Raymond Federman o, en otro sentido, Pynchon—Slothorp

“disolviéndose” en la narración en *Gravity’s Rainbow* (1973: 507-510). Del mismo modo, ya se ha señalado como la visión política negativa que se atribuye a DeLillo proviene de Emerson, Thoreau o Twain, y por supuesto se hace explícita en Crane o London. Incluso su misticismo, su característica tendencia a la paranoia trascendentalista estuvo antes en Hawthorne y Melville.

2.4. Conclusión

Una vez trazado este mapa en el que se ha intentado desplegar un panorama exhaustivo de la recepción crítica de la obra de DeLillo, se pueden extraer algunas líneas generales, a modo de conclusión, a partir de los puntos comunes entre la mayoría de los críticos analizados.

En primer lugar, se reitera la dificultad de organizar el magma de literatura académica en tendencias bien definidas, dificultad que se ve incrementada por el que en mi opinión es el principal rasgo de la crítica de DeLillo, la perspectiva multidisciplinar. El caso de David Cowart es paradigmático del modo en que los críticos han analizado los textos de DeLillo desde una perspectiva múltiple—Cowart argumenta, en distintos momentos de su libro, desde el psicoanálisis, el marxismo o la filosofía del lenguaje—lo que resulta en la práctica imposibilidad de hablar de posiciones críticas “puras”. Es necesario señalar al respecto que esa tendencia es constante en la crítica de DeLillo desde el comienzo, puesto que ya en el libro de Tom LeClair de 1987 se observaba el intento de escapar del encorsetamiento de una posición teórica rígida, aunque en su caso no era difícil percibir una clara afinidad con las teorías post-estructuralistas. El lado negativo de esa perspectiva multidisciplinar lo constituyen los excesos comparatistas del “todo vale” en los que algunos críticos han caído, bajo el amparo de la idea de que cualquier texto puede compararse con otro. Como he tratado de poner de manifiesto en estas páginas, el impulso comparatista no sirve de nada si no se utiliza para articular, a partir de dicha comparación, una interpretación del texto en cuestión. De ahí que, en ocasiones, se hable de la tendencia de la crítica a la búsqueda de la mera semejanza entre textos dispares.

La segunda tendencia general en la crítica de DeLillo es, como se apuntaba al comienzo de este capítulo, el tematismo que lastra a buena parte de los autores que han estudiado su narrativa, que no quieren o no pueden llevar a cabo un análisis narratológico y estilístico que apoye sus opiniones en el nivel textual más básico. Como

mencionaba François Happe (2000a: 26), la principal consecuencia de esta tendencia es que la crítica se convierta en comentario redundante sobre las realidades que las propias novelas ya comentaban de manera mucho más brillante.

A pesar de los problemas metodológicos detectados en un buen número de críticos, es necesario reconocer en este punto el valor de la investigación llevada a cabo por todos los autores que han escrito sobre la narrativa de DeLillo. No sólo porque mi argumento se construya en muchas ocasiones por oposición a la labor desarrollada anteriormente por otros autores, sino por el valor intrínseco de algunas de sus aportaciones. A lo largo del presente trabajo se recurrirá frecuentemente a aspectos concretos de los análisis de estos autores, que han iluminado con sus interpretaciones algunos de los puntos más problemáticos de la obra de DeLillo. Su identificación de problemas recurrentes en sus novelas constituye sin duda la base sobre la que se construirá, en buena medida, la lectura ofrecida en estas páginas.

Este recorrido por la crítica ha permitido la identificación de algunos de esos problemas recurrentes en la narrativa de DeLillo, sobre los que se volverá en los siguientes capítulos: la falta de conclusión de la mayoría de sus novelas; la tendencia de sus personajes al exceso de estilización discursiva; la reflexión constante acerca del papel del artista en el mundo que le rodea; el supuesto ajuste referencial entre el autor y su época; la concepción mística del lenguaje que determina retóricamente toda la obra de DeLillo; y, por último, la identificación de una dialéctica operativa en su obra, más allá de la distinción entre individuo y sociedad de cuya invalidez para el mundo contemporáneo advertía Jameson.

3. Justificación metodológica.

A continuación se expondrán brevemente los paradigmas teóricos sobre los que se construye la metodología de análisis que se llevará a cabo en los siguientes capítulos. Por una parte, se analizarán brevemente los dos modelos que sirven de marco sociológico desde el que examinar la narrativa de DeLillo, el del Postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío, y el del Imperio, propuesto por Hardt y Negri. La relevancia de estos dos modelos se justificará a continuación, y se examinará asimismo la importancia de la coincidencia cronológica de las periodizaciones establecidas por Jameson y Hardt y Negri con la que establece el corpus de esta investigación.

Por otra parte, se localizará el enfoque retórico para el estudio de la postmodernidad que se desarrolla en el capítulo 4 de este trabajo en el seno de una tradición de análisis filosófico y literario que comienza con Nietzsche y desemboca en el enfoque de críticos literarios como J. Hillis Miller. Mediante la adscripción de las “tropológicas de la postmodernidad” en el seno de esa tradición se pretende justificar la relevancia del análisis retórico como herramienta imprescindible para identificar la naturaleza tropológica de algunos de los síntomas más notorios de la enfermedad denominada postmodernismo.

3.1. Marco sociológico para un análisis del postmodernismo. La fractura epistémica.

Don DeLillo ha sido alabado por algunos críticos por expresar en su obra una fuerte “conciencia sociológica” que le ha valido el título de anatomista de la postmodernidad, precisamente por su capacidad de análisis del contexto económico, social y político contemporáneo. Según autores como John N. Duvall y Frank Lentricchia, esa conciencia sociológica surge de una concepción del papel del escritor como testigo de su mundo pero también de una voluntad crítica que sitúa al novelista en la posición de agente esencial del cambio social. Esa “conciencia sociológica” de DeLillo se expresa por boca del personaje con quien más podría identificarse —el novelista Bill Gray de *Mao II*— en uno de los pasajes más citados de toda su obra: “Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of a culture” (*MII* 41). En un perfil del autor titulado “Dangerous Don DeLillo”, Vince Passaro le definía como el autor más político de su generación sin un programa claro (Passaro, 1991: 1). Lo político, o lo que autores como Lentricchia o Duvall llaman conciencia sociológica, se lee en DeLillo no tanto como intención de adoctrinamiento sino como anatomía de lo social que se teje en la propia forma narrativa. Cada una de las novelas de DeLillo contiene una formulación parcial de los mecanismos de funcionamiento del sistema socio-económico en que se desenvuelven sus personajes. A veces, esta formulación se expresa a través de los propios personajes,⁵⁵ mientras que en otras ocasiones se origina en la voz narrativa que relata.

⁵⁵ No en vano, DeLillo ha sido acusado en más de una ocasión de hacer hablar a sus personajes mediante elaborados “ensayos”, desviándose del concepto tradicional de diálogo asociado a la novela realista. Mark Osteen (1996) hace referencia a la “calidad ensayística” de buena parte de la obra de DeLillo, que

Más allá de las formulaciones explícitas de la narrativa de DeLillo como “ficción ideológica” (Lentricchia, ed. 1991b: 4), sin embargo, esta investigación parte del presupuesto teórico de que la narrativa de DeLillo, al igual que todo producto cultural, contribuye a la definición del contexto socio-económico y político del que surge, al tiempo que es producido por él. Es decir, la narrativa de DeLillo vendría a visibilizar—o contribuiría a visualizar—la realidad que he denominado postmoderna, en la que esa narrativa se origina. Las novelas de DeLillo, analizadas en su conjunto, ofrecen un panorama del mundo contemporáneo que debe ser trazado con la ayuda de modelos sociológicos que contribuyan a poner de relieve los rasgos de la anatomía de la postmodernidad comunes a ambos. En primer lugar, es necesario atender a la periodización que impone el uso de la categoría “postmodernidad”. Si se pretende demostrar que DeLillo es un anatomista de la postmodernidad, habrá que comparar u “anatomía” con otras formulaciones que asuman una periodización similar de la misma categoría historiográfica.

Como se argumentaba en los primeros capítulos de este trabajo, pocos críticos dudan en calificar el mundo descrito en las novelas de DeLillo como “postmodernista”. A la hora de buscar modelos sociológicos que ayuden a visibilizar la anatomía de la postmodernidad de DeLillo, nada mejor, por tanto, que aquellos que aluden a la postmodernidad como objeto de estudio en cuanto que categoría historiográfica. El estudio de Fredric Jameson *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) sigue siendo uno de los modelos sociológicos más potentes para el análisis del postmodernismo, a pesar de las reticencias expresadas por su autor acerca de la validez del término utilizado como ruptura con el periodo anterior: “I have pretended to believe that the postmodern is as unusual as it thinks it is, and that it constitutes a cultural and experiential break worth exploring in greater detail” (Jameson, 1991: xiii).⁵⁶ Más reciente es el estudio de Michael Hardt y Antonio Negri *Empire* (2001), que asume en su planteamiento la existencia de un “momento postmoderno” con mucha más claridad de la que Jameson expresaba diez años antes. *Empire* plantea un modelo de poder que nace de las transformaciones de la economía capitalista, y que se identifica como

atribuye precisamente a los diálogos entre personajes: “articulate characters speaking mini-essays in tersely elegant prose” (Osteen, 1996: 440). Vid. también Bruce Bawer (2003: 24).

⁵⁶ Jameson justifica sus reticencias iniciales al final del libro, para postular la necesidad de sistematizar y situar históricamente incluso un fenómeno como el postmodernismo, que se plantea como rechazo de toda forma de sistema e historia, y concluye que a pesar de los problemas que acarrea, quizás sea el término más efectivo: “I find myself pausing to wonder whether any other concept can dramatize the issues in quite so effective and economical a fashion” (Jameson, 1991: 418).

postmoderno: “What if a new paradigm of power, a postmodern sovereignty, has come to replace the modern paradigm and rule through differential hierarchies of the hybrid and fragmentary subjectivities that these theorists celebrate?” (Hardt & Negri, 2001:138). En un momento anterior del libro ya se hablaba desde una perspectiva plenamente postmoderna, “from our postmodern perspective” (Hardt & Negri, 2001: 64), a pesar de las reiteradas deficiencias del término.

Más allá de la discusión teórica en torno a lo adecuado de llamar “postmodernista” a su campo de estudio, tanto Jameson como Hardt y Negri reconocen y teorizan una serie de cambios en las estructuras socio-económicas que conllevan la transformación del modelo de poder asociado a los modos anteriores del capitalismo. En 1984, Fredric Jameson escribió una reseña de *The Names* que sirve de matriz sociológica sobre la que desplegar todo el paisaje de la narrativa de DeLillo:

...the spatial dilemma confronted by contemporary fiction in the ‘world system’ [...] can be schematically described as the increasing incompatibility —or incommensurability— between individual experience, existential experience, as we go on looking for it in our individual biological bodies, and structural meaning, which can now ultimately derive only from the world system of multinational capitalism. (Jameson, 1984: 116)⁵⁷

En esta reseña Jameson habla de tres fases en el desarrollo de los sistemas capitalistas— industrialismo, imperialismo y capitalismo tardío o “imperio”— cuyas consecuencias epistemológicas quedan reflejadas según él en la literatura.⁵⁸ Inicialmente, dice Jameson, el entorno rural precapitalista facilita la integración del individuo a través del cuento, del relato tradicional. La novela realista sería la materialización literaria de un primer periodo capitalista marcado por el industrialismo y la consolidación del Estado nacional. En segundo lugar, el imperialismo supone una desintegración del modelo de Estado anterior que tiene como consecuencia una desintegración de la forma de la novela realista, conduciendo al modernismo. La tercera fase es la que nos ocupa, siguiendo el razonamiento histórico de Jameson, aquella en la que se incluiría la narrativa de DeLillo, en la que el extrañamiento, la incompatibilidad, en palabras de

⁵⁷ En *La novela y el espíritu de la caballería*, José Enrique Ruiz-Doménec hace referencia de una transición similar a través del salto que se produce entre las narrativas de Nabokov y Pynchon: “Si pasamos de Nabokov a Pynchon, entraremos de la fase de la lucha, todavía indecisa, por la relación entre el hombre y su entorno, a la fase de una decisión, definitivamente asumida, de que la vida es una feroz lucha contra la entropía” (1993: 229).

⁵⁸ Sobre la formulación de Jameson de los tres modelos de novela en relación con el desarrollo del capitalismo, vid. Jameson, 1984: 116. Sobre las tres fases del desarrollo capitalista, vid. Jameson, 1991: 35-36.

Jameson, entre el individuo y el mundo en que vive sería total, como consecuencia de la expansión del capital hasta los últimos rincones del planeta: “the purest form of capital yet to have emerged, a prodigious expansion of capital into hitherto uncommodified areas” (Jameson, 1991: 36).

Lo que en la reseña de Jameson aparece como introducción para su crítica a la novela de DeLillo constituye la base argumentativa del propio Jameson en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), y es también el objeto de estudio de Hardt y Negri en *Empire* (2000). Lo que Jameson denomina “sistema mundial del capitalismo multinacional” o “capitalismo tardío” se corresponde con bastante exactitud con lo que Hardt y Negri han llamado “Imperio”:

Empire is materializing before our very eyes. Over the past several decades, as colonial regimes were overthrown and then precipitously after the Soviet barriers to the capitalist world market finally collapsed, we have witnessed an irresistible and irreversible globalization of economic and cultural exchanges. Along with the global market and global circuits of production has emerged a global order, a new logic and structure of rule—in short, a new form of sovereignty. Empire is the political subject that effectively regulates these global exchanges, the sovereign power that governs the world. (Hardt & Negri, 2000: xi)

Tanto Hardt y Negri como Jameson identifican, como ya se ha mencionado, una transformación de los mecanismos de funcionamiento de los sistemas capitalistas en tres fases: industrial, imperialista y capitalismo tardío o imperio, siguiendo la periodización planteada por Mandel en *Late Capitalism* (1975). El paso a la tercera fase estaría marcado por lo que Louis Althusser llamó “fractura epistémica” (Althusser, 1969: II, 11; II, 16),⁵⁹ que es necesario localizar cronológicamente. Dicha localización, no obstante, resulta complicada. El propio Fredric Jameson advierte sobre las dificultades de llevarla a cabo:

In periodizing a phenomenon of this kind, we have to complicate the model with all kinds of supplementary epicycles. It is necessary to distinguish between the gradual setting in place of the various (often unrelated) preconditions for the new structure and the “moment” (not exactly chronological) when they all jell and combine into a functional system. (Jameson, 1991: xix)

⁵⁹ Precisamente Jameson hace referencia a Althusser al hablar del problema de la periodización: “... a Hegelian “essential cross section” of the present (or *coup d’essence*)” (Jameson, 1991: xx).

Sin embargo, Jameson termina aportando una periodización clara: “Thus the economic preparation of postmodernism or late capitalism began in the 1950s, after the wartime shortages of consumer goods and spare parts had been made up, and new products and new technologies could be pioneered. On the other hand, the psychic *habitus* of the new age demands the absolute break, strengthened by a generational rupture, achieved more properly in the 1960s” (Jameson, 1991: xx).

La narrativa de DeLillo se inscribe plenamente en la periodización establecida por Jameson, en un doble sentido: por una parte, todas sus novelas se han publicado durante el periodo que Jameson identifica como postmodernismo; por otra parte, todas ellas sitúan su marco temporal intradieгético en el arco cronológico del postmodernismo. DeLillo, no obstante, establece una periodización mucho más estricta para su narrativa, en el sentido de que identifica en un solo acontecimiento histórico—considerado como fractura epistémica absoluta—el origen de su narrativa. En infinidad de ocasiones, DeLillo se ha referido al asesinato del John F. Kennedy en 1963 como el punto de inflexión en su carrera como escritor, y en la vida civil estadounidense.⁶⁰ En *Libra*, la novela en la que ha tratado el tema de manera más explícita, se expresa esa localización en los siguientes términos: “The seven seconds that broke the back of the American century” (L 181). La referencia al “siglo americano” también la utiliza Jameson precisamente para circunscribir aún más el nacimiento de la postmodernidad: “It was the brief ‘American century’ (1945-1973) that constituted the hothouse, or forcing ground, of the new system” (Jameson, 1991: xx).⁶¹ Ese punto, además, es el que DeLillo propone en varias entrevistas como origen de su propia trayectoria como novelista:

Maybe it invented me. Certainly, when it happened, I was not a fully formed writer [...] As I was working on *Libra*, it occurred to me that a lot of tendencies in my first eight novels seemed to be collecting around the dark center of the assassination. So it’s possible I wouldn’t have become the kind of writer I am if it weren’t for the assassination. (DeCurtis, 1991: 48)

⁶⁰ Peter Knight ratifica ese punto de inflexión al escribir en *Conspiracy Culture* (2000): “For most Americans recent history is divided into before and after the Kennedy assassination” (2000: 78). Vid también Bilton, 2002: 33: “For DeLillo, the Kennedy assassination marks the moment when words could no longer hold the world, signalling the breakdown of linguistic order and the substitution of an entirely new kind of logic in its place”.

⁶¹ El término está tomado, en ambos casos, del editorial publicado por Henry Luce en la revista *Life* el 7 de febrero de 1941, titulado, precisamente, “The American Century”.

La afirmación de DeLillo cobra relevancia a la luz de la interpretación crítica de Malcolm Bradbury en *The Modern American Novel*: “Much of the writing of the Sixties, particularly the Kennedy Sixties, was given to attempts to forge a significant link between intellectual life and American political power [...] When Kennedy was tragically assassinated in Dallas in 1963 a brief era seemed to end” (Bradbury, 1992: 197). A partir de entonces, afirma Bradbury, la brecha que se abre entre los ámbitos de la literatura y la política no dejaría de crecer. *The Public Burning* (1976) de Robert Coover, con Richard Nixon como anti-héroe, sería buena muestra del entorno literario posterior al asesinato. La narrativa de DeLillo, en ese sentido, es heredera de esa ruptura en la historiografía literaria.

Jameson habla del momento del punto de ruptura que marca el inicio de la postmodernidad en términos de su percepción retroactiva, mencionando el concepto de *Nachträglichkeit* freudiano: “People become aware of the dynamics of some new system, in which they are themselves seized, only later on and gradually” (Jameson, 1991: xix). La percepción retroactiva de ese cambio es precisamente una de las constantes en el pensamiento de los personajes de DeLillo, que a menudo conciben su mundo como dividido en dos por una brecha insalvable entre un antes más auténtico, más real, y un después que constituye un estado postlapsario, e implica siempre una degeneración del mundo, una caída. En este sentido, cabe afirmar, como ha señalado Jesse Kavadlo, que la América anterior al asesinato es para DeLillo un mito prelapsario (Kavadlo, 2004: 46-47). Antes de *Libra*, DeLillo escribió un texto titulado “American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas & JFK” en el que “ensaya” la que habría de ser la propuesta de *Libra* y reflexiona sobre ese punto de ruptura, precisamente como mirada retrospectiva y hasta cierto punto también retroactiva: “What has become unravelled since that afternoon in Dallas is not the plot, of course, not the dense mass of characters and events, but the sense of a coherent reality most of us shared. We seem from that moment to have entered a world of randomness and ambiguity, a world totally modern” (*AB* 22).⁶²

En *Underworld* toda la narración gira precisamente en torno a la localización de ese punto de ruptura, que se registra en una fecha, en dos titulares de prensa paralelos y en dos acontecimientos simultáneos: la primera prueba nuclear soviética y la victoria de los Giants en la liga de baseball gracias al golpe de Bobby Thomson, todo ello, el 3 de

⁶² En los capítulos 4.1.5.1. y 5.4.3. se volverá sobre esta cuestión.

octubre de 1951. *Underworld* considera que ambos son la cara y la cruz de esa ruptura, pero elige contarnos la cruz, el submundo, el subtexto de uno de los dos titulares (jugando con la idea de lo subterráneo y su relación con la energía nuclear y sus residuos). En vez de seguir la pista del titular de la prueba nuclear, sigue la de la pelota de Thomson, que para DeLillo es el reverso de la otra. Pero por ambos caminos, la ruptura, el cambio, es explícito: “The game doesn’t change the way you sleep or wash your face or chew your food. It changes nothing but your life” (U32). A lo largo del Prólogo, “The Triumph of Death”, se repiten las marcas que buscan señalar la fecha, el momento y el lugar: “Edgar fixes today’s date in his mind. October 3, 1951. He registers the date. He stamps the date” (U23); “People make it a point to read the time [...] they register the time when the ball went in” (47); “Mark the spot. Like where Lee surrendered to Grant or some such thing” (59). Sólo al final (cronológico) de la historia vuelven a colocarse ambas trayectorias una junto a la otra, con la visita del protagonista y poseedor de la pelota a la Rusia ex-soviética. El personaje de Nick Shay se convierte en portavoz de un lamento por el tiempo perdido, en forma de nostalgia por una juventud “más real”. El momento de la ruptura, en cualquier caso, atraviesa el libro de parte a parte: del prólogo, origen y exergo de la novela, se retoma la narración desde el presente hacia el pasado.

A partir de los 70, dicen Hardt y Negri, se empieza a registrar el cambio hacia la que tanto ellos como Jameson consideran la tercera mutación del capitalismo, siguiendo el modelo económico propuesto por Ernest Mandel en *Late Capitalism* (1975). Sus modelos socio-económicos, según explica Jameson al comienzo de *Postmodernism*, se diferencian de otras formulaciones socio-económicas del postmodernismo—como la sociedad postindustrial de Daniel Bell (*The Coming of Post-Industrial Society*, 1973) u otros modelos de sociedad de consumo, sociedad mediática, sociedad de la información, sociedad electrónica, etc.—en su consideración de que la fase actual no sólo no supone una superación de las leyes del capitalismo clásico, sino que constituye, en todo caso, la forma más “pura” del capitalismo—“a purer stage of capitalism than any of the moments that preceded it” (Jameson, 1991: 3). El capitalismo multinacional, dice Jameson, se hace posible gracias a la extrema intensificación del movimiento de capital en todo el mundo, y supone, como apuntan Hardt y Negri en el pasaje citado, la globalización de los vínculos que el intercambio comercial hace posibles. Jameson argumenta que el desarrollo del concepto de capitalismo tardío se fundamenta no sólo

en las nuevas formas de organización comercial (multinacionales, transnacionales) sino en una serie de factores que enumera en su introducción a *Postmodernism*:

Its features include the new international division of labor, a vertiginous new dynamic in international banking and the stock exchanges (including the enormous Second and Third World debt), new forms of media interrelationship (very much including transportation systems such as containerization), computers and automation, the flight of production to advanced Third World areas, along with all the more familiar social consequences, including the crisis of traditional labor, the emergence of yuppies, and gentrification on a now-global scale. (Jameson, 1991: xix)

En los dos modelos que he tomado como referencia para examinar el mundo tal como se representa en la narrativa de DeLillo, se produce una coincidencia al apuntar, como rasgos principales de la nueva fase del capitalismo, a un aumento en las relaciones de producción y en los intercambios comerciales sin precedentes. Ambos modelos coinciden también al destacar el modo en que ese cambio económico ha forzado una transformación en el modelo de Estado nacional tal y como se constituía desde el siglo XVIII y hasta la Segunda Guerra Mundial. Fredric Jameson observa que la interpenetración entre los ámbitos del gobierno y los negocios como rasgo principal del capitalismo tardío se formula por primera vez en la Escuela de Frankfurt (Jameson, 1991: xviii).⁶³ Su propia concepción del capitalismo tardío supone un desplazamiento sobre aquella, cuando afirma que esa interpenetración de la que hablan Adorno y Horkheimer ha pasado a considerarse un rasgo preexistente, un hecho “natural” (ibid).

Jameson es el primero, no obstante, en asociar la narrativa de Don DeLillo con esa transformación y su desarrollo, y en analizar brevemente las consecuencias narrativas de la misma. *The Names*, publicada en 1982, no es la primera novela de DeLillo que analiza esa nueva fase del capitalismo, pero sí es la primera en formular de forma explícita las relaciones entre economía y política en el nuevo orden mundial, centrándose en dos aspectos fundamentales: Por una parte, la modificación en la relación entre Estado y Capital, mediante la cual se desdibujan los rasgos del Estado nacional (Hardt & Negri, 2000: 304-309; Jameson, 1991: 412); por otra parte, la invisibilización de los aparatos ideológicos y disciplinarios del Estado (ibid, 329-332). No es de extrañar, por tanto, que Jameson reseñara la novela en los mismos términos que utilizaría más tarde para definir su modelo de postmodernismo.

⁶³ Según Jameson, se trata de una concepción que tiene su origen en Weber, y que deriva más directamente de Grossman y Pollock. Vid Jameson, 1991: xviii; Horkheimer y Adorno, 2001: 60-61.

El mundo de Don DeLillo, cercano a las conceptualizaciones teóricas de Jameson y Hardt y Negri, parte de la indistinción entre poder, tecnología y capital: “The technology of contemporary society is therefore mesmerizing and fascinating not so much in its own right but because it seems to offer some privileged representational shorthand for grasping a network of power and control even more difficult for our minds and imaginations to grasp: the whole new decentered global network of the third stage of capital itself” (Jameson, 1991: 37-38).⁶⁴ Las relaciones entre los tres elementos se articulan a partir de las asociaciones que, en el marco epistemológico en que se desarrolla la narrativa de DeLillo, han cristalizado en torno a ellos. Para comprender el mundo de DeLillo es necesario, por tanto, responder a dos preguntas. En primer lugar, ¿cómo se produce la sustitución del Estado por el capital como principio rector de la vida civil? Y en segundo lugar, ¿cómo se llega a la asociación entre tecnología y dominación que permea sus novelas? Las articulaciones retóricas que se analizarán a lo largo del capítulo 4 ilustran los mecanismos según los cuales se establecen esas relaciones, por lo que permiten responder a ambas preguntas.

La complicación de los sistemas de flujo del capital y el nuevo modelo de poder surgido en el postmodernismo, dice Jameson, tiene como consecuencia principal la invisibilización del principio de inteligibilidad estructural que debería organizar las vidas individuales dentro de los propios sistemas (Jameson, 1984:116). Para el individuo contemporáneo, dice Jameson y suscribe DeLillo, el nuevo capitalismo transforma la realidad de tal manera que los sistemas epistemológicos tradicionales son inútiles para comprenderlo. Según observa Paul Civello en su lectura de DeLillo como “naturalista postmodernista”, el individuo se encuentra, en la narrativa de DeLillo, entre la incomprensión de los sistemas de los que forma parte y la imposibilidad de desligarse totalmente de esos sistemas: “The self in DeLillo’s postmodern reworking of literary naturalism is ineluctably and inextricably a part of the universal field or systems universe—whichever way we choose to describe it. He is part of an all-encompassing system of mutually interacting systems. However, such a situation does not resolve the rift between the subjective self and the objective world” (Civello, 1994: 123). El extrañamiento que se produce se expresa en términos de una frecuencia que el oído

⁶⁴ Daniel Bell anunciaba en *The Coming of Postindustrial Society* la subordinación de la economía a la política precisamente mediante la tecnocratización de la vida política (Bell, 1973: 373, 377). Lo que Bell no percibe, y Hardt y Negri en cambio sí recojen en su modelo de análisis, es el modo en que la información y el conocimiento se convertirían en mercancías gestionadas por el propio mercado capitalista.

humano no puede captar: “the world system operates on a tonal or perceptual level beyond the capacity of the individual human body” (ibid). La misma idea aparece frecuentemente en las novelas de DeLillo: “A dull and unlocatable roar, as of some form of swarming life just outside the range of human apprehension” (*WN* 36). En *Players*, DeLillo escribe:

Air conditioners, buses, taxicabs. Beyond that, something obscure: The nonconnotative tone that appeared to seep out of the streets themselves, that was present even when no traffic moved, the quietest sunups. It was some innate disturbance of low frequency in the grain of the physical city, a ghostly roar. (*P148*)⁶⁵

La descripción y el análisis de ese “algo oscuro” que escapa a la comprensión individual, del “rugido fantasmal” de la ciudad como emblema del nuevo orden mundial es precisamente lo que persigue este trabajo.

Las transformaciones económicas de la era del capitalismo multinacional, según Jameson, o informacional, según Hardt y Negri, tienen su plasmación retórica en las modificaciones sufridas por algunos de los tropos frecuentemente utilizados para la expresión de los procesos económicos y de los modelos políticos, no sólo en la narrativa de DeLillo, sino en los mismos textos teóricos mencionados. En el siguiente capítulo resultará fundamental, para un análisis de los modos en que la narrativa de DeLillo articula su anatomía de la postmodernidad entendida en términos sociológicos, desarrollar un modelo tropológico que permita identificar los modos en que da cuenta de aquellos fenómenos teorizados por los autores aquí mencionados, si se pretende ir más allá de las teorizaciones explícitas de la postmodernidad contenidas en ella—que no son pocas.

3.2. Justificación del modelo tropológico.

Como ya se mencionaba en la introducción, la metodología de la investigación que se pretende llevar a cabo se sustenta sobre la consideración de los textos de DeLillo que constituyen el corpus de la misma en paralelo con otros textos no literarios. La

⁶⁵ El “ghostly roar” descrito en este pasaje aparece ya en *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos: “Outside the apartment, outside the house, wheels and gallumping of hoofs, trailing voices; the roar grew” (Dos Passos, 1925: 44); “The roar of the streets breaks like surf about a shell of throbbing agony” (ibid, 268).

imposibilidad de establecer jerarquías entre ambos grupos a la que se aludía entonces encuentra su justificación en los planteamientos que orientan la propia investigación. Paul de Man es sin duda el autor que más claramente ha expresado la contaminación mutua de la filosofía y la literatura en la que se basa la indistinción que orienta este trabajo. Toda filosofía es, dice de Man, literatura, y toda literatura, filosofía: “The relationship and the distinction between literature and philosophy cannot be made in terms of a distinction between aesthetic and epistemological categories. All philosophy is condemned, to the extent that it is dependent of figuration, to be literary and, as the depository of this very problem, all literature is to some extent philosophical” (de Man, 1996: 50). Lo fundamental de la conclusión de de Man no es tanto la indistinción entre ambos discursos, sino la idea de que los dos se fundamentan sobre el mismo lenguaje figurativo. De este modo, continúa de Man, la nivelación de filosofía y literatura no tiene nada de lúdico ni de celebración postmoderna del “todo vale”; más bien al contrario, remite a una concepción filosófica del ser humano como “ser carencial” (Blumenberg, 1999: 115) en cuanto a la posibilidad de alcanzar un conocimiento verdadero: “The apparent symmetry of these statements is not as reassuring as it sounds since what seems to bring literature and philosophy together is [...] a shared lack of identity or specificity” (de Man, 1996: 50).

El argumento de de Man se inserta, como es bien sabido, en una tradición crítica que se origina en Friedrich Nietzsche y sus concepciones sobre el lenguaje y la retórica, que continúa en Jacques Derrida o el propio de Man y que desemboca en críticos literarios como J. Hillis Miller, mientras que siguiendo otra línea “evolutiva” conduce al pensamiento de Hans Blumenberg. Mi propuesta de análisis tropológico del postmodernismo que se plantea en el siguiente capítulo pretende seguir la estela de esta línea de pensamiento. Desde los análisis de Nietzsche acerca del carácter eminentemente retórico de todo lenguaje, estos autores han denunciado, por una parte, las pretensiones del discurso filosófico de desnudarse de un lenguaje figurativo o retórico que se concibe como suplemento, al tiempo que han reclamado, por otra parte, la capacidad del lenguaje retórico de generar estructuras epistemológicas. Las “tropologías de la postmodernidad” que se analizarán a continuación se definen precisamente a partir de esa idea.

El argumento de estos autores, a partir del que se justificará la noción de “tropología” utilizada en este trabajo, se articula en dos movimientos. En primer lugar, la denuncia de los modos en que los discursos científicos y filosóficos se esfuerzan por

evitar y aun ocultar las tendencias retóricas de todo lenguaje. Así, Paul de Man comienza su ensayo “The Epistemology of Metaphor” (*Aesthetic Ideology* 1996) con el planteamiento de esa situación: “Metaphors, tropes, and figural language in general have been a perennial problem and, at times, a recognized source of embarrassment for philosophical discourse and, by extension, for all discursive uses of language including historiography and literary analysis” (de Man, 1996: 34). La evitación de ese problema pasa, si bien la eliminación total de todo rastro de retórica en el lenguaje filosófico se considera imposible (ibid), por el intento de controlar lo figurativo: “Philosophy could at least learn to control figuration by keeping it, so to speak, in its place, by delimiting the boundaries of its influence and thus restricting the epistemological damage they may cause” (ibid).

En segundo lugar, la exposición del modo en que todo lenguaje es ya desde su concepción figurativo, retórico. Dice Derrida en “La mythologie blanche” (*Marges de la philosophie*, 1972) que todo intento de sistematizar lo metafórico en el lenguaje filosófico conlleva la ocultación de una metáfora anterior, por lo que el sistema no llegaría nunca delimitar completamente el campo que pretende cercar: “Si l’on voulait concevoir et classer toutes les possibilités métaphoriques de la philosophie, une métaphore, au moins, resterait toujours exclue, hors du système: celle, au moins, sans laquelle ne se serait pas construit le concept de métaphore ou, pour syncoper toute une chaîne, la métaphore de métaphore” (Derrida, 1972: 261). Su idea remite a la concepción de Nietzsche de que todo lenguaje se fundamenta en una metáfora inicial, que es la que tiene lugar cuando asumimos la propia noción de lenguaje referencial: “El creador del lenguaje se limita a denominar las relaciones de las cosas para con los hombres y para expresarlas acude a las metáforas más audaces. Primero trasponer una excitación nerviosa a una imagen: primera metáfora. Nueva transformación de la imagen en un sonido articulado: segunda metáfora” (Nietzsche, 1974: 89)

Desde este doble movimiento los autores partícipes de esta tradición desarrollarán la idea de que es el propio elemento retórico de todo lenguaje, es decir, las traslaciones o tropos en que se basa, lo que permite la generación de conocimiento o, si se prefiere, de las estructuras epistemológicas que ordenan la realidad. El argumento clásico de Nietzsche acerca del carácter convencional y pactado de los conceptos de verdad o mentira como determinantes de una percepción concreta de lo que llamamos “realidad” conduce directamente a una hermenéutica tropológica. Es necesario, para conocer de qué modos se organiza lo real en un texto concreto, analizar los tropos sobre

los que se fundamenta dicha organización en dicho texto. “Qué es la verdad?”, se pregunta Nietzsche en *Sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral*, “Una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en una palabra, un conjunto de relaciones humanas que, elevadas, traspuestas y adornadas poética y retóricamente, tras largo uso el pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes” (Nietzsche, 1974: 91).

En el centro de sus análisis está la constatación de la paradoja que atenaza aquellos textos filosóficos que, bajo la pretensión de poner límites a la retórica han terminado cayendo en aquello que denunciaban. Paul de Man advierte en *Aesthetic Ideology* contra los peligros de tal pretensión: “The considerations about the possible danger of uncontrolled metaphors [...] reawaken the hidden uncertainty about the rigor of a distinction that does not hold if the language in which it is stated reintroduces the elements of indetermination it sets out to eliminate” (de Man, 1996: 48). Del mismo modo, Hans Blumenberg ha escrito que “hasta la prohibición de la retórica es un acto retórico [...] la anti-retórica se ha convertido, en la Edad Moderna, en uno de los más importantes medios retóricos de reivindicar para sí la dureza del realismo” (Blumenberg, 1999: 140). Dicho de otro modo, el lenguaje se vuelve especialmente problemático cuando pretende utilizarse para delimitar y “controlar” la retórica, puesto que el establecimiento del sistema no logra escapar al sistema. Las consideraciones de Locke, Hobbes o Kant sobre la posibilidad de una retórica “segura” —de Man habla de la creencia de Kant en “tropes that are epistemologically reliable” (de Man, 1996: 47)—desembocan en el vértigo de la *mise en abyme* que Don DeLillo reproduce en *Ratner’s Star* al describir “Logicon Project Number One”, un proyecto para diseñar un lenguaje lógico perfecto, en la estela de Wittgenstein, que requiere a su vez de un metalenguaje que permita explicar aquel, y éste a su vez otro metalenguaje, etc.⁶⁶ Trasladando el argumento al ámbito de la crítica literaria, J. Hillis Miller ha escrito en *Ariadne’s Thread* (1992): “The use of figure to deconstruct figure still remains within the assumption that a text is a system of tropological substitutions. It still assumes that a mastery of figures is the key to the interpretation of narrative. It assumes that there is at least one reliable figure, namely the one used to deconstruct all the others” (Miller, 1992: 241).

⁶⁶ En cierto modo, esa novela, del mismo modo que algunos de los textos teóricos aquí mencionados, surge como reacción a los presupuestos del positivismo lógico de Frege o Wittgenstein, por lo que las referencias a éste último no pueden considerarse en absoluto casuales.

Esta tradición crítica se inicia con los textos de Friedrich Nietzsche sobre retórica, especialmente su *Descripción de la retórica antigua* (1872) y las *Notas sobre retórica* (1872-1873), así como en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Nietzsche es el primero en denunciar lo contradictorio de un lenguaje filosófico que rechaza cualquier atisbo de conexión con la retórica cayendo al mismo tiempo en aquello que se rechaza. La primera formulación filosófica de ese rechazo a la retórica como deliberadamente engañosa está, dice Nietzsche, en Platón: “A Platón le desagrada profundamente la retórica; la define como una habilidad, [...] y la subordina al mismo nivel que el arte culinario ὄψοποιική, el arte de la cosmética, κομμωτική, y la sofística de la κολακεία [halago]” (Nietzsche, 2000: 83).⁶⁷ Del mismo modo, Hans Blumenberg en *Las realidades en que vivimos* (1981) y *Paradigmas para una metaforología* (1997) o Jacques Derrida en *Marges de la philosophie* (1972) han identificado la misma raíz platónica en el persistente rechazo por parte de la filosofía a su vinculación con la retórica. Blumenberg, en el ensayo titulado “Un aproximación antropológica a la actualidad de la retórica”, también vincula la condena de la retórica en la filosofía a las críticas de Platón a la sofística (Blumenberg, 1999: 117), condena que se extiende a infinidad de autores y textos, algunos de los cuales analiza brillantemente Paul de Man en “The Epistemology of Metaphor”.

Blumenberg establece una doble concepción de la retórica a lo largo de la historia de la filosofía, en función de dos concepciones distintas del hombre según sus posibilidades de acceder a la verdad, como centro del universo y capaz de comprenderlo o como “ser carencial” exiliado en un mundo que no comprende (Blumenberg, 1999: 115): “Por lo que se refiere a la retórica, sus concepciones tradicionales se pueden reducir, igualmente, a *una* de estas dos alternativas: la retórica tiene que ver con las consecuencias dimanantes de la posesión de la verdad o *bien* con la perplejidad que resulta de la imposibilidad de alcanzar la verdad” (Blumenberg, 1999: 115-116).⁶⁸ Estas definiciones de la retórica como alejamiento o acercamiento a la verdad comparten, según hace notar Blumenberg, una concepción común de lo retórico como ornamento de aquella.

⁶⁷ Nietzsche hace referencia, concretamente, a la sección 463b de *Gorgias*, en la que Platón hace referencia a las artes de la adulación, del ornato: “También llamo parte de la adulación a la retórica, la cosmética y la sofística” (Platón, 1988: 47-48).

⁶⁸ En la Antigüedad, dice Blumenberg, se fija la idea de “la fuerza de la convicción como una ‘cualidad’ de la verdad misma, y el arte y los recursos de la oratoria sólo como una ejecución adecuada y un reforzamiento de esa cualidad” (Blumenberg, 2003: 43).

En cualquier caso, se trata de una concepción de la retórica como accesorio del lenguaje, como *suplemento*, que diría Derrida, y es precisamente ese aspecto lo que todos los autores mencionados aquí han denunciado como mascarada conceptual por parte de infinidad de filósofos, de Hobbes (*De Cive*) a Locke o de Condillac a Kant. En la *Descripción de la retórica antigua*, Nietzsche afirma: “Los tropos no se añaden ocasionalmente a las palabras, sino que constituyen su naturaleza más propia” (Nietzsche, 2000: 93). El lenguaje, dice Nietzsche, es pura retórica desde siempre: “No hay ninguna ‘naturalidad’ no retórica del lenguaje a la que se pueda apelar: el lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas” (Nietzsche, 2000: 91). Todo lenguaje es tropología, puesto que indica una traslación de sensaciones en palabras, que son “materiales” de naturaleza distinta. Nietzsche cuestiona tal traslación al sugerir “¿no debería ante todo ser lo mismo el material en el que debe ser reproducido que aquel en el que el alma trabaja?” (Nietzsche, 2000: 91). Cabe preguntarse, por tanto, “cómo un acto del alma puede ser representado a través de una imagen sonora (*Tonbild*)” (Nietzsche, 2000: 91).

La idea central que plantea Nietzsche en *Sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral* es la de que los conceptos filosóficos surgen en una traslación o tropo, que permite igualar lo que no es igual por analogía.⁶⁹ “Toda palabra se convierte inmediatamente en concepto desde el momento en que no debe servir justamente para la vivencia original, única, absolutamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo como recuerdo, sino que al mismo tiempo debe servir para innumerables experiencias más o menos análogas [...] Todos los conceptos surgen por igualación de lo desigual” (Nietzsche, 1974: 90).⁷⁰ En sus *Notas sobre retórica*, Nietzsche insiste en la misma idea: “Nuestras percepciones sensoriales no se basan en razonamientos inconscientes, sino en tropos. El proceso original consiste en identificar lo semejante con lo semejante—en descubrir una cierta semejanza entre una cosa y otra” (Nietzsche, 2000: 219). Desde el punto de vista de la producción de realidad a partir de tropos, Miller habla de “the performative violence of catachresis, naming in figure what cannot be named literally” (Miller, 1992: 43). Podría decirse que a partir de la frase de

⁶⁹ La analogía, a la que Nietzsche hace referencia al hablar “experiencias más o menos análogas” es precisamente lo que permite, según Mortara Garavelli, definir la metáfora (2000: 116).

⁷⁰ Vid. también Nietzsche 2000: 92: “Los artificios más importantes de la retórica son los tropos, las designaciones impropias. Pero todas las palabras son en sí y desde el principio, en cuanto a su significación, tropos. En vez de aquello que tiene lugar verdaderamente, presentan una imagen sonora que se evanesce con el tiempo: el lenguaje nunca expresa algo de un modo completo, sino que exhibe solamente una señal que le parece predominante”.

Nietzsche se genera todo el argumento acerca de la capacidad de los tropos de generar conocimiento. Blumenberg lo expresa con gran claridad en *Paradigmas para una metaforología*: “Ciertas metáforas pueden ser también elementos básicos del lenguaje filosófico, ‘transferencias’ que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad” (Blumenberg, 2003: 44). Es esa idea la que permite a Paul de Man escribir: “As soon as one is willing to be made aware of their epistemological implications, concepts are tropes and tropes concepts” (de Man, 1996: 43).

El origen de la negación de lo retórico por parte de la filosofía está en el olvido del carácter tropológico de esos primeros conceptos, en la petrificación de las metáforas, que pasan por verdades: “Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas ya utilizadas que han perdido su fuerza sensible” (Nietzsche, 1974: 91). Todo acto de interpretación, dice J. Hillis Miller, surge de ese olvido: “All interpretation is the fabrication of figures of speech and then commision of the aboriginal human error of taking these figurative equivalences as literally true of extralinguistic reality” (Miller, 1992: 38). Al final de “The Epistemology of Metaphor”, Paul de Man advierte: “For rhetoric cannot be isolated from its epistemological function, however negative this function may be” (de Man, 1996: 49). Superando en su argumento la denuncia de la resistencia a la retórica a lo largo de la historia de la filosofía, Jacques Derrida explica en “La mythologie blanche” cómo los tropos dan origen a conceptos filosóficos que, desgastados por el uso (Derrida utiliza la metáfora de la efigie gastada de un moneda, evocando la frase de Nietzsche acerca de las “monedas que han perdido su imagen”), han llegado a olvidar su carácter tropológico:

La métaphore reste, par tous ses traits essentiels, un philosophème classique, un concept métaphysique [...] elle est issue d’un réseau de philosophèmes qui correspondent eux-mêmes à des tropes ou à des figures et qui en sont contemporains ou systématiquement solidaires. Cette strate de tropes ‘instituteurs’, cette couche de ‘premiers’ philosophèmes (à supposer que les guillemets soient ici une précaution suffisante) ne se domine pas. Elle ne se laisse pas dominer par elle-même, par ce qu’elle a elle-même engendré, fait pousser sur son sol soutenu de son socle. (Derrida, 1972: 261)

Todo lo dicho hasta ahora puede resumirse en unas cuantas frases: La mascarada conceptual del lenguaje objetivo filosófico se yergue sobre una precisa estructura retórica. Todo sistema epistemológico o sociológico se concibe como dialéctica interna

del lenguaje en tanto que sistema de tropos.⁷¹ La materialidad contingente del significante provoca una aberración retórica indomesticable que es contemporáneamente la fuente y el sumidero de la significación filosófica y literaria. Es decir, lo retórico es el fin y el principio del significado literario y filosófico. Lo tropológico engendra lo epistemológico y lo narrativo.

Esa concepción tropológica de la literatura como traslación, como desviación de un supuesto uso referencial del lenguaje, es lo que permite a J. Hillis Miller hablar de una retórica de la ficción literaria, “a rhetoric of fiction” (Miller, 1982: 20), basada en una definición de retórica que enlaza con las que hasta ahora se han manejado en este capítulo: “Taking ‘rhetoric’ not as modes of persuasion but in its other meaning as the discipline of the workings of tropes in the most inclusive sense of that word: all the turnings of language away from straightforward referential meaning” (ibid). Esta definición inicial de retórica se modificará en una de las obras posteriores de Miller, *Ariadne’s Thread*: “It might be claimed that the figurative etymology of this or of any other conceptual word does not say anything one way or the other about the extra-linguistic existence of the entity. This is true, but etymology does say something about the procedure involved in naming that presumed entity. Identification of the root metaphor identifies the figurative transfer that was necessary to develop the conceptual term for the entity in question” (Miller, 1992: 32). Mientras que en la primera definición se explica la retórica como desviación de un uso referencial vinculado a una realidad objetiva, en la segunda se deriva la percepción de esa realidad precisamente a través del uso retórico del lenguaje, el único posible en realidad, según se ha visto en esta sección.

En el salto hermenéutico que se produce de una definición a la otra es donde pretendo situar la presente investigación con respecto a los análisis más habituales de la narrativa de DeLillo en cuanto que anatomía de la postmodernidad. Mientras que los autores que le han reconocido como tal anatomista asumen en su descripción la existencia de una realidad objetiva descrita constatativamente en los textos de sociólogos, filósofos o historiadores, este trabajo asume la capacidad realizativa de la “transferencia figurativa”—“figurative transfer”—que se produce en cada uno de los textos que conforman el corpus de la investigación, examinados por tanto como creadores de la realidad postmoderna en su particular articulación tropológica y no tanto como “reflejos” o “modelos” de aquella.

⁷¹ La sociología, en su dimensión no empírica, sino especulativa, se aproxima a la filosofía, y está por tanto sujeta como sociología teórica a las mismas indeterminaciones retóricas que aquella.

Al hojear el índice de capítulos de este trabajo se podría objetar que la selección de los cuatro tropos que articulan el análisis de la postmodernidad en la narrativa de DeLillo responde con bastante exactitud a un planteamiento “postmodernista” en el sentido jamesoniano (como lógica cultural del capitalismo tardío), en el que se vuelve a los mismos *topoi* postmodernistas ya analizados por otros autores. Sin embargo, los tropos seleccionados para su análisis no se consideran como temas, sino como funciones figurales básicas de la narrativa del autor. Lo que se pretende al designar tales recurrencias como “tropos”, al desarrollar a partir de ellas una tropología de la postmodernidad, es poner de manifiesto el modo en que es el funcionamiento retórico de los principales conceptos manejados en las distintas teorizaciones del postmodernismo lo que origina tales *topoi*.

Los tropos que constituyen la postmodernidad provocan ciertas derivas epistemológicas, sociológicas y narrativas que se ajustan precisamente a la definición de los propios tropos. Curiosamente, algunos de esos *topoi* postmodernistas se utilizan con frecuencia para explicar el funcionamiento de los tropos que introducen. Derrida señalaba, en “La mythologie blanche”, la frecuencia con la que ciertas imágenes recurren como metáforas de metáfora: “La valeur, l’or, l’oeil, le soleil, etc. Sont entraînés, on le sait depuis longtemps, dans le même mouvement tropique. Leur échange domine le champ de la rhétorique *et* de la philosophie” (Derrida, 1972: 260).⁷² Una de ellas, la del dinero que se codifica en la moneda, el oro, el metal, se analizará en el capítulo 4.3. Derrida destaca la insistencia con que la imagen de la moneda se utiliza para ejemplificar el funcionamiento de la metáfora: “Pour signifier le procès métaphorique, les paradigmes de la monnaie, du métal, argent et or, se sont imposés avec une remarquable insistance” (Derrida, 1972: 256). Del mismo modo, Blumenberg y de Man destacan la codificación de un modelo de organización social concreto, un modelo de Estado, a fin de cuentas, a partir del giro antropomórfico que conlleva la prosopopeya. De Man define la prosopopeya en los siguientes términos: “In its most inclusive and also its etymological sense, it designates the very process of figuration as giving face to what is devoid of it” (de Man, 1996: 46). De ese modo, el Estado ilustrado puede definirse como un cuerpo armonioso: “an enlightened state will be

⁷² Derrida continúa describiendo el modo en que todo referente, por objetivo que parezca, se ve enredado en ese movimiento trópico: “La chose la plus naturelle, la plus universelle, la plus réelle, la plus claire, le référent le plus extérieur en apparence, le soleil, n’échappe pas tout à fait, dès lors qu’il intervient (et il le fait *toujours*) dans le procès d’échange axiologique et sémantique, à la loi générale de la valeur métaphorique” (Derrida, 1972: 260).

symbolized by an organic body in which part and whole relate in a free and harmonious way” (ibid. 46-47). A partir de ese modelo organicista de Estado, continúa Blumenberg, se desarrollará toda una filosofía orgánica de la Historia. Una vez más, el tropo crea estructuras epistemológicas: “Esa metafórica-guía posee su propia fuerza de convicción, con un efecto retroactivo sobre el núcleo metafórico precisamente por las posibles ampliaciones del mismo: por ejemplo, la posibilidad de una filosofía orgánica de la historia vigoriza el tipo de Estado orgánico” (Blumenberg, 1999: 139). Ese doble movimiento tropológico—primero el tropo crea el concepto, que se amplía en una configuración teórica que lo comprenda, para después volver sobre el núcleo tropológico materializado en ese concepto—es el mismo que se detecta en la configuración de la narrativa de DeLillo como anatomía de la postmodernidad.

Del mismo modo, la concepción de la televisión como metáfora, como aparición de lo ausente, provoca una deriva retórica desde la que se construye toda una epistemología de la tecnología como eliminación de distancias, como ese “traer-ahí-delante” heideggeriano que en el postmodernismo ha desembocado en una concepción demoníaca de la tecnología como mediación que aleja al ser humano de su verdadero ser. Sin embargo, como señala Hans Blumenberg, esa concepción de la realidad mediatizada por la tecnología se origina precisamente en la definición retórica de la metáfora: “La relación del hombre con la realidad es indirecta, complicada, aplazada, selectiva y, ante todo, ‘metafórica’” (Blumenberg, 1999: 125); “Todos los accesos antropológicos a la retórica convergen en una constatación descriptiva central: el ser humano no tiene ninguna relación inmediata, puramente ‘interior’ consigo mismo” (Blumenberg, 1999: 141). La traslación que introduce toda metáfora, la sustitución de una cosa por otra de orden distinto, es precisamente lo que introduce la concepción de la tecnología como alteración de la percepción humana de sí mismo y de la realidad: “El rodeo metafórico de mirar, a partir de un objeto temático, a otro distinto, suponiéndolo, de antemano, interesante, trata a lo dado como algo extraño y a lo otro como lo disponible más familiar y manejable” (ibid).

El Sistema, tropo por excelencia del capitalismo tardío, al igual que el Imperio de Hardt y Negri, cuyas manifestaciones culturales—artísticas, filosóficas, sociológicas—que se analizarán en estas páginas, es un concepto que surge como antonomasia, y desde esa concepción (el Sistema como representación universal) se construyen todas las dialécticas de índole sociológica que dominan la historiografía de la postmodernidad.

En “The Concept of Irony”, Paul de Man define el término tropo como “giro”: “Trope means ‘to turn’, and it is that turning away, the deviation between literal and figural meaning” (de Man, 1996: 164). De Man habla, en ese mismo ensayo, de una epistemología de los tropos, “this is the epistemology of tropes” (ibid. 174), refiriéndose una vez más a la capacidad de todo tropo de generar estructuras de conocimiento. Si se pueden reconocer como tropos algunos de los temas recurrentes en el análisis del postmodernismo, es porque lo que llamamos postmodernismo se define como una particular articulación tropológica, una particular disposición de “metáforas de metáfora”. Si reconocemos en los textos de DeLillo la anatomía de una realidad postmoderna, es porque sus textos codifican esa misma articulación tropológica en recurrencias temáticas y tramas.⁷³

Si los cuatro temas de la postmodernidad que aquí se analizan funcionan como tropos es porque cada uno de ellos responde a la definición de una figura que crea cada uno de los síntomas de la postmodernidad: porque la metonimia se define como contagio, como conexión de elementos contiguos, amontonados en un montón de basura o hilados en tramas; la metáfora como el traer-ahí-delante lo ausente o como traslación de un referente por otro; la prosopopeya como amplificación de una analogía antropomórfica a todo sistema de organización social; la antonomasia como definición auto-suficiente de un Sistema; o la catacresis como denominación figurativa de lo innombrable, la figura-agente siniestra e invisible de ese sistema.

En definitiva, el enfoque tropológico propuesto en este trabajo pretende dar cuenta del modo en que las recurrencias temáticas en la obra de DeLillo señaladas por un buen número de críticos responden no tanto a una intencionalidad del autor de construir un modelo de la realidad basado en aspectos de ésta identificados como entes cuya existencia objetiva ya hubieran demostrado otros autores desde los ámbitos de la filosofía o la sociología, sino más bien al funcionamiento anómalo de algunos de los conceptos en los que se codifica la postmodernidad, por cuanto este funcionamiento señalaría una extrañeza con respecto a concepciones anteriores de la realidad, común a los textos teóricos y literarios que participan de ella, y que se originaría en las lógicas textuales impuestas por el funcionamiento de un número concreto de figuras retóricas.

⁷³ La identificación del agente de tal articulación es una de las preocupaciones principales de los análisis sociológicos de multitud de autores citados en este trabajo. La identificación de tal agente como “ellos” o “they”, como “Sistema” capitalista o tecnocrático es otro tropo, catacresis, y como tal se codifica en las novelas de DeLillo en forma del pronombre vacío “they” en el que se fundamenta una concepción paranoica de la realidad. Vid. 4.1.4. y 4.2.3.

Para ello, me subo a los hombros de los gigantes que han señalado el carácter retórico de todo lenguaje como pura errancia textual y que han insistido en el modo en que toda conceptualización, como acto de abarcar la realidad en una estructura lingüística, supone una traslación, esto es, un tropo. Me permito la licencia de concluir esta justificación metodológica citando a Derrida, para matizar, utilizando las palabras que él usa en “La mythologie blanche”, el alcance y la relación de los capítulos siguientes en el conjunto de la literatura crítica sobre DeLillo: “Déconstruire les schèmes métaphysiques et rhétoriques qui sont à l’oeuvre dans sa critique, non pour les rejeter et les mettre au rebut mais pour les réinscrire autrement et surtout pour commencer à identifier le terrain historico-problématique sur lequel on a pu demander systématiquement à la philosophie les titres métaphoriques de ses concepts” (Derrida, 1972: 256).

4. Tropologías de la postmodernidad

En los capítulos que siguen se plantea la exposición y análisis del postmodernismo presente en la narrativa de DeLillo, es decir, la anatomía de la anatomía a la que se aludía en la introducción de este trabajo. La hipótesis que se pretende confirmar a continuación es precisamente la de la adecuación de la obra de DeLillo a los modelos más frecuentes del postmodernismo como categoría historiográfica, con el fin de determinar sobre qué aspectos de la realidad contemporánea se construye la “anatomía del postmodernismo” de DeLillo.

El análisis del postmodernismo en la narrativa de DeLillo que se emprende a continuación se ha organizado en torno a cuatro conceptos, cuatro tropos, cada uno de los cuales da título a uno de los capítulos siguientes. Parto de la definición de tropo como “giro” o “movimiento”, aludiendo a la etimología de la palabra “tropo” en el mismo sentido que el mencionado en el capítulo anterior. A partir de esta idea se organiza la siguiente sección en función de cuatro conceptos que actúan como tropos, es decir, como principios de organización retórica en la narrativa de DeLillo: conspiración, televisión, capital y basura. Cada uno de los tropos seleccionados articula un movimiento o giro narrativo diferente, de manera que las tramas de las novelas de DeLillo acaban respondiendo a una necesidad retórica forzada por el recurso a la imagen en cuestión.

Se analizará la recursividad de ciertos patrones narrativos en las novelas de DeLillo, rasgos que constituyen no sólo lo que podríamos llamar su mundo literario en el nivel temático, sino también tropos que articulan su esquema argumentativo dentro de

la rueda en la que se ha convertido, gracias a las teorías especulares de algunos críticos, la gran narrativa del postmodernismo. En esa rueda argumentativa, no obstante, el discurso de DeLillo se construye apoyándose en los cuatro elementos que funcionan como anclaje, como puntos de partida que articulan el horizonte explicativo de su narrativa como anatomía de la postmodernidad.

Lo que en este capítulo he denominado “tropologías” son derivas retóricas que emanan de las figuras recurrentes que, en el plano temático, aparecen constantemente en las novelas de DeLillo. Esas figuras se presentan como síntomas—explícitos, temáticos—de los patrones sociológicos, epistemológicos y retóricos según los cuales se construye toda la narrativa de DeLillo. No obstante, la recurrencia temática de estos cuatro conceptos no es más que la punta del iceberg de las que constituyen algunas de las obsesiones literarias de DeLillo.

Los conceptos alrededor de los cuales se construye este capítulo son aquellos cuya recurrencia temática ha señalado la crítica con mayor insistencia. La conspiración orienta la clasificación genérica de muchas de las novelas de DeLillo de forma explícita. *Players*, *Running Dog*, *Libra* o *Mao II* contienen conspiraciones en sus tramas, y se leen como *thrillers* políticos o novelas de espionaje, pero las tramas conspiratorias están presentes también en el resto de su narrativa. La televisión ha sido señalada por Frank Lentricchia (Lentricchia, ed. 1991: 87) o Brian McHale (1992: 125) como el tropo de la postmodernidad por excelencia, y muchos autores han puesto de manifiesto su presencia constante en las novelas de DeLillo. El tropo denominado “capital” en este capítulo hace referencia a una doble línea temática que aparece siempre de forma asociada en la narrativa de DeLillo, la que une el capital, el dinero, y la capital, la ciudad, como doble materialización del sistema socio-económico capitalista en el que se enmarcan sus novelas. Por último la basura es, según ha declarado en entrevistas, una de las obsesiones literarias de DeLillo, que tiene su culminación en *Underworld*, dedicada precisamente a rastrear todos los caminos de la basura producida por el mundo contemporáneo.

Como tropos, cada uno de estos conceptos introduce “giros” narrativos específicos. Así, la conspiración introduce la contigüidad horizontal de la metonimia a través de las tramas que conectan elementos contiguos para crear significados; la televisión se presenta como metáfora que hace presente lo ausente, eliminando así el concepto convencional de la distancia, y se convierte de este modo en metáfora de toda tecnología como acortamiento de las distancias; el capital y la capital oscilan entre la

metáfora—la *desreferencialización* del dinero en el capitalismo tardío no hace sino poner de manifiesto el carácter metafórico del propio concepto de dinero—y la personificación o prosopopeya que rige el organicismo según el cual se articula la idea de capital, la ciudad como cuerpo humano; la basura, por último, es tropo de acumulación, *plurium rerum*, pero también metonimia, que participa de la lógica de la contigüidad y el contagio de elementos próximos entre sí.

Las cuatro tropologías que a continuación se plantean se examinarán adoptando la triple perspectiva expuesta en la introducción a este trabajo, sociológica, epistemológica y narratológica, con el fin de rastrear en toda su dimensión el alcance de las recurrencias expuestas en todos los niveles de la narrativa de DeLillo. El objetivo de este capítulo es sondear la profundidad de esas recurrencias. Comenzando por el nivel temático, se analizarán las retóricas de la conspiración, la televisión, el capital y la basura. Se trazará un mapa de los modos en que esos cuatro conceptos constituyen principios de organización retórica en la narrativa de DeLillo, así como índices de la matriz cultural y sociológica de la que ésta surge. Por último, se expondrán los modos en que las retóricas impuestas por cada uno de los cuatro tropos permean la construcción narrativa de las novelas, moldeando las tramas de cada una de las novelas a analizar, y favoreciendo unas opciones estéticas sobre otras hasta llegar a caracterizar estilísticamente la obra de DeLillo.

4.1. Conspiración.

En este capítulo se examinará el concepto de conspiración como organizador de una de las cuatro tropologías fundamentales sobre las que se articula la narrativa de DeLillo como anatomía de la postmodernidad. El capítulo se ha dividido en cinco apartados, cuyos contenidos se exponen brevemente a continuación.

En el primer apartado, de carácter introductorio, se desplegarán brevemente los conceptos principales que guiarán el análisis, así como las herramientas teóricas que se utilizarán.

En el segundo apartado, “Retórica de la conspiración”, se analizará la dimensión del término “conspiración” como tropo y se explorarán los principios retóricos que lo articulan. Se ha dividido este apartado en dos secciones, con el fin de distinguir claramente entre dos líneas retóricas distintas. En la primera se hace referencia al carácter colectivo sobre el que se fundamenta toda conspiración como extensión

metonímica, mientras que en el segundo se desarrollan los atributos de la retórica conspiratoria en clave epistemológica.

En el tercer apartado de este capítulo se examinará la dimensión sociológica del concepto de conspiración, a partir del modelo de Estado que se consolida en Estados Unidos en el periodo histórico en que se sitúa la narrativa de DeLillo. Se trata de un modelo de Estado cuyas estructuras tienden a la dispersión y la invisibilidad, lo que explica el título de este apartado, “Estado invisible”.

En el cuarto apartado se explicará la vinculación, apuntada desde el comienzo del capítulo, entre conspiración y paranoia, a través de los conceptos fundamentales del Sistema y la Agencia, a través de los cuales se codifica popularmente la paranoia como estado mental y social en la narrativa de DeLillo.

Por último, en el quinto apartado de este capítulo se analizará la dimensión metanarrativa de la retórica de la conspiración, partiendo del doble significado de la palabra “trama”. Por una parte, se estudiará el modo en que ambos tipos de tramas—narrativas y conspiratorias—se conciben como intentos de ordenar la realidad, amortiguando la amenazadora posibilidad de un mundo caótico. Por otra parte, el exceso semiótico que producen los esfuerzos por encontrar tramas que expliquen la realidad se leerá, en la última sección, como la causa de uno de los problemas fundamentales en la narrativa de DeLillo, el de la imposibilidad de cierre o conclusión narrativa en sus novelas.

4.1.1. Introducción.

En *Running Dog* Moll Robbins afirma: “This is the age of conspiracy [...] This is the age of connections, links, secret relationships [...] We play to people’s belief in just what I’ve been talking about. Worldwide conspiracies. Fantastic assassination schemes” (*RD* 111). La conspiración, en la narrativa de DeLillo, ocupa un lugar central en un triple plano retórico, sociológico y epistemológico. La narrativa de DeLillo, según sus propias palabras, nace de un entorno tomado por el pensamiento conspiratorio, que afecta a toda una visión del mundo.⁷⁴ Patrick O’Donnell enumera, al comienzo de su artículo “Engendering Paranoia in Contemporary Narrative” (1992), multitud de autores que, desde 1960, han escrito sobre la paranoia y la conspiración en sus novelas: “Norman Mailer, Philip Roth, Joseph Heller, Robert Coover, Thomas Pynchon, Diane

⁷⁴ Vid. Begley, 1993: 299: “I guess this has been part of my work, the clandestine mentality—how ordinary people spy on themselves, how the power centers operate and manipulate”.

Johnson, Joseph McElroy, John Barth, Kathy Acker, Saul Bellow, Marge Piercy, Don DeLillo, William Gaddis, Ishmael Reed, and Margaret Atwood” (O’Donnell, 1992: 181).

Los términos conspiración y paranoia, es necesario señalar, no son en absoluto sinónimos, sino complementarios. Las dialécticas entre dentro y fuera, interior y exterior, separan a los conspiradores de los paranoicos en una sociedad consciente de ser panóptica: se está dentro, siendo un conspirador (“being in the know” es la expresión inglesa) o se está fuera siendo un paranoico. Peter Knight ha destacado la importancia de distinguir entre la idea de la conspiración y la teoría de la conspiración, al hablar del modo en que el tema se ha convertido en central para la cultura contemporánea (Knight, 2002: 6). La distinción es fundamental también por cuanto determina la separación de los términos conspiración y paranoia. Mientras que el conspirador pertenece al propio orden de la conspiración, colaborando y contribuyendo a ella, el paranoico es el que elabora teorías de la conspiración desde fuera, el que intenta penetrar una trama, interpretándola. En *Libra* se define una conspiración como un sistema cerrado, perfecto, visto desde fuera: “If we are on the outside, we assume a conspiracy is the perfect working of a scheme. Silent nameless men with unadorned hearts. A conspiracy is everything that ordinary life is not. It’s the inside game, cold, sure, undistracted, forever closed off to us [...] All conspiracies are the same taut story of men who find coherence in some criminal act” (L 440).

La conspiración es el plan que se hace con determinado fin, y no la acción que la conspiración pretende poner en marcha. La conspiración como plan antecede sintácticamente al hecho y enlaza con él en la finalidad que indica el “para”: la conspiración para matar a JFK o la conspiración para provocar la caída de un régimen. La conspiración antecede al acontecimiento, que a veces no necesita llevarse a cabo. Una conspiración frustrada sigue siendo una conspiración. En el Derecho inglés, el delito de conspiración se establece en 1611 con independencia de su consumación, en el “Poulterers case” (Wright, 1887: 6): surge la doctrina de que el acuerdo, el plan en sí, es criminal aunque la conspiración no se complete de hecho.⁷⁵ Se crea la norma de que cualquier acuerdo para cometer un crimen puede ser castigado como conspiración. Y desde esta idea se desarrolla también otra doctrina: la de que la propia reunión

⁷⁵ El delito de conspiración se codifica en el Derecho inglés en 1305, con la Ordenanza contra Conspiradores (Wright, 1887: 5).

(combination) pueda considerarse criminal aunque el objeto de tal reunión no sea criminal en sí.⁷⁶

La política de la sospecha, como se verá a continuación, estalla desde el final de la II Guerra Mundial en la narrativa de Heller, Vonnegut o Burroughs, pero culmina en la obra de Pynchon y DeLillo. Desde sus textos, y desde el marco filosófico en el que se sitúan Foucault, Althusser o Marcuse, se desarrolla toda una cultura pop de la conspiración: “A self-conscious and self-reflexive entertainment culture of conspiracy has become thoroughly mainstream” (Knight, 2000: 6). *Underworld* puede leerse como un catálogo de las paranoias y teorías de la conspiración más populares en América en los últimos años: desde el asesinato de JFK, presente en la exposición montada en torno a la película Zapruder, pero también en el Conspiracy Theory Café que visitan Eleanor y Marvin Lundy, hasta las teorías acerca de los mensajes ocultos en el billete de un dólar (de origen masónico o rosacruciano) que un predicador callejero le cuenta a Manx Martin (*U* 352-354), las leyendas acerca de barcos misteriosos que no atracan en ningún puerto (*U* 278-279), las visiones místicas del Papa Pío XII (*U* 536) o las sospechas de que el gobierno manipula los censos para reducir la cifra de población negra (*U* 334-335).⁷⁷

La tropología de la conspiración pasa por el análisis no sólo del propio concepto de conspiración, sino de otros que se le asocian y que contribuyen a crear lo que Peter Knight ha denominado “the rhetoric of plotting and paranoia” (2002: 1) y Daniel Aaron “the aesthetics of conspiracy” (Lentricchia, ed. 1991b: 80), siguiendo la estela del influyente libro de Richard Hofstadter *The Paranoid Style in American Politics* (1967). Los términos trama y paranoia pertenecen al mismo ámbito. Patrick O’Donnell define la cultura de la conspiración en términos de una “hiperbólica metonimización de la realidad” (O’Donnell, 1992; 182). La obsesión por establecer conexiones entre fenómenos por contigüidad, metonimia, se relaciona a su vez con el hecho de que la conspiración se defina a menudo como hilación de elementos en una red o trama, en un sistema, por lo que será necesario retomar la “hifología” que se planteaba al comienzo de este trabajo.

En primer lugar, será necesario analizar en detalle todos los aspectos de esa retórica de la conspiración, tal y como se presentan en la narrativa de DeLillo. El

⁷⁶ “It might be punishable, although the act did not amount in law to an actual attempt” (Wright, 1887: 6). Sobre los casos en los que se contempla esta posibilidad, vid. R.S. Wright, 1887.

⁷⁷ Para una enumeración detallada de todas las teorías conspiratorias y leyendas urbanas que se recogen en *Underworld*, vid. Peter Knight, 2000: 230.

análisis etimológico de los términos “conspiración” y “conspirar” abrirá el camino hacia la comprensión de dicha retórica. Por otra parte, el lenguaje de la conspiración se articula sobre una dialéctica entre visibilidad e invisibilidad, luz y oscuridad, superficie y subterráneo común a toda la epistemología occidental, en la que el conocimiento se asocia a la luz y la ignorancia a la oscuridad, derivándose de esa distinción inicial todo un sistema moral del que está impregnada cualquier descripción de conspiración. A continuación se relacionará esa organización tropológica en la que se enmarca la conspiración—invisible, oscura, subterránea—con el modelo socio-económico concreto en el que se inscribe la narrativa de DeLillo. Una mirada al modelo de Estado descentralizado en multitud de agencias gubernamentales y organismos públicos revela un proceso de invisibilización del poder que, aunque comienza a percibirse mucho antes, se afianza y extiende especialmente a partir de la II Guerra Mundial.

La importancia del concepto de conspiración en la narrativa de DeLillo ha sido destacada por la mayoría de sus críticos, aunque pocas veces se han estudiado las “consecuencias literarias” de la retórica de la conspiración en su obra. Su funcionamiento por oposición a un régimen epistemológico caracterizado por la transparencia y la claridad inaugura procesos hermenéuticos de investigación en busca de una solución al caso. Las vinculaciones etimológicas del término conspiración con “trama”, en sentidos político y narrativo, son la base para una narratología basada en la conspiración, en la que el relato se construye como búsqueda de conocimiento, como investigación del caso. La narrativa de DeLillo se vincula así a géneros como el *Prüfungsroman* o la alegoría del conocimiento, alejándose de patrones narrativos típicos de la novela realista del siglo XIX, y sumándose a la tendencia general anti-realista de la narrativa postmodernista.

4.1.2. Retórica de la conspiración.

4.1.2.1. La comunidad de los conspiradores.

La palabra “conspirar”, del latín *conspirare*, “respirar juntos”, se refiere siempre en castellano a varias personas, o a varias cosas. Conspirar es unirse contra un superior o soberano, o unirse contra un particular para hacerle daño.⁷⁸ Dicho de dos o más cosas,

⁷⁸ Cabría añadir a la definición de la RAE que una conspiración también puede llevarse a cabo contra un inferior, a través de la figura del chivo expiatorio o el *pharmakos*, según explica Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (2000: 41). Frye toma como ejemplo al protagonista de *El proceso* de Kafka, pero

conspirar es concurrir a un mismo fin.⁷⁹ En inglés, conspiración se define como: “Combination of people for an unlawful or a reprehensible purpose; an agreement so to combine, a plot”.⁸⁰ Conspirar, conspiración, indica pluralidad, puesto que siempre se refiere a varias personas, dos o más cosas, two or more people... Indica también unidad: unirse, concurrir, mismo fin. La pluralidad y la unidad sugieren un cierto tipo de comunidad entre los conspiradores, una comunidad de conveniencia, para alcanzar un mismo fin; lo que Georg Simmel llamó “comunidad de fin” o “asociación para determinado fin” (Simmel, 1927: 366). La conspiración, además, siempre tiene carácter negativo, de reacción: es una acción contra alguien o algo. Implica un cambio de estado, una cierta teleología conspiratoria: se conspira para alterar el curso de los acontecimientos. Su carácter negativo está ligado a la condena moral y/o legal implícita en la definición de conspiración: para hacerle daño, something harmful or reprehensible... Condena moral: harmful, hacer daño. Condena legal: reprehensible. En la primera definición de la RAE, el carácter de ilegalidad está implícito en la subversión de la escala jerárquica: unirse contra un superior o soberano supone destruir la legalidad establecida a partir de la figura del soberano.

Combination of people, dicho de varias personas: Comunidad, concurso (concurrir a un mismo fin), conjura, complot, conspiración. Mark Osteen relaciona las nociones de conspiración y comunidad: “the conspiratorial group creates a sense of community” (2000: 158). La comunidad conspiratoria tiene como único nexo la creación de la propia conspiración. Patrick O’Donnell ve un cierto elemento de romanticismo en esta concepción de la conspiración como comunidad, el “respirar juntos” como creación de vínculos entre individuos: “paranoia, under these conditions, can be viewed as the binding force of the nation or the community: What brings people together” (O’Donnell, 1992: 184). La comunidad de los conspiradores, sin embargo, no es una comunidad romántica, puesto que lo que comparten, el secreto (el aire que respiran juntos) no contribuye al *Volkgeist*, sino en todo caso a su destrucción. Es una comunidad de conveniencia, no ideológica; no hay una unión legitimada política o moralmente y, de haberla, se hablaría de resistencia o movimiento revolucionario.⁸¹ Los

podrían añadirse los nombres de algunos personajes de DeLillo como Glen Selvy (*RD*), James Axton (*TN*) o Bucky Wunderlick (*GJS*) a una lista que ha ido notablemente en aumento en las últimas décadas gracias a géneros narrativos como la novela de espías o la distopía.

⁷⁹ Estas definiciones son paráfrasis de las que aparecen en el diccionario de la RAE.

⁸⁰ Oxford English Dictionary.

⁸¹ Sobre las oscilaciones entre conspiración y revolución en función de la legitimidad ideológica cabe poner como ejemplo el relato de Jorge Luís Borges “Tema del traidor y del héroe” (*Ficciones* 1997).

conspiradores se reúnen para planear una acción contra algo. La comunidad de los conspiradores surge en la tarea de hilar la trama, de planear, de planificar. El carácter de los conspiradores en cuanto que tales queda atrapado en el propio hilo que tejen: la comunidad conspiratoria cristaliza en la propia trama, del modo en que la comunidad (en general) surge del acto de la narración en la escena del mito que Jean Luc Nancy describe en *La communauté désœuvrée* (1986):

La parole mythique est communautaire par essence. Il y a aussi peu de mythe privé qu'il y a de langue strictement idiomatique. Le mythe ne surgit que d'une communauté et pour elle: ils s'engendrent l'un l'autre, infiniment et immédiatement. Rien n'est plus commun, rien n'est plus absolument commun que le mythe [...] le mythe est la parole unique de plusieurs, qui se reconnaissent ainsi, qui communiquent et qui communient dans le mythe. (Nancy 1986: 127)

En términos legales una conspiración es un acuerdo entre dos o más personas para cometer actos ilegales que podrían no ser punibles de cometerlos una sola persona, sin acuerdo con otras. Un ejemplo de este aspecto en el delito de conspiración es el intento de culpar a alguien de un crimen que no haya cometido: entre los delitos de conspiración y de falsa acusación media la posibilidad del acuerdo entre varios (si la acusación es individual, puede descartarse como falsedad, pero si se planea entre varios, es conspiración). Según la ley inglesa de 1305, una conspiración se define en los siguientes términos: “Confederacy or alliance for the false and malicious promotion of indictments and pleas, or for embracery or maintenance of various kins” (Wright, 1887: 5-6). El origen de las leyes que castigan la conspiración en Inglaterra está en el intento de bloquear la posibilidad del rumor, algo que según Steffen Hantke se pone de manifiesto en la narrativa de DeLillo: “Rumor as a form of semi-public collective discourse becomes the locus of conspiracy” (Hantke, 1994: 87). En la etimología de la palabra “conspirar” ya hay algo de esto: *cum spirare*, respirar juntos, que alude a la contigüidad metonímica que articula *Libra*: “We were all linked in a vast and rhythmic coincidence, a daisy chain of rumor, suspicion or secret wish” (*L* 57).⁸²

⁸² En la *Política*, Aristóteles hace referencia a la prohibición de las reuniones como medio para evitar el derrocamiento por parte de los tiranos: “no permitir comidas en común, ni asociaciones, ni educación, ni ninguna cosa semejante, sino vigilar todo aquello de donde suelen nacer los sentimientos: nobleza de espíritu y confianza; no debe permitir la existencia de escuelas ni otras reuniones escolares, y debe procurar por todos los medios que todos se desconozcan lo más posible unos a otros (pues el conocimiento hace mayor la confianza mutua)” (1988: 346-347; libro V, 1313b).

La comunidad de los conspiradores es una comunidad soterrada, secreta, invisible. La comunidad secreta supone una escisión—por definición ilegal, subversiva— dentro de una comunidad mayor: la sociedad, la ciudadanía. El carácter negativo del papel del conspirador se pone de manifiesto en cuanto se intenta buscar un mecanismo de legitimación: si el motivo es ideológico, entonces no es un conspirador, sino un revolucionario; una conspiración puede traducirse en liberación en cuanto queda legitimada por el éxito. Georg Simmel afirma: “la sociedad secreta es, de hecho, un estadio de transición, que deja de ser necesario cuando llega a un desarrollo suficiente” (Simmel, 1927: 394). Sin embargo, cabe preguntarse si la conspiración siempre tuvo ese carácter de transición. En el capítulo de *Il Principe* (1513) titulado “La conquista del principato per mezzo del delitto”—“De aquellos que se han elevado a la soberanía por medio de maldades”— Maquiavelo dice varias veces que alcanzar el poder por medio de conspiraciones puede ser legítimo si el recurso a esos medios infames se produce en determinadas circunstancias: “quelle che si fanno a uno tratto, per la necessità dello assicurarsi, e poi non vi si insiste drento” (1991: 108). En cambio Thomas Hobbes, en *Leviathan* (1651) reflexiona sobre la posibilidad de prohibir la lectura de las obras de autores clásicos de las que los jóvenes toman ideas de conspiración, y llama la atención sobre el desplazamiento retórico en el concepto mismo de conspiración: “For they say not regicide, that is, killing a king, but tyrannicide, that is, killing of a tyrant is lawful” (1962: 289-290). La palabra conspiración, además, arrastra un marco legal tras de sí, el marco que la condena como “unlawful”, “reprehensible”, “dañino”, por definición. En la propia palabra está implícita una dialéctica entre soberanía y conspiración, una amenaza al poder soberano.

Los sinónimos de “conspiración” se relacionan con la idea de comunidad a través del prefijo “con”: complot, conjura, conciliábulo, conchabanza, confabulación... Tanto complot como conjura y confabulación hacen referencia a actos de habla, actos verbales ejecutados en comunidad: complot es de origen francés, significaba originalmente “muchedumbre compacta” (en el siglo XII), y está emparentado con el inglés “plot”, que ya de por sí significa “conspiración”, además de parcela de tierra y argumento o asunto de una obra.⁸³ Como ya se ha dicho, complot es tramar, tejer una narración (spin a yarn) o un argumento. La teoría de la conspiración es la forma más abiertamente narrativa de la Historia: “the textured paranoia that replaces history” (*PH*

⁸³ Vid. Corominas y Pascual, *Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico* (1980).

63) En DeLillo, la paranoia se origina en la conciencia de un relato de la historia contaminado, falso. La historia, por muy falsificada que esté, siempre tiene carácter narrativo, como en algunos pasajes de *Libra* citados frecuentemente: “History [...] is the sum total of all the things they aren’t *telling* us” (L 321; mi cursiva); “the whole thing is they lie to us about Russia. Russia is not what they *say*” (L 40; mi cursiva). En una entrevista, DeLillo afirma: “The world *narrative* is being *written* by men who orchestrate disastrous events, by military leaders, totalitarian leaders, terrorists, men dazed by power” (Begley, 1993: 296; mi cursiva). Las teorías de la conspiración, sin embargo, serán rechazadas por los historiadores que no conciben la contaminación narrativa en su disciplina, según ha señalado Hayden White en *Tropics of Discourse*: “In general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences” (White, 1978: 82). Confabulación, en castellano, recoge los vínculos que la polisemia de “plot” permite en inglés. Confabular es fabular juntos, relatar juntos. Y el relato comunitario remite otra vez a la escena del mito de Nancy: la trama crea el vínculo.

Conjura, *conjuratio* en francés, dice Derrida en *Spectres de Marx* (1993: 73-74) tiene el doble sentido de conspiración (para guardar un secreto) e invocación (de lo ausente por la voz). Conjurar es jurar juntos, y así Derrida incorpora a su argumento el juramento solicitado por el fantasma del padre de Hamlet. El juramento es un acto de habla, al igual que la conspiración. Ambos, dependientes de un orden legal que garantice la posibilidad de determinar su eficacia como actos de habla, lo que a su vez resulta imprescindible para garantizar el orden civil. En *Speech Acts in Literature*, J. Hillis Miller afirma: “Pure felicitous performatives are rare and hard to come by, even harder to ascertain that you actually have in hand” (Miller, 2001b: 55). Lo que Miller se pregunta es cómo es posible determinar cuando un acto de habla ha sido “eficaz”, algo especialmente relevante en el caso de la conspiración, por cuanto ésta se constituye como delito independientemente de su actualización. De ahí la necesidad, que Miller percibe constantemente en J.L. Austin, de asegurar mediante un sistema legal convencional la eficacia de ciertos actos de habla: “Austin admires the realm of law because it has clear conventions, rules, and protocols to make sure that performative utterances work [...] The stability of civil society and the security of the nation depends

on it. We must have some justified way to hold people hold their promises, to put people in jail for perjury, for breach of promise...” (Miller, 2001b: 57-58).

Conspiración, como ya se ha dicho, es respirar juntos, o más exactamente, soplar hacia fuera, expirar. El soplo, la respiración, el aliento, lleva directamente al Logos, a la creación mediante la palabra o el aliento en el Génesis. La retórica bíblica según la cual Dios da aliento, inspira al hombre, introduce una lógica vertical cuyo alcance han analizado Jacques Derrida o J. Hillis Miller. La trama, narrativa o conspiratoria, tiene capacidad de generar mundo a través del lenguaje. En *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*, Michael Chabon escribe: “Every universe, our own included, begins in conversation” (2000: 119). La conspiración se plantea en la narrativa de DeLillo como acto de habla que crea, o al menos modifica, la realidad: “What a sense of destiny he had, locked in the miniature room, creating a design, a network of connections. It was a second existence” (L 277). Brian McHale, en el estudio *Postmodernist Fiction*, apunta a un denominado “enfoque ontológico” como dominante en la narrativa postmodernista, que estaría caracterizada por la necesidad de responder preguntas acerca de la naturaleza del mundo y del concepto de “mundo” en sí (McHale, 1987: 10).⁸⁴ McHale menciona la convención del “heterocosmos literario”, es decir, la concepción de la obra literaria como mundo alternativo, que Sir Philip Sidney define en *A Defense of Poesie* (1595): “Only the poet [...] lifted up with the vigour of his own invention, doth grow, in effect, another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature” (Sidney, 1973: 78).

Los que conspiran crean, narran, horizontalmente. La acción se dirige contra el soberano, verticalmente, pero la conspiración siempre supone una contigüidad metonímica, una comunidad de interés horizontal entre los que participan de ella. La conspiración horizontal, por otra parte, sólo es posible en sociedades piramidales (aunque la cuestión es si realmente puede encontrarse alguna que no lo sea). Del mismo modo que el carácter de la conspiración está marcado por definición en su ataque contra la soberanía, ésta, que según Derrida es la elevación de individuo o entidad por encima

⁸⁴ McHale define la narrativa postmodernista como el cambio desde un enfoque epistemológico en la narrativa modernista a otro ontológico en el postmodernismo (1987: 9-10) del que una novela como *The Universal Baseball Association* (1968) de Robert Coover sería paradigmática (ibid, 20). Según McHale, el enfoque epistemológico responde a la necesidad de conocer e interpretar el mundo, mientras que el enfoque ontológico hace hincapié en la naturaleza del concepto de “mundo”. La periodización que McHale introduce no es relevante en este punto, pero sí su referencia a lo que denomina “enfoque ontológico”, por la relación entre la idea de conspiración como creación (verbal) de un mundo paralelo, subterráneo, y lo que según él es la característica esencial de la narrativa postmodernista: la concepción de la literatura como “creación de mundos” (McHale, 1987: 27).

de la ley, impone una lógica vertical, crea una pirámide que lleva implícita la posibilidad de conspiración entre los no soberanos.⁸⁵

4.1.2.2. Invisible, oscuro, subterráneo: Epistemología de la conspiración.

En *Underworld*, Nick Shay y Brian Glassic mencionan la palabra italiana “dietrologia”, “the science of what is behind an event” (*U* 280).⁸⁶ Dietrología, de “dietro”, detrás, es decir, oculto. La tropología de la conspiración se articula sobre una retórica de la visibilidad, compartida por el discurso acerca de la verdad y el conocimiento que es constante en la epistemología occidental desde Platón, como han señalado Martin Jay (1993) o Richard Rorty (1979), y como también recuerda Philip E. Simmons: “An epistemology of vision, inherited from the Western philosophical tradition, that makes vision the primary analogue for knowledge” (Simmons, 1997: 44). En el concepto de conspiración se vinculan los ámbitos de lo político y lo epistemológico, a través de la idea de verdad y de la retórica del conocimiento como iluminación. En el plano epistemológico, la verdad que encierra una conspiración es una verdad que discurre bajo tierra, en oposición a la verdad revelada, inspirada por Dios desde el cielo. La conspiración supone la ruptura de los límites entre lo público y lo privado, la introducción del secreto y de la paranoia. En *Running Dog* se plantea esa organización espacial del conocimiento en la descripción de las dos organizaciones, PAC/ORD y Radial Matrix, la primera de las cuales encubre las actividades secretas—conspiratorias—de la segunda: “This was PAC/ORD territory, on the *surface* [...] *Beyond* that, however, the Senator’s investigating committee had learned that PAC/ORD had a *secret* arm, the kind of *cover* setup known as a proprietary [...] The only *overt* connection between PAC/ORD and Radial Matrix...” (*RD* 73-74; *mi cursiva*). La conspiración trae consigo la retórica del fantasma, de lo invisible. La invisibilización del Estado favorece la proliferación de la retórica conspiratoria, como se verá a continuación. En el mundo de DeLillo, el ámbito de lo público-político (a plena luz del día, a la luz pública) está amenazado desde los cimientos por lo secreto, lo oscuro, en forma de conspiraciones que amenazan con destruir la legitimidad de lo que

⁸⁵ Estas ideas fueron expuestas por Jacques Derrida en el seminario “The Beast and the Sovereign”, impartido en la Universidad de California, en Irvine, en abril de 2003, al que pude asistir. No tengo conocimiento de que los contenidos de ese seminario se hayan publicado hasta la fecha.

⁸⁶ La palabra, efectivamente, existe, y se define como “análisis exasperado de los acontecimientos políticos para hallar las causas reales que los determinaron”. Vid. Tam, *Dizionario Italiano-Spagnolo* (2000).

ocurre a la vista de todos, “the standard *sun-kissed* chronology of events” (BA 82; mi cursiva): “The dream made no allowance for the truth *beneath* the symbols, for the *interlinear* notes, the presence of something *black...*” (A 130; mi cursiva). La verdad en DeLillo no es lo oficial-público, sino lo subterráneo: “There’s something they aren’t telling us [...] There’s always more to it” (L 321).⁸⁷

La conspiración ideal es invisible, perfectamente subterránea, fantasmal, y su único resto es el acto en sí, el cadáver físico que podría dejar (restos humanos) o el hueco (herida) que abre en el cuerpo político. Cuando Marx escribe en *El Manifiesto Comunista* que “el fantasma de la revolución recorre Europa”, está dando alas a la retórica de la conspiración: lo subterráneo (“poblaciones enteras surgidas de debajo de la tierra”⁸⁸), lo invisible, lo fantasmal, que Robert Coover explota en su encarnación del comunismo como “the Phantom” en *The Public Burning*. Una retórica que recoge Fredric Jameson en *The Political Unconscious* al hablar de “hidden master narrative” (Jameson, 1981: 28): “It is in detecting the traces of that uninterrupted narrative, in restoring to the surface of the text the repressed and buried reality of its fundamental history, that the doctrine of a political unconscious finds its function and its necessity” (ibid. 20). Al concebir la historia universal hacia la libertad como trama subterránea, “a single great collective story”, se diría que Jameson no sólo participa de la retórica de la conspiración que proviene de Marx, sino que está anticipando la idea del propio DeLillo de escribir, en *Underworld*, una historia norteamericana subterránea.⁸⁹

La asociación de la retórica conspiratoria con el inframundo es, evidentemente, muy anterior a Marx. Formulada en términos políticos, aparece ya en el libro I de *Paradise Lost* de Milton: Belcebú y Satán, al encontrarse en las profundidades del Infierno, comienzan a conspirar contra Dios, “consult how we may hence forth most offend/ our enemy, our own loss how repair” (1952: 19).⁹⁰ “A hundred plots go

⁸⁷ La idea de una verdad subterránea, y la necesidad de descubrirla que se analizará en la sección 4.1.5.1. remite al modelo de la semiótica hermética de Umberto Eco (1992: 47). Eco hace referencia a un verso de Dante, “sotto il velame delli versi strani” (Inferno IX, 63), como fundamento retórico de esta semiosis entendida como revelación, des-velamiento, conectando así con la retórica del Apocalipsis que se analizará en el capítulo 5.4.1.

⁸⁸ En *Memorias del subsuelo*, Dostoievski comparte la misma retórica: “Estoy seguro de que a nuestro hermano, el del subsuelo, hay que tirarle de la cuerda. Porque aunque sea capaz de pasarse cuarenta años en su agujero, luego que al fin sale, luego que se escapa, se pone a hablar y hablar y no atina a dar paz a la lengua” (1966: 1473).

⁸⁹ “An underhistory of mid-century America”, según tituló Tom LeClair su reseña de la novela (1997).

⁹⁰ Vid. John Milton, *Paradise Lost*, Libro I vv. 185-191: “There rest, if any rest can harbour there;/ and reassembling our afflicted powers,/ consult how we may hence forth most offend/ our enemy,our own loss how repair,/ how overcome this dire calamity,/ what reinforcement we may gain from hope,/ if not what resolution from despair” (1952: 10).

underground” (U 51), piensa J. Edgar Hoover en la sección inicial de *Underworld*. La conspiración política debe ser por definición invisible. Si deja de serlo se convierte en escándalo, como en el caso Watergate, o en cambio de régimen político. La idea de la conspiración como cambio de régimen resulta problemática, no obstante, porque su resto se extiende en el tiempo, en el propio cambio de régimen que se supone ha de tener una continuidad. Por eso en esas ocasiones el término conspiración sólo se usa en caso de intento frustrado, si no, se habla de revolución. Los ejemplos más claros de esto se ven en la historia moderna de Inglaterra: la conspiración de la pólvora (1605) o la conspiración papista (1678) frente a la revolución puritana (1642-49) y a la revolución gloriosa (1688-89). La retórica de la conspiración, de la invisibilidad de la conspiración, se vincula al concepto del secreto. El secreto es la marca de la invisibilidad. O la invisibilidad es la condición del secreto. El secreto es una brecha en sí misma: una brecha dentro de la estructura social. El secreto es lo que sólo conocen unos pocos. Lo que existe pero es invisible a los demás. En el caso de la conspiración, el secreto es lo que se hace de espaldas al soberano, una herida en la soberanía.⁹¹

La conspiración es una brecha que se abre en el cuerpo político: la herida, el agujero (de bala), el hueco (en la seguridad nacional)... Es una fractura epistémica, como señala DeLillo en “American Blood”, una sima, un abismo. La brecha a lo subterráneo, que obsesiona a DeLillo, pero también a Marx. En *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* Marx cita a Shakespeare: “toda Europa se levantará y gritará de alegría: ‘¡Bien has hozado, viejo topo!’” (2003: 158).⁹² De *Hamlet*, acto I, escena 5: El fantasma del padre, desde el inframundo (underworld) ordena el juramento, que Hamlet refrenda con un “Well said, old mole!” (1986: 745; I.5, v. 781). El topo, signo de lo subterráneo, está en la retórica de Marx al hablar de la burguesía en los acontecimientos en Francia en 1851, y lo subterráneo, las cuevas, el metro, los refugios nucleares... están por todas partes en DeLillo, que evocando quizás las *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoievski ha dicho del mundo contemporáneo: “We all go underground, somehow”.

Es discutible que en esa escena al comienzo de *Hamlet* haya conspiración, pero sí están todos los elementos de la retórica de la conspiración: lo subterráneo, lo

⁹¹ Richard Hofstadter observa que buena parte del rechazo a la masonería en forma de movimientos organizados en Estados Unidos durante el siglo XIX se relaciona precisamente con la idea de una forma de asociación y lealtad secreta que desafía el orden civil: “Oaths were considered to be blasphemous [...] and contrary to civil order, since they set up a secret pattern of royalties inconsistent with civil obligations” (Hofstadter, 1967: 18).

⁹² La influencia del comienzo de *Hamlet* en la retórica de Marx la analiza Derrida en *Spectres de Marx* (1993).

fantasmal, la planificación de una acción contra el soberano, el grupo, el secreto, el juramento... Las conspiraciones se producen tanto en los márgenes de las estructuras sociales como en su corazón, pero siempre bajo la superficie, revelando la existencia de un mundo subterráneo, invisible, secreto, que pone de manifiesto la fragilidad de esas mismas estructuras sociales. Frente a la transparencia que se atribuye al sistema democrático a partir del contrato social —los procesos electorales van acompañados a menudo de una topología de limpieza, transparencia, claridad—, la conspiración interna supone la subversión de ese principio de transparencia.⁹³ En *Great Jones Street* se dice que el verdadero submundo está en las fuentes del poder:

The true underground is where the power flows. That's the best secret of our time... The presidents and prime ministers are the ones who make the underground deals and speak the true underground idiom. The corporations. The military. The banks. This is the underground network. This is where it happens. Power flows under the surface, far beneath the level you and I live on. This is where the laws are broken, way down under, far beneath the speed freaks and cutters of smack. (*GJS* 231-232)

En el *Infierno*, Dante se encuentra con algunos de los conspiradores más célebres de la historia, Judas, Bruto y Casio (canto xxxiv). La suya es una de las más famosas exploraciones literarias del submundo, heredera de una topografía literaria según la cual todo lo condenable moral y socialmente ocurre bajo tierra. Esa misma topografía aparece en la obra de autores tan distintos como Dostoevski, Conrad, Poe, Lovecraft o Pynchon. Si la conspiración está envuelta en una retórica de lo subterráneo, entonces su descubrimiento se presenta como revelación, como *aletheia* en el sentido heideggeriano de extracción de la verdad desde las profundidades de la tierra.⁹⁴ Descubrir una conspiración es una verdadera arqueología del saber. Derrida ya relaciona en *Mal d'archive* (1995) el problema de la institución de esta arqueología con la conspiración: “le trouble de ce qui est ici troublant, c'est sans doute ce qui trouble et brouille la vue, ce qui empêche le voir et le savoir, mais aussi le trouble des affaires

⁹³ Georg Simmel hace hincapié, en su estudio sobre las sociedades secretas, en el modo en que los sistemas democráticos se levantan sobre las nociones de transparencia y honradez, por lo que son dependientes de una especie de confianza ciega en el prójimo: “Mucho más ampliamente de lo que suele pensarse descansa nuestra existencia moderna sobre la creencia en la honradez de los demás [...] Construimos nuestras más trascendentales resoluciones sobre un complicado sistema de representaciones, la mayoría de las cuales suponen la confianza en que no somos engañados” (Simmel, 1927: 363).

⁹⁴ La retórica de la revelación es constante en DeLillo, según se irá viendo en el transcurso de este estudio. Heidegger plantea el sentido literal de *aletheia* como desenterramiento en “La pregunta por la técnica” (Heidegger, 1994: 17).

troubles et troublantes, le trouble des secrets, des complots, de la clandestinité, des conjurations mi-privées mi-publiques, toujours à la limite instable entre le public et le privé” (Derrida, 1995: 141).

Al hablar del asesinato de JFK, a menudo se dice que el caso quedó sin resolver. Resolver—“to solve” en inglés—supone dar solución, disolver. Solución, además, tiene dos sentidos: líquido y respuesta. Se impone una retórica de lo líquido frente a lo sólido. Resolver es licuar (disolver, filtrar, exprimir), hacer fluir, deshacer un coágulo en el cuerpo político, en el cuerpo social. La verdad se presenta en estado líquido, es clara como el agua, es transparente.⁹⁵ En “Louanges de l’eau” Paul Valéry advierte las vinculaciones de la verdad y el conocimiento con el agua: “Le langage même est plein des louanges de l’eau. Nous disons que nous avons soif de vérité. Nous parlons de la transparence d’un discours. Nous répondons parfois un torrent de paroles...” (Valéry, 1957: 204). En un pasaje de *Underworld* que se cita al final de este apartado, DeLillo habla de “well-springs”, de los manantiales de la verdad, evocando el poema de Elizabeth Bishop, “The Man-Moth” (1946): “cool as from underground springs and pure enough to drink” (1983: 15). Al final otro poema de Bishop, “At the fishhouses” (1955) se compara el conocimiento con el agua helada del mar: “It is like what we imagine knowledge to be:/ dark, salt, clear, moving, utterly free,/ drawn from the cold hard mouth/ of the world” (1983: 66). La obtención de la verdad, del conocimiento verdadero, se vincula a la retórica del manantial: por eso resolver, disolver, solucionar un caso es eliminar los elementos sólidos, opacos, que obstaculizan el flujo de verdad, pero también regresar a una fuente, *origo fontium*, que Derrida analiza en relación con Valéry. Si la verdad surge de un manantial, alcanzarla supone regresar al origen, o más bien, en este caso, al momento originario del crimen, lo cual, según explica el mismo Derrida, resulta bastante problemático, puesto que la palabra “fuente”, “vient en second par rapport à ce à quoi il semble donner naissance, pour y mesurer un écart et un départ. La source elle-même est l’effet de ce dont elle passe (pour) l’origine” (Derrida, 1972: 333). La fuente misma de la conspiración es la conspiración que atraviesa el cuerpo político.

Según O’Donnell, la postmodernidad se caracteriza por la obriedad, por la eliminación de lo que denomina “the corruptible romance of the secret”, en la línea de la

⁹⁵ La referencia al agua se relaciona con los procesos de ablución en rituales de purificación. La topología moral vincula así la limpieza epistemológica con la física, idea sobre la que se volverá en el apartado 4.4.2.

“new depthlessness” que Fredric Jameson anuncia en *Postmodernism* (1991: 6). En el mundo contemporáneo, según él, todo está en la superficie, todo sale a la luz, los secretos se eliminan y la política es una celebración de lo obvio (O’Donnell, 1990: 58). La narrativa de DeLillo, sin embargo, puede leerse como una exploración continua de lo secreto. O’Donnell se equivoca al decir que el mundo contemporáneo, tal y como se describe en la narrativa de DeLillo, se caracteriza por su obviedad. En *Players* escribe: “the pulse of history is always underground” (*P*). En la entrevista con Anthony DeCurtis, DeLillo afirma: “I think my work has always been informed by mystery” (DeCurtis, 1991: 55). Su narrativa puede definirse del modo en que Nicholas Branch habla de la CIA como una “teología de los secretos” (*L* 442). Para DeLillo, a pesar de todo cuanto salga a la luz, siempre parece haber un nivel de conocimiento más profundo e inaccesible, que se venera como misterioso, y que paradójicamente puede presentarse ante los ojos como la carta robada en el relato de Poe.⁹⁶ Así, la verdad siempre se presenta en términos comparativos espacialmente: “He believed the well-springs were deeper and less detectable, deeper and shallower both, look at billboards and matchbooks, trademarks on products, birthmarks on bodies, look at the behaviour of your pets. Something’s staring you straight in the face” (*U* 319).⁹⁷

4.1.3. Estado invisible.

Desde el punto de vista de la sociología, la conspiración constituye una de las grandes obsesiones de Occidente, que pasa por un momento álgido en torno a la segunda mitad del siglo XX. La Guerra Fría, el asesinato de JFK o el caso Watergate son algunos de los factores históricos que favorecen el nacimiento de lo que Peter Knight (2002) o Patrick O’Donnell (1990, 1992) han denominado “cultura de la conspiración”, en auge en Estados Unidos a partir de la década de los 60.⁹⁸ Según se ha

⁹⁶ Daniel Innerarity describe esa circunstancia como característica esencial del mundo contemporáneo en *La sociedad invisible*: “En el era de lo visual, el secreto, lo invisible, está omnipresente en la ubicuidad de lo obvio. La originalidad de las nuevas formas del secreto está en su hipervisibilidad. Como en *La carta robada* de Poe, para construir un secreto no es necesario ocultar” (Innerarity, 2004: 53).

⁹⁷ Una frase similar a la del Magistrado en la novela de J.M. Coetzee *Waiting for the Barbarians*: “There has been something staring at me in the face, and still I do not see it” (1980: 170).

⁹⁸ Cabe mencionar, en este sentido, el auge en Estados Unidos del género cinematográfico en torno al tema de las conspiraciones en las décadas de los 60 y los 70, con películas como *The Manchurian Candidate* (1962) de John Frankenheimer, *Torn Curtain* (1966) de Alfred Hitchcock, *The Parallax View* (1974) de Alan J. Pakula, *The Conversation* (1974) de Francis Ford Coppola o *Three Days of the Condor* (1975) de Sydney Pollack, basada en la novela de James Grady *Six Days of the Condor* (1974). Sobre el

mencionado en el capítulo 3.1., DeLillo circunscribe aún más la periodización, localizando un punto de ruptura en el asesinato de Kennedy, “the seven seconds that broke the back of the American century” (*L* 181), y afirmando que a partir de entonces, “conspiracy is now the true faith” (*AB* 28). Peter Knight habla del asesinato de Kennedy como “the primal scene of postmodernism” (2000: 114). La noción de conspiración, sin embargo, ya se había reintroducido en el discurso político al final de la Segunda Guerra Mundial, en el argumento legal utilizado en el juicio de Nuremberg para acusar a los nazis de crímenes contra la humanidad.⁹⁹ De hecho, el propio Knight, se pregunta: “why have conspiracy theories become so popular since World War II across the entire social and political spectrum in the United States?” (2002: 10).

Muchos teóricos del postmodernismo (Jameson, 1991; Lyotard, 1979) han apuntado a la ausencia de un concepto de verdad estable y unitaria como el centro de toda la narrativa de la postmodernidad, hecho que DeLillo identifica también con el asesinato de Kennedy: “What has become unraveled since that afternoon in Dallas is not the plot, of course, not the dense mass of characters and events, but the sense of a coherent reality most of us shared. We seem from that moment to have entered a world of randomness and ambiguity, a world totally modern” (*AB* 22). Esta ausencia de una realidad coherente va ligada a una hermenéutica de la sospecha en la era de la conspiración: “Let’s assume that paranoia in some contexts is the only intelligent response” (*AB* 24).¹⁰⁰ Los acontecimientos y circunstancias históricos vienen a justificar, según DeLillo y algunos teóricos, la categoría historiográfica de postmodernismo a través de la centralidad de la idea de conspiración.

Autores como Patrick O’Donnell y John McClure han defendido que la “paranoia cultural” norteamericana, por utilizar el término de O’Donnell, no es un fenómeno periférico sino constitutivo del mundo contemporáneo. Así, O’Donnell señala: “cultural paranoia is not a social disorder [...] but an integral part of what constitutes postmodern history” (O’Donnell, 2000: 149).¹⁰¹ McClure, por su parte,

cine de conspiraciones, vid. James Palmer y Michael Riley, “America’s Conspiracy Syndrome: From Capra to Pakula” (1981: 21-27).

⁹⁹ Vid. *Justice at Nuremberg* (1983) en el que Robert E. Conot explica cómo el fiscal estadounidense Murray Bernays, ante la dificultad de condenar a algunos dirigentes nazis por crímenes concretos, plantea el conjunto de las actividades de las SS como una conspiración criminal contra la humanidad (1983: 12).

¹⁰⁰ La frase recuerda a otra atribuida a William S. Burroughs: “A paranoid is someone who knows a little of what’s going on”.

¹⁰¹ A pesar de que O’Donnell rechaza la consideración de la paranoia como enfermedad social, es necesario señalar el modo en que la teoría de la postmodernidad tiende a codificar algunos de los fenómenos que consideran como característicamente postmodernos en términos de patologías y desórdenes de la personalidad, según se ha observado en la introducción a este trabajo. Así, Deleuze y

afirma que tanto DeLillo como Pynchon hacen uso de la narrativa de temática conspiratoria para sugerir la centralidad de la idea de conspiración en la civilización occidental:

Pynchon's and DeLillo's novels tend to rehearse and confirm many of the aspects of the 'official narrative' of conspiracy. But they also sharply interrogate this narrative, suggesting that conspiracies are constitutive rather than epiphenomenal to contemporary civilization, that the recommended strategies of counterconspiracy are designed to perpetuate conspiratorial power. (McClure, 2002: 255)

McClure, en realidad, está apuntando a una distinción, a un giro, fundamental para la narrativa de DeLillo: el paso de una lógica de la conspiración como amenaza exterior, dentro de la retórica de la Guerra Fría, articulada sobre la distinción entre nosotros-ellos (Us-Them), a una lógica de la conspiración como tumoración interna del cuerpo político, como conspiración desde dentro del propio sistema dirigida contra sus dirigentes o sus ciudadanos, en la que el "They" cuyo referente estaba claro en la Guerra Fría pasa a la indeterminación absoluta, a la imposibilidad de localizar referente alguno detrás de la máscara del pronombre, o peor aún, que lo que antes se identificara como "Us" pase a ser fuente de conspiraciones. En *Players*, uno de los terroristas con los que se relaciona Lyle afirma: "Our big problem in the past, as a nation, was that we didn't give our government credit for being the totally entangling force it was. They were even more evil than we imagined. More evil and much more interesting" (P 104). Frente a ese pasado inocente, un presente en el que se mira al gobierno como eje de todas las conspiraciones: "This haze of conspiracies and multiple interpretations. So much for the great instructing vision of the federal government" (ibid). John McClure, en otro ensayo titulado "Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy" (Lentricchia, ed. 1991b), atribuye ese giro en la dirección de las sospechas de conspiración al proceso de globalización y el final del imperialismo: cuando ya no quedan lugares exóticos como fuente de aventuras y misterio, estos elementos se buscan en el interior de un sistema que se ha expandido hasta ocupar toda la superficie del planeta: "[conspiracies] become substitutes, in the popular imagination, for earlier sources of mystery, adventure, and empowerment" (Lentricchia, ed. 1991b: 102). La idea de McClure es

Guattari hablan de "deseo esquizoide" en *Capitalismo y esquizofrenia*, Hassan define el postmodernismo por oposición al modernismo en términos de esquizofrenia vs. paranoia (1987: 92) y Jameson habla de "high-tech paranoia" (1991: 38) y recupera la terminología de Lacan para hablar del postmodernismo como esquizofrenia (Jameson, 1991: 26-31).

fundamental a la hora de establecer una relación directa entre el auge de una cultura de la conspiración y el postmodernismo, puesto que, como Jameson señala al comienzo de *Postmodernism* (que McClure cita del ensayo publicado en 1984 en *New Left Review*), el postmodernismo nace con la desaparición de lo que Conrad denomina en *Heart of Darkness* “the blank spaces on the earth” (1996: 22).

The Names puede leerse como una contraposición de esas dos formas de romance que distingue McClure. Por una parte, la trama del culto secreto que comete asesinatos por toda Grecia, y por otra, la del protagonista que trabaja para la CIA sin saberlo. En un momento de la novela, Owen Brandemas plantea la posibilidad de que el sistema, construido como forma de control al terror, se convierta en fuente de terror en sí mismo: “These killings mock us. They mock our need to structure and classify, to build a system against the terror in our souls. They make the system equal to the terror” (TN 308).

Algunos críticos han señalado lo específico de la cultura de la conspiración al ámbito norteamericano, algo que Richard Hofstadter rechazaba en la introducción a su *The Paranoid Style in American Politics* (1967: 6).¹⁰² Así, Tony Tanner ha escrito: “It may be claimed that paranoia is as American as violence and apple pie (as I believe they used to say)” (Tanner, 2000: 209), y Peter Knight, en la introducción a *Conspiracy Nation*, se pregunta si la cultura de la conspiración es específicamente estadounidense: “As a British American studies scholar working on the culture of conspiracy, I’m often asked why, compared with the rest of the world, the United States is so obsessed with the rhetoric of plotting and paranoia” (Knight, 2002: 1). Es evidente que la conspiración no se ha inventado en los Estados Unidos, y que podría hablarse de distintas culturas de la conspiración, asociadas a lugares y momentos distintos: una cultura de la conspiración clásica relacionada con el asesinato de Julio César, una cultura de la conspiración renacentista, una cultura de la conspiración en Inglaterra durante el siglo XVIII, o una cultura de la conspiración rusa.¹⁰³ Así, hasta llegar a la cultura de la conspiración estadounidense que, según Frank Lentricchia, se remonta a Emerson y

¹⁰² Cabe preguntarse hasta qué punto es relevante el hecho de que hayan sido dos críticos británicos, Tony Tanner y Peter Knight, quienes han señalado y/o cuestionado la especificidad americana de la cultura de la conspiración y la paranoia.

¹⁰³ Vid. Simmel, 1927: 395: “Las épocas en que surgen nuevas ideas contra los poderes existentes parecen como predestinadas para el florecimiento de las sociedades secretas”; Hofstadter, 1967: 39: “The fact that movements employing the paranoid style are not constant but come in successive episodic waves suggests that the paranoid disposition is mobilized into action chiefly by social conflicts that involve ultimate schemes of values and that bring fundamental fears and hatreds, rather than negotiable interests, into political action”.

Thoreau (Lentricchia, ed. 1991b: 5). Sin embargo, cabe reconocer que al auge de esa última cultura de la conspiración se vincula la creación de toda una identidad nacional, que no puede circunscribirse históricamente a la segunda mitad del siglo XX. A este respecto, Peter Knight asocia el pensamiento conspiratorio a la creación de la identidad estadounidense: “fears of invasion and infiltration of un-American influences have repeatedly dominated the national political scene. Looked at one way, the history of the United States is a history of conspiracy-minded countersubversion” (Knight, 2002: 3). El comentario de Knight participa de toda una serie de teorizaciones del “otro” como pivote sobre el que se construye la propia identidad por oposición. Así lo expresa DeLillo desde la perspectiva de J. Edgar Hoover al comienzo de *Underworld*: “And what is the connection between Us and Them, how many bundled links do we find in the neural labyrinth? It’s not enough to hate your enemy. You have to understand how the two of you bring each other to deep completion” (U 51). También John N. Duvall ha hecho referencia al modo en que el binomio Us-Them en la Guerra Fría es determinante para reforzar la identidad nacional: “a national identity shaped by the Cold War’s master Us-Them binary” (Duvall, 2002: 23). En *Libra*, las referencias a la URSS son constantes y siempre van envueltas en el misterio de lo desconocido: “Russia, the other world, the secret that covers one-sixth of the land surface of the earth” (L 33); “Russia is not what they say” (L 40).¹⁰⁴

DeLillo defiende como rasgo específico de la postmodernidad la extensión de la cultura de la conspiración a todos los niveles de la realidad, como disrupción de una visión unificada de ésta. Sin embargo, la literatura ofrece multitud de ejemplos en los que se experimenta esa misma ruptura de la realidad coherente. En Shakespeare, por ejemplo, son frecuentes las imágenes de una realidad alterada en *Macbeth*, *Julius Caesar* o *Hamlet*, en la que se expresa la misma idea de un mundo desquiciado: “The time is out of joint” (1986: 746; I.5, v. 806).¹⁰⁵ La tradición literaria occidental de la paranoia y la conspiración sigue una línea que va desde *Hamlet*, de quien podría decirse que es el primer paranoico de la literatura (O’Donnell, 2000: 148), hasta *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon (1965), pasando por *My Kinsman, Major Molineux* (1831)

¹⁰⁴ La misma dialéctica en que se articula la oposición entre Estados Unidos y la Unión Soviética durante la Guerra Fría aparece en textos como el poema de Allen Ginsberg “America” (1956): “America is them bad Russians./ Them Russians them Russians and them Chinamen. And them Russians./ The Russia wants to eat us alive. The Russia’s power mad” (Ginsberg, 1995: 147).

¹⁰⁵ Autores como Jacques Derrida o Gilles Deleuze han analizado la resonancia de esa frase de *Hamlet* en el pensamiento y la literatura posteriores. Vid. Derrida, *Spectres de Marx* (1993); Deleuze, *Crítica y clínica* (1996), esp. 44-46.

de Hawthorne o *Benito Cereno* (1856) de Melville.¹⁰⁶ Peter Knight afirma que la cultura de la conspiración está vinculada al propio origen de Estados Unidos: “the very founding of the nation was the result of a far-reaching conspiracy” (2002: 3), y Tony Tanner ha vinculado la retórica de la conspiración a la cultura puritana: “Paranoia is also related to the Puritan obsession with seeing signs in everything, particularly signs of an angry God” (Tanner, 2000: 210). Pynchon alude constantemente en *Gravity’s Rainbow* a esa sobredeterminación simbólica de la realidad para justificar la paranoia de sus personajes: “it’s a Puritan reflex of seeking other orders behind the visible, also known as paranoia” (Pynchon, 1973: 188).

En el marco sociológico, la noción de conspiración se relaciona, en la narrativa de DeLillo, con un modelo concreto del Estado y de sus relaciones con el individuo. Más allá del intento de localizar una fractura epistémica que inaugure la era de la conspiración mencionada en *Running Dog*, la proliferación de una retórica de la conspiración se vincula a los cambios en el modo y el funcionamiento del Estado durante la segunda mitad del siglo XX, que favorecen, tal como Timothy Melley ha destacado en *Empire of Conspiracy* (2000) una dialéctica entre la celebración de un individualismo extremo y el recelo de un poder colectivo al que siempre se vincula la conspiración. En referencia a *Running Dog*, DeLillo menciona en una entrevista: “Those were the days when the enemy was some presence seeping out of the government, and the most paranoid sort of fear was indistinguishable from common sense” (Begley, 1993: 286). De la percepción de esa presencia invisible se deriva buena parte de la paranoia de los 60, pero es necesario articular el modo en que, en esa época, el Estado empieza a codificarse como ausencia acechante en lugar de como presencia represora. *The Names* plantea de forma explícita una pregunta que ya está presente en otras obras del mismo autor: ¿Dónde está el Estado en la narrativa de DeLillo? La respuesta que DeLillo ofrece en sus novelas obliga a su consideración en relación con las teorías de Michel Foucault y Louis Althusser, entre otros. El Estado, en DeLillo, es invisible: fragmentado, evaporado, disuelto en multitud de agencias, sub-agencias, organismos... “All this decentralization we see” (P109).

En *White Noise* la invisibilidad del Estado se pone de relieve en el episodio central de la novela, el vertido tóxico que afecta a la población de Blacksmith,

¹⁰⁶ En *Great Jones Street*, uno de los personajes que visitan a Wunderlick le recomienda lecturas de esa misma tradición en la que el Estado se configura como fuerza represora invisible: “Read your Kafka. Read your bloody Orwell. The state creates fear through force. The state uses force eight thousand miles away in order to create fear at home” (GJS 155)

denominado de modo eufemístico “the airborne toxic event”. A lo largo de todo el episodio, que incluye un desalojo masivo de la población, las autoridades, locales o estatales, están ausentes en todo momento. La única fuente de información es la radio, que se constituye inicialmente como autoridad invisible: “The radio said a tank car derailed” (110); “The radio calls is a feathery plume” (111); “What does the radio say?”(111); “The voice on the radio said...” (112).¹⁰⁷ La familia Gladney sube a continuación a su ático para observar lo que ocurre. La distancia física desde la que contemplan los acontecimientos tiene como consecuencia la imposibilidad de indicar específicamente quién lleva a cabo las acciones. La despersonalización de las autoridades es total, pues todo lo que se describe son los sonidos de las sirenas que se acercan, y las distintas luces de los vehículos de las fuerzas del orden y sanitarias. Además, todo el diálogo entre los personajes recalca aún más la falta de referente físico, la invisibilidad de las autoridades a las que sólo se refieren como “they”: “They’re using snow-blowers” (113); “They’re keeping it from getting bigger” (113); “They’re on top of the situation” (115).¹⁰⁸ El propio desalojo viene impuesto por una voz no identificada. La familia, sentada a la mesa, escucha un sonido que al principio no identifican, y cuyo mensaje también resulta inicialmente incomprendible: “knowing the new sound was an amplified voice but not sure what it was saying” (118). El final del episodio reitera la invisibilización de la autoridad, pero asume su existencia incuestionable: “They want us to evacuate” (119).

A lo largo de toda su obra, Michel Foucault habla de la necesidad, asociada al nacimiento del Estado moderno, de mantener un control político particularizado sobre el individuo, y también sobre el conjunto de la población. Esos dos tipos de control son llamados “anatomopolítica” y “biopolítica”, respectivamente, y comportan una tecnología política que concibe el poder, por primera vez, en sus mecanismos positivos y no, como hasta entonces, en su concepción negativa como mecanismo jurídico (Foucault, 1992: 8-13)¹⁰⁹. Los mecanismos positivos del poder son los de control y

¹⁰⁷ No puede pasar inadvertido el hecho de que esa autoridad invisible se ejerza mediante la tecnología, en esta ocasión la radio, pero en muchas otras la televisión. La tecnología de la comunicación favorece que se produzca tal invisibilización. Esa utilización de las tecnologías de la comunicación por parte de las estructuras de poder y la invisibilidad que favorece se examinará con detenimiento en el capítulo 4.2.3.

¹⁰⁸ Sobre la importancia del uso pronominal para hacer referencia a una autoridad de otro modo no identificable, vid. capítulo 4.1.4.1.

¹⁰⁹ En *Empire*, Hardt y Negri utilizan el modelo de Foucault para expresar la transición desde una sociedad disciplinada hacia una sociedad de control. En una sociedad de control, “power is now exercised through machines that directly organize the brains (in communication systems, information networks, etc.) and bodies (in welfare systems, monitored activities, etc.) toward a state of autonomous alienation” (Hardt & Negri, 2000: 23).

disciplina, que no pueden operar desde un único poder centralizado, sino que necesariamente deben ejercerse a nivel local. Esa concepción de un poder “continuo, preciso, atómico” (ibid.13), como menciona Foucault, ya había sido formulada por Marx en el libro II del *Capital* al decir que no existe un poder, sino varios, que se ejercen en el ejército, en la oficina, en la propiedad, etc. Desde esa concepción de una descentralización del poder en organismos administrativos y disciplinarios surgen no sólo la concepción del propio Foucault, sino también otras formulaciones como la de Louis Althusser y sus “aparatos ideológicos estatales” (1974).¹¹⁰ En *Surveiller et Punir* (1975), Foucault habla de una “microphysique du pouvoir” (1975: 163) para referirse a la multitud de organismos, agencias, organizaciones, diversas formas de gobierno local en que se fragmenta el poder para alcanzar todos los rincones del orden social. Esa idea está presente en *Players* a través de las meditaciones de Lyle acerca del “sistema”: “There was sanity here, even at the wildest times. It was all worked out. There were rules, standards and customs. In the electronic clatter it was possible to feel you were part of a breathtakingly intricate quest for order and elucidation, for identity among the constituents of a system” (P 28).

Como Peter Dews observa en su lectura de Foucault en *Logics of Disintegration*, estos mecanismos de control y disciplina llegan a constituir el rasgo determinante de la sociedad contemporánea, más aún que la propia actividad económica: “Supervision of, intervention in, the social domain by agencies of welfare and control is a more fundamental characteristic of modern societies than an economy released from directly political relations of domination” (Dews, 1987: 147).

Esta nueva concepción del poder político está permanentemente presente en la narrativa de DeLillo, modulada en dos aspectos fundamentales: Por una parte, la fragmentación del poder en agencias que llegan a actuar de forma aparentemente autónoma. Por otra parte, ese poder fragmentado tiene la capacidad de alcanzar a todos los extremos en la sociedad, algo que, como menciona Foucault, no era posible en el Estado anterior.¹¹¹

Semejante concepción de la organización del Estado, por otra parte, sólo es posible en un modelo de poder que utiliza los mecanismos disciplinarios y de control

¹¹⁰ Althusser define los aparatos ideológicos estatales como fragmentación del poder en sus instituciones: “cierto número de realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones precisas y especializadas” (Althusser, 1974: 127).

¹¹¹ Foucault habla del auge del contrabando, la piratería y los mercados clandestinos asociados al modelo de poder monárquico, que pone de manifiesto el carácter discontinuo de ese poder: hay zonas que el Estado no alcanza.

que Foucault analiza en relación con el panopticon de Bentham (Foucault, 1977: 197-209). Este modelo tiene especial relevancia para la cultura popular de la América de los 60, y tiene su formulación literaria en la obra de autores tan distintos como Thomas Pynchon o Norman Mailer. En *The Armies of the Night* (1968), Mailer describe el Pentágono como un gigantesco panóptico: “they were going to face the symbol, the embodiment, no, call it the true and high church of the military-industrial complex, the Pentagon, blind five-sided eye of a subtle oppression which had come to America...” (Mailer, 1968: 113).

En *Un diálogo sobre el poder*, Foucault afirma: “Vivimos en una sociedad panóptica” (1985: 62). Además de panóptica, se trata de una sociedad “panauricular”: teléfonos, grabaciones, rumores, radios, megáfonos... conforman la microfísica del poder en igual o incluso mayor medida que los aspectos “visuales” en el ejercicio de control y disciplina. En “Spaghetti & Meatballs”, uno de los personajes se queja de la imposibilidad, en el mundo contemporáneo, de tener privacidad, siquiera para suicidarse: “There’s no privacy anymore. [...] Whatever you do there’s a priest or a cop to save you” (SM 245).¹¹² El sacerdote o el policía, como figuras que representan a algunos de esos microsistemas de poder de los que habla Foucault, alcanzan hasta la intimidad del domicilio para ejercer sus controles. La sensación de ser observado es constante en la narrativa de DeLillo.

Los personajes de DeLillo, además, suelen formar parte de las redes del poder: profesores universitarios, funcionarios del gobierno, científicos o ejecutivos, todos ellos formando parte de alguno de los subsistemas disciplinarios o de control. La única posibilidad de permanecer fuera del sistema, en la narrativa de DeLillo, se formula en términos de una no-existencia administrativa, como el magnate de la industria pornográfica de *Running Dog*, que se esconde tras una cortina de humo de documentos y afirma “my name mustn’t see print” (RD 146), o el señor Tuttle de *The Body Artist*, personificación del carácter fantasmal del indocumentado.

Ni siquiera los artistas de sus novelas, Klara Sax en *Underworld* o Lauren Hartke en *The Body Artist* están en ningún caso al margen de la sociedad.¹¹³ En *One-Dimensional Man* (1964), Marcuse plantea lo problemático que resulta pensar en el

¹¹² En *Blue in the Face* (Wayne Wang & Paul Auster, 1995) el personaje interpretado por Lou Reed afirma, en la misma línea: “You go to the medicine cabinet and pen it up, and there’ll be a little poster saying ‘In case of suicide, call...’” (Auster, 1995: 211).

¹¹³ Sobre el papel del novelista en la sociedad, vid. Lentricchia, 1991b: 1-6; Scanlan, 1994; Howard, 1996; Osteen, 1999; Duvall, 2002; Moran, 2000.

enfrentamiento a un sistema capaz de absorber el impacto de cualquier revolución, especialmente en términos culturales. En el capítulo titulado “The Conquest of the Unhappy Consciousness: Repressive Desublimation”, Marcuse habla del modo en que la marginalidad (en todos los niveles, no sólo en el cultural) deja de ser una alternativa al orden establecido, para convertirse en su afirmación; frente a un modelo dialéctico nosotros-ellos, se impone uno rizomaico en forma de espiral o círculos concéntricos: “They are no longer images of another way of life but rather freaks or types of the same life, serving as an affirmation rather than negation of the established order” (Marcuse, 1966: 59). Tampoco en el caso del escritor Bill Gray de *Mao II* se puede hablar de una auténtica marginalidad, a pesar de su reclusión voluntaria siguiendo el modelo de Pynchon o J.D. Salinger. Sin embargo, la posición del propio autor contradice todo cuanto ponen de manifiesto sus novelas a este respecto. Así, DeLillo declaraba en una entrevista concedida a *Vogue* en 1988: “The writer is the man or woman who automatically takes a stance against his or her government. There are so many temptations for American writers to become part of the system and part of the structure that now, more than ever, we have to resist. American writers ought to stand and live in the margins, and be more dangerous”. John Duvall es consciente de la contradicción entre las opiniones del autor y lo expresado en las novelas cuando escribe, a propósito de *Underworld*: “What we might say is that the novel concludes with a call to readers to do what DeLillo’s novel suggests may be impossible, namely, to hang on to their paranoia because paranoia creates the possibility of resistance to the total flow of capital” (Duvall, 2002: 69).

4.1.4. Las fuentes de la paranoia: Sistema y agencia.

4.1.4.1. Paranoia.

El tema de la paranoia ha sido muy mencionado en la crítica de DeLillo, pero casi nunca se ha analizado con detenimiento.¹¹⁴ Patrick O’Donnell, como la mayoría de los críticos, define la paranoia como fenómeno cultural: “As a way of knowing, paranoia is a mode of perception that notes the connectedness between things in an hyperbolic metonymizing of reality” (O’Donnell, 1992: 182). La extensión de su uso tiene una clara muestra en el citado texto de Richard Hofstadter, que articula el uso no

¹¹⁴ Vid. Bruce Bawer (2003:21), David Cowart (2002: 57-61), Peter Knight (1999: 812), Patrick O’Donnell (1990, 1992, 2000) o George F. Will (Ruppersburg & Engles, eds., 2000: 56).

clínico del término que se populariza durante la década de los 60: “It is the use of paranoid modes of expression by more or less normal people that makes the phenomenon significant” (Hofstadter, 1967: 4). El término se ha extendido desde el lenguaje técnico de la psiquiatría hasta el habla común, pasando a significar poco más que miedo o recelo.¹¹⁵ Según Glen Scott Allen, por ejemplo, para el sujeto postmoderno la paranoia se ha convertido en una herramienta de supervivencia: “Paranoia for this subject is not so much a dysfunctional neurosis as an adaptative strategy for survival in the postmodern world” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 116). El propio DeLillo advierte el modo en que el término “paranoia” se populariza en los 60: “I tried to get at the slickness connected with the word *paranoia*. It was becoming a kind of commodity. It used to mean one thing and after a while it began to mean everything. It became something you bought into, like Club Med” (Begley, 1993: 287).¹¹⁶

A pesar de su popularización, en cualquier caso, la paranoia se localiza en el campo de la psiquiatría como un trastorno psicótico vinculado a otras enfermedades mentales como la esquizofrenia, dentro del grupo de los llamados trastornos de ideas delirantes, y se caracteriza por la ruptura con la realidad y la elaboración de creencias delirantes bien estructuradas y difíciles de rebatir mediante la argumentación. Ninguno de los personajes de las novelas de DeLillo padece tal enfermedad, salvo quizás uno de los clientes del bar en que Moll y Selvy se reúnen en *Running Dog*: “On a step leading down to the toilets another man sat sprawled, mumbling something about his landlord working for the FBI. The FBI had place cameras and bugging devices not only in his apartment but everywhere he went” (*RD* 62). Sin embargo, la paranoia es constante en su narrativa, y la palabra se repite en casi todas sus novelas. La RAE la define como “perturbación mental fijada en una idea o en un orden de ideas”. La palabra paranoia, del griego *παράνοια*, de *παρά*, al lado, contra, y *νόος*, mente, significa literalmente, estar fuera de sí, lo que recuerda al “time is out of joint” de *Hamlet* citado anteriormente.

¹¹⁵ En 1938, Samuel Beckett intuía en *Murphy* el potencial explicativo de la paranoia en el mundo contemporáneo, proyectando la enfermedad desde el entorno clínico hacia la sociedad burocratizada, en un pasaje en el que DeLillo parece haberse inspirado para situar su obra teatral *The Day Room* (1989), que transcurre en un sanatorio mental: “Paranoids, feverishly covering sheets of paper with complaints against their threatment or verbatim reports of their inner voices” (Beckett, 1973: 96).

¹¹⁶ Sobre la popularización de la paranoia en la contracultura norteamericana en los años 60 en relación con la narrativa de DeLillo vid. Patrick O’Donnell, 1990: 56: “In the 60s, during the height of the Vietnam war, the disease of preference amongst liberals and radicals of every stripe was paranoia”.

La paranoia, cultural o individual, hace referencia a una alteración mental cuya principal consecuencia es la brecha que abre entre el individuo y el resto del mundo, una brecha presente en la narrativa de DeLillo a través de sus usos pronominales. La paranoia extendida a toda la nación es la que articula el binomio Us-Them, cuya importancia para la construcción de la identidad nacional ya se ha mencionado en el apartado 4.1.3.: “We’re the only ones who are not them” (L 266); “This is a film about Us and Them, isn’t it?” (U 444). En *In the Ruins of the Future*, DeLillo escribe acerca del miedo tras los atentados del 11 de septiembre: “The sense of disarticulation we hear in the term ‘Us and Them’ has never been so striking, at either end” (RF 34). Su artículo está lleno de contraposiciones entre ambos pronombres: “Our world, parts of our world, have crumbled into theirs” (RF 33); “We are rich, privileged and strong, but they are willing to die” (RF 34). La paranoia personal, por otra parte, es la que divide el yo del resto del mundo. En *El Anti-Edipo* (1972), Deleuze y Guattari afirman que el paranoico “crea masas”, movimientos que se le oponen, de los que desconfía: “El paranoico maquina masas, es el artista de los grandes conjuntos molares, formaciones estadísticas o conjuntos gregarios, fenómenos de masas organizadas” (Deleuze & Guattari, 1973: 289).¹¹⁷ El contraste es constante en el discurso indirecto de personajes como Nicholas Branch en *Libra*, donde los pronombres “him” y “they” enmarcan cada una de las frases que se vinculan a las reflexiones del personaje: “there’s something *they* aren’t telling *him*” (L 442); “*they* are withholding material from *him*” (L 442); “*someone* is trying to sway *him* toward superstition” (L 379) (la cursiva es mía).

En *Great Jones Street*, la corporación invisible que amenaza con absorber toda la narración se llama, precisamente, “Transparanoia”, ampliando también al mundo empresarial los recelos del paranoico. En DeLillo, la paranoia surge de la conciencia de vivir en una “sociedad panóptica”, de la invisibilidad y omnipresencia simultáneas del poder, y de la sensación de que otros dominan la existencia del individuo: “It would mean that you’ve been the victim of the paranoid man’s ultimate fear. Everything that takes place is taking place solely to mislead you. Your reality is managed by others” (GJS 254). Como ya se ha visto, el uso constante del pronombre “they” en determinados pasajes de *White Noise* acentúa esta invisibilización de las autoridades. Como tropo, ese pronombre es una catacresis, denominando aquello a lo que no puede

¹¹⁷ Será necesario re-examinar el terror a las masas, constante en la narrativa de DeLillo, a la luz de la relación que Deleuze y Guattari establecen entre paranoia y masa. Sobre esta cuestión se volverá en los apartados 4.4.6. y 5.3.2.

hacerse referencia de otro modo.¹¹⁸ Por otra parte, toda la articulación pronominal en torno a la paranoia en la narrativa de DeLillo podría leerse también en términos de convenciones literarias como necesidad de *nemesis*, de identificación de un principio—ideológico, narrativo, lingüístico—contra el cual situarse.¹¹⁹ George F. Will menciona en su reseña de *Libra* una frase en que ese mismo pronombre ejemplifica la condición paranoica: “History, says a DeLillo character, ‘is the sum total of all the things they aren’t telling us’. Of course. ‘They’. That antecedentless pronoun haunts the fevered imaginations of paranoiacs” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 56). Lo que Will no menciona es el uso magistral que Thomas Pynchon ya hacía del mismo pronombre en *Gravity’s Rainbow*, una novela cuya influencia se percibe con fuerza en toda la narrativa de DeLillo: “Who’re they? [...] ‘they’ is good enough. Not a friendly lot” (Pynchon, 1973: 40); “Of course a well-developed They-system is necessary—but it’s only half the story. For every They there ought to be a We. In our case there is. Creative paranoia means developing at least as thorough a We-system as a They-system” (ibid, 638). Tanto “They” como “others” son el sujeto vacío de la autoridad panóptica en DeLillo. Su uso en las retóricas de la paranoia conecta con el uso de “das Man”, el ‘uno’, en Heidegger, sobre el que Priscilla N. Cohn ha escrito: “el ‘uno’ es los otros, no un otro particular, sino un tipo vago e indeterminado de otro [...] Aunque no podemos precisar exactamente a quién se refiere el ‘uno’, la influencia que ejerce lo que el ‘uno’ dice—o lo que ‘se dice’—es irresistible” (Cohn, 1975: 46-47). En Heidegger, “das Man” es la sombra en la que se encarna la autoridad en frases impersonales equivalentes al “se” reflexivo en castellano—se prohíbe pisar el césped, se ruega no fumar—para expresar prohibiciones o exhortaciones. La influencia de “das Man” es total, y tiende anular al individuo: “Esta forma de convivir disuelve completamente al Dasein propio en el modo de ser ‘de los otros’, y esto, hasta tal punto, que los otros desaparecen aún más en cuanto distinguibles y explícitos. Sin llamar la atención y sin que se lo pueda

¹¹⁸ Vid. Mortara Gavarelli, 2000: 167: “Cuando se debe designar un objeto o una noción para los que la lengua no dispone de un vocablo específico, se recurre a un neologismo o al uso extensivo de un término que existe previamente en la propia lengua [...] Es un uso ‘desviado’, un abuso: éste es el sentido del término latino *abusio*, ya mencionado, calco del griego *katácrexis*, de donde procede el castellano catacrexis”. Sobre el concepto de catacrexis en un sentido retórico más amplio, vid. J. Hillis Miller, 1992: 33: “Whatever can only be named in figure may be only a figure, a phantasmal effect of the displacements and exchangements of language. On the other hand, such a thing may exist, but in a realm inaccessible to direct seeing and naming”.

¹¹⁹ Sobre la necesidad de *nemesis* en términos narrativos, vid. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 2000: 209: “The essential thing is that nemesis happens, ad happens impersonally, unaffected [...] the sense of supremacy of impersonal power and of the limitation of human effort”. Vid. También Frye, 2000: 216: “It may not be a person at all but simply an invisible force known only by its effects”.

constatar, el uno despliega una auténtica dictadura” (Heidegger, 2003: 151). Es precisamente la conciencia de vivir bajo la dictadura de ‘el uno’ lo que lleva a la mayoría de los personajes de DeLillo a las retóricas de la paranoia.

4.1.4.2. El Sistema.

Players, centrada en el corazón del capitalismo, una parte de Manhattan dominada por las Torres Gemelas y los *brokers*—los “masters of the universe” de Tom Wolfe en *The Bonfire of Vanities*—plantea un orden social disciplinado y con capacidad de engullir las propias revoluciones que provoca, tal y como describen los escritos teóricos de Foucault y Marcuse: “...the well-meaning white folks who have taken up the struggle against the struggle, not knowing, you see, that the capitalist system and the power structure and the pattern of repression are themselves a struggle. It’s not an easy matter, being the oppressor” (P34). Estas palabras se aplican a un mundo en que la labor del Estado se representa únicamente en esa actividad “reactiva” del ente al que el personaje llama “el opresor” con respecto de los que luchan “contra el sistema”.

La codificación de conceptos como “sistema” y “opresor” en el entorno cultural de la América de los 60 y 70 se filtra en pasajes como el anterior, de manera que a menudo los parlamentos de los personajes se leen como parodias de discursos políticos en sus versiones más “populares”. En estos discursos, conceptos como “sistema capitalista”—“capitalist system”—, “estructura de poder”—“power structure”—y “patrones de represión”—“pattern of repression”—adquieren una vaguedad referencial que permite al personaje hablar de la actividad estatal en términos de “struggle against the struggle” (P34).¹²⁰

El sistema es un concepto fundamental en relación con la cultura de la conspiración, y con la narrativa de DeLillo, en la que se habla constantemente de “complex systems, endless connections” (TN 313). El Sistema, con mayúscula, tiene la función retórica de la antonomasia, tropo relacionado con la catacresis, cuya característica principal es utilizar el término en cuestión “como una especie de control de calidad” (Garavelli, 1991: 199). Martin Heidegger define en “La época de la imagen del mundo” (1938) el concepto de sistema como “la unidad de la estructura en lo representado como tal, unidad que se despliega a partir del proyecto de objetividad de lo

¹²⁰ Vid. También *Libra* 236: “It is also the system. The whole sense of historic ideas being corrupted by the system”.

ente” (Heidegger, 1995: 98). El pensamiento del sistema es característico del mundo contemporáneo, según Heidegger, puesto que sólo en la contemporaneidad se concibe la posibilidad de una “imagen del mundo”, en la que todo “se presenta ante nosotros como sistema” (ibid, 88).

Por encima de nociones como Estado, nación o capital, el sistema se codifica en la cultura popular americana (contracultura) de los 60 y 70 como algo más poderoso e indefinido, un concepto que parece no tanto englobarlos como absorberlos. Se trata del Sistema, con mayúsculas, alimentado a partes iguales por el “They” de *Gravity’s Rainbow* (1973) y por las acusaciones a un “they” similar en las letras de canciones de los 60:¹²¹ “Living inside the System is like riding across the country in a bus driven by a maniac bent on suicide...” (Pynchon, 1973: 412).

La idea del “sistema” no obstante, empieza a codificarse mucho antes, en la poesía de William Blake, por ejemplo, en versos como los de “The Marriage of Heaven and Hell”: “Till a system was formed, which some took advantage of, and/ enslav’d the vulgar by attempting to realize or abstract the mental/ deities from their objects” (Blake, 1966: 153). En “Bartleby” de Herman Melville (1853) o en “Wakefield” de Nathaniel Hawthorne (1835), la idea adquiere complejidad: “Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever” (Hawthorne, 1969: 161-162). La concepción del mundo como conjunto de sistemas articulados es ciertamente mecanicista, por cuanto sugiere engranajes que han de encajar unos en otros para funcionar —“nicely adjusted to a system”—e implica la existencia de una totalidad que absorbería el funcionamiento de cada sistema (o subsistema) por separado.¹²² En *A Passage to India* (1924) se describe en términos parecidos el funcionamiento de una maquinaria legal y social: “But the case has to come before a magistrate now; it really must, the machinery has started” (Forster, 1979: 211). En la novela de Stephen Crane *The Red Badge of*

¹²¹ De Bob Dylan: “How many deaths will it take till *they* know?” (“Blowing in the wind”); o Buffalo Springfield, “For what it’s worth”, que Patrick O’Donnell ha utilizado como epígrafe en uno de sus ensayos (1990: 56): “Paranoia strikes deep/ into your life it will creep/ starts when you’re always afraid/ step out of line, the man comes and takes you away”.

¹²² Es necesario recordar, no obstante, que la metáfora del sistema puede remitir igualmente a los dos ámbitos principales de la metaforología política, organicista y mecanicista, en el sentido de que ambas permiten establecer una idea de “sistema” en el sentido en que Saussure usaría el término, como totalidad organizada compuesta de elementos que se definen mediante sus relaciones mutuas, por su posición con respecto a la totalidad. Sobre la metáfora organicista en el ámbito político, vid. capítulo 4.3. y Rigotti, 1989: 64: “La metaforica organico-meccanica di epoca sei-settecentesca presenta, si potrebbe dire, caratteri molto simili alla moderna nozione di sistema”.

Courage (1895), no obstante, la percepción del “sistema” que arrastra al individuo se formula ya en términos que indican una conceptualización ideológica muy próxima a la de DeLillo: “It occurred to him that he had never wished to come to the war. He had not enlisted of his free will. He had been dragged by the merciless government. And now *they* were taking him out to be slaughtered” (Crane, 1994: 31; mi cursiva). En el uso de la voz pasiva se refuerza esa idea de ser arrastrado a la guerra por un gobierno invisible al que sólo puede referirse como “they” en el pasaje anterior: “They were moved from this one also. They were marched from place to place with apparent aimlessness” (Crane, 1994: 35).

Por otra parte, pasajes como el citado de *Players* hacen referencia a un aspecto concreto de la conceptualización del Estado de la que participa la narrativa de DeLillo: la difuminación que tiene como consecuencia un repliegue del “sistema” hacia funciones de reacción y prevención. El proceso de invisibilización ya mencionado pasa por la asunción por parte del Estado de un carácter “preventivo” que ha sido analizado por Jürgen Habermas: “En la medida en que la actividad estatal se endereza a la estabilidad y crecimiento del sistema económico, la política adopta un peculiar carácter negativo: es la prevención de las disfuncionalidades y la evitación de riesgos que pudieran amenazar al sistema” (Habermas, 1999: 84). La invisibilidad del aparato estatal está garantizada en tanto que no se produzcan las “disfuncionalidades” mencionadas por Habermas, algo que provoca la admiración de Jack Gladney en una escena de *White Noise* que transcurre en un banco: “A deranged person was being escorted from the bank by two armed guards. The system was invisible, which made it all the more impressive, all the more disquieting to deal with” (*WN* 46).¹²³

En *Great Jones Street*, una comuna hippy y la CIA se pelean por una droga de diseño capaz de silenciar a los elementos subversivos del “sistema”. La trama, que Bruce Bawer conecta con *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon (Bawer, 2003: 21), remite en el vector temporal opuesto a *Vineland*, cerrando así el círculo de posibles influencias mutuas entre DeLillo y Pynchon. En las asociaciones que los personajes hacen entre la agencia gubernamental y determinadas prácticas de represión se formula la visión paranoica que habrá de ser una de las constantes en la narrativa de DeLillo.¹²⁴

¹²³ En la misma línea, vid. Thomas Pynchon, *Vineland*. 1991: 72: “Everybody’s a squealer. We’re in th’Info Revolution here. Anytime you use a credit card you’re tellin’ the Man more than you meant to. Don’t matter if it’s big or small, he can use it all”.

¹²⁴ El problema aquí, por supuesto, es distinguir entre la posición de estos personajes y la de la propia voz narrativa en las novelas, algo que algunos críticos no han tenido en cuenta en absoluto al bautizar a

“The dope was taken from a top-secret installation. U.S. Guv. So people figure it’s something vicious, mean and nasty. Something U.S. Guv has been putting together to brainwash gooks or radicals. People are anxious to try it and see [...] If U.S. Guv is involved, the stuff is bound to be a real mind-crusher” (*GJS* 58). La concepción del Sistema como ente demonizado se filtra incluso al discurso crítico, y así, John Johnston escribe: “this displacement of subjective agency in the regime of the image is accompanied by the emergence of *sinister* networks of power articulated through and across collusive agencies and secret or nearly invisible systems” (Johnston, 1998: 174; *mi cursiva*). En *Running Dog* son constantes las referencias a los aspectos siniestros del sistema. Por ejemplo, al conocer la existencia de PAC/ORD, Moll comenta: “Has to evil, with a name like that” (*RD* 25). El acrónimo de la agencia gubernamental parece garantía de actividades malignas precisamente por la opacidad de unas siglas cuyo referente permanece oculto. Más adelante, sospechando la existencia de una conspiración relacionada con aquel organismo, Moll añade: “I guess I miss conspiracy [...] A sense of evil design” (*RD* 57). Sin embargo, la concepción del sistema como antonomasia no hace sino poner de relieve la necesidad de localizar la fuente del poder en un agente concreto, visible, que resulta enormemente problemática.

4.1.4.3. El problema de la Agencia.

En su enumeración de los rasgos característicos del estilo paranoico, Richard Hofstadter presta especial atención al modo en que el paranoico político suele personalizar el objeto de sus sospechas atribuyéndole características demoníacas. Lo fundamental de esa caracterización, afirma Hofstadter, es que el paranoico deposita en ese núcleo conspiratorio el poder de ejercer una influencia directa sobre acontecimientos históricos de la más diversa índole. El estilo paranoico se cifra, sobre todo, en la personificación de un agente: “decisive events are not taken as part of the stream of history, but as the consequences of someone’s will” (Hofstadter, 1967: 32). Las teorías de la conspiración y la paranoia, según Peter Knight son sintomáticas del miedo del individuo a ser controlado por fuerzas externas: “[conspiracy theory] gives voice to a far more general anxiety about the loss of individuality and autonomy in the

DeLillo como “Mr. Paranoia”. Así Robert Towers le llama “chief shaman of the paranoid school of American fiction” (Towers, 1988: 13), y John Leonard afirma en una reseña de *Underworld* que DeLillo resulta tan paranoico como su propia novela (Leonard: 1997).

face of the increasingly vast and anonymous bureaucratic forces that seem to control our lives, and even our most intimate thoughts and bodily processes” (Knight, 2002: 10).¹²⁵ Del mismo modo, la conspiración puede funcionar, según Philip Nel, como metáfora para la sensación de impotencia o victimización del ciudadano ante poderes que escapan a su control: “Conspiracy becomes a metaphor for addressing powerlessness” (Nel, 2002a: 103). En el marco de esta microfísica del poder, “an entire apparatus of surveillance and control” (Johnston, 1998: 178), la CIA se presenta, en la narrativa de DeLillo, como metáfora de todo proceso de invisibilización conspiratoria; la Agencia vendría a ocupar el espacio de ese agente demoníaco del que habla Hofstadter: “All the themes are there [in the CIA], in tiers of silence, whole bureaucracies of silence, in conspiracies and doublings and brilliant betrayals” (TN 310).

En un momento de *Libra*, el investigador Nicholas Branch se pregunta: “if the Agency is protecting something very much like its identity—protecting its own truth, its theology of secrets” (L 442). La dispersión del Estado en multitud de agencias gubernamentales plantea, valga la redundancia, el problema de la agencia, de la responsabilidad de las acciones y las resoluciones que se adoptan: “*Libra* also investigates the forms of agency that lie between the opposite poles of lone gunman theories and conspiracy theories” (Knight, 2000: 109).

Novelas como *The Names* y *Libra* suponen la confirmación de un mecanismo estatal según el cual las agencias gubernamentales actúan por cuenta propia, sin control centralizado. La teoría de la conspiración que *Libra* plantea supone que CIA y FBI no sólo tienen autonomía suficiente como para actuar a instancias del poder ejecutivo central, sino que pueden usar dicha autonomía precisamente contra dicho poder. Es decir, frente a un modelo de soberanía en el que el Presidente es la cabeza visible del Estado, otro en el que las agencias son como la cabeza de la Medusa. *Libra* constituye, además, la consagración de una “retórica de la agencia”, puesto que recoge en su examen de la CIA todas las mitologías de la Agencia Central de Inteligencia: “If America is the world’s living myth, then the CIA is America’s myth” (TN 317), dice James Axton, narrador de *The Names* y trabajador de la CIA sin saberlo. También en

¹²⁵ Ese miedo se relaciona, en la cultura popular de los 60, no sólo con la paranoia y la proliferación de teorías de la conspiración, sino también en otras manifestaciones sublimadas en el cine, la literatura pulp y los comics como la figura del zombie o el abducido por extraterrestres, alien-ados. Probablemente nadie ha hecho mejor uso de ese sustrato cultural que Kurt Vonnegut en *Slaughterhouse Five* (1969), cuyo protagonista, superviviente de la II Guerra Mundial y abducido por los habitantes del planeta Trafalmore, termina su relato haciendo un inquietante comentario: “And every day my Government gives me an account of corpses created by military science in Vietnam” (1969: 154).

Libra: “It is the job of an intelligence service to resolve a nation’s obsessions” (L 258).¹²⁶

Timothy Melley señala, en su análisis de las retóricas de la conspiración, el modo en que la comunidad de conspiradores se define a menudo a través de su funcionamiento como un solo cuerpo. Literalmente, los conspiradores han de “respirar juntos”.¹²⁷ En *Oswald’s Tale*, Norman Mailer escribe: “Of all government bureaucracies, the CIA probably bears the greatest resemblance to an organism” (1995: 480). El problema surge cuando cada conspirador sólo cumple con una parcela dentro de la conspiración. Ese es precisamente el caso que plantea *Libra*, en la que ningún “agente” (en el doble sentido, como actante en la conspiración y como funcionario de una de las agencias del gobierno) controla la totalidad de la conspiración, tal y como recuerda Melley: “despite a conspiracy, no one individual, agency or system controls all of the events in the case” (Melley, 2000: 145). Bill Millard introduce para su análisis del grupo de conspiradores de *Libra* el concepto de “interacción miópica”, “miopic interaction”, tomado de la entomología y la informática: “An interdisciplinary model of collective behaviour that develops its own directionality, regardless of any single participant’s agenda” (Ruppersburg & Engles, eds., 2000: 216). Según su modelo, la lógica de la conspiración se formula como un mecanismo autónomo, que funciona sin necesidad de agentes individuales, o incluso a pesar de la voluntad de esos agentes.

En el lenguaje de la conspiración, sin embargo, parece imponerse la idea de un esquema general, de una conspiración de orden superior, y se plantea así el problema de la agencia: el de cómo identificar a ese agente más secreto, al conspirador de conspiradores, más allá del mero azar. Al final de *The Names*, cuando James Axton descubre ser agente de la CIA sin saberlo, busca inmediatamente un posible nexo, un agente-enlace que le vincule directamente con la agencia. La cadena de agentes en línea ascendente según su grado de responsabilidad (medida en términos de su conocimiento de los hechos) se cifra, paradójicamente, en un lenguaje de la profundidad.¹²⁸ Se impone

¹²⁶ Los autores que han analizado el papel de la CIA en la política estadounidense suelen hacer referencia al carácter “invisible” de aquella como poder en la sombra. Vid. David Wise y Thomas B. Ross, *Invisible Government* (Nueva York, Random House: 1964) o Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics* (1964).

¹²⁷ En la ya mencionada película de Sydney Pollack *Three days of the Condor*, el personaje interpretado por Max von Sydow, Joubert, habla de “intelligence community” en referencia a esa comunidad de los conspiradores.

¹²⁸ Así, en una escena de *All the President’s Men* (1976), la película de Alan J. Pakula que recrea el caso Watergate, el informante “Garganta Profunda” responde a los periodistas cuando le preguntan hasta dónde alcanza el escándalo: “hasta muy arriba”.

una estructura piramidal (vertical) en la lógica de la conspiración, que por definición es horizontal, a través del grado de participación y conocimiento en el orden general de la conspiración.

El funcionamiento de la CIA en *Libra*, sin embargo, se representa en forma de pirámide invertida, tal como observa Timothy Melley, “inverted pyramid structure” (Melley, 2000: 157), puesto que cada agente superior sabe menos acerca de la conspiración en curso, hasta el punto de que “The White House was to be the summit of unknowing” (L 22). Se trata, además, de una estructura descentrada, en la que la cabeza, la capital, no es recipiente de conocimiento, algo que, como se verá en el capítulo 4.3.3., tiene importantes consecuencias para la organización “topográfica” de las novelas de DeLillo. La información se restringe a las alcantarillas del sistema, a los niveles más bajos de responsabilidad. Millard comenta que ese tipo de estructura es característica, en la vida real, de agencias gubernamentales como la CIA y el FBI: “the form of rationality peculiar to such organizations depends precisely on minimizing the possibility that anyone might know enough to comprehend the full narrative” (Ruppersburg & Engles, eds., 2000: 218). En *Libra*, esa estructura se pone de manifiesto en el baile de agentes que van entrando y saliendo de la misma sala de reuniones al comienzo de la novela (L 20). Esto conecta también con la idea de Habermas de que la política, cada vez más, se deja en manos de asesores y expertos parciales, de manera que la especialización tiene como consecuencia la *desresponsabilización* del político, por una parte, y de la ciudadanía, por otra, como extremos de esa pirámide del conocimiento. La idea del conocimiento parcial funciona como mecanismo de seguridad y se extiende, en la práctica, a redes terroristas y agencias de inteligencia por igual: la ignorancia funciona como blindaje frente al contra-espionaje, algo que, en la narrativa policíaca y de espionaje, dispara estructuras de búsqueda (de la información que no se posee) semejantes al *Prüfungsroman*, basadas en la recopilación de informaciones procedentes de distintas fuentes.

La proliferación de agentes en la cadena, sin embargo, alcanza en un cierto punto lo innombrable: llega un momento en el que el conspirador ya no tiene cara, ni nombre, ni siquiera individualidad, una idea explotada por autores como Joseph Conrad, Graham Greene o John LeCarré. En ese momento, el agente de la conspiración pasa a ser “They”, ellos, el “das Man” impersonal heideggeriano. Ese es el momento en que nace la paranoia, que Melley, sin utilizar el propio término, define como “intermittent panic about a monolithic historical actor” (Melley 2000: 145). Patrick O’Donnell define

la paranoia como “a way of knowing or acting” (O’Donnell, 1992: 181), como un modo hermenéutico producto de un agente desconocido: “the result of the operation of some manipulated cultural paradigm (conceived by whom? Enforced by what agency?)” (ibid).

Todavía más compleja es la situación del propio agente secreto. El agente pertenece siempre al ámbito de lo subterráneo. Es por definición agente secreto, puesto que es su carácter “secreto” lo que le concede la invisibilidad necesaria para actuar, para ejercer de agente. Un agente “al descubierto” no tiene razón de ser, puesto que deja un rastro tras de sí que conduce a la Agencia. Al verse “al descubierto”, al ver desvelado su secreto, el agente es consciente del peligro que corre. El espía descubierto se pone inmediatamente en peligro, un tema que ha explotado la novela de espionaje desde *The Spy Who Came in from the Cold* (1965) de John LeCarré. En *The Names*, James Axton descubre a través de Charles Maitland de que ha estado trabajando para la CIA sin saberlo. Su descubrimiento autodestructivo le coloca en una tradición inaugurada con *Edipo Rey* que el postmodernismo recoge en relatos como *La muerte y la brújula* de Borges, que J. Hillis Miller define como “detective’s self-destruction through his own perspicacity” (Miller, 1992: 231).¹²⁹ El hecho de no descubrirlo por sí mismo, sino a través de otra persona, confirma su condición de agente descubierto, y Axton comprende que su contacto-jefe, Rowser, le anunciara en una conversación anterior su intención de retirarse. Su primera reacción es presentar su dimisión, y aconsejar a su secretaria que haga lo mismo: “Someone might soon turn up, an official of the government, a journalist, a man with a quantity of explosives” (TN 316). El funcionario del gobierno, el periodista, el terrorista, representan para Axton el mismo peligro. Todos ellos pertenecen a un sistema del que acaba de ser excluido, al que sólo pertenecía en el ámbito subterráneo. Axton acaba de convertirse en el *pharmakos* al que se aludía al comienzo del apartado 4.1.2.1., víctima de una conspiración por parte de sus superiores.

En *The Names*, el hecho de que James Axton trabaje para la CIA sin llegar a ser consciente de ello hasta el final de la novela, pone de manifiesto el funcionamiento “invisible” de la agencia, disparando las concepciones paranoicas del poder a las que la narrativa de DeLillo tiene tanta tendencia. El individuo a menudo se percibe como agente doble contra su voluntad, como en los casos de James Axton (*The Names*) y Glen Selvy (*Running Dog*). John McClure, en el ensayo “Forget Conspiracy” (2002),

¹²⁹ El mismo tema lo trata William Hjortsberg en la novela *Falling Angel* (1978), en la que se inspira la película de Alan Parker *Angel Heart* (1987).

plantea el modo en que para estos personajes la única vía de escape está en rechazar la oposición entre yo-ellos de la que surge toda paranoia, y desintegrar al individuo como concepción unitaria: “what must be dismantled, if one is to recover some element of autonomy, is nothing less than the self itself, at least in its Western, rational form” (McClure, 2002: 265). La posibilidad de desaparecer como persona social, “socially constructed self” (ibid, 264), como ya se ha mencionado, se contempla en la narrativa de DeLillo como algo remotamente alcanzable, y pasa por desvincularse de los mecanismos administrativos del sistema, algo bastante más frecuente en las novelas de Paul Auster que en las de DeLillo o Pynchon. En *The Crying of Lot 49*, no obstante, Pynchon formula precisamente el anhelo de buena parte de los personajes de la narrativa norteamericana, desde el Wakefield de Hawthorne hasta el Joe Kavalier de Michael Chabon: “a calculated withdrawal, from the life of the Republic, from its machinery” (1965: 124). En DeLillo, el arte del escapismo lo practican, con mayor o menor éxito, todos los personajes. La huida física se plantea siempre como fracaso, como ocurre con David Bell en *Americana* y Bill Gray en *Mao II*, y el éxito sólo puede cifrarse en las tendencias al ascetismo de personajes como Bucky Wunderlick (*GJS*), el mencionado Selvy (*RD*), o casi todos los personajes de *End Zone*, según se analizará en el capítulo 5.3.

4.1.5. Tramas: conspiración y metaliteratura.

En *Reading for the Plot* (1984) Peter Brooks observa cómo los cuatro significados de la palabra “plot” pueden vincularse mediante una lógica común, como mecanismos para ordenar y distribuir la realidad.¹³⁰ En el postmodernismo, la conspiración, entendida como trama, tiene una dimensión claramente metanarrativa, de la que se impregna la narrativa de DeLillo. La conspiración es un tropo para toda actividad narrativa, y a su vez un generador de tropos, generador de discursos. La planificación de la acción conspiratoria, *to plot*, implica el tejido conspiratorio, la hilación de la trama (la metáfora hifológica que impregna todo concepto de narración: conspiración es, en el fondo, provocar narración): *emplotment*. En “How to Read Don DeLillo” Daniel Aaron habla de “the analogy between the conspirator and the writer”

¹³⁰ Esos cuatro sentidos serían: 1. pedazo de terreno medido; 2. diagrama, plano; 3. serie de eventos que constituyen el esquema de la acción de una obra o narración; 4. plan secreto para llevar a cabo una acción hostil o ilegal. Vid. Brooks, 1984: 11-12.

(Lentricchia, ed. 1991b: 80). En *Running Dog* se describe al agente secreto Glen Selvy como lector: “In the current parlance, Selvy was a reader. He was reading Senator Percival” (RD 28). En *Libra*, no sólo el historiador Nicholas Branch se presenta como autor, sino también todos los conspiradores implicados en el asesinato, a los que se describe como inmersos en un proceso creativo, literario: “Everett was at work devising a general shape, a life. He would script a gunman [...] Mackey would find a model for the character Everett was in the process of creating [...] They wanted a name, a face, a bodily frame to extend their fiction into the world” (L 50). François Happe, en un ensayo sobre *Libra*, afirma que en la novela, la lógica narrativa se acaba imponiendo a la de la conspiración: “Le récit, en d’autres termes, précède le complot, la fiction informe la réalité et façonne l’histoire” (1996: 106). En realidad, ambas responden al mismo principio de ordenación de la realidad en función de una finalidad, imponiendo una estructura que se desarrolla a lo largo del tiempo.

En el postmodernismo, el tema de la conspiración abre una dimensión meta-narrativa a la novela, como se verá a continuación, y sirve para imponer una lógica, la de la trama dirigida por los conspiradores, alternativa a las lógicas narrativas propias de la tradición realista, que articulan su desarrollo en función de una motivación psicológica.¹³¹ Los relatos de Borges “La muerte y la brújula” o “El jardín de los senderos que se bifurcan” en *Ficciones* (1944) inauguran el auge literario de las conspiraciones y las tramas, que se relaciona con las tendencias anti-realistas de la narrativa postmoderna. Por una parte, la conspiración posee, en el mundo contemporáneo, los valores antes atribuidos a los discursos políticos y religiosos como unificadores de la realidad en estructuras teleológicas, orientadas por ideas como el progreso o la salvación. Las teorías de la conspiración ofrecen el mismo tipo de consuelo hermenéutico que cualquier forma narrativa cerrada. Por otra parte, en las novelas de DeLillo se plantea la doble pulsión narrativa que Peter Brooks analiza en el ensayo “Freud’s Masterplot”: entre el deseo del final, del cierre, y la necesidad de posponerlo mediante la proliferación de la propia narración¹³². Las conspiraciones se presentan como acumulaciones semióticas saturadas en el proceso que Umberto Eco ha denominado “semiosis ilimitada” (Eco, 1977: 222) y, en otro lugar, precisamente,

¹³¹ Así, en *Aspects of the Novel* (1927), E.M. Forster afirma que el interés de una novela no radica en la imitación de las acciones, es decir, en la trama como *mythos* aristotélico, sino en la riqueza psicológica de los personajes, “in the secret life which each of us lives privately” (1927: 126).

¹³² El retraso del cierre narrativo podría denominarse “principio de Sherezade”, puesto que la mayoría de los autores que han querido teorizar sobre él, incluido Peter Brooks, han utilizado a la narradora de *Las Mil y Una Noches* para ejemplificarlo.

“paranoiac interpretation” (Eco, 1992: 48), viendo así amenazada su necesidad de cierre narrativo, y vinculándose a otras formas textuales como la enciclopedia o el hipertexto.

4.1.5.1. El consuelo hermenéutico.

La conspiración es producción inmaterial cuya posible materialización puede dejar un residuo: el cadáver político. Sin embargo, la conspiración no realizada también deja rastro: el archivo conspiratorio. La conspiración pone en marcha el mecanismo de la investigación, que puede ser doble: Por una parte, la investigación del crimen, de cuerpo presente, en que se materializa la conspiración. Por otra, la hifología de los tejidos conspiratorios a través de los restos verbales que segrega en rumores, confidentes, chivatos. El primer crimen (asesinato, magnicidio) será consecuencia del segundo (conspiración, complot). El acto, siempre inaccesible, deja un rastro tras de sí, y es precisamente ese rastro lo que hace posible la instauración del archivo: “After the crime comes the reconstruction” (L 434). Es el resto constituido por la actividad conspiratoria lo que produce la teoría de la conspiración, reflejo multiplicado y fragmentado de aquella. Se presenta el problema de la teoría de la conspiración como explicación, como recuperación, como reconstrucción. La investigación como fe en un principio de explicabilidad lleva implícita la irrecuperabilidad del antecedente. Si hay que volver a escribir el libro de la Naturaleza es porque el primero se ha perdido. La conspiración (la conspiración ideal, la que mantiene invisible, subterránea, toda su existencia) entonces sólo existe en sus secreciones. Edwin Walker habla en *Libra* de “a plot we can’t uncover” (L 283), una trama que no puede descubrirse, siguiendo la retórica de la revelación. La conspiración aúna dos líneas retóricas que se superponen pero no son continuas: Por una parte, sacar la verdad a la luz, desvelar un asunto, que indica dos planos, superficie y fondo. Por otra, resolver una trama, deshacer un nudo, que indica disolución de un obstáculo en el camino a la verdad, que transcurre por un solo plano. Si la verdad sale a la luz, si se revela, será *aletheia*, pero sobre la escena del crimen, la verdad se construye como adecuación a las pruebas, al resto, y como reconstrucción: como seguimiento de un hilo hasta el final.

En *Reading for the Plot* (1984) Peter Brooks alude al modo en que Tzvetan Todorov utiliza el relato de detectives como ilustración de los procesos de

decodificación de la trama narrativa por parte del lector (Brooks, 1984: 24-25).¹³³ El detective, como el lector, tiene que volver sobre el camino que antes recorrió el criminal/novelistas, de manera que la trama se define como repetición de la historia en el discurso: “the function of plot as the active repetition and reworking of story in and by discourse” (ibid, 25). Del mismo modo, podría decirse que la relación entre la conspiración y la teoría de la conspiración participa de la misma lógica, según la cual el investigador/teórico tiene que reconstruir narrativamente, es decir, dotando de coherencia y unidad, los pasos del conspirador, las unidades discretas e inconexas evidenciadas. Toda conceptualización de la narración como línea, afirma Miller, implica un proceso de reconstrucción de lo acontecido, y podría considerarse, en este sentido, como teoría de la conspiración o proceso de investigación detectivesca: “A second region of linear terminology involves all the words for narrative line or diegesis: dénouement, curve of the action, turn of events, broken or dropped thread, line of argument, story line, figure in the carpet—all the terms, in short, assuming that narration is the retracing of a story that has already happened” (Miller, 1992: 20).

Para DeLillo, la ruptura que supone el asesinato de Kennedy se percibe como una caída a un estado postlapsario, y del mismo modo cada conspiración, inaccesible desde la investigación salvo a través de su rastro, de las señales que va dejando, abre una brecha epistemológica insalvable. Según Peter Knight, establecer ese punto de ruptura es una ficción de conveniencia, “convenient fiction” (2000: 115), y es innegable que en DeLillo hay un cierto sentimentalismo en marcar la frontera entre un mundo anterior a JFK que se percibe como arcádico, y que Knight identifica como nostalgia (2000: 226), y el mundo posterior.¹³⁴ En cualquier caso, el propio movimiento de marcar un límite conecta claramente con toda la tradición puritana: la caída desde un estado de gracia anterior articula toda la cosmovisión puritana, en la que la naturaleza entera se lee como un libro de señales que han de ser interpretadas, en el mismo espíritu

¹³³ Vid. también Robert Champigny, *What Hill Have Happened: A Philosophical and Technical Essay on Mystery Stories*. Bloomington: Indiana UP, 1977, o Peter Hühn, “The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction”, *Modern Fiction Studies* 33.3(otoño 1987): 451-466.

¹³⁴ Vid. capítulo 3.1. También John N. Duvall ha mencionado lo convencional de la mirada nostálgica de DeLillo a los 50: “a mythologized, depoliticized 1950s” (Ruppensburg & Engles, eds. 2000: 272). Se trata de un convencionalismo en el que, sin embargo, otros críticos han caído de lleno, como le sucede a Douglas Keeseey cuando describe la *novella* “Paiko at the Wall”: “DeLillo’s novella is a written reminder of a time when this healthy balance between self and society seemed posible, a time since lost to history but perhaps recuperable still” (Keeseey, 1993: 200). Basta releer los primeros relatos de DeLillo para comprobar que esa esperanza de reconciliación es totalmente ajena a DeLillo.

con que un personaje de DeLillo dedica su tiempo a leer el Informe Warren intentando resolver el enigma de la conspiración.

La teoría de la conspiración, por otra parte, es un intento de recuperar la “explicabilidad” que parece perdida en el mundo “desquiciado”. Una conspiración introduce elementos de orden, intención, finalidad y causalidad, que el paranoico explota a placer: “It is nothing if not coherent—in fact the paranoid mentality is far more coherent than the real world, since it leaves no room for mistakes, failures or ambiguities” (Hofstadter, 1967: 36).¹³⁵ Supone la recuperación de estructuras epistemológicas racionalistas abandonadas por el postmodernismo, dominado por teorías sobre el azar, teorías del caos, teoría de las catástrofes... Al ingresar en el reformatorio, el joven Nick Shay afirma: “all I wanted from the system was method and regularity [...] We weren’t worth much if the system designed to contain us kept breaking down” (*U* 503). La teoría de la conspiración es alternativa, y al mismo tiempo continuación, de los metarrelatos cuyo fin anunciaba Lyotard en *La condition postmoderne* (1979), puesto que ofrece una narrativa unitaria, explicativa de esa realidad incoherente de la que DeLillo habla en “American Blood”, ambigua y aleatoria. John McClure señalaba en 1991 que las teorías de la conspiración ocupan en el postmodernismo el lugar de la religión (Lentricchia, ed. 1991b: 103), una idea que tiene eco en *Underworld*: “the array of systems that displaces religious faith with paranoia” (*U* 241); “the faith of suspicion and unreality” (*U* 251). En palabras de Peter Knight: “In their insistence that everything is connected, conspiracy theories provide rough-and-ready narratives that bring together past, present, and future into a coherent whole” (Knight, 2002: 9).¹³⁶

¹³⁵ Vid. Happe (1990: 56): “les efforts que l’homme fait pour lire les divers systèmes sémiotiques dans son environnement. Prendre part à une intrigue permet d’injecter de la logique dans les événements, réduire le champ des possibilités, instaurer une finalité”; Aaron (Lentricchia, ed. 1991b: 78): “‘Plot’ in his novels is the imposition of a design. Plots, like mathematics, make sense”.

¹³⁶ En la misma línea paranoica estaría el personaje y narrador de *Pale Fire* de Nabokov, que interpreta en clave paranoica toda la vida de su vecino y poeta John Shade, y en cuyo poema aparece una referencia explícita a ese exceso de conectividad que DeLillo explota: “topsy-turvical coincidence/ not flimsy nonsense, but a web of sense./ Yes! It sufficed that I in life could find/ some kind of link-and-bobolink, some kind/ of correlated pattern in the game” (Nabokov, 2000: 53, vv. 809-813). En este sentido, Nabokov sería padre del postmodernismo de autores como Thomas Pynchon, que fue su alumno, pero también de DeLillo

Fredric Jameson habla en su reseña de *The Names* del consuelo de la paranoia, el placer formal que se deriva de la percepción de la conspiración, o lo que Patrick O'Donnell ha denominado “hermeneutic comfort” (1990: 56).¹³⁷

One is tempted to make some conjectures about those formal pleasures, which involve the consolations of what is nowadays so often loosely called ‘paranoia’. Far from being some ultimate nightmare state beyond simple forms of anxiety and delirium, ‘paranoia’ in that sense strikes me as a preeminently reassuring thing, almost as good as a belief in God or providence. The point is that a paranoid world is the *opposite* of an ‘absurd’ or meaningless one: in the former, every detail, every sparrow that falls, the make and model of every car that passes you, people’s expressions—all that is programmed in advance and part of the basic conspiracy; the world is if anything too meaningful. (Jameson, 1984: 118)

Al decir que la paranoia es tan reconfortante como creer en Dios o en la providencia, Jameson subraya el modo en que ésta viene a sustituir a los metarrelatos de los que hablaba Lyotard, una idea que también tiene eco en *Underworld*, en la idea de que cada individuo tiene un “personal conspiracy credo” (*U280*): “The faith of suspicion and unreality. The faith that replaces God with radioactivity, the power of alpha particles and the all-knowing systems that shape them, then endless fitted links” (*U 251*). En la nota al final de *Libra*, así como en muchas de sus entrevistas, DeLillo ha reclamado “los placeres formales” de la simetría y las estructuras cerradas para la novela: “Because this book makes no claim to literal truth, because it is only itself, apart and complete, readers may find refuge here” (*L ‘Author’s Note’*). El consuelo de la conspiración, o la paranoia como refugio, del mismo modo que se hablaba del refugio de la fe, o del consuelo de la filosofía: *De consolatione philosophiae*. Para justificar su ficcionalización de los hechos históricos en forma de teoría de la conspiración en *Libra*, DeLillo alude al modo en que la ficción es un consuelo frente a la realidad, por su capacidad de ofrecer un relato unitario de acontecimientos aleatorios o complejos:

Stories can be a consolation [...] I think fiction rescues history from its confusions. It can do this in the somewhat superficial way of filling in blank spaces. But it also can operate in a deeper

¹³⁷ Patrick O'Donnell es uno de los autores que ha prestado más atención al fenómeno que denomina “paranoia cultural” en la narrativa norteamericana contemporánea, especialmente en el caso de DeLillo. Vid. O'Donnell, 1990: 56-72; 1992: 181-204; 2000: 147-159.

way: providing the balance and rhythm we don't experience in our daily lives [...] it attempts to provide a hint of order in the midst of all the randomness. (DeCurtis, 1991: 56) ¹³⁸

En *Ariadne's Thread* (1992), J. Hillis Miller utiliza la novela de detectives del mismo modo que Peter Brooks, como ilustración de la lectura como proceso hermenéutico, para hablar del placer del descubrimiento de una verdad unificada en la narración: "One detail follows another in the process of reading until finally an overall meaning emerges as a triumphant solution of the enigma by the detective-reader" (Miller, 1992: 230). Los cuentos de Borges, dice Miller, ejemplifican a la perfección los "placeres formales" de los que hablaba Jameson, del mismo modo que para muchos personajes de DeLillo los sistemas complejos son fuente de placer: "Complex systems, endless connections [...] These bring him peace, I think. Peace and rest" (TN 313).

4.1.5.2. El problema del cierre: Hipertexto y enciclopedia.

La hermana Edgar, flotando en el hiperespacio al final de *Underworld*, conecta las ideas de paranoia y sistema: "she feels the grip of systems... She senses the paranoia of the web, the net" (U 825). Si la paranoia es la percepción desmesurada de la contigüidad metonímica, de las conexiones invisibles, entonces internet puede definirse como la celebración de la retórica de la conspiración, y el hipervínculo como el tropo por excelencia de la paranoia cultural, puesto que abre la posibilidad de conectar todo con todo en una red potencialmente infinita. No en vano, James Wood describe *Underworld* como "neurotically webbed" (1999: 214), y Florian Tréguer señala el modo en que, en la narrativa de DeLillo, "l'événement est devenu un hypertexte qu'il est impossible de borner, et l'Histoire une entropie hypertextuelle" (Tréguer, 2000: 111). Así, la fragmentación narrativa y la proliferación de conexiones entre elementos en *Underworld* pueden leerse como un intento por parte de DeLillo de escribir una novela que sea hipertexto, que podría definirse, tomando prestadas las palabras de Thomas Pynchon, como "do-it-yourself hypertextualist" (Pynchon, 1992: 1). Sobre la recurrencia de la frase "everything is connected", Mark Osteen ha escrito que ejemplifica el modo en que técnica y tema convergen en la novela (Osteen, 2000:

¹³⁸ Vid. DeLillo en Goldstein, 1988: 56: "Some people prefer to believe in conspiracy because they are made anxious by random acts. Believing in a conspiracy is almost comforting because, in a sense, a conspiracy is a story we tell each other to ward off the dread of chaotic and random acts".

214).¹³⁹ La posibilidad de conectar todo con todo remite al modelo semiótico de Quilian, analizado por Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general*: “Este modelo prevé la definición de cualquier signo gracias a la interconexión con el universo de todos los demás signos en función de interpretantes, cada uno de los cuales listo para convertirse en el signo interpretado por todos los demás” (1977: 222). Citando a Quilian, Eco parece describir el mecanismo narrativo que opera en *Underworld*: “Cada cual podría estar en condiciones de llegar a la unidad ‘bomba atómica’ o bien a ‘Mickey Mouse’ a partir de lexema /centauro/” (Eco, 1977: 224).¹⁴⁰ Las referencias continuas a las conexiones, por otra parte, tienen como antecedente el “Only connect!” en el que E.M. Forster insiste repetidamente en *Howards End* (1910) (Forster, 1973: 188). Las palabras conectar y conexión se repiten decenas de veces a lo largo de la novela: el nacimiento de la electricidad abre un nuevo campo de expresión para las relaciones humanas emocionales e intelectuales, del mismo modo que DeLillo utiliza internet al final de su novela como modelo para un nuevo concepto de conexión.

La discontinuidad de una sola trama lineal se ve así reforzada en el hipertexto, tal y como ha señalado J. Hillis Miller: “Hypertexts of whatever sort, moreover, are powerful solvents of the assumption that proper meaning fits into the traditional printed book’s linear continuity” (Miller & Asensi, 1999: 97). Miller se pregunta acerca de la diferencia entre leer un libro impreso y un texto descargado desde una página de internet, y la conclusión a la que llega resulta parecida a la lógica conspiratoria de *Underworld*, en la que “todo está conectado”: “the new digitized existence only makes more evident, if we have eyes to see it, eyes to see what cannot be seen, what was perhaps more hidden in print versions, that is, the way literary works hide what I call black holes” (Miller & Asensi, 1999: 101). Lo que Miller quiere poner de relieve es el modo en que la estructura lineal de la lectura garantizada por el soporte material del libro contribuye a reforzar la linealidad y la continuidad de lo contado. El hipertexto, precisamente porque permite una lectura “a saltos”, puede convertirse en herramienta fundamental para investigar la conectividad de una novela como *Underworld*, sobre la que Robert McMinn ha escrito: “the subject matter of the book explicitly includes the

¹³⁹ Para una relación detallada de todas las conexiones de elementos que reaparecen a lo largo de *Underworld*, vid. Osteen, 2000: 214-215.

¹⁴⁰ Del mismo modo, en *Interpretation and Overinterpretation*, Eco desarrolla toda una teoría acerca de la “interpretación paranoica” que busca conexiones motivadas que unan elementos discretos: “The paranoiac is not the person who notices that ‘while’ and ‘crocodile’ appear in the same context: the paranoiac is the person who begins to wonder about the mysterious motives that induced me to bring these two particular words together” (Eco, 1992: 48).

topics of connectivity and connection and because the narrative itself consists of connected sections with quasi-hypertextual anchors placed throughout, leading you from one chapter to the next and back again” (McMinn, 2002: 37).¹⁴¹ Tony Tanner ha escrito sobre la fragmentación de *Underworld* en términos de un “agujero negro” en el centro de la novela, parafraseando a Geoffrey Hartmann—“a story with a hole in it” (Hartmann, 1975: 206): “In a work of art, you usually feel that the scramblings and wrenched juxtapositionings have some point [...] But the fragments do not collect around anything” (Tanner, 2000: 208).¹⁴² Lo que falta en *Underworld*, según Tanner, es la figura en la alfombra, “the figure in the carpet” de la que hablaba Henry James, en el relato del mismo título (1896), precisamente la historia de una exégesis imposible.¹⁴³ La ausencia de centro, de punto de articulación para las tramas de *Underworld*, y que según observa Peter Knight también ocurre en *Libra* (Knight, 2000: 107), se vincula a la desaparición de una narrativa “logocéntrica”: “The linearity of the written or printed book is a puissant support of logocentrism” (Miller, 1992: 5). El exceso de información puede terminar amenazando el sistema narrativo, o dicho de otro modo, la excesiva paranoia puede terminar provocando el colapso hermenéutico de la novela, de manera que resulta imposible, debido al exceso de conexiones, ver el patrón narrativo. Eso es exactamente lo que Tanner afirma acerca de *Underworld*, pero es en otra de las novelas de DeLillo, *Ratner’s Star*, donde la idea del sistema hermenéutico excesivo se lleva hasta sus últimas consecuencias.

Ratner’s Star puede incluirse en la tradición del *Prüfungsroman* o alegoría del conocimiento, en la línea de Boecio, Gower, Langland o Bunyan. La novela se construye como alegoría del conocimiento científico en forma de una búsqueda de patrones, diseños y orden que se convierte en obsesión y motor narrativo para el lector. Se asume que todas las simetrías que constituyen la estructura de la novela, todas las formas geométricas y las conexiones son motivadas y no arbitrarias. La novela provoca en el lector, como en el personaje protagonista, Billy Twillig, intentos continuos para

¹⁴¹ En la misma línea de pensamiento, Hugh Kenner reflexionaba hace varias décadas, en referencia a la escritura de Joyce, sobre la importancia del libro como soporte material para la lectura: “The demands Joyce makes on the reader would be impossible ones if the reader did not have his hands on the book, in which he can turn to and fro at his pleasure. And more than that: the whole conception of *Ulysses* depends on the existence of something former writers took for granted as simply the envelope for their wares: a printed book whose pages are numbered” (Kenner, 1962: 32-34). El hipertexto, según Miller, facilitaría enormemente la costosa tarea que Kenner propone al lector, la de ir adelante y atrás en el libro en busca de recurrencias y “agujeros negros”.

¹⁴² Vid. también Wolcott, 1997: 66.

¹⁴³ Podría afirmarse que en *Snow White* (1967) Donald Barthelme anticipa el problema cuando uno de los personajes pregunta: “Where is the figure in the carpet? Or is it just... carpet?” (Barthelme, 1967: 129).

encontrar un significado a la estructura, una solución al misterio que propone formalmente. En palabras de Roland Barthes, “les termes herméneutiques structurent l’énigme selon l’attente et le désir de sa résolution” (Barthes, 1970: 81). Se intenta así elaborar una interpretación que dote de significado a la novela, del mismo modo en que los personajes intentan encontrar el significado del mensaje recibido del espacio: “What we’ve received is most likely the key to their language and to every piece of knowledge they possess. Once you break the code we’ll have no trouble reading future messages. We’ll know everything they know” (RS 101).

Como alegoría de la ciencia, *Ratner’s Star* refleja una concepción racionalista del conocimiento, de origen aristotélico, en la que el conocimiento se entiende como “adecuación de las representaciones” y la verdad como “correspondencia”, según explica Richard Rorty en *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979: 166). Como novela “matemática”—DeLillo ha afirmado en ocasiones que *Ratner’s star* es “a piece of mathematics”—la narración está hecha de abstracciones y patrones conectivos, paralelismos y simetrías¹⁴⁴ en respuesta a la que DeLillo considera tendencia intrínsecamente humana a la búsqueda de patrones y correspondencias a todos los niveles, tanto en la ciencia como en la literatura:

What we need at this stage of our perceptual development is an overarching symmetry. Something that constitutes what appears to be—even if it isn’t—a totally harmonious picture of the world system. Our naïveté, if nothing else, demands it. Our childlike trust in structural balance. (RS 49)

El pasaje recuerda a otro de Frank Kermode en *The Sense of an Ending* (1967) acerca de esa misma necesidad: “A permanent need to live by the pattern rather than the fact, as indeed we must” (Kermode, 1967: 11). *Ratner’s Star*, que ha sido definida como un “monstruo conceptual”—“conceptual monster”—por Tom LeClair (1983: 80), resulta ser, irónicamente, un sistema excesivo, aportando tanta información, tantos términos que han ser interpretados, que la lectura comienza a desmoronarse debido a la imposibilidad de establecer correspondencias. Saturada de información, la novela provoca su propio colapso interpretativo, al cae en el proceso de semiosis ilimitada mencionado anteriormente. La sobreabundancia de información produce la indiferenciación entre información y ruido: todo se convierte en ruido blanco, es decir,

¹⁴⁴ Para un análisis exhaustivo de la estructura simétrica de la novela, vid. Tom LeClair, 1987: 111-144.

en “basura informacional”. A diferencia de lo que plantean otros autores como White (1992) o Conte (2002) que han analizado algunos textos de DeLillo desde las teorías de la información, considero que el ruido blanco, continuo e indiferenciado al que alude el título *White Noise* y que se ejemplifica en varios momentos de la novela no se manifiesta como tal ruido blanco de por sí, sino que llega a serlo precisamente debido a la superabundancia de información, que provoca el colapso de la capacidad de discriminación y convierte toda la información en ruido blanco. La lógica metonímica es, bajo esta perspectiva, común a la conspiración y a la basura, como se verá en el capítulo 4.4., dedicado al segundo tropo metonímico en la narrativa de DeLillo. En *White Noise* ocurre lo mismo con el horizonte hermenéutico de los personajes, como ha señalado Patti White (1992: 8), hasta el punto de que al final de la novela los personajes son incapaces de sistematizar la información, produciéndose lo que White denomina “systemic breakdown” (White, 1992: 17), y Tom LeClair define como el colapso del sistema simbólico (LeClair, 1987: 17). Del mismo modo, Charles Molesworth ha señalado que la sobreabundancia de información en *Ratner’s Star* resulta en una anulación de la capacidad de discriminar, de evaluar, “an inability to evaluate” (Molesworth, 1991: 147), algo que, según observa Brian McHale, es frecuente en la narrativa postmodernista (McHale, 1987: 142).¹⁴⁵ La narración es hermenéuticamente inexplicable, y parece, como Peter Brooks sugiere, que existe una desproporción entre el sistema y su capacidad de generar verdad, “a disproportion between the ordering systems deployed and the triviality of their effect, as if someone had designed a machine to produce work far smaller than the energy put into it” (Brooks, 1984: 241).

Del mismo modo, todo sistema conspiratorio genera un exceso de significantes que han de ser asimilados a una sola línea argumental, interpretativa, si se quiere encontrar la verdad: reducir la trama a un solo hilo, a una sola línea. Wittgenstein, al explicar las “semejanzas de familia” a partir del concepto de “juego”, escribe: “la robustez de la madeja no reside en que una fibra cualquiera recorra toda su longitud, sino en que se superpongan muchas fibras [...] Del mismo modo, se podría decir: hay algo que recorre la madeja entera—a saber, la superposición continua de estas fibras” (Wittgenstein, 1988: 89; I.67), concibiendo así las interrelaciones entre elementos de un sistema precisamente como “hifología”. J. Hillis Miller ha destacado la importancia de

¹⁴⁵ White cita el Prefacio a las *Lyrical Ballads* (White, 1992: 11) donde se anticipa precisamente esa incapacidad de evaluar por sobrecarga de información: “A multitude of causes, unknown to former times, are now acting with combined force to blunt the discriminating power of the mind and, unfitting it for all voluntary exertion, to reduce it to a state of almost savage torpor” (1940: 13).

la imagen de la línea en cualquier proceso interpretativo: “The image of the line tends always to imply the norm of a single continuous unified structure determined by one external organizing principle. This principle holds the whole line together, gives it its law, controls its progressive extension, curving or straight, with some *arché*, *telos*, or ground” (Miller, 1992: 18).

La estructura de *Libra*, en la que dos líneas narrativas avanzan en paralelo (Melley, 2000: 137), alternativamente, durante toda la novela, para encontrarse en un punto es semejante a la de *Underworld*. La diferencia es que en *Underworld*, el contacto no llega a producirse nunca. John McClure menciona que en ciertas narrativas de conspiración ésta se representa como evento puntual, “a punctual event, a formation that can be fully mapped and eliminated” (McClure, 2002: 256). En la narrativa de DeLillo resulta imposible aislar la conspiración como evento puntual. En *Libra*, la trama se deshilacha desde el comienzo en miles de flecos que quedan sueltos. David Ferrie, uno de los agentes implicados en la conspiración, habla de dos líneas que han de converger en un punto (la muerte del presidente), la de la conspiración y la de la vida de Oswald, y añade una tercera línea: “it comes out of dreams, visions, intuitions, prayers, out of the deepest levels of the self. It’s not generated by cause and effect like the other two lines. It’s a line that cuts across causality, cuts across time. It has no history that we can recognize or understand” (L 339). El propio Ferrie afirma que esa línea no existe en ningún lugar salvo en los sueños e intuiciones de quienes quieran trazarla, como la estructura continua, unificada de la que habla Miller, determinada por un principio organizador externo.

Todo el discurso sobre las líneas y las tramas en la narrativa de DeLillo converge en el concepto de *hifología* mencionado al comienzo de este capítulo. John Dryden habla en “An Essay of Dramatick Poesie” (1668) del concepto griego de *lysis*: “Lastly, the *Catastrophe*, which the Grecians call’d λύσις, the French *le dénouement*, and we the discovery or unravelling of the Plot” (1962: 33). El castellano “desenlace” sería equivalente, designando el final de una historia como el acto de deshacer un nudo o lazo. La idea se extiende hasta Henry James, que en *The Art of Fiction* (1884) desarrolla el mismo símil: “The story and the novel, the idea and the form, are the needle and the thread, and I never heard of a guild of tailors who recommended the use of the thread without the needle, or the needle without the thread” (James, 1986: 178). La idea del relato como hilo o cuerda anudada la menciona David Cowart, que relaciona la cuerda que Jack encuentra en el cubo de la basura—“a long piece of twine that

contained a series of knots and loops” (*WN* 259)— con la idea, común a *White Noise* y *Libra*, de que todas las tramas avanzan hacia la muerte: “The knotted twine here also links Gladney to Oswald” (Cowart, 2002: 75). Cowart menciona también el pasaje de *End Zone* en que Gary Harkness se autodefine como “a piece of string that does not wish to be knotted” (*EZ* 13) (Cowart, 2002: 75).¹⁴⁶ Harkness es, junto con Bucky Wunderlick en *Great Jones Street*, Bill Gray en *Mao II* y Mr. Tuttle en *The Body Artist*, uno de los personajes de DeLillo en que mejor se observa lo que algunos críticos han llamado la tendencia anti-narrativa de su obra, la resistencia por parte de algunos personajes a colaborar en modo alguno en el desarrollo de la narración. Mark Osteen (2000) ha señalado el modo en que *Great Jones Street* comienza en el punto en que termina *End Zone*, lo que le lleva a establecer relaciones de continuidad entre las dos novelas. Wunderlick afirma justo al comienzo de *Great Jones Street*: “I was interested in endings, in how to survive a dead idea” (*GJS* 3-4), reproduciendo la doble tendencia de toda narración, según Peter Brooks, hacia su propio desenlace, como se verá a continuación.

El informe Warren sufre del mismo mal que novelas como *Ratner’s Star* y *Underworld*, en las que el exceso de información impide que el final se presente como revelación retrospectiva de la ley del conjunto, en palabras de Miller: “The end of the story is the retrospective revelation of the law of the whole. The law is an underlying ‘truth’ that ties all together in an inevitable sequence revealing a hitherto hidden figure in the carpet” (Miller, 1992: 18).¹⁴⁷ Sobre la investigación, el informe Warren sobre el asesinato de Kennedy, la institución del archivo y la construcción del acontecimiento histórico, Timothy Melley afirma: “The massiveness of the official investigation itself, the very scope of the inquiry [...] indicates an uncertainty, or even paranoia, about how far causality might extend—about how to separate a single incident from the unwritten mass history of everyday life” (Melley, 2000: 137). La masa no escrita de la vida diaria, cuando cada detalle se instituye en archivo, amenaza según Melley con desestabilizar el propio concepto de lo histórico, puesto que la investigación empieza a parecerse a la historia de todo el conjunto de la sociedad, a la sociedad misma, de manera que el informe Warren pasa a convertirse en el estudio antropológico más completo jamás llevado a cabo: “The ceaseless collection of historical ‘evidence’ has begun to simulate

¹⁴⁶ También en *Libra*, el trozo de cuerda anudado aparece de nuevo en la lista de documentos que contiene el Informe Warren: “photos of knotted string” (*L* 181).

¹⁴⁷ Sobre la necesidad de percibir estructuras cerradas, vid. Kermode, 1967: 8: “We project ourselves past the end, so as to see the structure whole”.

the event which it is supposed to document—thus unsettling the relation between evidence and event, representation and referent” (Melley, 2000: 138).

En varias entrevistas, DeLillo ha afirmado que el informe Warren es la novela que James Joyce hubiera escrito de haberse trasladado a Iowa y vivido hasta los 100 años, una idea que ya estaba en *Libra* (L 181). En realidad, esa novela titulada “El informe Warren” se acerca a una, efectivamente escrita en los mismos años, *Les Choses* (1965) y a otra escrita pocos años después, *La vie mode d’emploi* (1978), ambas de George Perec. Italo Calvino dedica el ensayo “Molteplicità”, una de sus “lecciones americanas”, al tipo de novela ejemplificada por Perec y denominada “enciclopédica”:¹⁴⁸ “il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo” (Calvino, 1993: 115-116). En este sentido, *Ratner’s Star* o *Underworld*, novelas que se presentan como sistemas excesivos, se suman a otras como *Gravity’s Rainbow* y *V.* de Thomas Pynchon, o *JR* y *The Recognitions* de William Gaddis, de las que John Johnston ha escrito: “the proliferation of information seems barely contained by the novel as a formal structure” (Johnston, 1998: 165).¹⁴⁹ Es precisamente la idea de la novela como red de conexiones lo que tienen en común *Gravity’s Rainbow*, *JR* o *Underworld*, con la frase “everything is connected” como un mantra que las recorre continuamente.¹⁵⁰

Al hablar de los finales abiertos de *End Zone* y *White Noise*, DeLillo menciona su construcción en torno a un punto “álido” (el partido de fútbol en *End Zone*, el escape tóxico en *White Noise*) a partir del cual la narración decae: “There’s an aimless shuffle toward a high-intensity event [...] Then, in each book, there’s a kind of decline, a purposeful loss of energy” (Begley, 1993: 286). La tendencia de las novelas de DeLillo a abandonar la línea narrativa y perderse en detalles enciclopédicos o conexiones hipertextuales se relaciona con el problema del cierre narrativo analizado por Peter Brooks o Frank Kermode. En *White Noise*, Jack Gladney reflexiona acerca del concepto de trama, “plot”: “All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political

¹⁴⁸ Todos ellos, reclamaría Hugh Kenner, serían herederos del maestro de la enciclopedia, Gustave Flaubert (Kenner, 1962: 70).

¹⁴⁹ Steffen Hantke también utiliza el término “novela enciclopédica” para referirse a novelas como las mencionadas. Hantke se equivoca, sin embargo, al atribuir al postmodernismo la originalidad de subvertir la pretensión racionalista de controlar el mundo a través del conocimiento enciclopédico—“how postmodernism has turned the encyclopaedic novel into a fable of powerlessness” (Hantke, 1994: 68). Tal potencial de subversión tiene un precedente evidente en *Bouvard et Pecuchet* (1881) de Gustave Flaubert.

¹⁵⁰ La frase “everything is connected” está en *Gravity’s Rainbow* (1973: 703), pero se repite constantemente en *Underworld* (289, 408, 409, 465, 825, 826).

plots, terrorist plots, lovers' plots, narrative plots, plots that are part of children's games" (*WN* 26). Jack Gladney relaciona todos los tipos de trama bajo un vector unitario: la tendencia hacia la muerte. La misma idea se repite en *Libra*, en la que el objetivo mortal de la conspiración se contagia al significado literario:

Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. He believed that the idea of death is woven into the nature of every plot. A narrative plot no less than a conspiracy of armed men. The tighter the plot of a story, the more likely it will come to death. A plot in fiction, he believed, is the way we localize the force of the death outside the book, play it off, contain it. (*L* 221)

La conspiración en *Libra* constituye el propio tejido de la novela, que se encamina hacia un acontecimiento final que el lector ya conoce. La idea de suspense, en este caso, depende de la posibilidad de ajustar todos los elementos de la trama (conspiratoria y narrativa) a esa revelación final de la ley del todo. Ambos pasajes de DeLillo se relacionan con una cita de Walter Benjamin en el ensayo "El narrador" ("Der Erzähler"): "La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad" (Benjamin, 1991: 121). Peter Brooks utiliza la frase de Benjamin para relacionar el cierre narrativo con la muerte: "The further we inquire into the problem of ends, the more it seems to compel a further inquiry into its relation to the human end" (Brooks, 1984: 95). Algo parecido a lo que Frank Kermode plantea al comienzo de *The Sense of an Ending*: "Men, like poets, rush 'unto the midst', in medias res, when they are born; they also die in mediis rebus, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems [...] The End is a figure for their own deaths" (Kermode, 1967: 7).

En el ensayo "Freud's Masterplot", Brooks habla de una contradicción intrínseca a todo acto narrativo: la tendencia a avanzar hacia el final de la narración, momento en que un significado global se hace visible y, simultáneamente, la tendencia a retrasar el momento del cierre, el deseo de prolongar el placer de la lectura. Brooks lo explica utilizando la teoría psicoanalítica como modelo de funcionamiento narrativo. El motor de toda trama es el impulso hacia la muerte, pero hacia una muerte retardada, sinuosa e indirecta: "Plot is a kind of arabesque or squiggle toward the end" (Brooks, 1984: 104). Del mismo modo, Mark Osteen habla de "a universal desire for fictional closure" (Osteen, 2000: 32) en relación con las novelas de DeLillo y el placer hermenéutico

mencionado anteriormente. La contradicción entre ambas tendencias narrativas provoca lo que Brooks denomina tensión narrativa: “The development of a narrative shows that the tension is maintained as an ever more complicated postponement or *détour* leading back to the goal of quiescence” (Brooks, 1984: 103).¹⁵¹ Esa estructura es precisamente la que François Happe identifica en *White Noise*, en la que el impulso antinarrativo inicial de la novela, la ausencia de trama y la sucesión de cuadros estáticos se relaciona con el miedo del narrador y protagonista a la muerte: “Toute la première partie du roman frappe ainsi par sa fragmentation, son caractère épisodique et décousu, le refus de la narration de construire une véritable histoire” (Happe, 2000a: 29). En un momento de la novela, Jack Gladney llega a desear interrumpir por completo el carácter narrativo que pudiera tener el relato de su vida, eliminando los elementos relacionados con cualquier tipo de trama: “May the days be aimless. Let the seasons drift. Do not advance the action according to a plan” (*WN* 98).¹⁵² El mismo deseo podría atribuirse a Babette, quien, según Jesse Kavadlo (2004), pretende en realidad detener el tiempo, eludir su propia muerte: “Babette seems to be wishing for time to stop entirely [...] if Jack does not die and Wilder does not age, then she too can live forever” (Kavadlo, 2004: 30).

Todas las novelas de DeLillo comparten el doble impulso del que habla Brooks. Como ya se ha mencionado, *Libra* podría ejemplificar la idea de la trama como tendencia sinuosa hacia un final que se conoce de antemano. Sin embargo, su trama está llena de cabos sueltos, por lo que no se da en ella esa especie de *aletheia* retrospectiva de la que hablaba Miller, como tampoco se da en ninguna de las otras novelas de DeLillo. La ausencia de una verdad final revelada se plantea en su narrativa como fuente de errancia sociológica y narrativa, y según el modelo freudiano de Brooks, como intento de escapar al principio de muerte. Por una parte, DeLillo parece tener preferencia por géneros como el *thriller*, la novela de detectives o de espías, en los que la trama tiene un doble valor epistemológico y narrativo muy marcado. Por otra parte,

¹⁵¹ Vid. Brooks, 1984: 104: “The desire of the text (the desire of reading) is hence desire for the end, but desire for the end reached only through the at least minimally complicated detour, the intentional deviance, in tension, which is the plot of narrative”. No obstante, Brooks no es el único en utilizar la noción del “desvío” o “rodeo” para explicar el equilibrio entre revelación y expectación narrativas. También Roland Barthes en *S/Z* proponía la idea del ‘retraso’ como principio regulador de la trama (plot) en la novela (1970: 81-82), y J. Hillis Miller utiliza el concepto de Apocalipsis para explicar el mismo principio en *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (2001a: 117).

¹⁵² El deseo de parar la narración, junto con la tendencia de toda trama a “moverse hacia la muerte” aludida anteriormente, cristalizan en torno al principio general de inercia, definido en el Oxford English Dictionary como “a tendency to do nothing or to remain unchanged” y más específicamente como “a property of matter by which it continues in its existing state of rest or uniform motion in a straight line, unless changed by an external force”.

críticos como Douglas Keeseey, Mark Osteen y Daniel Aaron han escrito acerca de los finales abiertos en la mayoría de las novelas de DeLillo. Aaron habla incluso de una “trama arquetípica” de sus novelas: “His archetypal plot is a mystery whose generally inconclusive solution depends on the deciphering of clues” (Lentricchia, ed. 1991b: 70). El personaje está condenado a seguir buscando, o bien el descubrimiento carece de potencia reveladora, como ocurre en *Running Dog* o *Ratner’s Star*. A menudo, la trama se pierde en su propia red de conexiones y pistas, y con ella, personajes y lectores por igual.

La conspiración como teleología perfecta hacia un final como revelación que aporte una interpretación totalizadora tiende a anularse, difuminarse, descentralizarse a favor del énfasis en el propio proceso semiótico de la conspiración. Mark Osteen interpreta toda la narrativa de DeLillo como un cuestionamiento de la noción de trama: “[it] interrogates the value of plot” (Osteen, 2000: 117). Las novelas de DeLillo revelan en su escritura una imposibilidad de cierre, de conclusión en sus tramas. La tendencia es hacia los finales abiertos, la abstracción extrema, la disolución de la psicología del personaje o de la trama. La trama como posibilidad de su interpretación se desvanece por falta de una verdad fija sobre la que desarrollar un sistema de referencia. La trama, por lo tanto, pierde interés al presentarse como mero remolino sin punto de anclaje, para ser finalmente abandonada. Las novelas de DeLillo a menudo resultan frustrantes, como señala François Happe (1990: 58), puesto que no ofrecen el placer de la simetría en el que se basan los subgéneros en los que se inserta, el mismo que Borges explora constantemente en sus cuentos de detectives, como “La muerte y la brújula”. Frank Kermode se refiere a esto como “the falsification of one’s expectation of the end” (Kermode, 1967: 18). James Wood, uno de los detractores más virulentos de DeLillo, escribe acerca de *Underworld*: “it enforces relations between its parts which it cannot coax. Curiously, it is at once distractingly centrifugal and dogmatically centripetal: its many characters dissolve an intensity which the novel insists on repeating” (Wood, 1999: 213).

Uno de los puntos más interesantes que ha tocado la crítica es el supuesto impulso antinarrativo que a menudo parece dominar la obra de DeLillo. John Johnston (1989: 267) utiliza la narratología para justificar el modo en que las novelas de DeLillo a menudo se ven desbordadas por los códigos culturales y epistemológicos que acogen, anulando el impulso narrativo que les da origen, tal como ocurre en *Ratner’s Star*, por ejemplo. Del mismo modo, Margaret Soltan (2000: 214) menciona el carácter episódico

y errante de la trama en *White Noise*, destacando el hecho de que la conclusión de la novela supone una reanudación del momento narrativamente anterior al comienzo de la novela, sin que se produzca un cambio o evolución en las vidas de los personajes. Esto supone una ruptura con la novela realista, sobre todo en la tradición del *Bildungsroman*, que a veces se ha utilizado para analizar novelas como *Americana*. En cualquier caso, *Americana* sería un *Bildungsroman* fallido, puesto que, tal y como apunta Soltan, el desarrollo narrativo no supone un crecimiento o evolución psicológica del personaje. Por este motivo algunos críticos hablan de una tendencia en la obra de DeLillo,¹⁵³ aunque sería más adecuado hablar de hiper-narrativa, puesto que es el peso del exceso semiótico acumulado por la narración lo que provoca el hundimiento de la trama y la imposibilidad de acceder a una verdad o solución final que garantice el cierre. Por eso, precisamente, el informe Warren se presenta en la narrativa de DeLillo como el libro arquetípico de todas sus novelas, como una teoría de la conspiración que se aleja de la verdad cuanto más información acumula en el intento de acercarse a ella: “Everything is here. Baptismal records, report cards, postcards, divorce petitions, [...] an incredible haul of human utterance. It lies so flat, hangs so still in the lazy air, lost to syntax and other arrangement, that it resembles a kind of mind-spatter, a poetry of lives muddied and dripping in language” (L 181).

4.2. Televisión

Este capítulo está dedicado a la segunda de las tropologías a través de las cuales se articula la concepción de la postmodernidad en la narrativa de DeLillo. La televisión es uno de los elementos recurrentes en la narrativa postmodernista norteamericana, y su presencia es constante en la obra de DeLillo, lo que ha llevado a algunos críticos a concluir que la televisión sirve como metáfora para todo el postmodernismo.

El primer apartado de este capítulo está dedicado a justificar esa presencia constante de la televisión en el discurso crítico y la narrativa contemporáneos, así como a apuntar a su identificación como tropo dentro de esos discursos.

En el segundo apartado, dividido en dos secciones, se rastrea la retórica que la televisión impone en la narrativa de DeLillo. La primera sección alude a los conceptos de desalejamiento, duplicación y transparencia como rasgos fundamentales de la televisión, y de toda tecnología, bajo una perspectiva que podría decirse heideggeriana.

¹⁵³ Vid. Johnston, 1989: 267; Johnston, 1998: 172; Soltan, 2000: 214; Moss, 1998: 496.

La segunda sección profundiza en los modos perceptivos que el funcionamiento tropológico de la televisión impone a personajes y lectores.

En el tercer apartado se analiza la dimensión sociológica del concepto de televisión como sinécdoque del funcionamiento de una sociedad tecnológica. Se pretende, en primer lugar, aclarar los términos en que a menudo se plantea, en discursos teóricos y narrativos, una relación causal entre la invención de la televisión y determinados rasgos del mundo contemporáneo identificados como postmodernistas. En segundo lugar, se analizarán los ecos, en la narrativa de DeLillo, de una concepción de la tecnología como instrumentalización del hombre que se origina precisamente en los mecanismos de funcionamiento de la televisión. Por último, una vez identificada esa percepción de la televisión como agente autónomo de un poder invisible, se pretende analizar su papel como aparato ideológico, utilizando la terminología empleada por Louis Althusser.

De la concepción demoníaca de la televisión en particular, y de la tecnología en general, se deriva una actitud que permea todas las novelas de DeLillo de un cierto miedo a la tecnología, miedo que se traduce en tendencias al atavismo y al misticismo que afectan a la construcción narrativa, en conexión con una retórica mística que se examinará en detalle en el último capítulo de este trabajo. Estas tendencias se analizarán en el cuarto apartado de este capítulo.

Por último, el quinto apartado está dedicado a rastrear la posible plasmación narrativa de un modo de percepción de la realidad que, según diversos autores, se ha visto modificado desde la invención de la televisión y el cine. Se pretende analizar brevemente la problemática que envuelve la identificación de un supuesto “lenguaje cinematográfico” en DeLillo, con el fin de comprobar hasta qué punto puede hablarse de una narrativa visual en su caso.

4.2.1. Introducción.

Michael Valdez Moses ha analizado la visión de DeLillo sobre la tecnología en términos de su relación con el postmodernismo y el capitalismo de consumo (Lentricchia, ed., 1991a: 65): “The world in which postmodern reality is taken to be the only “true” one is a product of technology, or of its essence. Of all contemporary American novelists, including Thomas Pynchon, Don DeLillo has most fully dramatized this state of affairs” (Lentricchia, ed., 1991a: 63). Al afirmar que la

postmodernidad es producto de la tecnología, Moses establece una relación causal que también se encuentra en teóricos como Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard o Marshall McLuhan, una causalidad problemática que afecta a las novelas de DeLillo, y que será necesario analizar. Igualmente, Frank Lentricchia establece en su análisis de *White Noise* “Tales of the Electronic Tribe” el mismo causalismo que Moses, al plantear como parte de su premisa de partida la idea de que la televisión constituye la postmodernidad: “If television is the quintessential technological constituent of the postmodern temper (so it goes), and postmodernism the ethos of the electronic society...” (Lentricchia, ed. 1991a: 87).

En la narrativa de DeLillo la radio, la televisión, el cine o el vídeo ocupan una posición central, tal y como han destacado Eugene Goodheart (Lentricchia, ed. 1991a), Haidar Eid (1999) o John N. Duvall (1994), y se relaciona con la insistencia con que, en las últimas décadas, el discurso crítico ha girado en torno a la televisión y otras tecnologías audiovisuales. La televisión aparece constantemente en las novelas de DeLillo. El título inicial de *White Noise* era “Panasonic” hasta que DeLillo decidió cambiarlo para no tener que pedir permiso a la marca (Weinstein, 1993: 303),¹⁵⁴ y la televisión es un elemento constante en esa novela, al igual que en *Libra* o *Players*. Todos los personajes de DeLillo aparecen en algún momento mirando la televisión: desde David Bell en *Americana* hasta el enclaustrado Bill Gray de *Mao II* o el ejecutivo Eric Packer de *Cosmopolis*. Incluso una de las obras de teatro escritas por DeLillo, *Valparaiso*, tiene lugar en un plató de televisión.

Su caso, no obstante, no es único entre los narradores postmodernistas. Más bien al contrario, la conexión entre postmodernismo y televisión aparece constantemente en textos de todo tipo. La televisión juega un papel fundamental en relatos como “The Babysitter” de Robert Coover (*Pricksongs and Descants* 1969), “Ardor/Awe/Atrocity” de Walter Abish (*In the Future Perfect* 1977) o “Little Expressionless Animals” de David Foster Wallace (*Girl with Curious Hair* 1989), así como en las novelas *Being There* (1970) de Jerzy Kosinski o *Vineland* (1990) de Thomas Pynchon; en poemas como “To television” de Robert Pinsky (2000: 31-32) o “America”, de Allen Ginsberg—“America, this is the impression I get from looking in the television” (Ginsberg, 1995: 148)—, y en textos teóricos como *La guerra del Golfo no ha tenido*

¹⁵⁴ La palabra “Panasonic”, en cualquier caso, aparece en la novela, cerrando un capítulo después de un punto y aparte, una más de todas las listas de nombres comerciales, marcas y productos que interrumpen la novela sin justificación narrativa, a modo de psicofonías (*WN* 241).

lugar (1991) de Jean Baudrillard o *The Medium is the Message* (1964) de Marshall McLuhan.¹⁵⁵

Es necesario aclarar, en cualquier caso, que a pesar de la presencia temática de la televisión en todos los textos mencionados, ésta no siempre cumple la misma función. Limitándonos a los textos narrativos, se podrían distinguir al menos cuatro usos diferentes de la televisión: En primer lugar, las referencias a programas o acontecimientos televisados como barniz cultural que permita localizar la historia en un contexto cultural e histórico concreto. Este uso es probablemente de los más frecuentes, y aparece, por ejemplo, en textos como *Fury* (2001) de Salman Rushdie o *Vineland* de Pynchon. En segundo lugar, la presencia de la televisión como agente narrativo o incluso como personaje, a través de la irrupción de “voces” provenientes de ella, que DeLillo explota con fines de comentario sobre la narración en *White Noise*, pero que está también en los mencionados relatos “The Babysitter” y “Little Expressionless Animals”. En tercer lugar, la descripción de programas o películas en las novelas, de manera que la narración se convierte en ekfrasis o en exégesis de otro artefacto cultural. En este sentido, y aunque sin hacer referencia a la televisión, *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov podría considerarse un precedente, aunque *Gravity’s Rainbow* de Pynchon constituye un ejemplo más claro. Por último, un cuarto uso de la televisión en la narrativa contemporánea vendría de la transposición al lenguaje literario de técnicas “televisivas”, del mismo modo que los modernistas hicieron uso del lenguaje cinematográfico en sus novelas. Algunos de estos usos son exclusivamente temáticos, mientras que otros tienen una influencia directa en la propia construcción narrativa. De ahí la importancia de detectar, en las novelas de DeLillo, el potencial tropológico de ciertos usos frente a otros, tarea que se llevará a cabo especialmente en el último apartado de este capítulo.

En la narrativa de DeLillo, el papel de la televisión como tropo se hace extensible a otras dos tecnologías con las que comparte lenguaje: el cine y el vídeo, cuya presencia también es constante en sus novelas. Desde su reflexión acerca de estos medios se extiende una visión acerca de la tecnología en general, y del modo en que afecta a las vidas de sus personajes. La televisión, en DeLillo, es el tropo para la tecnología en general, por una parte, y para el funcionamiento de una sociedad llamada

¹⁵⁵ Brian McHale cita como novelas influenciadas por la televisión *Midnight Children* (1981) de Salman Rushdie, *Project pour une révolution à New York* (1970) de Alain Robbe-Grillet y *Exterminator!* (1960) de William Burroughs (McHale, 1987: 128-130).

“tecnológica” por críticos como Lyotard. Será necesario, en el presente capítulo, analizar los mecanismos retóricos y sociológicos mediante los cuales la televisión se constituye como tropo, así como el alcance de la retórica de la televisión en el tejido narrativo de la obra de DeLillo.

El funcionamiento de la televisión, por el modo en que produce imágenes ante los ojos del espectador, se describe a menudo como metafórico. Así se describe la metáfora, por ejemplo, en la *Retórica a Herenio* o en la *Retórica* de Aristóteles: “se utiliza para poner una cosa ante los ojos” (Núñez, ed., 1997: 280); “una palabra puede ser más precisa que otra, más semejante y más apropiada para poner la cosa ante nuestros ojos” (Aristóteles, 1998: 246). La televisión misma, además, se concibe como metáfora: del mismo modo que la caja de la televisión produce imágenes, el concepto de televisión parece tener una capacidad retórica que la convierte en imagen de otras cosas. Así lo ha destacado Marshall McLuhan, quien afirma en *Understanding Media*: “All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms” (1964: 57). La televisión parece ser una de esas metáforas de metáfora de las que habla Derrida en “La mythologie blanche”, y a las que se hacía referencia en el capítulo 3.2. (Derrida, 1972: 261). Para muchos teóricos, la televisión es la metáfora por excelencia del postmodernismo. Brian McHale, por ejemplo, afirma en *Constructing Postmodernism*: “TV has come to function as postmodern culture’s privileged model or metaphor” (1992: 125).¹⁵⁶ Para otros, la televisión se asocia a aspectos concretos del mundo contemporáneo. Eugene Goodheart, en el ensayo “Don DeLillo and the Cinematic Real”, también considera la televisión como tropo, aunque en su análisis de la televisión exclusivamente como medio que favorece el consumismo, ésta constituye, junto con el supermercado, el tropo para todos los espacios y actos de consumo en *White Noise* (Lentricchia, ed. 1991b: 121-122).¹⁵⁷ Jean Baudrillard defiende que la televisión, junto con el resto de medios de comunicación de masas, constituye el “código genético” de la postmodernidad, apuntando a un determinismo biológico que lleva directamente al orden del simulacro: “Il faut plutôt penser les media comme s’ils étaient, dans l’orbite externe, une sorte de code génétique qui commande à la mutation

¹⁵⁶ En *Postmodernist Fiction*, McHale analiza el funcionamiento tropológico del cine en *Gravity’s Rainbow* para ejemplificar los saltos de un nivel ontológico a otro como metalepsis textuales: “The extended cinematic trope has here been applied to the text itself: the text has become the metaphorical tenor, the movies its vehicle; movie metaphors substitute for the language of novelistic narration and description” (McHale, 1987: 129).

¹⁵⁷ El análisis de la televisión en relación con el consumismo en las novelas *Americana*, *White Noise* o *Underworld* también ha sido planteado por John Frow (Lentricchia, ed. 1991b: 185), John N. Duvall (2002: 22-23) o Frank Lentricchia (Lentricchia, ed. 1991a: 87-89).

du réel en hyperréel” (Baudrillard, 1981: 62). Haidar Eid, en su artículo sobre la relación entre la obra de Baudrillard y *White Noise* (1999) dice que la televisión no pertenece al orden epistemológico, sino al ontológico, como nueva dimensión de lo real, matizando así la terminología baudrillardiana, la misma idea a la que apunta Brian McHale cuando afirma: “The movies and television appear in postmodernist writing as an ontological level: a world-within-the-world, often one in competition with the primary diegetic world of the text” (McHale, 1987: 128).

En las páginas que siguen se pretende llevar a cabo un análisis de la televisión como tropo que permita dilucidar hasta qué punto es apropiado hablar de la televisión como agente de un cambio en los modos de percepción que podamos identificar como característicamente postmoderno, según defienden autores como Perry Anderson: “The development that changed everything was television [...] If there is any single technological watershed of the postmodern, it lies here” (Anderson, 1998: 87-88). Es decir, a través del análisis retórico se rastrearán las formulaciones teóricas de la televisión para comprobar si, efectivamente, puede hablarse de una “razón catódica” en el postmodernismo, como hace David Foster Wallace en el ensayo “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” (1997: 21-82) o si tal formulación es consecuencia de la propia retórica de la televisión como metáfora de metáforas, como tropo adaptable a toda forma de percepción y representación.

4.2.2. Retórica de la televisión.

4.2.2.1. Desalejamiento, duplicación, transparencia.

A modo de definición preliminar, es necesario llamar la atención sobre la etimología de la palabra televisión, por su relevancia en el discurso crítico. Tele-visión, visión a distancia, introduce dos elementos, uno perceptivo, lo visual, y otro espacial, la distancia. La televisión es el aparato que pone ante los ojos aquello que estaba en la distancia. En su traer-ahí-delante, la televisión reproduce con exactitud la definición que Martin Heidegger da de la tecnología, como se verá a continuación. Como el propio Heidegger señala en *Ser y tiempo*, el lenguaje está impregnado por una retórica de lo

espacial,¹⁵⁸ que estalla en la tropología de la televisión entendida como cuestionamiento de la ordenación habitual de las distancias.

La televisión se plantea en su definición como la posibilidad de acercar distancias. Fredric Jameson se refiere a la abolición de la distancia como característica del postmodernismo: “distance in general (including ‘critical distance’ in particular) has very precisely been abolished in the new space of postmodernism” (Jameson, 1991: 48). Los medios de comunicación, en su representación de la realidad, eliminan la percepción física de lo cercano, puesto que el objeto representado no tiene que estar físicamente ante los ojos para estar cerca. Se anulan así las lógicas espaciales que operaban en épocas anteriores, tal y como anuncia Martin Heidegger en el ensayo “La Cosa” (*Das Ding*, 1949):

Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen. A aquellos lugares para llegar a los cuales el hombre se pasaba semanas o meses viajando se llega ahora en avión en una noche. Aquello de lo que el hombre antes no se enteraba más que pasados unos años, o no se enteraba nunca, lo sabe ahora por la radio, todas las horas, en un abrir y cerrar de ojos. El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine a todo el mundo en un minuto. Los lugares lejanos de las más antiguas culturas, los muestra el cine como si estuvieran presentes ahora mismo en medio del tráfico urbano de nuestros días. [...] La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones. (Heidegger, 1994: 143)

En una colección de ensayos sobre Heidegger y lo televisual, Paul Adams afirma que toda representación supone un intento de abolir distancias: “representation itself to be a drastic abolition of distance” (Tony Fry, ed. 1993: 47).¹⁵⁹ En el mismo libro, Tony Fry puntualiza: “television delivers near to sight that which almost always remains remote. Television is dealt with at arm’s length (now usually via ‘the remote’), it seemingly bridges distance without making material connection” (ibid, 14). Sin

¹⁵⁸ Vid Heidegger, *Ser y tiempo*: “... el repertorio de significados del lenguaje en general está ampliamente dominado por ‘representaciones espaciales’. Esta primacía de lo espacial en la articulación de las significaciones y conceptos no tiene su fundamento en una específica poderosidad del espacio, sino en el modo de ser del Dasein” (2003: 384-385).

¹⁵⁹ Desde la definición de Coleridge sobre la “fe poética” como “a willing suspension of disbelief” en *Biographia Literaria* (1817) (1907: 6), el concepto de distancia se ha utilizado para significar la anulación de esa suspensión del descreimiento, el extrañamiento con respecto a cualquier tipo de representación artística. Así, Bertoldt Brecht utiliza el término “Ent-fernung”, desalejamiento, que también utiliza Heidegger para describir los efectos de la tecnología como representación del mundo. Vid. Brecht, *Breviario de estética teatral* (1963): “La representación que si bien deja reconocer el objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño” (Brecht, 1963: 38).

embargo, el “acercamiento” que trae la televisión resulta problemático. Inmediatamente después del pasaje citado, Heidegger aclara: “Ahora bien, esta apresurada supresión de las distancias no trae ninguna cercanía; porque la cercanía no consiste en la pequeñez de las distancias” (Heidegger, 1994: 143). En *Ser y Tiempo* Heidegger utiliza el término “Ent-fernung” (2003: 130), desalejamiento, que Derrida describe en *Éperons* como “l’éloignement de l’éloignement”: “à la fois l’écartement, l’éloignement et l’éloignement de l’éloignement, l’éloignement dy lointain, l’e-loignement, la destruction (Ent-) constituante du loin comme tel, l’énigme voilée de la proximation” (Derrida, 1978: 38). La eliminación de las distancias que los medios de comunicación traen consigo no tiene nada que ver, según Heidegger, con la medición objetiva de las distancias (2003: 132). El modo en que la televisión y el resto de medios cuestionan la lógica tradicional de la presencia y ausencia como distancia física lleva a Heidegger a preguntarse, en “La cosa”: “¿qué es la cercanía cuando, pese a la reducción de los más largos trechos a las más cortas distancias, sigue estando ausente? [...] ¿En qué consiste esta uniformidad en la que nada está ni cerca ni lejos, como si no hubiera distancia?” (Heidegger, 1994: 143-144). Del mismo modo, en *La société du spectacle* (1967), Guy Debord identifica lo contradictorio de una sociedad que, al acortar las distancias mediante la tecnología, provoca otro tipo de distanciamiento que se percibe como alienación y aislamiento de los individuos: “Cette société que supprime la distance géographique recueille intérieurement la distance, en tant que séparation spectaculaire” (Debord, 1967: 138).¹⁶⁰

En un pasaje de *White Noise* que ha recibido abundante atención crítica, Babette, la madre de la familia Gladney, aparece en televisión por sorpresa: “The face on the screen was Babette’s” (*WN* 104). Su aparición se describe precisamente en términos de la contradicción que supone la abolición de las distancias que trae consigo la televisión: “animated but also flat, distanced, sealed off, timeless” (*WN* 104). La ruptura de las

¹⁶⁰ Mientras que en DeLillo el discurso sobre la abolición de las distancias se centra en la televisión, otros novelistas contemporáneos han enfocado la misma cuestión con respecto a los medios de transporte, siguiendo así otro de los hilos apuntados por Heidegger en la cita que abre este apartado. Así, novelas como *Money* (1984) de Martin Amis o *You Shall Know Our Velocity* (2002) de Dave Eggers plantean los viajes en avión precisamente como “reducción” de las distancias físicas. En este sentido, la abolición de las distancias se presenta como ideal en la novela de Eggers, para la que incluso el avión resulta obsoleto. Vid. Eggers, 2002: 54-55: “Where was teleporting, for fuck’s sake? Should we not have teleporting by now? [...] Why were we spending billions on unmanned missions to Mars when we could be betting the cash on teleporting, the one advancement that would finally break us all free of our slow movement from here to there, would zip our big fat fleshy bodies around as fast as our minds could will them...”. En DeLillo, sin embargo, los viajes en avión—que aparecen con mucha frecuencia en sus novelas—no suponen una reducción de distancias, sino que se describen como tiempos muertos, interrupciones temporales en las vidas de los viajeros. Vid. 5.3.4.

lógicas espaciales tradicionales es total hasta que la familia retoma la conciencia de su propia localización y la de Babette como pertenecientes a dos órdenes distintos, a pesar de la proximidad física de su imagen: “It was only as time drew on, normalized itself, returned to us a sense of our surroundings, the room, the house, the reality in which the TV set stood—it was only then that we understood what was going on” (*WN* 104). La imagen de la televisión es una realidad dentro de otra que se percibe en términos espaciales: “our surroundings”, “the room”, “the house”. El aparato de televisión, contenedor de la imagen, se sitúa —“stood”— en un plano espacial, en el centro de una habitación. Se trata, como señalaba Brian McHale en el pasaje citado anteriormente (McHale, 1987: 128), de dos órdenes ontológicos que pueden igualarse mediante el funcionamiento metafórico de la televisión con respecto al mundo “real”.

La nueva lógica espacial instaurada por la televisión, sin embargo, no es comprendida por todos los personajes del mismo modo. Jack tiene serios problemas para asimilar el umbral entre “su” realidad y la de las imágenes más allá de una retórica mística: “I tried to tell myself it was only television—whatever that was, however it worked—and not some journey out of life or death, not some mysterious separation” (*WN* 105). Wilder, el bebé, no distingue entre dos planos diferenciados, y percibe la imagen de su madre como próxima, inmediata: “He watched his mother, spoke to her in half-words, sensible-sounding fragments that were mainly fabricated [...] Wilder approached the set and touched her body, leaving a handprint on the dusty surface of the screen” (*WN* 105). Cuando se acerca al televisor, Wilder toca el cuerpo de su madre, “her body”, y no la pantalla, aunque la huella que deja es sobre ésta. Sólo Denise y Steffie, las dos hijas de la familia, perciben la aparición de Babette en la televisión y su posterior llegada a casa como eventos en una misma cadena temporal, sin que el desplazamiento espacial se perciba como traumático, como ocurre en el caso de Jack: “as soon as the program ended, the two girls got excited again and went downstairs to wait for Babette at the door and surprise her with news of what they’d seen” (*WN* 105).

El funcionamiento de la televisión es metafórico, por cuanto su modo de operar es un traer-ahí-delante aquello que está ausente.¹⁶¹ La televisión tiene, pues, algo de espiritismo, y de ahí que se la describa, en ocasiones, como fantasmagoría: “el mundo fantasmático de los *mass media*” (Vattimo, 1990: 83). Derrida escribe en *Spectres de Marx* que “le medium des media même [...] spectralise” (Derrida, 1993: 89). En el

¹⁶¹ Este sentido de “metáfora” se hace visible en la etimología del término como “transporte” (*metaphorá*, de *metaphérein*, “transportar”). Vid. Mortara Garavelli, 2000: 181.

mismo pasaje de *White Noise*, Babette es descrita de manera insistente por su marido, narrador de la historia, como un fantasma: “as some distant figure from the past” (*WN* 104); “a walker in the mists of death” (*ibid*); “was she dead, missing, disembodied?” (*ibid*); “was this her spirit?” (*ibid*).

Las definiciones de la televisión pasan por una lógica de la duplicación: la televisión reproduce la realidad, la repite, la representa: re-realidad.¹⁶² DeLillo ha observado en una de sus entrevistas, en una perfecta paráfrasis del des-alejamiento heideggeriano: “Film allows us to examine ourselves in ways earlier societies could not—examine ourselves, imitate ourselves, extend ourselves, reshape our reality. It permeates our lives, this double vision, and also detaches us, turns some of us into actors doing walk-throughs” (Begley, 1993: 301). La televisión invoca una lógica de la duplicidad, divide la realidad en dos partes: una original (el hecho acontecido) y otra que es copia de aquella (su emisión en televisión). Las concepciones negativas del mundo contemporáneo a partir de la tecnología audiovisual que tanto abundan en el pensamiento crítico contemporáneo, desde Debord a Baudrillard, se sustentan sobre esa duplicación, que desde planteamientos de origen platónico se percibe como degeneración con respecto de una realidad auténtica. Así, Debord escribe en *La société du spectacle*: “Toute la vie de sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation” (Debord, 1967: 9). Aunque cercana, en la metáfora la cosa ya no es la cosa misma, sino algo diferente, aunque “represente” a la cosa. En la televisión, lo televisado tampoco es ello mismo. Así, en *White Noise*, al ver a Babette en televisión, Jack Gladney afirma: “It was but wasn’t her” (*WN* 104). La televisión cambia la percepción de lo televisado: “how the camera shows them that every subject is potentially charged, a million things they never see with the unaided eye” (*U* 155).

La transmisión instantánea de imágenes y la desaparición de la distancia entre el telespectador y lo televisado dan lugar a lo simultáneo. Para McLuhan, el principal

¹⁶² La televisión, sin embargo, no es el único tropo para la representación de la realidad y sus peligros, vid. Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos* (2001: 177): “El dinero en cuanto medio y poder universales [...] para hacer de la representación realidad y de la realidad una pura representación, transforma igualmente las reales fuerzas esenciales humanas y naturales en puras representaciones abstractas y por ello en imperfecciones, en dolorosas quimeras, así como, por otra parte, transforma las imperfecciones y quimeras reales, las fuerzas esenciales realmente impotentes, que sólo existen en la imaginación del individuo, en fuerzas esenciales reales y poder real”. La cualidad metafórica del dinero se analizará con detalle en el capítulo 4.3.5. Sobre esta cita, como se verá a continuación, se fundamenta buena parte de la tesis de Baudrillard sobre el orden del simulacro.

ataque a la lógica lineal de la era Gutenberg viene de la electricidad, que elimina la noción secuencial del tiempo: “the greatest of all reversals occurred with electricity, that ended sequence by making things instant” (McLuhan, 1964: 12). En *The Body Artist*, Lauren se sienta durante horas delante de la pantalla del ordenador viendo a través de internet lo que graba una cámara en una carretera de Finlandia: “It was interesting to her because it was happening now [...] she could see it in its realness, in its hours, minutes and seconds” (BA 38). El único interés de la imagen es que transcurre precisamente “ahora”—“now”. La percepción de lo simultáneo se convierte, para Lauren, en algo misterioso: “the mystery of seeing over the world to a place stripped of everything but a road that approaches and recedes, both realities occurring at once” (BA 39).

Con la simultaneidad entre lo televisado y el espectador, se introduce un elemento más en la retórica de la televisión: la transparencia.¹⁶³ La pantalla pasa a considerarse cristal transparente a través del que se puede ver la realidad: la televisión, se ha dicho en ocasiones, es como una ventana abierta al mundo. En este sentido, la televisión se vincula de un modo muy concreto a la cultura norteamericana. Philip E. Simmons empieza su ensayo “Don DeLillo’s Invisible Histories” citando a Stephen Spender: “There seems to be a transparent quality about American life, as though everything has been put under the microscope and talked about over the loudspeakers” (Spender, 1974: 52). En *Americana*, David Bell comenta que la publicidad en televisión llegó a América a bordo del Mayflower (A 271). La obsesión por la transparencia, efectivamente, se vincula a la cultura puritana protestante, que favorece la asepsia de lo visual frente a la posibilidad de contaminación táctil.¹⁶⁴ En *Cosmopolis*, el entorno de trabajo de Eric Packer se caracteriza por la ausencia del tacto. Se describen paneles llenos de pantallas, “the array of visual display units. There were medleys of data on every screen [...] There was a microwave and a heart monitor. He looked at the spycam on a swivel and it looked back at him” (C 13), y el modo en que todos los aparatos pueden manejarse sin necesidad de tocar nada: “The context was nearly touchless. He could talk most systems into operation or wave a hand at a screen and make it go blank” (ibid).

¹⁶³ Sobre la transparencia y su relación con el simulacro de Baudrillard, vid. Duvall en Ruppensburg & Engles, eds. 2000: 272: “When a media form comes to seem transparent, when its role in the construction of aura is experienced paradoxically as an unmediated mediation, then we have entered, the novel suggests, the realm of the postmodern, technological sublime”.

¹⁶⁴ La limpia sustitución metafórica se contrapone así a la lógica metonímica del contagio táctil que se analizará en el capítulo 4.4.2.

La evitación del tacto se relaciona asimismo con las consideraciones acerca de su función social elaboradas por Theodor W. Adorno en *Minima Moralia*. En el breve texto “Sobre la dialéctica del tacto” se asocia, a través de la figura de Goethe, la ausencia del tacto con la imposibilidad de establecer relaciones humanas en la sociedad moderna: “Goethe, que fue claramente consciente de la imposibilidad de toda relación humana que amenazaba a la incipiente sociedad industrializada, intentó en las novelas de los ‘años de viaje’ presentar al tacto como la salida salvadora entre los hombres alienados” (Adorno, 1998: 32-33). En una escena posterior de *Cosmopolis*, la idea apuntada por Adorno se pone en práctica cuando Eric decide bajar de su limusina para unirse a un grupo de personas desnudas que participan como extras en una sesión fotográfica. El lenguaje utilizado a lo largo de todo el pasaje alude al tacto—“he felt his way”, “putting his shoulder to a board”, “he pushed slowly” (C 173)—por contraste con el lenguaje visual en la cita anterior. El contacto entre los cuerpos se describe como sensación de comunión con otros, algo totalmente ausente durante el resto de la novela: “He felt the presence of the bodies, all of them, the body breath, the heat and running blood, people unlike each other who were now alike, amassed, heaped in a way, alive and dead together” (C 174).

El contraste entre lo visual y lo táctil aparece también al comienzo de *Players*. Lyle Wynnant, protagonista de la novela, hace *zapping*:

Lyle passed time watching television. Sitting in near darkness about eighteen inches from the screen, he turned the channel selector every half minute or so, sometimes much more frequently. He wasn't looking for something that might sustain his interest. Hardly that. He simply enjoyed jerking the dial into fresh image-burns. He explored content to a point. The tactile-visual delight of switching channels took precedence, however, transforming even random moments of content into pleasing territorial abstractions. Watching television was for Lyle a discipline like mathematics or Zen. (P 16)

La ausencia de contenido, la preferencia por las abstracciones espaciales, “pleasing territorial abstractions”, imágenes sin sentido localizadas a lo largo del dial, al hacer hincapié en el aspecto espacial, territorial de los canales en lugar de en su contenido, recuerda por una parte a la famosa frase de McLuhan “the medium is the message” (McLuhan, 1964: 8) y por otra parte al origen de la televisión como medio sin

contenido.¹⁶⁵ En este pasaje, Lyle Wynant está cuestionando toda la retórica de lo visual que se articula desde el funcionamiento de la televisión. En primer lugar a través de su proximidad física al aparato, que cuestiona o pone de relieve, por contraste, la idea de la televisión como “ver a distancia”, reproduciendo en su proximidad física la eliminación de las distancias que, en otro sentido, produce la televisión. Por otra parte, en el placer visual-táctil que experimenta el personaje al cambiar de canal repetidamente, “visual-tactile delight”, se cuestiona la lógica de lo visual que impone la televisión: el placer que Lyle obtiene no se deriva sólo de las imágenes, “fresh image-burns”, sino también del propio acto, táctil, de retorcer el mando repetidamente, “jerking the dial”. La referencia a los cambios de canal como un acto de masturbación a la televisión, por otra parte, no hace sino poner de relieve lo opuesto de ese placer táctil al placer eminentemente visual que trae consigo la televisión entendida como posibilidad de convertir al espectador en *voyeur*.¹⁶⁶

La extensión de la lógica de la duplicidad que introduce lo simultáneo—“both realities occurring at once” (BA39)—genera, según teóricos como Baudrillard, la incapacidad de distinguir entre realidad y ficción, entre realidad y televisión, o lo que Brian McHale denomina “the plural ontology of television-dominated everyday life” (McHale, 1987: 128).¹⁶⁷ El mismo miedo expresado por Baudrillard con respecto a la televisión lo expresaban años antes Horkheimer y Adorno, en el ensayo “Industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, incluido en la *Dialéctica de la Ilustración*: “La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro [...] se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine” (2001: 171).

¹⁶⁵ Vid. Raymond Williams, 1974: 19: “Unlike all previous communications technologies, radio and television were systems primarily designed for transmission and reception as abstract processes, with little or no definition of preceding content”.

¹⁶⁶ Vid. Wallace, 1997: 22: “television looks to be an absolute godsend for a human subspecies that loves to watch people but hates to be watched itself”.

¹⁶⁷ Los famosos efectos de la retransmisión que Orson Welles hizo en la radio de *The War of the Worlds* en 1938 serían un buen argumento a favor de esta idea, pero del mismo modo se podría argumentar que el juego entre lo real y lo ficticio-verosímil es la base sobre la que pivota el origen de la novela, desde los múltiples marcos narrativos de *Don Quijote* hasta las “Notas del editor” que Daniel Defoe incorpora a cada una de sus novelas. El cine, y sus dos tecnologías gemelas, la televisión y el vídeo, surgen en la misma encrucijada en que surgió la novela: entre el documento y la invención. Los medios audiovisuales tienen la capacidad de establecer archivos, de segregar documentos de la realidad, pero también tienen la capacidad de inventar, en un doble sentido: creando modelos miméticos (según el principio aristotélico de mimesis: creando ficciones de apariencia real, es decir, verosímiles) o divergencias de lo verosímil (igual que la novela anti-realista).

En el pasaje de *White Noise* citado anteriormente, Jack encadena preguntas en una especie de trance confuso:

What did it mean? What was she doing there, in black and white, framed in formal borders? Was she dead, missing, disembodied? Was this her spirit, her secret self, some two-dimensional facsimile released by the power of technology, set free to glide through wavebands, through energy levels, pausing to say good-bye to us from the fluorescent screen? (*WN* 104)

Ver a Babette en televisión supone una ruptura del orden espacio-temporal cotidiano expresable únicamente en términos de lo “terrible” heideggeriano (*Entsetzende*): “Out of our mouths a silence as wary and deep as an animal growl. Confusion, fear, astonishment spilled from our faces” (*WN* 104). La Babette que aparece en televisión es objeto de fascinación precisamente por el extrañamiento del que es objeto: “A strangeness gripped me, a sense of psychic disorientation” (*ibid*). Sin embargo, la idea de simultaneidad introducida por la televisión no se asimila con facilidad, hasta el punto de que Jack se resiste a admitirla: “I’d seen her just an hour ago, eating eggs, but her appearance on the screen made me think of her as some distant figure from the past” (*ibid*). Los elementos que enfatizan la distancia temporal, “just an hour ago”, “distant figure from the past”, cuestionan la idea de simultaneidad, y la referencia a la comida, a los huevos que Babette comía hace tan sólo una hora, a lo corporal, aleja aún más a esa Babette de la televisión, desmaterializada, hecha de puntos y radiación.

A pesar de todo, Jack se ve obligado a admitir: “It was true, it was there” (*WN*104). El primer capítulo de la sección titulada “Elegy for left hand alone”, en *Underworld*, está escrito en segunda persona, dirigiéndose al lector, describiendo el vídeo de un asesinato grabado accidentalmente por una niña con una cámara doméstica. La palabra “real” e infinidad de variaciones, gramaticales y agramaticales, puntúan esas páginas: “it is real” (*U* 156); “more real”, “truer-to-life”, “superreal”, “underreal”, “realness” (*U*157); “it is real this time, not fancy movie violence—the realness beneath the layers of cosmetic perception”, “realer than real” (*U*158). En las novelas de DeLillo, la televisión tiene carácter autoritativo. La televisión sirve para marcar los límites de lo real en una determinada sociedad.¹⁶⁸ En *Libra*, al ver a los Kennedy en Dallas, la multitud exclama, “*They’re here. It’s them. They’re real*” (*L* 394), confirmando así el

¹⁶⁸ Precisamente esa capacidad de producir un “reality effect” es lo que Pierre Bourdieu identifica como la fuente del peligro político inherente en el uso ordinario de la televisión, según explica en el polémico ensayo *Sur la télévision* (1997: 27).

“esse est percipi” de Berkeley, la idea de que ser es percibir o ser percibido (en *An Essay Towards a New Theory of Vision* (1709) y *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710)). En *The Principles of Human Knowledge*, Berkeley traza una distinción entre lo “real” y lo “más real” según se trate de ideas provocadas por “substancias espirituales” o de ideas percibidas por los sentidos: “Las ideas que provienen de los sentidos llevan en sí mismas mayor contenido de *realidad* que las demás; lo que significa que son más enérgicas, ordenadas y distintas y que no son ficciones de la mente que las percibe” (Berkeley, 1962: 78). La percepción directa garantiza la realidad del objeto percibido, confirmando que no es producto de la imaginación del sujeto, lo que explica el salto discursivo que va, en el pasaje anterior de *Libra*, del “they’re here” (contigüidad física), pasando por “it’s them” (identificación del objeto mediante percepción directa), hasta “they’re real” (conclusión extraída de las dos premisas anteriores).

La televisión modifica ligeramente la teoría de Berkeley, en el sentido de que la percepción directa se desliga de la contigüidad física con el objeto percibido. De este modo, a menudo la percepción del objeto se presenta, en el mundo contemporáneo, como confirmación de una percepción anterior originada en la televisión. En *Being There* (1970), Jerzy Kosinski utiliza precisamente esa idea para construir un personaje, Chance, cuya integración social tras una vida de aislamiento es posible únicamente gracias a la televisión: “He was surprised: the street, the cars, the buildings, the people, the faint sounds were images already burned into his memory. So far, everything outside the gate resembled what he had seen on TV [...] He had the feeling that he had seen it all” (Kosinski, 1970: 28). La idea de que la realidad de las cosas se confirma, al aparecer éstas ante el espectador, por su parecido con la imagen televisiva aparece constantemente en *Libra*. Cuando John Wayne visita a las tropas norteamericanas en Corea, Oswald destaca el modo en que el actor se parece a su imagen en el cine: “It’s remarkable and startling to see the screen laugh repeated in life. It makes him feel good. The man is doubly real. He does not cheat or disappoint” (L 93). Más adelante, se dice del presidente Kennedy, “he looked like himself, like photographs, a helmsman squinting in the sea-glare, white teeth shining” (L 392). La idea de DeLillo, como señala William E. Cain (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 66), es que la fotografía, el cine y la televisión, al acercar aspectos de la realidad antes inaccesibles a la mayoría de las personas, contribuyen por una parte a darle ese carácter “validador”, pero también a fomentar una sensación permanente de *dejá vu* en la que una imagen “real”, en persona,

parece tan sólo la confirmación o la repetición de algo ya conocido. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935), Walter Benjamin menciona la necesidad creciente de “adueñarse” de las imágenes, aludiendo al acercamiento que facilita el cine mediante la reproducción: “Cada día cobra una vigencia más inexcusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción” (Benjamin, 1982: 25). Esa sensación de duplicación “falsificada” del objeto conecta con la idea de Benjamin acerca del modo en que la repetición mecánica de imágenes socava el aura—lo que DeLillo llamaría la “autenticidad”—de los objetos representados.¹⁶⁹ El *dejá vu*, por otra parte, es uno de los efectos derivados de la nube tóxica en *White Noise*, convirtiéndose así en referencia irónica al modo en que la propia catástrofe es una revisión o *dejá vu* de las catástrofes que la familia Gladney lleva años contemplando en televisión.

La ironía de esa “repetición” se produce por la incapacidad de la propia familia de asumir el modo en que su catástrofe no es distinta de las demás. La idea de los Gladney es que esas cosas sólo les ocurren a otros: “These things happen to poor people who live in exposed areas [...] I’m a college professor. Did you ever see a college professor rowing a boat down his own street in one of those TV floods? We live in a neat and pleasant town near a college with a quaint name. These things don’t happen in places like Blacksmith” (*WN* 114).¹⁷⁰ Así se explican las reacciones de los personajes cuando comprueban que la televisión apenas dedica tiempo a dar la noticia del desalojo: “Are they so bored by spills and contaminations and wastes? Do they think this is just television? ‘There’s too much television already—why show more?’ Don’t they know it’s real? Shouldn’t the streets be crawling with cameramen and soundmen and reporters?” (*WN* 162).

La televisión tiene capacidad para validar la realidad, o más bien para evaluarla (Sontag, 2003: 21): como criterio de relevancia, igual que ocurre en la prensa escrita con el tamaño de los caracteres en titulares, el número de minutos en televisión da la medida de la relevancia, desde el punto de vista informativo, de un acontecimiento: “On the Glassboro channel we rate fifty-two words by actual account. No film footage, no

¹⁶⁹ Benjamin relaciona la crisis que asocia a la reproducción masiva precisamente con el cine, que identifica como principal agente de la crisis: “En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta [...] Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (Benjamin, 1982: 22-23).

¹⁷⁰ Sobre la idea de que las catástrofes sólo les suceden a los demás se volverá en el siguiente apartado, 4.2.2.2.

live report” (*WN* 161); “There is a news report of the murder, their murder, and it is freaking network coverage, CNN [...] two and a half seconds of film that shows the building they’re in” (*U* 816). Si algo no sale en televisión, no existe, y al contrario, aparecer en los medios es garantía de posteridad, como el partido de baseball al comienzo de *Underworld*: “When you see a thing like that, a thing that becomes a newsreel, you begin to feel you are a carrier of some solemn scrap of history” (*U* 16). Del mismo modo, Kosinski escribía en *Being There*: “As long as one didn’t look at people, they did not exist. They began to exist, as on TV, when one turned one’s eyes on them. Only then could they stay in one’s mind before being erased by new images” (Kosinski, 1970: 18). Frente al “ser es percibir” de Berkeley, la retórica de la televisión añade una vuelta de tuerca: “ser es ser percibido”. Richard Collins, en *Television: Policy and Culture* (1990), habla de la confianza depositada en la imagen, “the trust invested in the image”:

The accumulations of still and moving images in television news, for example, are rhetorical devices that, on the basis of seeing is believing, the camera cannot lie, sustain and authenticate the verbal narrative that alone gives these images coherence. To show an event is to demonstrate its authenticity and the authenticity of the governing voice-over of narration. (Collins, 1990: 257)

Según John N. Duvall el impulso totalizador del postmodernismo se pone de manifiesto en el dominio de la imagen: “the only thing that confirms the reality of experience is its construction as media event” (Duvall, 1994: 176). La misma lógica del “ver es creer” opera al final de *Running Dog*, cuando Lightborne y Moll Robbins se reúnen para ver la película grabada en el bunker de Hitler. Lo inesperado del contenido de la película, que se describe de forma neutra en párrafos en cursiva, contrasta con los comentarios de Lightborne que puntúan la narración: “the thing seems so real”; “It’s true. It’s happening”; “It’s real”; “I believe it. It’s *them*” (*RD* 229; 234-244).

Las dos lógicas que operan en el espectador de televisión, la de la evaluación de la realidad en función de su aparición en televisión, y la de la confianza en la realidad de lo que aparece en la pantalla, se complementan en la mayoría de los personajes de DeLillo. A través de esa doble lógica se abre no sólo una nueva ventana a la realidad, sino una reflexión acerca del propio concepto de lo real. La televisión cuestiona la realidad como presencia, puesto que lo real ya no es lo que se sitúa “inmediatamente” ante los ojos, y cuestiona también la figura del testigo como el que presencia un

acontecimiento. Todo telespectador se convierte en testigo de cualquier acontecimiento que se emita. No es de extrañar que Michael Valdez Moses o Jeremy Green hablen de “the witnessing consciousness of the individual television viewer” (Lentricchia, ed. 1991a: 73) o “traumatic instances of witnessing” (Green, 1999: 583). La confianza de los telespectadores de DeLillo en la realidad de lo que ven rara vez se pone en duda. Sólo Jack Gladney, al ver a Babette en la televisión, tiene problemas para asimilar la posibilidad de pasar al otro lado de la pantalla y seguir siendo “real”, e incluso en su caso no se duda de las imágenes en sí, sino en lo remoto de la posibilidad de cruzar un umbral que él percibía infranqueable.

Baudrillard analiza los peligros de lo “hiperreal” en términos visuales a lo largo de toda su obra, desde *L'échange symbolique et la mort* (1975) o *La précession des simulacres* (1981) hasta *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991), donde trata de vincularlo exclusivamente al mundo postmoderno. En *Downcast Eyes* (1993), Martin Jay analiza la corriente de desconfianza en lo visual a lo largo de la filosofía occidental desde Platón hasta la filosofía francesa del siglo XX, en términos de “ocularphobic discourse” (Jay, 1993: 15). Jay hace referencia al modo en que las posiciones teóricas de Baudrillard o Debord se fundamentan en un rechazo de la percepción visual sobre la que se asienta una conceptualización dialéctica de lo visual como obstáculo para el conocimiento: “In the case of Baudrillard’s ‘hypervisuality’, it might be said that reality was foreclosed [...] what was lost was any hope for clarity of meaning and transparency of understanding” (Jay, 1993: 585); “It is easy to discern in [Debord’s] analysis many familiar motifs of the anti-ocular discourse: the contrast between lived, temporally meaningful experience, the immediacy of speech and collective participation, on the one hand, with ‘dead’, spatialized images, the distancing effect of the gaze, and the passivity of individuated contemplation, on the other [...] There was something of the ascetic suspicion of ‘the lust of the eyes’ in the Situationists’ relentless hostility to visual pleasures in the present” (Jay, 1993: 429). Los riesgos del “ver es creer”, como señala Jay, preexisten a la invención de la televisión. En el ámbito de la literatura, Shakespeare exploraba ya en *Othello* lo problemático de la primacía de lo visual a la hora de configurar la realidad. Así, Otelo se convierte en víctima de lo visual cuando demanda insistentemente a Yago “give me the ocular proof” (1986: 948; III. 3, v. 812) para probar la infidelidad de Desdémona.¹⁷¹ Para Baudrillard, las tecnologías audiovisuales

¹⁷¹ Sobre la retórica de lo visual en *Othello*, vid. Donald Freeman, “*Othello* and the ‘ocular proof’” (2005: 56-71)

se presentan como peligrosas por la posibilidad de manipulación constante de la imagen, por oposición a una percepción no mediada de la realidad, reproduciendo así el mito de la caverna platónica en versión cibernética.¹⁷² Baudrillard está convencido de la existencia de una realidad anterior y verdadera que ha sido manipulada, falseada: “La guerra también es pura y especulativa, en la medida en que *no se ve el acontecimiento real* que ésta significaría, o que podría constituir” (Baudrillard, 1991: 19; mi cursiva). El verdadero problema, que Baudrillard no analiza, es el de la atribución de la manipulación que menciona a un ente concreto, ideológico: ¿Quién manipula la realidad a través de la televisión? Esa es precisamente la pregunta sobre la que se articula el ensayo de Pierre Bourdieu *Sur la télévision* (1996), en la que se analiza la televisión como amenaza para los ámbitos de la cultura y la vida política desde el ángulo opuesto a Baudrillard. En DeLillo, la confianza de los personajes en lo televisado conduce al mismo problema, el del agente que selecciona, gestiona y distribuye las imágenes que se emiten, un problema que se analizará con detalle en el apartado 4.2.3.3., y que conecta con las dificultades para identificar las fuentes del poder que se analizaban en el capítulo anterior. Bourdieu comienza su texto enumerando las empresas y corporaciones a quienes pertenecen algunas de las cadenas de televisión con mayor audiencia, como la CBS o la ABC (Bourdieu, 1997: 20), resolviendo así de manera directa la cuestión esencial de la manipulación producida por la televisión, contrastando con la tendencia mayoritaria a demonizar tal manipulación como poder invisible, según se verá a continuación.

4.2.2.2. Archivo, repetición, extrañamiento.

DeLillo siempre ha dicho que la muerte del presidente Kennedy es su punto de partida como escritor—“maybe it invented me” (DeCurtis, 1991: 47)— y suele destacar la importancia de que aquel acontecimiento quedara registrado en la famosa “película Zapruder”. La frase que DeLillo utiliza en *Libra*, “the seven seconds that broke the back of the American century” (L 181), se refiere precisamente a la duración de la película que grabó el acontecimiento. Esa película, de hecho, aparece en la narrativa de DeLillo

¹⁷² Cabe señalar que la identificación de la televisión como medio que ofrece una mimesis “absoluta” de lo real no es más que una parte de la retórica en la que se envuelve el lenguaje televisivo, que enfatiza conceptos como “live” (en vivo) o “reality show”. Vid. Baudrillard, 1981: 50, sobre el concepto de “TV-vérité”.

en más de una ocasión. En *Libra*, evidentemente, como una de las pruebas principales que analiza el investigador Nicholas Branch, pero también en *Underworld*, convertida en instalación de arte en Nueva York durante los 70.

En una entrevista con Adam Begley en 1993 DeLillo señala la ironía de que el presidente más fotogénico de Estados Unidos muriera “en el cine” (Begley, 1993: 300), y destaca la importancia de que el propio Oswald fuera asesinado ante las cámaras de televisión (ibid, 299). Marshall McLuhan también ha asociado el asesinato de Kennedy con el cambio que se produce en la propia televisión, capaz a partir de entonces de generar procesos rituales en los que se ve involucrada gran parte de la población: “The Kennedy assassination gave people an immediate sense of the television power to create depth involvement, on the one hand, and a numbing effect as deep as grief itself, on the other hand. Most people were amazed at the depth of meaning which the event communicated to them” (McLuhan, 1964: 335-6). También Fredric Jameson en *Postmodernism* habla de la retransmisión de esas imágenes en televisión como “collective experience of perception” (1991: 355), subrayando el término “medios de comunicación *de masas*”. Jacques Derrida habla, en *Écographies de la télévision*, de la colectividad formada por todos aquellos que tienen acceso a la vez a la misma información, a la que no puede denominarse comunidad, pero para la que reserva el término “partage”, tomado de Nancy, apuntando a la vez al reparto y la división o partición implícita en ciertos fenómenos colectivos (Derrida, 1996: 77-78).

Los efectos colectivos de la retransmisión de la película Zapruder mencionados por todos estos teóricos ponen de manifiesto aspectos de la televisión como medio “de masas” de relevancia fundamental para la narrativa de DeLillo. Inspiradas en la película Zapruder, o como ecos a partir de aquella, en sus novelas se agolpan las catástrofes y muertes televisadas y contempladas con estupor por la masa de telespectadores: *White Noise*, *Cosmopolis*, *The Names*, *Underworld*, *Mao II* y, por supuesto, *Libra*. Por una parte, se plantea la posibilidad de que las imágenes se conviertan en archivo histórico cuya aparente transparencia y objetividad resultan problemáticas. En segundo lugar, el acceso a la televisión como archivo plantea la posibilidad de alcanzar la condición de figura histórica o al menos la fama a través de actos—normalmente violentos en la narrativa de DeLillo— convertidos en acontecimiento por la televisión. En tercer lugar, las imágenes televisadas como acontecimientos crean una fascinación en los espectadores que lleva a reflexiones acerca de su carácter anestésico, especialmente debido a la posibilidad de repetirlos compulsivamente.

La televisión ofrece por primera vez acceso instantáneo a acontecimientos que hasta su invención quedaban restringidos a los implicados en ellos y a los posibles testigos presentes. Al igual que ocurre con la fotografía o el cine, la televisión se convierte así en registro forense en el que la realidad quedaría grabada para la investigación pericial.¹⁷³ La televisión supone, en la narrativa de DeLillo, la posibilidad de registrar la muerte, y hasta de ofrecerla en directo a millones de espectadores: desde ejecuciones televisadas en circuito cerrado hasta grabaciones accidentales o de videoaficionados que reciben difusión masiva, y que aparecen constantemente en las novelas de DeLillo. En *Underworld*, DeLillo recoge el caso real de un asesino en serie que dispara desde su coche a otros conductores. Uno de los asesinatos es grabado accidentalmente por una niña que juega con su cámara de vídeo desde un tercer coche.¹⁷⁴ “It is not just another video homicide. It is a homicide recorded by a child who thought she was doing something simple and maybe halfway clever, shooting some tape of a man in a car” (*U* 156). La importancia del azar en la grabación del vídeo se corresponde con el azar que lleva al asesino a elegir su víctima: “this is a crime designed for random tapping and immediate playing” (*U* 159). Ambos objetivos, el del arma y el de la cámara, podrían haberse dirigido a cualquier otro punto: “Of course if she had panned to another car, the right car at the precise time, she would have caught the gunman as he fired” (*U* 157).¹⁷⁵

En *Cosmopolis* se produce otro asesinato en directo, el del director del Fondo Monetario Internacional, Arthur Rapp: “He was killed live on the Money Channel. I was past midnight in Pyongyang and he was making final comments to an interviewer for the benefit of North American audiences [...] A man in a short-sleeve shirt came into camera range and began to stab Arthur Rapp in the face and neck” (*C* 33). Al igual que sucede en *Underworld*, la grabación del asesinato se convierte en documento histórico y forense, a la vez archivo y prueba para la investigación. Las imágenes grabadas sin ningún tipo de preparación o de retoque se perciben como pura realidad, como garantía de acceso a la verdad, sustituyendo a la memoria de los posibles testigos como prueba, por su carácter indeleble. La memoria deja de ser la única posibilidad de reproducción

¹⁷³ Sobre la fotografía y el cine como fuentes de información forense, vid. Benjamin, 1982: 31.

¹⁷⁴ La fascinación por la posibilidad de que un crimen semejante quede registrado por una cámara lo explora también Julio Cortázar en el relato “Las babas del diablo”, que inspiró la película de Michelangelo Antonioni *Blowup* (1966), sobre la que a su vez se basa Brian de Palma en *Blow-out* (1981). También David Cronenberg en *Scanners* (1981) y *Videodrome* (1983) explora la misma idea de la “muerte en directo”, esta vez ante las cámaras de televisión.

¹⁷⁵ El paralelismo entre los objetivos de un arma y una cámara se explora con el mismo interés narrativo en *Lookout Cartridge* (1974) de Joseph McElroy, o en la mencionada película *Blowup*.

(visual) del pasado, desde el momento en que uno de los valores fundamentales del cine y la televisión es la posibilidad de la repetición de representaciones visuales, en un intento por descubrir la verdad que podría ocultarse en las imágenes: “Seeing identical footage many times was a test for the resourcefulness of the eye, its ability to re-select, to subdivide an instant of time” (*P* 16); “How the camera shows them that every subject is potentially charged, a million things they never see with the unaided eye [...] They learn to see things twice” (*U* 155). La misma idea aparece al comienzo de *Vineland* (1990), de Thomas Pynchon, que parodia la notable afición de los programas informativos a repetir una y otra vez determinadas imágenes: “Over on one of the San Francisco channels, the videotape was being repeated in slow motion, the million crystal trajectories smooth as fountain-drops [...] Next came highlights of his previous attempts, at each step into the past the color and other production values getting worse” (Pynchon, 1997: 15).

En *Underworld*, DeLillo escribe: “This is what technology does. It peels back the shadows and redeems the dazed and rambling past. It makes reality come true” (*U* 177). Marvin Lundy, el aficionado que rastrea el origen de la pelota de baseball que sirve de hilo conductor a la novela, plantea su búsqueda desde el convencimiento de que las imágenes grabadas contienen un registro exacto de los acontecimientos, por lo que el acceso a la verdad está garantizado a través del trabajo de ampliación y examen detallado:¹⁷⁶

He brought in an optical printer. He rephotographed the footage. He enlarged, repositioned, analyzed. He step-framed the action to slow it down, to combine several seconds of film into one image. He examined the sprocket areas of the film searching for a speck of data, a minim of missing imagery [...] Once you get inside a dot, you gain access to hidden information, you slide into the smallest event. (*U* 177)

Sin embargo, el cine como documento padece del mismo mal que los textos históricos según afirma Hayden White en *Tropics of Discourse* (1978). A pesar de su aparente asepsia, las imágenes documentales no cubren toda la realidad ni la cubren de forma objetiva, del mismo modo que el discurso histórico lleva a cabo un proceso de “edición” de lo acontecido: “The events are *made* into a story by the suppression or subordination

¹⁷⁶ DeLillo retoma, así, el recurso narrativo que permite al personaje principal de *Blowup*—“ampliación”—reconstruir la secuencia de acontecimientos registrados en su cámara.

of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motif repetition, variation of tone and point of view, alternative descriptive strategies, and the like” (White, 1978: 84). En la elección del encuadre se produce la primera manipulación o intervención de la subjetividad del autor-cameraman en lo filmado (Sontag, 2003: 26-27; 46). En *Players* se habla de “the manipulated depth of film” (P 100). El montaje de lo filmado en forma de secuencia cinematográfica es una tergiversación del metraje “crudo”.¹⁷⁷ De la misma manera que el discurso verbal está pre-limitado por las exigencias sintácticas y semánticas del lenguaje, el discurso cinematográfico no puede prescindir de un lenguaje que precede a toda filmación.

El cine plantea la (inquietante) posibilidad de un documento que no garantiza, en su reproducción de la secuencia de lo acontecido, el acceso a la verdad: “how the experts could not seem to produce a clear print of the movie, or whatever. But the movie in fact was powerfully open, it was glary and artless and completely steeped in being what it was, in being film” (U 495). Don DeLillo reflexiona en una entrevista acerca de la grabación del asesinato de JFK, y elude responder al comentario del entrevistador, “despite the existence of the film, we don’t know what happened” (Begley, 1993: 300). La respuesta del autor ante esta posibilidad es tan oscura como la de ciertos personajes de Joseph Conrad que, siendo testigos de un evento, son incapaces de acceder a la verdad que esconde, de interpretarlo: “We’re still in the dark. What we finally have are patches and shadows. It’s still a mystery. There’s still an element of dream-terror” (Begley, 1993: 300). “Dark”, “shadows”, “mystery”, “dream-terror”... La imposibilidad de acceder a la verdad a través del documento filmado es siniestra para DeLillo, que ya la contemplaba en “American Blood” al escribir: “But in the end, the film has become our major emblem of uncertainty and chaos” (AB 24).

Las imágenes de televisión constituyen, como ya se ha mencionado, una forma de archivo característica de la postmodernidad, del mismo modo en que la fotografía

¹⁷⁷ Del mismo modo en que Roland Barthes escribía acerca del “grado cero de la escritura”, también el cine ha hecho intentos de alcanzar un grado cero de narración cinematográfica: la “nueva ola” francesa o el movimiento Dogma iniciado en los 90 por el danés Lars Von Trier responden al intento de algunos cineastas de desnudar a la imagen cinematográfica de todo rastro de manipulación o subjetividad. Desde el experimento de Alfred Hitchcock con la limitación del punto de vista y del montaje en *La Soga* (*Rope*, 1948), rodada en una sola secuencia y con desplazamientos de la cámara sobre un solo eje paralelo a la acción, hasta obras más recientes como el “documental” *En Construcción* (2001), de José Luís Guerín, en el que, a pesar del impulso anti-narrativo del que parte la película, se acaban imponiendo una serie de “tramas” que hilan las imágenes. La tendencia a “narrativizar” las imágenes es tan fuerte como la que impone a la forma literaria de la biografía una estructura narrativa para una secuencia de acontecimientos que supuestamente no son narrativos. Sobre la aplicación filmica del “grado cero” de Barthes, vid. Metz, 1971: 201-204.

resultó serlo en sus comienzos, según relata Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica” (Benjamin, 1982: 31). Dando la vuelta al mismo argumento, aparecer en la televisión se plantea, en ocasiones, como garantía de pervivencia histórica. En una conversación entre Jack Gladney y su hijo, Heinrich, acerca del recluso con el que éste se cartea, se produce la siguiente conversación:

- Had he been hearing voices?
- On TV.
- Talking to him? Singling him out?
- Telling him to go down in history. (*WN* 44)

La televisión que habla a un personaje, se insinúa como vehículo para la posteridad. El pasaje anticipa una de las líneas de discurso centrales de *Libra*, la conciencia de la historia en curso, y el sentimiento, por parte de todos los personajes de la novela, de un destino que tratan de imponer a la materia informe del tiempo. Oswald está obsesionado con pasar a la historia, formar parte de ella: “He tried to feel history in the cell. This was history out of George Orwell, the territory of no-choice” (*L* 100). Su esposa, Marina, comprenderá mucho antes que él que para pasar a la historia, en el siglo XX, hay que salir en la televisión. Recién llegada de Rusia, su fascinación al verse reflejada en los aparatos de televisión expuestos en un escaparate contiene la ironía de lo profético (*L* 227). Cuando el asesino de la autopista de Texas llama a una cadena de televisión en directo en *Underworld*, dice: “Why I’m calling is to set the record straight” (*U* 216), y más adelante, vuelve a insistir, “Let’s set the record straight” (*ibid*). Para corregir los archivos, para dejar constancia de sí mismo, para identificarse y así, auto-validarse en la televisión: “I feel like my situation has been twisted in with the profiles of a hundred other individuals in the crime computer” (*ibid*).

En “American Blood”, DeLillo habla de otro asesino real, John Hinckley, que intentó asesinar a Ronald Reagan en 1981: “Hinckley sees the act on television even as he commits it [...] as though the documentary history of the shooting was already running through the minds of one or two of the men on the scene” (*AB* 24). La misma idea está presente en el retrato de otro asesino famoso, el Gary Gilmore de Mailer en *The Executioner’s Song* (1979): “everything felt like I had this unreal feeling, like I was

watching at a distance of what I was doing” (Mailer, 1979: 379); “I felt like I was watching a movie or, you know, somebody else was perhaps doing this, and I was watching them doing it” (ibid, 440). En *Libra* la auto-conciencia de Oswald de ser un personaje histórico se materializa en el modo en que se “ve” a sí mismo morir en televisión, en una especie de revisión del “instante de mi muerte” *blanchotiano*: “He could see himself shot as the camera caught it. Through the pin he watched TV” (*L* 439).¹⁷⁸ Se trata de una percepción, la de la propia muerte vista en una pantalla de televisión, que reaparece en *White Noise*, cuando Jack Gladney ve sus constantes vitales en un monitor—“rendered graphically, televised, so to speak” (*WN* 142)—y en *Cosmopolis*, en la visión que Eric Packer tiene de sí mismo gracias a la micro-cámara de su reloj de pulsera: “But the watch wasn’t showing the time. There was an image, a face on the crystal, and it was his. This meant he’d activated the electron camera unintentionally, maybe when he shot himself” (*C* 204). En *Écographies de la télévision* (1996), Jacques Derrida explica que, precisamente por su capacidad de producir archivo, imágenes que perdurarán, la muerte se hace ya presente en el momento de la filmación: “Précisément parce que nous savons maintenant, sous la lumière, devant les caméras, en entendant résonner nos voix, que ce moment *live*, vivant, pourra être, qu’il est déjà capté dans des machines qui le transporteront et le montreront pour-être Dieu sait quand et Dieu sait où, nous, nous savons déjà que la mort est là” (Derrida, 1996: 47).

No obstante, los mayores efectos de la televisión no se producen sobre el espectador que se ve a sí mismo, como en un espejo, sino en los espectadores convertidos en testigos de los acontecimientos históricos, y de las tragedias que les suceden a otros. La situación reproduce una metáfora recurrente en el pensamiento occidental: la del “naufragio con espectador” que Hans Blumenberg rastrea en su libro del mismo título desde Lucrecio hasta Herder: “La escena imaginaria de alguien que observa, desde tierra firme, el rumbo a la deriva de otro en medio de la tormenta” (Blumenberg, 1995: 37). La fascinación por la “muerte en directo” se extiende, en *White Noise*, a la costumbre de contemplar catástrofes en televisión: “Watching houses slide into the ocean, whole villages crackle and ignite in a mass of advancing lava. Every disaster made us wish for more, for something bigger, grander, more sweeping” (*WN*

¹⁷⁸ Oswald se ve a sí mismo “como en televisión” en otros momentos de la novela. Vid. *L* 84-85: “He saw himself having sex with her. He was partly outside the scene. He had sex with her and monitored the scene”.

64).¹⁷⁹ La fascinación del espectador de catástrofes no se debe, según Blumenberg, al placer que pudiera producir la desgracia ajena, sino al provocado por el contraste entre ésta y la propia perspectiva en calma: “La amenidad que se atribuye al espectáculo no está por supuesto en el tormento que sufre otra persona, sino en el disfrute de la propia perspectiva no perturbada” (Blumenberg, 1995: 37); “el espectador no disfruta de la sublimidad de los objetos que su teoría le revela, sino de la auto-conciencia frente al torbellino de átomos en que consiste todo lo que contempla” (Blumenberg, 1995: 38). En *Regarding the Pain of Others* (2003) Susan Sontag reflexiona sobre ese fenómeno: “For all the voyeuristic lure—and the possible satisfaction of knowing, This is not happening to me [...] it seems normal for people to fend off thinking about the ordeals of others, even others with whom it would be easy to identify” (Sontag, 2003: 99). La atracción por imágenes que muestran catástrofes ajenas, dice Sontag, es siempre una fascinación culpable: “the attraction to such sights is not rare, and is a perennial source of inner torment” (Sontag, 2003: 95-96). La fascinación de Gladney, en este sentido, es una fascinación culpable, del mismo modo que lo es la de Gary Harkness (*EZ*) por los libros sobre la guerra nuclear: “Why is it [...] that decent, well-meaning and responsible people find themselves intrigued by catastrophe when they see it on television?” (*WN65*); “A thrill almost sensual accompanied the reading of this book. What was wrong with me? Had I gone mad? Did others feel as I did?” (*EZ 21*). Ambos ilustran el sentimiento de culpabilidad del que habla Sontag, que apunta a una anécdota relatada por Sócrates en el libro IV de la *República* de Platón como primera manifestación textual del fenómeno (Sontag, 2003: 96). Lo irónico, en el caso de *White Noise*, es que la perspectiva de la familia Gladney sí se verá perturbada al entrar ellos a formar parte del desorden del mundo, una posibilidad que también registra Blumenberg: “La seguridad del espectador está amenazada por la figura del genio maligno, que podría precipitarlo al mar—todo se resuelve en el marco de este dualismo de Providencia y genio maligno” (Blumenberg, 1995: 58).

¹⁷⁹ Sobre la fascinación por las imágenes violentas en la cultura norteamericana, vid. Green, 1999 y Hardin, 2002. Jeremy Green afirma que la fascinación por las imágenes de catástrofes en la narrativa de DeLillo se relaciona con el fracaso de la tecnología que se produce en toda catástrofe contemporánea (Green, 1999: 581-582). Sin embargo, considero que tal relación no siempre existe, puesto que en DeLillo la misma fascinación la producen las catástrofes provocadas por fallos tecnológicos como el mero asesinato aleatorio. La conexión que explica esa fascinación no es tanto el propio miedo a los peligros que comporta la tecnología—presente sin duda en casi todas las novelas de DeLillo—sino las asociaciones entre ésta y la muerte precisamente a raíz de la reproducibilidad de la imagen, ya se trate de catástrofes tecnológicas o naturales, o bien de asesinatos individuales.

La idea de que las catástrofes que se ven sólo les ocurren a “los demás” se repite a lo largo de *White Noise*, pero también está detrás de la cadena de acontecimientos de *Mao II* y *Cosmopolis*. En *Mao II*, Bill Gray critica esa fascinación del espectador por la catástrofe ajena, y apenas distingue, en su enunciación, la muerte y el terror de su aparición en televisión como eventos de consumo masivo: “Because we’re giving way to terror, to news of terror, to tape recorders and cameras, to radios, to bombs stashed in radios. News of disaster is the only narrative people need. The darker the news, the grander the narrative. News is the last addiction before—what? I don’t know” (*MII* 42). Podría decirse que DeLillo continúa la línea argumental de Gray cuando, en una entrevista de 1993, afirma: “TV has a sort of panting lust for bad news and calamity as long as it is visual. We’ve reached the point where things exist so they can be filmed and played and replayed” (Begley, 1993: 301-302). Se trata de un fenómeno, el de la fascinación por las catástrofes televisadas, que J.G. Ballard explora en clave sexual en *Crash* (1985)—“Television newsreels of wars and student riots, natural disasters and police brutality which we vaguely watched on the color TV set in our bedroom as we masturbated each other. This violence experienced at so many removes had become intimately associated with our sex acts” (Ballard, 1994: 37)— y que Ian McEwan describe en *Enduring Love* como “that evening clinic of referred pain, the TV news”: “Tonight, a mass grave in a wood in central Bosnia, a cancerous government minister with a love-nest, the second day of a murder trial. What soothed me was the format’s familiarity” (McEwan, 1998: 46).¹⁸⁰

Los acontecimientos posteriores en novelas como *White Noise* o *Mao II* despiertan la reflexión sobre el carácter desfamiliarizador de la televisión: ¿la televisión acerca o aleja lo que muestra? La mayoría de los críticos que han tratado la cuestión argumentan, siguiendo las teorías planteadas por Jean Baudrillard, que la televisión tiende a borrar el límite entre lo real y lo irreal. Como consecuencia de esa indistinción se produce un proceso de estetización de la muerte que se describe como anestésico: Dice Baudrillard en *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* que las imágenes de la guerra fueron “inoculadas” a los espectadores (1991: 76),¹⁸¹ Eugene Goodheart habla

¹⁸⁰ John N. Duvall atribuye a la competencia entre cadenas de televisión la transformación de los informativos en programas de entretenimiento—su argumento coincide en este aspecto con el de Pierre Bourdieu en *Sur la télévision*—lo que justifica, según él, la fascinación de los Gladney por las catástrofes: “Network and cable news programs, competing for a market, operate under capitalism’s demand to make it newer, thus turning ‘news’ into another genre of entertainment” (Duvall, 1994: 174).

¹⁸¹ John N. Duvall también hace referencia a la guerra del Golfo como ejemplo de la estetización de la violencia, conectando así indirectamente con Baudrillard (Duvall, 1994: 174).

del modo en que el cine y la televisión tienen un efecto anestésico en *White Noise*, “they anesthetize the pain of dying” (Lentricchia, ed. 1991a: 122), mencionado también por Michael Hardin (2002) y Tom LeClair (1987): “the tendency of popular culture to be anesthetized to it” (Hardin, 2002: 22); “the effect of televised death is anesthetizing” (LeClair, 1987: 217). Las imágenes de violencia y destrucción emitidas por televisión dejan de percibirse como reales, afirman autores como Goodheart, John N. Duvall o Michael W. Messmer, y de ahí proviene el sentimiento de fascinación: “the distinction between the real and the simulated, the real and the fake, is blurred, and with that blurring, I would argue, comes a distancing which is conducive to the fascination which DeLillo’s characters experience as they witness disasters through the medium of television” (Messmer, 1988: 404). John Duvall también enmarca este fenómeno en un proceso de estetización de la violencia y la muerte: “They look past the violence and the human suffering of disaster and see only aestheticized forms, enhanced by repetition and technological innovation” (Duvall, 1994: 174).¹⁸² Susan Sontag responde a estos argumentos acusando de provincianismo las posiciones de teóricos como Debord o Baudrillard que proclaman la irrealidad de las catástrofes ajenas—en clara referencia a *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, de Baudrillard—en función de sus perspectivas privilegiadas (Sontag, 2003: 110): “People don’t become inured to what they are shown—if that’s the right way to describe what happens—because of the *quantity* of images dumped on them. It is passivity that dulls feeling. The states described as apathy, moral or emotional anesthesia, are full of feelings; the feelings are rage and frustration” (Sontag, 2003: 102).

Los modos narrativos en que se produce el visionado de las imágenes de muerte en DeLillo apuntan en principio a una idea de la televisión más como vacuna que como anestesia frente a la muerte, como exposición continuada a la sensación de la muerte como mecanismo para llegar a controlarla, como “terapia de choque” (Sontag, 2003: 14). La repetición compulsiva de imágenes de muerte se lee como reducción del miedo

¹⁸² Tanto Duvall como Messmer y Goodheart hacen referencia, al hablar de la estetización de la muerte, a las opiniones de Murray Siskind al hablar de las películas de accidentes de coches: “My students think these movies are prophetic. They mark the suicide wish of technology [...] I tell my students if they want to bring technology into it, they have to take this into account, this tendency toward grandiose deeds, toward pursuing a dream” (*WN* 217-218). En este pasaje, no obstante, las películas se analizan exclusivamente como objetos estéticos, y se produce la fetichización (en cuanto *desreferencialización*, a-funcionalidad) de la violencia, la que el propio DeLillo atribuye al nazismo en *Running Dog* y *White Noise*, y que está presente en el comienzo de *Players* y el relato “The Uniforms”.

mediante una especie de juego de “fort-da” freudiano.¹⁸³ La posibilidad de ver las mismas imágenes repetidas continuamente se relaciona con lo siniestro freudiano (*die Unheimlich*), y pertenece al mismo orden que otros comportamientos compulsivos diseñados, según Freud, como estrategias de defensa frente a lo absoluto del principio de muerte.¹⁸⁴ La repetición compulsiva de imágenes es una obsesión para Matt Shay en *Underworld* o Eric Packer en *Cosmopolis*. Sobre esa recurrencia, Eugene Goodheart afirma: “We repeatedly witness the assassination of Kennedy, the mushroom cloud over Hiroshima, the disintegration of the Challenger space shuttle in the sky. Repetition wears away the pain. It also perfects the image or our experience of it. By isolating the event and repeating it, its content, its horror evaporates” (Lentricchia, ed. 1991a: 122). En *Underworld*, Matt Shay está fascinado por las imágenes del asesinato grabado accidentalmente:

They were showing the tape again. The TV set was on in the empty room and they had the tape going, they had the victim at the wheel, the random man in the medium Dodge, alive again in sunlight—they were running it one more time.

Matt came in, surprised to find the TV on, and he sat on the footstool near the screen. When it was running he could not turn away from it. When it wasn't running he never thought about it. Then he'd get on line at the supermarket back home and there it was again in the monitors they'd installed to keep shoppers occupied at the checkout—nine monitors, ten monitors, all showing the tape. (*U* 215)

El visionado de la cinta una y otra vez se reproduce en la propia escritura, en las repeticiones de las que el pasaje está lleno: las palabras “tape”, “monitor”, “TV”, “running” se repiten varias veces en este pasaje, y las estructuras sintácticas paralelas son frecuentes: “nine monitors, ten monitors”, “they were showing the tape again [...] they were running it one more time”, “When it was running he could not turn away from it. When it wasn't running he never thought about it”. Del mismo modo, en *Cosmopolis*, Eric Packer siente la necesidad de ver una y otra vez las imágenes que muestran el asesinato de Arthur Rapp: “Eric watched it happen again, in obsessive replays [...] Eric wanted them to show it again. *Show it again*. They did this, of course,

¹⁸³ Sobre la repetición de imágenes en relación con la muerte y la televisión, vid. Hardin, 2002: 29. Hardin parafrasea un comentario de Andy Warhol: “The mass media provides us with images of death so often that death no longer has an effect”. Sobre la influencia de Warhol en la narrativa de DeLillo, vid. Karnicki, 2001: 339-356; Hardin, 2002: 40 o *Mao II* 20-21.

¹⁸⁴ Otros comportamientos compulsivos en los personajes de DeLillo se analizarán en los capítulos 4.4.3. y 5.3.3.

and he knew they would do it repeatedly into the night [...] But he could see it again if he wished, any time, through scan retrieval” (C 33-34). Para Eric, a diferencia de Matt, la posibilidad de volver a ver las imágenes está a su disposición en todo momento y, también a diferencia de Matt, la voluntad de volver a verlas se alimenta del odio expresado hacia el personaje fallecido—“he hated Arthur Rapp” (C 33). En este caso sí podría decirse que el placer del espectador se origina en la contemplación de la desgracia ajena, alejándose de la metáfora del naufragio con espectador de Blumenberg.

La repetición de imágenes de muerte, por otra parte, sí produce un efecto de *desreferencialización* de las mismas en la narrativa de DeLillo, que conecta con las ideas de Walter Benjamin acerca de la reproducción masiva de imágenes, y que conecta con la descripción de Guy Debord de la sobre-exposición al espectáculo como proceso de alienación: “plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprendre sa propre existence et son propre désir” (Debord, 1967: 22).¹⁸⁵ En la descripción del vídeo del asesino de Texas se narra el modo en que la repetición desgasta su significado: “The more you watched the tape, the deader and cooler and more relentless it becomes” (U 160). Si para Walter Benjamin, en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), la posibilidad de reproducir la obra de arte infinitas veces socavaba su aura (Benjamin, 1982: 22), en las novelas de DeLillo se produce la inversión irónica de esta idea, y es precisamente la repetición la que garantiza la existencia y el mantenimiento de dicho aura. Así, Murray Siskind en el pasaje más comentado de la narrativa de DeLillo, el del granero más fotografiado de América en *White Noise*, afirma: “We’re not here to capture an image, we’re here to maintain one. Every photograph reinforces the aura [...] They are taking pictures of taking pictures” (WN 12-13). Del mismo modo, la repetición de imágenes en forma de bucle infinito termina produciendo su transformación en obra de arte, como ocurre con la película del asesinato de Kennedy en *Underworld*: “the Zapruder Museum, one item on permanent display, the twenty-some-odd seconds of a home movie, and it runs continuously” (U 495).

¹⁸⁵ En *Regarding the Pain of Others* Sontag cuestiona este argumento a través de la autocrítica de las opiniones expresadas en *On Photography* (1977): “I argued that while an event known through photographs certainly becomes more real than it World have been ha done never seen the photographs, after repeated exposure it also becomes less real [...] Is this true? I thought it was when I wrote it. I’m not so sure now” (Sontag, 2003: 105). Durante el resto del libro, Sontag defiende la idea de que toda la filosofía de la “sociedad del espectáculo” no es más que una estrategia de distanciamiento—elitista, por cuanto tiene de universalización de los hábitos de una minoría educada y privilegiada para la que los informativos se han convertido en entretenimiento—con respecto a aquellos acontecimientos cuya realidad se insiste en negar.

Todos estos argumentos, sin embargo, se ven cuestionados en *White Noise* por los acontecimientos posteriores. Por una parte, el miedo de Jack y Babette a la muerte no disminuye en proporción a su exposición a la violencia estetizada, sino todo lo contrario, aumenta a medida que avanza la novela. Su efecto “anestésico” fracasa en este sentido. Por otra parte, cuando se produce el enfrentamiento entre Jack y Willie Mink/Mr. Gray al final, el único acto de violencia real en la novela, éste no se produce en un contexto estetizado, sino que se hace hincapié, en repetidas ocasiones, en el modo en que Jack percibe lo que sucede no sólo como real, sino con una claridad que lo hace “más real”, a pesar de las formulaciones estereotipadas en las que se expresa su narración del acontecimiento: “I knew the precise nature of events. I was moving closer to things in their actual state” (*WN* 305); “A heightened reality. A denseness that was also a transparency” (*WN* 307); “I continued to advance in consciousness [...] I knew for the first time what rain really was” (*WN* 310). La novela, narrada por Jack, demuestra en este sentido la incapacidad del personaje de asumir los argumentos “postmodernos” personificados por Siskind, y cuestiona a través de su comportamiento las tesis que elabora acerca de las estrategias para blindarse del miedo a la muerte. Ni Hitler, ni las catástrofes televisadas, ni el Dylar ni su intento de asesinato formulado como sucesión de clichés culturales pueden evitar a Jack el miedo a esa realidad—la de la muerte—imposible de mediatizar en su narración.

4.2.3. La sociedad tecnológica.

En el análisis sociológico de la televisión, a menudo ésta se convierte en tropo—como antonomasia o sinécdoque—de otras tecnologías o, incluso de toda tecnología. A partir de los análisis sociológicos de la tecnología se derivan términos como “sociedad tecnificada” o, en otro sentido, “tecnocracia”. El término “tecnocracia” alude, literalmente, al “gobierno de los técnicos”. En *Keywords*, Raymond Williams señala la connotación negativa del término “tecnócrata”, asociado a “burócrata” e implicando en cualquier caso un poder restringido a unos pocos y desarrollado en el secretismo (1983: 315-316). Por “sociedad tecnificada”, por otra parte, se entiende aquella cuya relación con la tecnología es de dependencia. Entre uno y otro término median conceptos de poder que, en un caso, se identifican con una élite poseedora de conocimientos específicos, mientras que en el otro terminan articulando nociones de un poder invisible

y, en ocasiones, demónico. Ambas concepciones están presentes en la narrativa de DeLillo, así como en muchos otros textos que se revisarán a continuación. En este apartado se pretende analizar cómo se deriva de la retórica de la televisión y sus cualidades como tecnología una concepción del poder que enlaza con la idea de un Estado conspiratorio que se ha estudiado en el capítulo anterior.

4.2.3.1. El problema del causalismo.

La dramatización de las relaciones entre tecnología y postmodernismo a la que se hacía referencia al comienzo de este capítulo se hace más patente que nunca en las tecnologías de la información y la comunicación. La vinculación entre ambos, televisión y postmodernismo, ha sido objeto de discursos teóricos que tratan de establecer una relación causal entre la invención de la televisión y el postmodernismo entendido como categoría historiográfica en función de cambios sociales y epistemológicos. Los distintos determinismos a los que se ha llegado en esas teorizaciones de la conexión entre televisión y postmodernismo son fuente de polémicas entre autores como Raymond Williams y Marshall McLuhan, y constituyen, por otra parte, el lugar (textual) en que se plantea uno de los problemas fundamentales en la narrativa de DeLillo: el de la agencia—la existencia de un sujeto agente responsable de ella—en el proceso de desarrollo tecnológico en el mundo llamado postmoderno.

Para Heidegger, los medios de comunicación de masas como la radio, el cine o la televisión son emblemáticos de la visión de la realidad como *Gestell* o percepción tecnológica del mundo. Las ideas de Heidegger acerca de la tecnología constituyen la base de buena parte del debate sobre el papel epistemológico y ontológico de los medios de comunicación en las últimas décadas. La reflexión acerca de los medios de comunicación estalla en los 60, con los textos de Marshall McLuhan recogidos en *Understanding Media* (1964): una sociedad se define por sus tecnologías, o más exactamente, por sus tecnologías de la comunicación. En la misma línea se desarrolla el pensamiento de Jean Baudrillard o Gianni Vattimo, quien afirma en *La sociedad transparente* que “el ‘sentido’ en que se mueve la tecnología no es tanto el dominio de la naturaleza por las máquinas, cuanto el específico desarrollo de la información y de la

comunicación del mundo como ‘imagen’” (Vattimo, 1990: 95).¹⁸⁶ En *La condition postmoderne* Jean-François Lyotard plantea como su tesis de partida el modo en que el conocimiento mismo se ve alterado por el avance de las tecnologías informáticas y telemáticas en las sociedades llamadas desarrolladas: “L’incidence de ses transformations technologiques sur le savoir semble devoir être considérable” (Lyotard, 1979: 12).¹⁸⁷

La televisión, en definitiva, se sitúa en el centro de buena parte de los debates sobre la postmodernidad. El interés por la televisión se relaciona con el que despiertan otros medios, aunque supera cuantitativamente las reflexiones críticas acerca del cine, el vídeo o, más recientemente, internet. Los trabajos de Raymond Williams y Marshall McLuhan sobre el tema ilustran dos posiciones contrapuestas sobre la televisión. Aunque las posiciones con respecto a su significado o su papel en el mundo varían, casi todos los autores comparten un punto de partida común: la televisión ha alterado nuestro mundo. Así lo afirma Williams en *Television: Technology and Cultural Form* (1974: 6), al intentar poner orden en la *melée* crítica que analiza la televisión como causante de cambios: en los medios preexistentes, en las relaciones sociales y las instituciones, en la percepción de la realidad, en la forma general de la sociedad y el estado (Williams, 1974: 5).

En *Understanding Media* Marshall McLuhan habla de los medios como fuente o causa de cambios en el ser humano—“Television has changed our sense-lives and our mental processes” (1964: 332)—y en las relaciones sociales—“the ‘message’ of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs” (ibid. 8), y plantea la provocadora tesis de las tecnologías de la comunicación como “extensiones del hombre”.¹⁸⁸ “Rapidly, we approach the final phase of the extensions of man—the technological simulation of consciousness, when the creative process of knowing will be collectively and corporately extended to the whole of human society, much as we have already extended our senses and our nerves

¹⁸⁶ Vattimo hace aquí referencia al ensayo de Martin Heidegger “La época de la imagen del mundo” (1938), incluido en *Caminos de Bosque (Holzwege)*, 1984). El concepto de “imagen del mundo” se analizaba en el capítulo 4.1.4.2. en relación con la idea de “Sistema”.

¹⁸⁷ Lyotard establece el mismo paralelismo entre el transporte y los medios de comunicación que ya estaba presente en el citado pasaje de Heidegger: “Il est raisonnable de penser que la multiplication des machines informationnelles affecte et affectera la circulation des connaissances autant que l’a fait le développement des moyens de circulation des hommes d’abord (transports), de sons et des images ensuite (media)” (Lyotard, 1979: 12-13).

¹⁸⁸ “The Extensions of Man” es, además, el subtítulo del libro *Understanding Media* (1964). Robert E. Innis, por su parte, propone en “Technics and the Bias of Perception” el término “exosomatic organs” en el mismo sentido que McLuhan (Innis, 1984: 3).

by the various media” (ibid. 3). El texto de Raymond Williams se concibe como respuesta crítica a Marshall McLuhan, y se desarrolla desde la pregunta inicial acerca de si es razonable considerar los medios de comunicación como causa de cambio social: “is it possible to describe any technology as a cause...” (Williams, 1974: 3). Williams asume como su punto de partida el rechazo a la idea de que la invención de la televisión, junto con el resto de los medios de comunicación, constituya un “corte catastrófico”, en el sentido althusseriano aludido anteriormente, desde el que se originen cambios sociales, de manera que la televisión sería la causa del postmodernismo, o la materia de la que está hecho el individuo postmoderno, como parece querer decir Baudrillard al afirmar que la televisión es el código genético de la postmodernidad. Por el contrario, dice Williams siguiendo el argumento marxista “ortodoxo”, la televisión no es causa de nada, sino que es producto de cambios socio-económicos, estableciendo así una causalidad determinista en la que la televisión es el resultado intrínseco de un proceso histórico concreto:

The decisive and earlier transformation of industrial production and its new social forms, which had grown out of a long history of capital accumulation and working technical improvements, created new needs but also new possibilities, and the communications systems, down to television, were their intrinsic outcome. (Williams, 1978: 13)

La idea de que la televisión es el resultado intrínseco de determinadas transformaciones en el sistema económico se somete, en *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972) y *L'échange symbolique et la mort* (1976), a la reinención del discurso marxista que Jean Baudrillard lleva a cabo. Baudrillard plantea una “economía política del signo” a través del concepto del simulacro (1972: 182-190; 1976: 53-62; 110-117). El orden del simulacro supone, mediante la eliminación del valor de uso de los signos y la promulgación de una economía del valor de cambio—“ce le valeur d'échange signe qui est fondamentale—la valeur d'usage n'en étant souvent que la caution pratique” (1972: 8)—la imposibilidad de distinguir entre original y réplica, la desaparición de lo “real”: “si c'est [le capital] qui a fomenté la réalité, le principe de réalité, il est aussi le premier à l'avoir liquidé dans l'extermination de toute valeur d'usage, de toute équivalence réelle, de la production et de la richesse” (1981: 40); “tel est le statut du ‘réel’, du référent, qui n'est jamais que le simulacre du symbolique” (1972: 198). Es la economía del valor de cambio, economía simbólica, lo

que favorece el nacimiento de una “hiperrealidad”: “Elle est la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité: hyperréel” (Baudrillard, 1981: 10). La televisión participa y expande la “manipulación absoluta” (1981: 56) mediante la frenética producción de hiperrealidad, lo que llevará a Baudrillard a concluir, años después, que “la guerra del Golfo no ha tenido lugar”: “Igual que la transmisión directa via CNN, el tiempo real de la información no basta para autenticar una guerra” (Baudrillard, 1991: 65).

Novelas como *Cosmopolis*, *White Noise* o *Ratner’s Star* comparten como punto de partida una idea expresada por Jürgen Habermas en *Ciencia y técnica como “ideología”* (1999): “... una perspectiva en la que la evolución del sistema social parece estar determinada por la lógica del progreso científico y técnico” (Habermas, 1999: 88). Aunque autores como Hardt y Negri construyen su argumento socio-económico sin mencionar el papel que juega la tecnología en los cambios de los que hablan, bajo todo su esquema dialéctico subyace la idea de que la tecnología hace posible el cambio económico y social. Max Weber lo asume así en su análisis sobre el origen del capitalismo, que ha sido determinante para toda la sociología posterior: “El capitalismo moderno ha sido grandemente influenciado en su desarrollo por los avances de la técnica” (Weber, 1969: 16).¹⁸⁹

Las relaciones entre capitalismo y avance científico y tecnológico plantean el problema de determinar qué viene antes, el desarrollo económico o el avance científico. Así, Weber formula su mutua dependencia sin decidirse a dar prioridad causal a una sobre la otra. La introducción de Weber a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905) está llena de contradicciones argumentativas al discutir este aspecto, lo que le lleva a plantear a lo largo de una misma página que la ciencia moderna sólo es posible en el marco del capitalismo, y también que su origen no puede atribuirse a intereses capitalistas. Todo el pasaje está construido como una sucesión de frases adversativas que se niegan unas a otras.¹⁹⁰ Jürgen Habermas es uno de los autores que más ha contribuido a explicar esa relación:

¹⁸⁹ El concepto de “racionalización” que Weber utiliza para definir la forma de la actividad económica capitalista está implícito en el análisis de Hardt y Negri cuando explican el nacimiento del Imperio a partir de la idea de desarrollo, basada directamente en la racionalización weberiana. Vid. Hardt & Negri, 2000: 282-284.

¹⁹⁰ Vid. Weber, 1969: 16: “El origen de la matemática y la mecánica no fue condicionado por intereses capitalistas, pero la aplicación técnica de los conocimientos científicos (lo decisivo para el orden de vida de nuestras masas) sí que estuvo, desde luego, condicionado por el resultado económico aspirado en Occidente precisamente por ese medio; y ese resultado se debe justamente a las características del orden social occidental”.

La superioridad de la forma de producción capitalista estriba en las dos cosas siguientes: en la instauración de un mecanismo económico que garantiza a largo plazo la ampliación de los sistemas de acción racional respecto a fines [tecnología], y en la creación de una legitimación económica bajo la que el sistema de dominación puede adaptarse a las nuevas exigencias de racionalidad que comporta el progreso de esos subsistemas. (Habermas, 1999: 77)

La concepción de la tecnología como motor de la civilización obviamente no es nueva, sino que es la base del pensamiento racionalista que la asocia a la idea de progreso, una asociación que ya analizaron Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*: “La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores [...] el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo [...] La técnica es la esencia de tal saber” (Horkheimer y Adorno, 2001: 59-60). Habermas habla de la institucionalización del progreso, el mecanismo mediante el cual, en los sistemas capitalistas, se legitima el dominio político gracias a la ideologización de la técnica y su papel en las relaciones de producción: “El aumento de las fuerzas productivas institucionalizado por el progreso científico y técnico...” (Habermas, 1999: 56). Para Habermas, el peligro de la tecnocracia es que provoca la despolitización de la sociedad, que pierde su voluntad política en relación con las cuestiones prácticas del ejercicio democrático.¹⁹¹

Martin Heidegger, por otra parte, analiza en *Caminos de Bosque* la asociación entre Estado y tecnología a través de la “esencia de la técnica”, haciendo hincapié en la cuestión de la interdependencia de ambos conceptos:

La ciencia moderna y el Estado total, en su calidad de resultados necesarios de la esencia de la técnica, son también su consecuencia. Lo mismo se puede decir de los medios y formas

¹⁹¹ Vid. Habermas, 1999: 88: “Y cuando esta apariencia se ha impuesto con eficacia, entonces el recurso propagandístico al papel de la ciencia y de la técnica puede explicar y legitimar por qué en las sociedades modernas ha perdido sus funciones una formación democrática de la voluntad política en relación con las cuestiones prácticas”. También en Marcuse, en referencia a la “racionalización” weberiana: “No es que determinados fines e intereses de dominio sólo se advengan a la técnica a posteriori y desde fuera, sino que entran ya en la construcción del mismo aparato técnico. La técnica es en cada caso un proyecto histórico-social; en él se proyecta lo que una sociedad y los intereses en ella dominantes tienen el propósito de hacer con los hombres y con las cosas” (“Industrialisierung und Kapitalismus im Werk Max Weber”, en *Kultur und Gesellschaft*, II, Frankfurt a. M., 1965. Cf. Habermas, 1999: 55).

empleados para la organización de la opinión pública mundial y de las representaciones cotidianas del ser humano. (Heidegger, 1995: 261)

Heidegger es el primero en sospechar de la asociación entre técnica y progreso, que se sustenta sobre la idea de una utilización de la técnica para alcanzar fines externos y anteriores a ella: la tecnología sometida a un código ético o moral anterior. La asunción de neutralidad en esa asociación, dice Heidegger, oculta lo que él llama reiteradamente la “esencia de la técnica”, el afán de dominación que implica todo avance tecnológico. La visión de la realidad como *Gestell*, o percepción tecnológica del mundo, conlleva el carácter dominador que arrastra la definición de la técnica como “voluntad” —“el querer tiene en sí la naturaleza de mandato” (Heidegger, 1995: 260): “Frente al mundo como objeto, el hombre se exhibe a sí mismo y se establece como aquel que impone todas esas producciones deliberada o intencionalmente” (ibid. 259). Toda tecnología, dice Heidegger, nace de una voluntad humana de cambiar la realidad objetiva, de imponer esa voluntad como intencionalidad de cambio, que es siempre una voluntad de dominar el mundo.

A lo largo de esta sección he pretendido apuntar los distintos modos en que filósofos y sociólogos han articulado las relaciones entre el avance tecnológico y el cambio social hacia el postmodernismo. La narrativa de DeLillo se inscribe en este debate sin adoptar explícitamente una posición determinista en un sentido o en otro. Sin embargo, como se verá a continuación, la narrativa de DeLillo sí participa de la concepción heideggeriana de la técnica.

4.2.3.2. Tecnología e instrumentalización.

La narrativa de DeLillo se desarrolla en un marco ideológico que postula la instrumentalización del hombre por la técnica y el sometimiento de la razón política al avance tecnológico. El pensamiento de autores como Martin Heidegger, Herbert Marcuse o Jürgen Habermas es crucial para analizar hasta qué punto la narrativa de DeLillo se articula sobre una dialéctica en la que la tecnología juega un complejo papel que sólo es comprensible a la luz de sus argumentos. Es en el contexto ideológico marcado por estos autores donde surge la novela postmodernista. La concepción del Estado tecnocrático y tecnificado está presente, por ejemplo, en Thomas Pynchon, que en *Gravity's Rainbow* (1973) habla del mundo en estos términos: “Exactly the world

Pökler and evidently quite a few others were dreaming about those days, a Corporate City-state where technology was the source of power” (Pynchon, 1973: 578). Como fuente de poder, la tecnología somete a la razón política. Thomas Pynchon, el autor que mayor influencia ha tenido sobre la obra de DeLillo de entre todos sus contemporáneos, expresa la visión conspiratoria de la tecnología como principio organizador de la vida pública en *Gravity's Rainbow*:

It means this War was never political at all, the politics was all theatre, all just to keep the people distracted...secretly, it was being dictated instead by the needs of technology... by a conspiracy between human beings and techniques, by something that needed the energy-burst of war. (Pynchon, 1973: 521)

Con la incorporación de la tecnología al poder se produce la alineación de todos los elementos que, en el capitalismo tardío, determinan el funcionamiento del mundo. Al comienzo de *Cosmopolis*, DeLillo ofrece en un breve pasaje una radiografía social del poder. Los profesionales de las nuevas tecnologías y las inversiones bursátiles ocupan el lugar que una vez fue de los jefes de Estado: “The investment banker, the land developer, the venture capitalist, for the software entrepreneur, the global overlord of satellite and cable, the discount broker, the beaked media chief, for the exiled head of state of some smashed landscape of famine and war” (C 10).

En cualquier caso, podría decirse que toda la visión distópica de la tecnología popularizada a partir de los años 60 surge de estas palabras de Heidegger:

Lo peligroso no es la técnica. No hay nada demoníaco en la técnica, lo que hay es el misterio de su esencia. La esencia de la técnica, como un sino del hacer salir lo oculto, es el peligro [...] Lo que amenaza al hombre no viene en primer lugar de los efectos posiblemente mortales de las máquinas y los aparatos de la técnica. La auténtica amenaza ha abordado ya al hombre en su esencia. (Heidegger, 1994: 30)

Toda tecnología implica un impulso de dominación que es anterior, según Heidegger, a los posibles efectos adversos que cualquier máquina pudiera llegar a tener. Ese impulso de dominación, enmascarado en la retórica de la emancipación y la ilustración es lo verdaderamente peligroso, demoníaco de la técnica. Como Habermas explica en el texto citado anteriormente, las tesis de Heidegger se traducen en la “vieja sociología” en una criminalización de la técnica de la que sin duda bebe el propio DeLillo, a través de

novelistas postmodernos como Pynchon o Gaddis, y de teóricos como Marcuse. Una demonización de la que participan de manera inconsciente muchos críticos, que asumen sin cuestionar o rastrear la visión de la tecnología en DeLillo. Así, Mark Osteen afirma: “the god of nature has been soiled by the devil of technology” (Osteen, 2000: 189). Más indirecta, aunque quizás por eso más reveladora, es la forma en que Douglas Keesey se refiere a medios como el teléfono y la televisión como contrarios a la comunicación y el auto-conocimiento, contribuyendo a una evaluación negativa de la tecnología: “Bill [MII] tries to make his writing a vehicle for self-recognition and communal memory, the opposite of such technologically complex and alienating media as television or the telephone” (Keesey, 1993: 187).

En *One-Dimensional Man* Herbert Marcuse da el salto teórico que vincula, en la actividad científica y técnica, la dominación de la naturaleza a la dominación del hombre, parafraseando a Heidegger: “Science, by virtue of its own method and concepts, has projected and promoted a universe in which the domination of nature has remained linked to the domination of man” (Marcuse, 1966: 166). El texto de Marcuse incide especialmente en la denuncia de esa retórica de la emancipación por la tecnología vinculada al pensamiento de la Ilustración. En *White Noise*, Murray Siskind diserta acerca del doble impulso contradictorio implícito en toda tecnología, desde una perspectiva cercana a la de Marcuse: “This is the whole point of technology. It creates an appetite for immortality on the one hand. It threatens universal extinction on the other” (*WN* 285).¹⁹² Lo que Siskind llama “apetito de inmortalidad” es exactamente lo mismo que Heidegger denomina “esencia de la técnica”, y la retórica de la emancipación se articula, en último término, sobre el sueño de vencer a la muerte, tal y como ha señalado Félix Duque (2000: 64).

De todas las novelas de DeLillo, *Ratner's Star* es sin duda la más “pynchoniana”, y también la que analiza de forma más explícita y temática la cuestión tecnológica en todos sus aspectos. Su argumento plantea el modo en que, en el mundo contemporáneo, se produce la comercialización de la razón científica, más allá de su mera instrumentalización por parte del Estado tradicional, esa “Corporate City-state

¹⁹² Sobre este pasaje vid. Cowart, 2002: 79; Moses en Lentricchia ed. 1991a: 63 e indirectamente, Mark Conroy, 1994: 103: “Throughout the novel, DeLillo charts a recursive movement whereby the large, impersonal forces of technology first produce death-dealing consequences and then offer themselves as palliatives to the fear of death they have aroused” (Conroy, 1994: 103). Cabe señalar la referencia de Conroy a lo impersonal de esas “fuerzas de la tecnología”: se entiende la tecnología como fuente de autoridad en el paralelismo de la frase con otras habitualmente usadas como “fuerzas de seguridad” o “fuerzas del Estado”.

where technology was the source of power” de la que hablaba Pynchon. El patrocinio comercial de la labor científica en la novela va más allá de cualquier idea tradicional de mecenazgo, y el hecho de que la corporación que envía a todos los científicos a la base secreta al inicio de la novela no sea un organismo nacional o supranacional, sino una misteriosa corporación comercial, no es en absoluto casual.

En referencia a la narrativa de DeLillo, Tom LeClair escribe acerca de la dominación del hombre por la tecnología bajo la máscara de la emancipación: “How consciousness is furrowed and grooved by precisely those devices that should set it free” (LeClair, 1987: 33). LeClair se refiere específicamente al papel de la publicidad en *Americana*, y a la esclavitud ideológica que produce lo que DeLillo ha denominado el deseo de la tercera persona universal: “In this country there is a universal third person, the man we all want to be. Advertising has discovered this man. It uses him to express the possibilities open to the consumer. To consume in America is not to buy; it is to dream” (A 270). Frank Lentricchia relaciona el pasaje explícitamente con el mito del “sueño americano” que también está muy presente en la visión de América de Lee y Marina Oswald en *Libra*: “TV advertising taps into and manipulates the American dream; it is the mechanism which triggers our move ‘from first person consciousness to third’, from the self we are, and would leave behind, to the self we would become” (Lentricchia, ed. 1991b: 194). En términos semejantes, Marcuse hablaba en *One-Dimensional Man* de “the flattening out of the contrast (or conflict) between the given and the possible, between the satisfied and the unsatisfied needs” (Marcuse, 1966: 8), refiriéndose al poder de adoctrinamiento de los medios, “the indoctrinating power of the ‘media’” (ibid).

El sometimiento del hombre a la tecnología, o a su esencia, se hace visible en la narrativa de DeLillo cada vez que un personaje se acerca a un cajero automático o a un televisor, pero también cada vez que reproduce su impulso dominador, semejante a lo que Louis Althusser denomina “filosofía espontánea de los científicos”, “philosophie spontanée des savants” (Althusser, 1974b: 99). Para Marcuse, “reason, as conceptual thought and behaviour, is necessarily mastery, domination” (Marcuse, 1966: 167). *Ratner's Star* plantea el problema de la ciencia y la tecnología en términos de conocimiento, y del modo en que éste implica dominación. En la novela se plantea el problema que supone la concepción del mundo como espacio cognoscible, la naturaleza “como trama de fuerzas calculable” (Heidegger, 1994: 23) que su estructura narrativa pretende desmontar. Billy Twillig, el joven protagonista de la novela, verá como sus

convicciones racionalistas son puestas en entredicho reiteradamente por el resto de los personajes y por el propio desarrollo de la trama. La concepción tecnológica del mundo de la que hablan Heidegger y Marcuse es parafraseada en los sueños que anuncian a Billy su vocación: “The first two concerned the terror of nature not understood and the last of them harbored a poem that pointed the way to the tasks of science. The world was comprehensible, a plane of equations, all knowledge able to be welded, all nature controllable” (RS 64). La expresión “all nature controllable” vendría a confirmar el impulso dominador del que hablan Heidegger y Marcuse. Del mismo modo, Marvin Lundy habla en *Underworld* del modo en que las tecnologías audiovisuales se convierten en herramienta de conocimiento, por su capacidad de “capturar” la imagen: “I looked at a million photographs because this is the dot theory of reality, that all knowledge is available if you analyze the dots” (U 175).

Cosmopolis retoma la cuestión de la tecnología que en *Underworld* ya se explora como causa del cambio hacia un mundo diferente: “the anachronistic quality of the word skyscraper” (C 9); “the word office was outdated now” (C 15); “these devices were already vestigial” (C 19). En un momento de la novela, el protagonista reflexiona sobre “the interaction between technology and capital. The inseparability” (C 23), como causa principal de la “extrañeza” del mundo. En ese aspecto coinciden DeLillo y Jameson: la tecnologización del mundo produce la ausencia de herramientas hermenéuticas estables con que analizarlo, los lenguajes y los sistemas epistemológicos se quedan anticuados a velocidad de vértigo, a la velocidad a la que fluye el capital gracias a la tecnología. David Harvey se refiere en *The Condition of Postmodernity* (1990) a las “tecnologías de la aceleración” (1990: 286), idea que Derrida también recoge en sus *Écographies de la télévision* (1996: 83). En *The Names*, James Axton reflexiona sobre el papel de los lenguajes técnicos como un proceso de infiltración en la civilización: “Bank loans, arms credits, goods, technology. Technicians are the infiltrators of ancient societies. They speak a secret language. They bring new kinds of death with them” (TN 114). Eric Packer, el protagonista de *Cosmopolis*, es permanentemente consciente de esa perpetua caducidad del lenguaje, de la aceleración del tiempo: anachronistic, outdated, vestigial...

Como sucede en *Cosmopolis*, también en otras novelas de DeLillo el impulso de dominación de la tecnología se cifra en la necesidad por controlar los lenguajes técnicos, que se perciben como códigos de acceso a una “élite dominadora”. La obsesión de algunos personajes por dominar los lenguajes técnicos, por lograr el control

a través del análisis y la denominación de las partes, “naming of the parts”, se expresa en el pensamiento jesuita del padre Paulus en *Underworld*, o de Armand Verbene en *Ratner’s Star*. Los jesuitas en DeLillo (educado en la jesuita Fordham University) son muy distintos de los de Joyce: no hay culpa ni pecado ni tortuosas descripciones de los castigos eternos, sino sistematización y análisis del mundo exterior: “pattern, pattern, pattern is the foundational element by which the creatures of the physical world reveal a perfect working model of the divine ideal” (RS 157-158). En un pasaje fascinante de *Underworld*, el jesuita padre Paulus obliga al protagonista y narrador, Nick Shay, a nombrar todas las partes de un zapato (U 540-543). De vuelta en su habitación, Nick narra: “I wanted to look up words. I wanted to look up velleity and quotidian and memorize the fuckers for all time, spell them, learn them, pronounce them syllable by syllable – vocalize, phonate utter the sounds, say the words for all they’re worth. This is the only way in the world you can escape the things that made you” (U 543). La obsesión por la materialidad de las palabras—que se analizará en el capítulo 5.4.2.—también está presente en *End Zone* y en *The Names*, donde DeLillo escribe acerca de “the physics of language”, de la misma manera que su ausencia constituye la obsesión de Lauren, la protagonista de *The Body Artist*.

Del mismo modo, Glen Selvy en *Running Dog* busca el control de su vida a través del cuidado de sus armas, y el conocimiento de los nombres se convierte en requisito imprescindible para su control y uso: “Weapons were named, surnamed, slang-named, christened, titled and dubbed [...] You have to name your weapon before you can use it to kill” (RD 209). Stuart Johnson menciona a Heidegger al comentar este pasaje, “the naming is an essential part of the use” (Johnson, 1985: 80). Es el conocimiento del lenguaje técnico lo que, en la narrativa de DeLillo, define al experto, frente al mero poseedor del conocimiento instrumental. Los personajes de DeLillo insisten en la necesidad de conocer los nombres de las cosas para poder usarlas, para conocerlas y controlarlas. La tecnología crea sus propios discursos auxiliares, sus lenguajes especializados, en primer lugar con el fin de hacerla accesible y comprensible. Pero, tal como las novelas de DeLillo expresan, esos mismos lenguajes acaban siendo opacos, impidiendo precisamente el acceso que se supone deberían garantizar. Así, Billy Twillig, el matemático protagonista de *Ratner’s Star*, insiste en repetidas ocasiones a lo largo de la novela en la imposibilidad de comprender su rama de interés a menos que se domine de antemano cierta nomenclatura: “It’s pretty impossible to understand unless you know the language” (RS20).

Del mismo modo, parte de la fascinación de Gary Harkness (*EZ*) por la tecnología armamentística nuclear radica en la propia terminología: “I became fascinated by words and phrases like thermal hurricane, overkill, circular error probability, post-attack environment, stark deterrence, dose-rate contours, kill-ratio, spasm war. Pleasure in these words” (*EZ* 21). Más adelante, Gary llegará a la conclusión de que ese lenguaje que le fascina surge de una necesidad de ampliar los límites de lo concebible por el ser humano: “there’s no way to explain thirty million dead. No words. So certain men are recruited to reinvent the language” (*EZ* 85), y que, en lugar de clarificar, de expresar, tiene un efecto anestésico de abstracción, una opacidad envolvente que empaña en lugar de referir.

Por último, la insistencia de Eric Packer (*C*) en la necesidad de reinventar el lenguaje que, aplicado al mundo contemporáneo, con la aceleración temporal de la que habla la novela, queda constantemente en desuso y que es necesario reemplazar por nuevos términos que respondan a nuevos avances:

He was thinking about automated teller machines. The term was aged and burdened by its own historical memory. It worked at cross-purposes, unable to escape the inference of fuddled human personnel and jerky moving parts. The term was part of the process that the device was meant to replace. It was anti-futuristic, so cumbrous and mechanical that even the acronym seemed dated. (*C* 54)

La importancia de conocer los códigos va desde *Americana*: “Words and meanings were at odds. Words did not say what was being said nor even its reverse. I learned to speak a new language and soon mastered the special elements of that tongue” (*A* 36), hasta *Cosmopolis*: “He liked knowing what was coming. It confirmed the presence of some hereditary script available to those who could decode it” (*C* 38), y responde, en la necesidad de control de la realidad objetiva que plantea, a la misma lógica conspiratoria como consuelo hermenéutico que se analizaba en el capítulo anterior.

4.2.3.3. La televisión como aparato ideológico.

En los medios de comunicación, en la tecnología, el mundo entero se presenta como fuente de recursos para ser representados. Heidegger, al hablar del concepto de *Ge-stell* en “La pregunta por la técnica”, dice que la consecuencia de la técnica es

convertir cosas en objetos, tratar la realidad como fuente de recursos: “*Ge-stell* (estructura de emplazamiento) significa lo coligante de aquel emplazar que emplaza al hombre, es decir, que lo provoca a hacer salir de lo oculto lo real y efectivo en el modo de un solicitar en cuanto un solicitar de existencias” (1994: 22).¹⁹³ La percepción de la realidad como “estructura de emplazamiento” se presenta, dice Heidegger, como compulsión de tecnologizar el mundo entero. McLuhan corrobora, en “*The Medium is the Message*”, desde un ángulo distinto: “technological media are staples or natural resources, exactly as are coal and cotton and oil” (McLuhan, 1964: 21). En *Mao II*, Bill Gray afirma: “A man cuts himself shaving and someone is signed up to write the biography of the cut. All the material in every life is channeled into the glow” (*MII* 44). Del mismo modo, uno de los personajes de *Running Dog* concluye: “Putting the whole world on film” (*RD* 150), confirmando la idea de que el mundo es una fuente inagotable de imágenes para la televisión.¹⁹⁴

Uno de los cambios sociales fundamentales que se derivan del funcionamiento de la televisión se produce en relación con el acceso a la información: a través de la televisión, las noticias llegan “en tiempo real” a los espectadores, lo que favorece una lógica de la televisión como ventana al mundo. La posibilidad de emitir “en directo” produce cambios en el concepto de información, en función de su relevancia e inmediatez. El acceso a la información se percibe, en las sociedades democráticas, como un derecho fundamental, lo que Derrida ha llamado “derecho de mirada”, “*droit de regard*” (Derrida, 1996: 39), algo que Georg Simmel adelantaba al señalar el ideal de transparencia en los sistemas democráticos: “La democracia considerará la publicidad como un estado deseable en sí mismo, partiendo de la idea fundamental de que todos deben conocer los sucesos y circunstancias que les interesan, pues ésta es la condición previa para intervenir en su resolución” (Simmel, 1927: 385).¹⁹⁵ En la novela *The Plato Papers*, Peter Ackroyd hace maravillarse a sus futuristas personajes por la obsesión de la modernidad con la información: “It seems that they wished to learn of wars and murders; every kind of violation or despoilation delighted them. Information taught them to dissemble their pleasure, however, and in its service to retain an enquiring or sober countenance” (Ackroyd, 1999: 22).

¹⁹³ La traducción habitual de *Ge-stell* al inglés, “enframing”, conecta con la escena de *The Body Artist* en la que Lauren Hartke comenta acerca de las imágenes de está viendo: “It was the sense of organization, a place contained in an *unyielding frame*” (*BA* 38; la cursiva es mía).

¹⁹⁴ Vid. también Paul Admas, 1993: 59: “The whole World is, from the moment of television’s appearance (and most certainly now that it ‘covers’ the globe) irresistibly rendered as resource for it”.

¹⁹⁵ Sobre el derecho a la información como rasgo de la sociedad contemporánea, vid. Leps, 1995.

En *White Noise*, como se veía en el apartado 4.2.2.2., el “derecho de mirada” aparece convertido en espectáculo, en actividad de ocio familiar. En esta novela, además, la televisión, o su carencia, añaden una vuelta de tuerca a la idea del “noble salvaje”. Así, en *White Noise*, Jack Gladney comenta acerca de uno de sus hijos: “The boy is growing up without television, which may make him worth talking to Murray, as a sort of wild child, a savage plucked from the bush, intelligent and literate but deprived of the deeper codes and messages that mark this species as unique” (*WN* 50-51). El personaje opuesto a éste, que vendría a confirmar esa nueva formulación de lo salvaje en términos de acceso a la información televisada, es el ya mencionado Chance de *Being There*. El estado primitivo, en la narrativa de DeLillo o Kosinski, ya no se cifra en el aislamiento físico o en lo remoto del lugar de residencia, sino en el acceso o no a la televisión, precisamente como consecuencia de la eliminación de las distancias que la televisión trae consigo, como se ha visto.

La accesibilidad del conocimiento se cifra en la narrativa de DeLillo en términos visuales: “You touch a button and all the things concealed from you for centuries come flying into the remotest room. It’s an epidemics of seeing. No conceivable recess goes unscanned” (*U* 812). Internet aquí, como las otras tecnologías de la comunicación en el resto de la narrativa de DeLillo, se presenta como *aletheia* en un doble sentido. Primero, dentro de la concepción heideggeriana en la que toda tecnología es un “traer-ahí-delante”, poner la realidad ante los ojos de una determinada manera. Segundo, en la concepción clásica de la verdad como revelación, lo real, lo verdadero, que aparece ante los ojos. Según Hardt y Negri en *Empire*, la confluencia de ambos sentidos se produce en el mundo contemporáneo mediante la *desmaterialización* de la producción (Hard & Negri, 2000: 180-194). El capitalismo ya no se sostiene mediante la producción industrial de máquinas, sino gracias a los flujos de información, de datos. Dice Marshall McLuhan acerca de la tecnología de la comunicación: “It is integral and decentralist in depth, just as the machine was fragmentary, centralist and superficial in its patterning of human relationships” (McLuhan, 1964: 8).

El acceso a la información se concibe también como control, poder, desde la doble perspectiva del espectador y de lo televisado. Por una parte, la información se percibe como filtrada por parte de un poder más o menos oculto, especialmente a raíz del nacimiento de la novela de espionaje y de la tendencia distópica que parte de

Orwell, que conecta con la retórica paranoica analizada en el capítulo anterior.¹⁹⁶ En *Underworld*, uno de los personajes afirma *à la* Orwell: “There is only one truth. Whoever controls your eyeballs runs the world” (U 530). Douglas Keesey escribe en su libro sobre DeLillo: “In his novels of the late seventies, DeLillo seems to warn us that society is becoming a technological dystopia worse than that envisioned in George Orwell’s *1984*” (Keesey, 1993: 7). Por otra parte, de la idea de que todo es susceptible de convertirse en imagen televisada se deriva la concepción panóptica del mundo. En “La precesión de los simulacros”, Jean Baudrillard decreta “el final del sistema panóptico” (1978: 60).¹⁹⁷ Igualmente, Thomas Mathiesen postula la transición desde un Estado panóptico a uno sinóptico (Cf. Negri, 2004: 34). Sin embargo, y a pesar de los reiterados intentos de conectar a Baudrillard con DeLillo, más allá de las teorías postmodernas de Murray Siskind en *White Noise*, nada más alejado de aquella afirmación que su narrativa.¹⁹⁸ “When technology reaches a certain level, people begin to feel like criminals” (RD93),¹⁹⁹ dice Earl Mudger en *Running Dog*. Una de las características del nuevo orden mundial que los teóricos han llamado postmodernista es la extensión a toda la población de esa especie de panóptico corporativo, hecho posible gracias a la tecnología. En referencia a Heidegger, Michael Valdez Moses afirma: “The camera eye/I of postmodernity is the technological intensification of clock time” (Lentricchia, ed., 1991a: 74).²⁰⁰ A diferencia de la idea de Orwell en *1984*, según la cual esa función policial está en manos de un Estado omnipotente y omnipresente, y también a diferencia de la vigilancia selectiva propia de la narrativa de los 50 y 60 y su fascinación por el mundo del espionaje, en las novelas de DeLillo esa vigilancia, a menudo en forma de cámaras de seguridad, se lleva a cabo desde la empresa privada con el fin policial no tanto de asegurar el orden civil sino el económico.

¹⁹⁶ La novela de Orwell es la primera visión del futuro en la que se concibe un orden político cuyo principal mecanismo de control no es militar sino mediático. Por otra parte, Orwell no hace sino narrativizar los usos que el nacional-socialismo en Alemania y el socialismo soviético habían extraído de los medios de comunicación de masas y el control de la información.

¹⁹⁷ En otro contexto, también Zygmunt Bauman ha hablado del “desmantelamiento del panóptico” asociado a la ausencia de necesidad de control a partir de la revolución gerencial que, según James Burnham se produce justo antes del inicio de la II Guerra Mundial (Bauman, 2003: 49-52): “los poderes establecidos han perdido el interés en la supervisión y control de la rutina y prefieren fiarse de la endémica falta de autoconfianza de los subordinados” (Bauman, 2003: 54).

¹⁹⁸ Sobre las conexiones entre Siskind y Baudrillard, y la posible ironía de DeLillo acerca de ambos, vid. capítulo 5.2.1.

¹⁹⁹ DeLillo también ha usado esas palabras en otros textos y en algunas entrevistas. Por ejemplo, en “American Blood”: “It is possible that technology helps to create the clandestine mentality. We all go underground to some extent” (AB27);

²⁰⁰ En *Ser y Tiempo (Sein und Zeit)*, Heidegger habla de “tiempo público” o tiempo de reloj (2003: 426-432).

La concepción del orden civil en DeLillo supone la confirmación de la ruptura en la frontera de lo público y lo privado: “It was the feeling that everyone knew his thoughts [...] It put you at the center of things, although in a passive and frightening way. They know but do not show it” (P22). El espionaje generalizado abre la puerta a la paranoia, y DeLillo ha sido acusado en numerosas ocasiones de ser paranoico: “Let’s assume that paranoia in some contexts is the only intelligent response” (AB 24). Volviendo a uno de los pasajes de *Running Dog* citados anteriormente:

Go into a bank, you’re filmed. Go to a department store, you’re filmed, increasingly we see this. [...] Drive your car anywhere. Radar, computer traffic scans. They’re looking into the uterus, taking pictures. Everywhere. What circles the earth constantly? Spy satellites, weather balloons, U-2 aircraft. What are they doing? Taking pictures. Putting the whole world on film. (RD 149-150)²⁰¹

Cuando los personajes de *Running Dog* se quejan de que “everybody’s on camera” (RD 150) hacen referencia a una especie de “mal de archivo”, a la constitución de un lugar de autoridad visual nomológica. El archivo, dice Derrida en *Mal d’archive* (1995), se origina en lo privado para hacerlo público (1997: 97), y la narrativa de DeLillo lo corrobora. En *White Noise*, Steffie, de 11 años, contesta a una encuesta telefónica:

A woman's voice delivered a high-performance hello. It said it was computer-generated, part of a marketing survey aimed at determining current levels of consumer desire. It said it would ask a series of questions, pausing after each to give me a chance to reply.

I gave the phone to Steffie [...]

Steffie twisted around, used her free hand to pull her sweater away from her body, enabling her to read the label.

“Virgin acrylic”, she said into the phone. (WN 48-49)

El teléfono, del mismo modo que las cámaras de seguridad de unos grandes almacenes, penetra la privacidad del consumo y congela el momento, lo archiva. En el mundo que describe DeLillo, la institución del archivo constituye al individuo: “To pay a bill was to seal off the world [...] Stamps were emblems of authentication” (P75). Al comprar, al

²⁰¹ Vid. también *Libra* 77: “...spy planes, satellites with cameras that see three hundred miles what you can see from a hundred feet. They see and hear. Like ancient monks who recorded knowledge, wrote it painstakingly down. These systems collect and process. All the secret knowledge of the world”.

hacer una encuesta, al pagar un recibo o sacar dinero en un cajero, se *autentifica* al individuo a través de sus datos, de su archivo:

I went to the automated teller machine to check my balance. I inserted my card, entered my secret code, taped out my request [...] Waves of relief and gratitude flowed over me. The system had blessed my life. I felt its support and approval [...] I sensed that something of deep personal value, but not money, not at all, had been authenticated and confirmed. (*WN* 46)

La repetición de posesivos—“my balance”, “my secret code”, “my request”—establece una cadena ritual desarrollada frente al cajero que pone en marcha el proceso de confirmación del individuo a través de sus datos, a través de su archivo personal. Gracias a su existencia, el individuo es bendecido por el sistema, esto es, reconocido por él, y recibe su apoyo, aprobación, autenticación y confirmación. Tanto el archivo como el propio sistema que lo produce tienen origen directo en los procesos económicos de compra y venta, de distribución de capital.

Según Gianni Vattimo el cuestionamiento de la idea de progreso que, tanto para él como para otros teóricos como Jean-Francois Lyotard, constituye el punto de ruptura de la modernidad y el nacimiento de la postmodernidad sólo es posible gracias a los medios de comunicación de masas. Al crear un “mercado” de la información en crecimiento continuo los medios van incorporando como información nuevas formas de discurso, dispersando y fragmentando la posibilidad misma de una idea unitaria de la realidad, la moderna: “La radio, la televisión y los periódicos se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación generalizada de *Weltanschauungen*: de visiones del mundo [...] la misma lógica del ‘mercado’ de la información reclama una continua dilatación de este mercado mismo, exigiendo, consiguientemente, que ‘todo’ se convierta, de alguna manera, en objeto de comunicación” (Vattimo, 1990: 79). Vattimo regresa así a la concepción heideggeriana del mundo como yacimiento—para la información— y habla de la “disolución de los puntos de vista centrales” (Vattimo, 1990: 78), afirmando: “Occidente vive una situación explosiva, una pluralización que parece irrefrenable y que torna imposible concebir el mundo y la historia según puntos de vista unitarios” (ibid. 80). La concepción de Vattimo bebe directamente (aunque no lo cite) de la idea de McLuhan acerca de la forma de mosaico de la televisión y el fin de la “era Guttenberg”: “It is the mosaic form of the television image that has replaced the Guttenberg structural assumptions” (McLuhan, 1964: 230).

Vattimo atribuye a los medios de comunicación un potencial emancipador por su capacidad destructiva de una realidad unitaria, originada en el “caos” que produce el exceso de información y la multiplicidad de discursos: “precisamente en este “caos” relativo residen nuestras esperanzas de emancipación” (Vattimo, 1990:78). Una atribución que, como él mismo señala, choca con la visión *distópica* de teóricos como Adorno, quien en *La dialéctica de la Ilustración* junto a Max Horkheimer y en *Minima Moralia* a título individual concibe los medios de comunicación como fomentadores de totalitarismos y usos propagandísticos (Vattimo, 1990: 78-79).

Por contraposición a lo que Raymond Williams denomina “determinismo tecnológico” en Vattimo y en otros autores como McLuhan o Baudrillard, el propio Williams subraya el carácter ideológico de los medios de comunicación: “Broadcasting can be diagnosed as a new and powerful form of social integration and control” (Williams, 1974: 17).²⁰² Como uno de los aparatos ideológicos estatales de los que hablaba Althusser, la televisión y otros medios de comunicación de masas ocupan un papel que instituciones tradicionales como la iglesia o el colegio estaban comenzando a perder desde mediados del siglo XX (ibid. 17).

La capacidad de control ideológico de la televisión es uno de los temas recurrentes en la narrativa de DeLillo. En *Libra*, Oswald oye mensajes dirigidos a él en la televisión, la radio y los libros. La noche antes del magnicidio, por ejemplo, ve en televisión dos películas sobre hombres que cometen atentados contra políticos, que identifica como mensajes secretos: “secret instructions entering the network of signals and broadcast bands [...] They were running a message through the night into his skin. They were running this thing just for him” (L 370). William Burroughs, en *The Soft Machine* (1966), menciona una idea similar, al escribir sobre un personaje que obtiene información secreta a partir de los medios de comunicación: “I dont know who I work for, get my instructions from street signs, newspapers and pieces of conversation” (Burroughs, 1992: 31). Para estos personajes, las tecnologías de la comunicación se perciben como producto de un sujeto unificado, próximo a la concepción tropológica del Sistema que se analizaba en el apartado 4.1.4.2.: “One of the reasons Oswald, like so many Americans, can view mass communications as the products of unified and controlling subject is that he sees agency as a *property* that is assigned, in an all-or-

²⁰² Esta oposición no es más que una derivación de la que se planteaba al comienzo de este capítulo, entre los autores que consideran la tecnología (o los medios de comunicación más exactamente) causa del postmodernismo, y aquellos que consideran el desarrollo tecnológico como producto de procesos socio-económicos que lo determinan.

nothing manner, to himself or to ‘society’ conceived as a totality” (Melley, 2000: 147). Del mismo modo, cierta sociología atribuye a la tecnología un carácter autónomo²⁰³ y conspiratorio del que carecía anteriormente. Se presenta así el problema de la agencia en los medios de comunicación, que Lyotard advertía en *La condition postmoderne* y que conecta con la concepción conspiratoria del poder: “La question du savoir à l’âge de l’informatique est plus que jamais la question du gouvernement” (Lyotard, 1979: 20). Baudrillard ignora este problema en *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, lo que le lleva a plantear su denuncia de manipulación desde la voz pasiva, los circunloquios sintácticos y el vacío de las formas no personales de los verbos con los que acusa: “se nos inocula” (Baudrillard, 1991: 76); “todo tiende a sepultarse” (ibid. 68); “y si uno toma vagamente conciencia de que es víctima de esta satisfacción y de este desengaño de las imágenes...” (ibid. 76); “no se ve el acontecimiento real” (ibid. 19). En *Écographies de la télévision* Derrida insiste en la importancia de evitar una demonización de la técnica como poder “vacío”, y en la necesidad de identificar las fuentes del poder mediático, necesidad que Bourdieu solventaba, según se ha mencionado anteriormente, enumerando a los propietarios de varias cadenas de televisión: “L’actualité [...] est faite [...] Elle n’est pas donnée mais activement produite, criblée, investie, performativement interprétée par nombre des dispositifs factices ou artificiels, hiérarchisants et sélectifs, toujours au service de forces et d’intérêts que les ‘sujets’ et les agents (producteurs et consommateurs d’actualité—ce sont aussi parfois des ‘philosophes’ et toujours des interprètes) ne perçoivent jamais assez” (Derrida, 1996: 11).

En *Mao II*, siguiendo el procedimiento opuesto al de Baudrillard, se plantea el problema del gobierno ideológico de la televisión en la propia construcción textual de los pasajes en los que se describe el acto de verla:

They show bodies at odd angles. They show men standing off to the side somewhere, watching sort of half interested. She sees a great straining knot of people pressed to a fence, forced massively forward. They show the metal fence and bodies crushed against it, arms upflung. They show the terrible slow straining and heaving. What is it called, writhing? The camera is just outside the fence shooting straight in through the heavy-gauge steel wire. (*MII* 32-33)

²⁰³ Hegel ya hablaba de la “autonomía de la máquina”, pero, tal como argumenta Heidegger en “La pregunta por la técnica”, su definición “no está pensada precisamente desde la esencia de la técnica a la que ella pertenece” (Heidegger, 1994: 19), sino que atiende a su autonomía en cuanto que instrumento, herramienta del oficio artesanal.

Las imágenes que describe este pasaje muestran a la muchedumbre aplastada en el estadio de Hillsborough, Inglaterra, el 15 de abril de 1989, durante un partido de fútbol en el que murieron 96 personas. Esta descripción de lo que aparece en televisión resultaría totalmente transparente de no ser por el inicio de cada una de las frases con “They show”. Sin esa introducción, sería imposible diferenciar, entre la descripción de un testigo presencial y la de un telespectador. El uso continuado del pronombre personal “they” es significativo por cuanto denota la presencia de un agente que muestra las imágenes: no es la televisión la que muestra—“it”—sino “they”, “ellos”.²⁰⁴ La televisión, puesto que muestra lo que “ellos” quieren, se presenta así como aparato ideológico en el sentido althusseriano, tal y como ha señalado John N. Duvall (1994: 170). Del mismo modo, el narrador de *Underworld* señala acerca de otras imágenes mostradas en televisión: “the tape ends here, either because the girl stopped shooting or because some central authority, the police or the district attorney or the TV station, decided there was nothing else you had to see” (U 159). John Johnston asocia el dominio de la imagen al nacimiento de siniestras redes de poder, sistemas, concebidos como mecanismos de control y vigilancia foucaultianos (Johnston, 1998:178), que se populariza en Estados Unidos a partir de los años 60, lo que vincula el problema de la agencia en la televisión con la retórica de la conspiración y la paranoia analizada en el capítulo anterior.

Las tesis de autores como Marcuse, que hablan de los peligros de ser dominados por la tecnología, se prestan a las lecturas paranoicas puesto que asignan una intencionalidad todopoderosa e invisible a un “they” que permanece sin identificar, pero cuya presencia se percibe como intencionalidad unificada (hay una intención de dominar al hombre en toda investigación tecnológica, según Marcuse). Baudrillard se ríe, en “La precesión de los simulacros” de ese esfuerzo por personificar a un agente, un maestro de marionetas dirigiendo el curso de la tecnología en general y los efectos de la televisión en particular. Según Baudrillard, hay que eliminar la concepción de los medios de comunicación como “un agent extérieur atif et efficace” (Baudrillard, 1981: 54). Raymond Williams, por otra parte, critica precisamente esa concepción de los medios de comunicación como sistemas autónomos, en un pasaje en el que hace referencia explícita a McLuhan: “McLuhan’s idea of the psychic effects of media on

²⁰⁴ Al mismo tiempo, no obstante, el pronombre alude a la imposibilidad de identificar a ese agente del poder, problema que se examinaba ya en el apartado 4.1.4.1.

men independently of existing institutions ‘governing’ them leads to an autonomy of the technology itself giving absolute free will to networks” (Williams, 1974: 122).

4.2.4. El miedo a la tecnología: atavismo y mística de la televisión.

En 1991, DeLillo afirmaba en una entrevista: “There’s a connection between the advances that are made in technology and the sense of primitive fear people develop in response to it. In the face of technology everything becomes a little... atavistic” (Passaro, 1991: 6). Ese “miedo primitivo a la tecnología” es una presencia constante en la narrativa de DeLillo, y se expresa de maneras muy diferentes: desde la irracional, podría decirse “atávica”, fascinación de Gary Harkness por la tecnología nuclear (*RD*), hasta el pánico de Jack Gladney al ser analizado por SIMUVAC (*WN*), pasando por las nostalgias de mundos no “tecnificados” en *Underworld*, *Cosmopolis* o *The Names*. También en *Great Jones Street*: “Technology. Whenever there’s too much technology, people turn to primitive fears” (*GJS* 252), y en *White Noise*: “The greater the scientific advance, the more primitive the fear” (*WN* 161) se expresa la asociación entre la demonización de la técnica y el primitivismo. Los medios de comunicación, además, se descubren como alimentadores de ese miedo primitivo, tal como destaca Jack Gladney en *White Noise*: “Terrifying data is now an industry in itself. Different firms compete to see how badly they can scare us” (*WN* 175).

En cuanto al origen de esa actitud frente a la tecnología, la explicación es compleja. Por una parte, el miedo a la tecnología podría entenderse en cuanto que alteridad absoluta respecto al hombre, la tecnología como nuevo Leviatán que ha llegado a ocupar el lugar del Estado en la dialéctica tradicional entre individuo y sociedad.²⁰⁵ En esto, DeLillo seguiría a Pynchon, que en *Gravity’s Rainbow* postula una autonomía de la tecnología no sólo con respecto de la razón política, sino también del interés comercial: “The real crises were crises of allocation and priority, not among firms—it was only staged to look that way—but among the different Technologies, Plastics, Electronics, Aircraft, and their needs which are understood only by the ruling elite...” (Pynchon, 1973: 521). La dialéctica entre hombre y tecnología, sustentada por

²⁰⁵ Esta oposición ha calado de forma muy profunda en la ciencia ficción, y especialmente en la tradición distópica que tiene su referente más claro en Orwell y *1984*—en los textos de Brian Aldiss (*Super-Toys Last All Summer Long*, 1969), Arthur C. Clarke (*2001: A Space Odyssey*, 1968) o Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968).

el pensamiento de Heidegger y Marcuse, puede leerse en algunas de las novelas de DeLillo en el ascetismo que buscan personajes como Glen Selvy (*Running Dog*) o Gary Harkness (*End Zone*), y en la actitud de otros como Jack Gladney (*White Noise*), en quien se comprueba el control ejercido sobre el individuo por la tecnología de forma indirecta, como dependencia de un aparato tecnológico que hace la vida más fácil. La posibilidad de escapar a la dominación de la esencia de la técnica se plantea también en *Great Jones Street*. En ella, Buddy Wunderlick, otro personaje que busca alejarse de su vida en un entorno “tecnificado”—encerrándose en su apartamento, desconectando el teléfono y cortando cualquier tipo de comunicación con el mundo exterior a través de los medios de comunicación que le acosan—considera la posibilidad de desvincularse del poder de la tecnología, en un pasaje que evoca a Heidegger:²⁰⁶

A telephone that's disconnected, deprived of its sources, becomes in time an intriguing piece of sculpture. The business normally transacted is more than numbed within the phone's limp ganglia; it is made eternally irrelevant. Beyond the reach of shrill necessities the dead phone disinters another source of power. The fact that it will not speak (although made to speak, made for no other reason) enables us to see it in a new way, as an object rather than an instrument, an object possessing a kind of historical mystery. The phone has made a descent to total dumbness, and so becomes beautiful. (*GJS* 31)

El aparato desconectado se convierte en objeto estético —“an intriguing piece of sculpture”—al perder el poder que le concede su uso—“the business normally transacted”. Frente a éste, una nueva fuente de poder—“another source of power”—que concede al hombre la posibilidad de una mirada activa sobre el objeto.²⁰⁷ El uso de la voz activa en “enables us to see it in a new way”, en un pasaje lleno de construcciones pasivas sugiere así la posibilidad de una victoria sobre el aparato desconectado, transformado en objeto estético. Ese indicio de victoria es algo que jamás ocurre en otras novelas de DeLillo como *Players* o *White Noise*, en las que la televisión, el aparato cuyo poder de dominación más se ha estudiado en los últimos años, está

²⁰⁶ Apenas dos páginas antes, se describe el ruido de un martillo que alguien está utilizando en la calle (“Down on the street someone was using a hammer”), evocando el pasaje de *Ser y Tiempo* en que Heidegger habla de la distinción entre lo que está dado (*Vorhandene*) y lo que está-a-la-mano (*Zuhandene*), utilizando precisamente el ejemplo de un martillo.

²⁰⁷ Sobre la estetización de los objetos en desuso, vid. capítulo 4.4.8.

permanentemente encendida, sin que ningún personaje se plantee la posibilidad de apagarla.²⁰⁸

Por otra parte, el miedo a la tecnología podría traducirse en miedo a la máquina como artificialidad por oposición a lo “natural”. Esta línea tiene su origen histórico y epistemológico en el siglo XVIII y pasa, en lo literario, por el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818)—el hombre jugando a ser Dios merece ser castigado—y por buena parte de la tradición anti-utópica o distópica que surge con *Brave New World* (1932)—la tecnología como fuente de alienación para el individuo. Sin embargo, cualquier intento de aplicar esta dialéctica a la narrativa de DeLillo resulta inverosímil—a pesar del intento de Dana Phillips por definir un “pastoralismo postmoderno” en *White Noise* (Phillips, 1998: 235-237)— puesto que ese ámbito de “lo natural” no se codifica en DeLillo salvo en forma de nostalgias irónicas de un pasado menos marcado por la tecnología.²⁰⁹ No hay en las novelas de DeLillo una dialéctica entre lo natural y lo tecnológico, o entre lo mecánico y lo virtual, una dialéctica satirizada por algunos de sus contemporáneos, como William H. Gass en “In the Heart of the Heart of the Country” (1968): “Come into the country then [...] Tell me, do they live in harmony with the alternating seasons? It’s a lie of old poetry [...] Nature in the old sense does not matter. It does not exist” (Gass, 1968: 193-194). La naturaleza prácticamente no existe en las novelas de DeLillo, excepto en los desiertos de *End Zone*, *Ratner’s Star* o *Running Dog*, o en los atardeceres tóxicos de *White Noise*. Aunque a veces algunos personajes expresan un rechazo de lo tecnológico-virtual, no se prefiere una alternativa. Las nostalgias de algunos personajes por un mundo más auténtico no se cifran en rechazo de las telecomunicaciones o en un retorno a cualquier tipo de ruralismo o artesanías.

²⁰⁸ En el cine, la televisión aparece también repetidamente como metáfora de un cierto dominio tecnológico. Vid. *Poltergeist* (Tobe Hopper, 1982) o *Pleasantville* (Gary Ross, 1998). Ambas películas terminan con un plano fijo del aparato apagado, signo de la victoria humana sobre la tecnología que tiene formulaciones cinematográficas más explícitas en *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) o *The Matrix* (Larry & Andy Wachowski, 1999). El poder “mediatizador” de la televisión en DeLillo se ha analizado repetidamente en relación con el concepto de simulacro de Baudrillard, en análisis más preocupados por la “desrealización” que por la “racionalización”, asumiendo en cierto modo la preexistencia ontológica del dominio del aparato de un modo que resultaría incorrecta desde la perspectiva heideggeriana. Vid. Stockinger, 2000, Duvall, 1994 y, en menor medida, “Tales of the Electronic Tribe”, Lentricchia, 1991a:87-113.

²⁰⁹ La nostalgia del pastoralismo está muy presente en la tradición inglesa. Northrop Frye ha analizado *The Fairy Queene* de Spenser como el origen de una visión “arcádica” del paisaje inglés que se extiende hasta el romanticismo (Frye, 1957: 194), y que ya en los inicios de la revolución industrial se denunciaba como falsa nostalgia. Así, la polémica poética que mantuvieron Oliver Goldsmith y George Crabbe, en sus respectivos poemas “The Desserted Village” (1770) y “The Village” (1783), en torno a la dialéctica que por aquel entonces empezaba a surgir en torno a los conceptos de campo y ciudad es denunciada por Crabbe como nostalgia de un ruralismo arcádico en falsa extinción, puesto que, según Crabbe, nunca existió.

La tercera posibilidad para explicar el “miedo atávico” a la tecnología surge de subvertir una oposición que constituye el fondo “ético” de toda tecnología, la que existe entre la propia tecnología y la muerte. Es decir, si la tecnología concibe como su fin último la mejora de las condiciones de vida del ser humano, la culminación de ese fin sería la victoria sobre la muerte, muerte física y origen de todos los miedos de la humanidad. En *End Zone* se parodia el optimismo científico-tecnológico que anuncia la victoria sobre la muerte:

As the world's rankin authority on environmental biomedicine, I have been asked to lend the weight of my opinion to yet another tense seminar on the future of the earth. My friends, there is nothing to fear [...] The philosophical question has been asked: what will become of death? Gentlemen, I have the answer right here. The sealed envelope please. (*EZ* 78)

Murray Jay Siskind, el personaje más citado de DeLillo, expresa la ambigüedad de la tecnología moderna en una novela obsesionada por ambos términos, tecnología y muerte mencionada anteriormente: “This is the whole point of technology. It creates an appetite for immortality on the one hand. It threatens universal extinction on the other” (*WN* 285). Dice Félix Duque que en el postmodernismo se produce el desencanto ante la gran narrativa de la ciencia y la tecnología, al comprender que ésta no es capaz de vencer a la muerte (Duque, 2000: 64). En DeLillo, el desencanto se desarrolla hasta el pavor: la tecnología no sólo no vence a la muerte, sino que la provoca. Se trata de una idea formulada anteriormente por Freud o Adorno en términos muy similares a los usados por DeLillo. En *Dialéctica negativa*, Adorno utiliza la imagen de la civilización como enfermedad, mencionada anteriormente, para referirse al temor que produce la tecnología: “Universal es el presentimiento y el miedo de que el dominio de la naturaleza contribuye cada vez más con su progreso a la calamidad de lo que querría proteger: la segunda naturaleza, en la que la sociedad ha proliferado como un cáncer” (Adorno, 1989: 71-72). Del mismo modo, Sigmund Freud ya lo expresaba en 1930 en *El malestar en la cultura*: “Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales, que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y su angustia” (Freud, 1999b: 92). Según Freud, la conciencia del poder destructivo de la tecnología permitiría explicar en parte el rechazo a la cultura y el recurso al primitivismo en determinados ámbitos de la sociedad

contemporánea (ibid, 31), explicación que, en el caso de DeLillo, podría asociarse a las tendencias ascéticas y primitivistas de algunos de sus personajes que se examinarán en el capítulo 5.3. de este trabajo.

White Noise habla del “suicidal wish of technology” (WN 217), dando cuenta del cambio en la percepción de la tecnología advertido por teóricos como Perry Anderson a partir de la II Guerra Mundial: “Scientific progress now for the first time assumed unmistakably menacing shapes, as constant technical improvement unleashed ever more powerful instruments of destructions and death, terminating in demonstrative nuclear explosion” (Anderson, 1998: 87). La reacción de J. Edgar Hoover al conocer el primer ensayo nuclear soviético (*Underworld*),²¹⁰ la huida de los habitantes de Blacksmith ante la nube tóxica (*White Noise*), o la visita de Nick Shay a ese “museo de los horrores” causados por la radiación en Kazajstán (*Underworld*) sólo pueden comprenderse cuando esa dialéctica tecnología-muerte se deshace al pasar los dos términos al mismo lado de la oposición. El miedo que ese cambio produce es, efectivamente, atávico, por cuanto supera los horizontes explicativos tradicionales del ser humano: “ ‘Once they imagine the bomb, write down equations, they see it’s possible to build, they build, they test in the American desert, they drop on the Japanese, but once they imagine in the beginning, it makes everything true’, he says. ‘Nothing you can believe is not coming true’ ” (U 801-802). La tecnología llega a encarnar lo siniestro freudiano, “das Unheimliche”, por su asociación con la muerte.²¹¹ El carácter volitivo de la tecnología pone en marcha un mecanismo que constituye el verdadero peligro. En el pasaje de *Underworld* resuena una vez más la afirmación de Heidegger: “Lo mortal no es la tan mentada bomba atómica, en cuanto especial maquinaria de muerte. Lo que hace tiempo amenaza mortalmente al hombre, y precisamente con la muerte de su esencia, es lo incondicionado del puro querer, en el sentido de su deliberada autoimposición en todo” (Heidegger, 1995: 265). La imaginación, apostillaría DeLillo, es el único límite al impulso dominador que acompaña al avance tecnológico.

Michael Valdez Moses afirma: “For DeLillo, as for Heidegger, the danger of technology is greater on the metaphysical than on the physical level” (Lentricchia, ed.,

²¹⁰ Ese primer ensayo nuclear soviético y la reacción de Hoover también sirve de punto de partida para la narración en *The Public Burning* (1976) de Robert Coover: “Russia explodes her first atomic bomb! [...] J. Edgar Hoover, the world’s most famous policeman [...] jumps clean out of his chair. What? What! [...] Of course it’s a spy ring, had it, now they’ve got it, it’s that simple. He’s been warning them this would happen since 1937. The enemy within” (Coover, 1976: 14-15).

²¹¹ Vid. Sigmund Freud, 1947: 227-268: “Das Unheimliche” (1919).

1991a: 71). Esta afirmación no es del todo correcta puesto que, a pesar de las palabras anteriores, hasta el propio Heidegger admite que el peligro intrínseco a la esencia de la técnica no puede dejar de traducirse en sus aplicaciones. Valdez Moses malinterpreta a Heidegger del mismo modo en que Marcuse y otros, en opinión de Habermas, lo reducen a mera demonización de la técnica, incapaces de “reconstruir conceptualmente el cambio institucional que viene inducido por la ampliación de los subsistemas de acción racional respecto a fines” (Habermas, 1999: 66). Via Heidegger, Valdez Moses reduce al propio DeLillo al decir que en sus novelas se expresa principalmente la tendencia de la tecnología a dominar la “esencia” del hombre (Lentricchia, ed. 1991a: 71). De hecho, en DeLillo está presente tanto ese riesgo que Valdez Moses atribuye a las promesas de inmortalidad por parte de la tecnología —especialmente en *White Noise*—, como el análisis del cambio institucional que preocupa a Habermas. En cualquier caso, la visión de Valdez Moses no deja de tener valor por cuanto tiene de divergente con respecto de la gran mayoría de críticos, que han analizado el papel de la tecnología en la obra de DeLillo en términos de “mediación”, inspirándose en Baudrillard más que en Heidegger.

Aparecer en la televisión, al otro lado del espejo, supone en las novelas de DeLillo una ruptura con las lógicas vitales de la mayoría de los personajes. El miedo a la tecnología se traduce, en la transposición de un personaje al otro lado de la pantalla, en una reverencia casi mística. Son muchos los personajes de DeLillo que caminan en los límites entre los mundos real y televisual. David Bell en *Americana* pasa toda la novela siendo confundido constantemente con estrellas de cine, viviendo su vida como una película: “My twenty-eight years in the movies” (*A* 287), de la misma manera que Moll Robbins al final de *Running Dog* habla de su vida en las películas, “a life in the movies” (*RD* 224). Ambas frases funcionan como un eco del final de *Gravity’s Rainbow*, “old fans who’ve always been at the movies (haven’t we?)” (Pynchon, 1973: 760), pero Vladimir Nabokov ya adelanta la idea en sus novelas *Mary* (1970) y *Laughter in the Dark* (1938): “The whole of life seemed like a piece of film-making where heedless extras knew nothing of the picture in which they were taking part” (Nabokov, 1970: 56).

Se ha destacado muchas veces el carácter reflexivo del final de la novela de Pynchon, que introduce en sus últimas páginas al propio lector en el ámbito de la narración. Algo parecido a lo que el propio DeLillo persigue en el final de *Underworld*, en el que todo el universo—la novela, los lectores, el autor— se ven arrastrados al

interior de internet. Aunque autores como Haidar Eid (1999) han defendido que ese carácter reflexivo sólo es posible gracias a las tecnologías audiovisuales, es necesario mencionar a Shakespeare una vez más, y recordar la escena de *Macbeth* en la que una de las apariciones, portando un espejo vuelto hacia el público (al rey Jacobo I en el estreno de la obra) hace referencia a la descendencia de Banquo (1986: 1120; IV.1, vv. 1420-1431). En *Running Dog*, la película de Hitler que los protagonistas ven al final de la novela contiene otro de estos momentos reflexivos, cuando la cámara gira y enfoca al público, que finge mientras tanto ver algo que queda en ese momento fuera del alcance de la cámara.

Murray Siskind describe la experiencia de ver la televisión como “close to mystical” (51), y el narrador de *Running Dog* como “hypnotic” (RD 227), articulándose así una retórica de la televisión como experiencia mística, que conecta con el lenguaje de la revelación que se analizará detenidamente en el capítulo 5.4.2. Así, en *Players*: “Weary as he was, blanked out, bored by all these posturing desperadoes, he could easily have watched through the night, held by the mesh effect of television, the electrostatic glow that seemed a privileged state between wave and visual image, a secret of celestial energy” (P 17). Expresiones como “privileged state” y “secret celestial energy” encuentran continuidad en *White Noise*:

Waves and radiation. Something leaked through the mesh. She was shining a light on us, she was coming into being, endlessly being formed and reformed as the muscles in her face worked at smiling and speaking, as the electronic dots swarmed.

We were being shot through with Babette. Her image was projected on our bodies, swam in us and through us. Babette of electrons and photons, of whatever forces produced that gray light we took to be her face. (WN 104-105)

Autores como Walter Benjamin o Jean-Luc Godard han señalado el modo en que el cine, antes que la televisión, se envuelve en una retórica religiosa. Godard lo hacía en *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (2000: 77), mientras que Benjamin escribe en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia del cine en la misma dirección, sino sacral, sí desde luego en lo sobrenatural” (1982: 33). El lenguaje técnico en torno a la televisión se convierte en lenguaje místico: fotones, electrones, puntos electrónicos, ondas y radiación. La mística de la televisión pasa por una microfísica de la imagen. Así, Marvin Lundy divide películas fotograma a fotograma, para analizar

después cada punto de cada imagen: “It was work of talmudic refinement” (*U* 177). Si hay alguna verdad oculta en la imagen, se encuentra en la unidad mínima en la que pueda subdividirse: “The grain, the halide, the little silver things clumped in the emulsion” (*U* 177).

En DeLillo la imagen posee, a pesar de las dificultades para acceder a la verdad que encierra, una cualidad iluminadora. La retórica de la tecnología como *aletheia*, como revelación, se materializa en el aparato de televisión en su lenguaje de “rayos”, “encender” y “apagar” en el que la televisión se presenta, en ocasiones, como fuente de luz—“That [TV] was the only light” (*P* 40)—y, en términos retóricos, como potencial fuente de verdad: “He found on the screen a blunter truth certainly” (*P* 17). La misma palabra, “blunt”, vuelve a aparecer en *Underworld* para referirse a la cinta del asesinato grabado accidentalmente: “It is crude, it is blunt, it is relentless” (*U* 156), y también en *Running Dog*, en relación con la película grabada en el bunker de Hitler que constituye el motor narrativo de la novela: “It was primitive and blunt” (*RD* 227). El primitivismo, la crudeza que se asocian a la imagen por lo directo de su efecto, por su “franqueza”, se suma a la tendencia constante en la narrativa de DeLillo hacia el ascetismo, como cierta forma de primitivismo, y la infancia.²¹² En *White Noise*, Murray afirma: “TV is a problem only if you’ve forgotten how to look and listen [...] they have to learn to look as children again” (*WN* 50). La defensa de la mirada inocente del niño no es en absoluto casual. Cuando, más adelante en la novela, Babette aparece en televisión, la reacción del bebé Wilder será subrayada por el narrador:

Only Wilder remained calm. He watched his mother, spoke to her in half-words, sensible-sounding fragments that were mainly fabricated. As the camera pulled back to allow Babette to demonstrate some fine point of standing or walking, Wilder approached the set and touched her body, leaving a handprint on the dusty surface of the screen. (*WN* 105)

La mirada al bebé como fuente de un conocimiento inaccesible a los adultos, en su ascendencia wordsworthiana, está presente en otros episodios de la novela, por ejemplo en el capítulo 16, en el que Wilder comienza a llorar inexplicablemente: “He was crying out, saying nameless things in a way that touched me with its depth and richness” (*WN* 78) o en el episodio del Toyota Celica: “Whatever its source, the utterance struck me

²¹² Vid. capítulos 5.3.1. y 5.4.1.2.

with the impact of a moment of splendid transcendence” (*WN* 155).²¹³ A través de la retórica de la iluminación, el primitivismo y la sabiduría infantil, DeLillo entra de lleno en la tradición romántica, una adscripción mencionada por algunos críticos, que se examinará con detalle en el último capítulo de este trabajo.

4.2.5. El lenguaje cinematográfico en DeLillo.

DeLillo afirmaba en 1993 que su “inspiración” literaria es esencialmente cinematográfica: “I think the scene comes first, an idea of a character in a place. It’s visual, it’s Technicolor —something I see in a vague way” (Begley, 1993: 283). John Johnston afirma en un artículo titulado “Post-Cinematic Fiction” (1990) que DeLillo pertenece a una generación de escritores para quienes el cine ha sido determinante a la hora de definir sus modos de expresión: “DeLillo thus bears testimony to the continuing impact of cinema on American writers” (Johnston, 1990: 90). El propio DeLillo lo reconoce: “Movies in general may be the not-so-hidden influence on a lot of modern writing” (LeClair & McCaffery, eds., 1983: 84). Como el propio Johnston menciona, la mayor influencia reconocida por DeLillo en sus entrevistas es la del cineasta francés Jean-Luc Godard: “Probably the movies of Jean-Luc Godard had a more immediate effect on my early work than anything I’d ever read” (LeClair & McCaffery, eds. 1983: 84),²¹⁴ y el carácter cinematográfico de la obra de DeLillo ha sido expresado en varias ocasiones por el propio autor: “I consider this piece of work a movie as much as anything else” (DeLillo, Appendix to “The Uniforms”, 532).

Este apartado pretende examinar los modos en los que se percibe tal influencia en su narrativa, atendiendo, por una parte, a los presupuestos de un sector de la crítica que atribuye distintos usos del lenguaje cinematográfico en sus textos, y localizando, por otra parte, el que, en mi opinión, constituye el aspecto más significativo de tal influencia. Como se mencionaba en la introducción a este capítulo, las tecnologías audiovisuales se materializan en la narrativa de DeLillo bajo diversas perspectivas, que en ocasiones han sido analizadas por la crítica de manera vaga y asistemática.

En primer lugar, cabe destacar la intrusión de un lenguaje originado en la televisión como “voz” que comenta e interfiere en las tramas narrativas, de manera que

²¹³ Vid. Ellen Pifer, 2000: 212-232.

²¹⁴ Sobre la influencia del cine en general y de Godard en particular sobre la obra de DeLillo, vid. Mark Osteen, “Children of Godard and Coca-cola: Cinema and Consumerism in Don DeLillo’s Early Fiction” (1996: 439-470).

se materializa así la autoridad que emana de la televisión en cuanto que metáfora de la tecnología como agente del poder (la televisión habla por quienes no tienen voz, por los agentes del poder invisible: mutaría así en un nuevo tropo, la prosopopeya, que literalmente consiste en hacer hablar a los muertos). En *White Noise*, por ejemplo, las voces de la televisión se intercalan en la narración, funcionando en ocasiones como comentarios sobre lo narrado: “The TV said: ‘Now we will put the little feelers on the butterfly’” (*WN* 96). Este uso de lo televisivo/cinematográfico coincide, como ya se ha mencionado anteriormente, con el que han hecho otros autores postmodernistas como Abish, Coover o Wallace.

En segundo lugar, el cine está presente en la narrativa de DeLillo en forma de comentarios metadieéticos que algunos personajes, aludiendo al cine o la televisión, hacen aplicables a la propia novela. Esta dimensión metanarrativa ha permitido a algunos críticos extraer los rasgos principales de una teoría estética que sería aplicable tanto a las películas de las que se habla como a la propia narración en la que se insertan. El modo en que los lenguajes del cine y la televisión influyen en la narrativa de DeLillo ha sido analizado por algunos críticos como David Cowart o John Johnston desde una perspectiva metanarrativa. En muchas de sus novelas se habla de cine (*Ratner’s Star*, *The Body Artist*, *White Noise*), se ven películas (*Americana*, *Running Dog*, *Underworld*, *Players*, *Libra*) o se hacen (*The Names*, *Americana*, *The Body Artist*). Algunos de sus personajes son cineastas, como David Bell en *Americana*, Frank Volterra en *The Names* o Rey Robles en *The Body Artist*, y sus opiniones profesionales sirven en muchas ocasiones como comentario metanarrativo sobre las propias novelas: “The footage seemed to advance some argument about the nature of film itself” (*U* 495-6). David Cowart comenta el carácter metanarrativo de esos discursos en su análisis de *The Names* (2002: 176-177). Cowart señala que al hablar de cine o televisión en sus novelas DeLillo entra en un juego de *mise en abyme*, puesto que sus textos (narrativos) son representaciones de otras representaciones (las películas o programas que describe). En los casos de la película Zapruder o el vídeo del Texas Highway Killer no se narran los acontecimientos que esos mismos vídeos registran, sino que se describe el propio vídeo.

En tercer lugar, a través de la posible confusión entre lo real y lo televisado que algunos críticos han querido ver en DeLillo, a través de supuestos vértigos metalépticos que se producirían en sus novelas—algo que Brian McHale estudia en relación con otros textos postmodernistas (1987: 128-130; 1992: 117-130): “Television, in other words, functions not only as ontological pluralizer in these texts but also as *mise-en-*

abyrne, or reduced scale-model, of ontological plurality itself” (McHale, 1992: 130). Aunque es cierto que muchas de las novelas de DeLillo contienen relatos (fílmicos) que podrían teorizarse como juegos de *mise en abyme*, como sucede en *Players* o en *Americana*, resulta llamativo, desde el punto de vista de su consideración como autor postmodernista, que en su narrativa no se produzcan las transgresiones metalépticas tan características de cierta narrativa postmodernista, destacables sobre todo en la obra de William S. Burroughs (*Exterminator!*, 1973; *The Soft Machine*, 1961/6), John Barth (*Giles Goat-boy*, 1966; *Lost in the Funhouse*, 1969), Thomas Pynchon (*Gravity’s Rainbow*, 1973) o Raymond Federman (*Take It or Leave It*, 1976), y cuyo uso se extiende hasta obras más recientes como *Foe* (1987) de J.M. Coetzee o *City of Glass* (1990) y *Oracle Night* (2004) de Paul Auster.²¹⁵

Por otra parte, tanto Mark Osteen como Johnston en el mencionado artículo cifran la influencia del cine y la televisión en la narrativa de DeLillo en términos de la construcción de personajes. Con su uso constante de referencias cinematográficas y televisivas, afirman, DeLillo ilustra hasta qué punto el sujeto contemporáneo se define mediante representaciones ajenas: “His early novels thematize the effects that cinematic representation exerts on subjectivity” (Osteen, 1996: 440); “[personalities] can only appear to be ‘always already’ framed, multiply mediated, and available only through sets of competing and often contradictory images and representations” (Johnston, 1990: 97). Su argumento delata su ascendencia teórica en los textos de Debord o Baudrillard, al considerar que tales representaciones fílmicas constituyen simulacros que contaminan el orden ontológico en el que la subjetividad *debería* constituirse sin mediación, concediendo así a esas representaciones un estatuto diferente del que poseen otras originadas en las instituciones legales, educativas, culturales o familiares. El cine y la televisión operan en la narrativa de DeLillo como aparatos ideológicos al mismo nivel

²¹⁵ La trasgresión metaléptica a la que me refiero se remonta al *Quijote* y su juego con los niveles narrativos, y cuenta con antecedentes de sobra conocidos como *Niebla* de Miguel de Unamuno, *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello o el relato “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar. Sobre su uso como característica de la narrativa postmodernista, vid. McHale, 1987: 128-130; Nash, 1993: 94. Sobre la *mise en abyme* en general y las transgresiones entre los distintos niveles de la narración, vid. Dällenbach, 1991 y Genette, 1972: 243-245. Según Dällenbach, la *mise en abyme* produce un efecto especular que permite los “saltos” de unos niveles a otros de la narración: “La función del espejo-espía no estriba tanto en integrar una realidad ‘exterior’ en la novela como en anular la antítesis de lo interior y lo exterior, o más bien en crear una especie de oscilación entre ambos campos” (Dällenbach, 1991: 45). Esa oscilación es lo que Gérard Genette denomina metalepsis, y la describe como juego trasgresor: “Tous ces jeux manifestent par l’intensité de leurs effets l’importance de la limite qu’ils s’ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l’on raconte, celui que l’on raconte” (Genette, 1972: 245).

que otros como los apenas citados. Al identificar como rasgo anómalo esa profusión de referencias y alusiones cinematográficas en la narrativa de DeLillo, Johnston y Osteen incurren en la contradicción que David Foster Wallace atribuye a ciertos autores contemporáneos que se resisten a admitir que la televisión pueda funcionar en la narrativa como cualquier otro código cultural, y no como representación excepcional (Wallace, 1997: 42-44). Por otra parte, la influencia del cine en la construcción de la propia personalidad es un rasgo explotado por otros autores, como Jean-Luc Godard en *Le mépris* (1963) o *À bout du souffle* (1959), cuya influencia sobre DeLillo han mencionado varios críticos, o, mucho antes, por Vladimir Nabokov en *Laughter in the Dark* (1938) en la construcción de Albinus Kretschmer.

Por último, el cine está presente en la narrativa de DeLillo mediante la influencia, largamente debatida, del propio lenguaje televisivo y cinematográfico en la construcción narrativa. En su artículo John Johnston cita el libro *L'âge du roman américaine* (1948), en el que Claude-Edmonde Magny habla del modo en que el lenguaje cinematográfico influye en la narrativa norteamericana desde la generación de Hemingway, Hammett, Dos Passos, Steinbeck y Faulkner (Johnston, 1990: 90). Magny podría encabezar la lista de críticos y teóricos que han señalado la mutua influencia del cine y la novela durante el siglo XX (Morrissette, 1985; Chatman, 1990; Moses, 1995; Fell, 1986), pero son más aún los que han intentado poner orden en la descripción de los modos en que tal influencia se produce. En un extremo del espectro crítico se situaría Christian Metz, que en *Langage et Cinéma* (1971) rechaza la categoría “narrativa cinematográfica” utilizada por otros críticos y analiza sobre qué puntos en común suele establecerse el paralelismo entre cine y literatura, para concluir que tal comparación es perfectamente prescindible (Metz, 1971: 191-201). Chatman o Morrissette, en el extremo opuesto, postularían que ambos son dos tipos de ficción diferentes sólo en cuanto al medio que utilizan, pero que sus mecanismos de funcionamiento son los mismos: “Fiction in print and fiction on film lie to a great extent in a unified field both of diegesis and of structure” (Morrissette, 1985: 1); “Though each text-type can be actualized in any communicative medium [...] each medium privileges certain ways of doing so. Films, obviously, are more visually specific than novels” (Chatman, 1990: 38). El debate se traslada, en textos como el mencionado “E Unibus Pluram” de David Foster Wallace, al ámbito de la televisión, pero los términos en los que se plantea siguen siendo los mismos. Wallace desarrolla su argumento a favor de la existencia de una “narrativa de la imagen”—“image fiction”—como corte generacional inevitable entre

quienes han crecido viendo la televisión y quienes no (Wallace, 1997: 43-44) y concluye que sólo Pynchon y DeLillo, de entre toda una generación de postmodernistas “canónicos”, anticipan los rasgos de la nueva narrativa de la imagen.

Los problemas, para los defensores de la narrativa de la imagen, narrativa cinematográfica o “film novel” (Moses, 1995: 122), comienzan cuando llega el momento de analizar los modos en que la narrativa, *efectivamente*, imita o reproduce técnicas cinematográficas. Por una parte, se reclama el carácter “visual” de buena parte de la narrativa del siglo XX. Así, Bruce Morrissette afirma: “Among novel-cinematographic critics, it is popular to assert that the modern novel has an unprecedented need to *visualize* its stories, to ‘rediscover’ the image, and that it is under the influence of this need—created, they claim, by the example of cinema—that authors of novels are increasingly occupied with the object, with geometric description, with ‘objectual’ presence, and with surfaces” (Morrissette, 1985: 47). Uno de los críticos a los que se refiere este pasaje sería sin duda Claude-Edmonde Magny, quien afirmaba en *L’âge du roman américain*: “Le roman apparaît alors comme étant, beaucoup moins qu’on n’aurait été tenté de la croire *a priori*, un art de langage. Il cherche à *montrer* beaucoup plus qu’à *dire*; aussi s’apparente-t-il au cinéma même lorsqu’il n’est aucunement influencé par lui” (Magny, 1948: 59).²¹⁶

Por otra parte, y en relación con lo anterior, se presenta como rasgo “cinematográfico” de la narrativa del siglo XX la búsqueda de objetividad y movilidad en el punto de vista, de manera que el funcionamiento de la voz narrativa se asemejaría al de una cámara:

Le mode de narration, qui devient absolument objectif, d’une objectivité poussée jusqu’au behaviourisme, par les conventions mêmes qui ont été adoptées par la présentation des événements, conventions imposées au cinéaste par la nature même de son art, mais que le romancier moderne a librement choisies [...] comme le metteur en scène, le romancier se permet maintenant de planter sa camera où bon lui semble, d’en varier continuellement la position, de

²¹⁶ La discusión entre “contar” y “mostrar”, sin embargo, puede circunscribirse al ámbito de la narrativa sin necesidad de aludir a la supuesta influencia del cine sobre la novela. Gérard Genette denunciaba, en *Figures III* (1972) el uso ilusorio de la idea de “mostrar” aplicada a la narrativa: “il faut ajouter [...] que la notion même de *showing*, come celle d’imitation ou de representation narrative (et advantage encore, à cause de son caractère naïvement visuel) est parfaitement illusoire: contrairement à la representation dramatique, aucun récit ne peut ‘montrer’ ou ‘imiter’ l’histoire qu’il raconte” (Genette, 1972: 185). La idea, a pesar de la opinión de Genette, ha sido especialmente persistente en la historia de la crítica literaria, remontándose a la doctrina platónica sobre la ficción, y como base del concepto de mimesis aristotélico. Sobre la dialéctica entre “contar” y “mostrar” en el ámbito de la narratología, vid. Chatman, 1990: 113; Wayne C. Booth, *The Rhetorics of Fiction* (1961: 211-240).

manière à nous montrer la vie de ses personnages sous une incidence imprévue. (Magny, 1948: 49-50)

Del mismo modo, Bruce Morrisette habla de la movilidad en el punto de vista como característica de la narrativa contemporánea: “With a freedom comparable to that acquired by the supermobile camera, the narrative viewpoint also moves from place to place, from character to character, to the spectator/reader, or even elsewhere” (Morrisette, 1985: 38); y de la desaparición de la personalidad del autor que hace percibir lo narrado como imagen filmica: “The reader (or the critic reading for him) sees in the absence of the bridging voice [...] a series of purely visual, objective images like those of a film. No longer hearing the author’s familiar voice, the reader feels himself transported to the cinema” (ibid. 57). En *The Nickel Was for the Movies* (1995), Gavriel Moses apunta a la “impresión de realidad” que producen las imágenes filmadas para dar cuenta de las aspiraciones de objetividad de muchos narradores, planteando al mismo tiempo la paradoja inherente a toda imagen filmada: “The paradox inherent to such images, a contradiction [...] between their claim to truth and their limited, conventionalized mediation, comes to be a key factor in the use of film, photography and optical instrumentation” (Moses, 1995: 45). Por último, Seymour Chatman recupera la metáfora del narrador como cameraman: “To describe the art of such writers as Hemingway (in ‘The Killers’ for example) many critics invoked a narrator who was not a speaker but a visual recorder, a mere ‘camera eye’” (Chatman, 1990: 115).

El tercer y último rasgo que caracterizaría la novela contemporánea como cinematográfica según estos críticos sería la imitación del montaje de imágenes en el medio verbal. Magny afirma: “La grande leçon que le roman américain a apprise du cinéma: que moins on en dit, mieux cela vaut, que les effets esthétiques les plus saisissants naissent du choc de deux images, sans commentaire aucun” (Magny, 1948: 59). Al defender su definición de la narrativa de la imagen, David Foster Wallace recurre a la descripción del montaje, televisivo en este caso, como yuxtaposición de fragmentos verbales, poniendo como ejemplo la novela de Mark Leyner *My Cousin, my Gastroenterologist* (1990): “Leyner’s fictional response to television is less a novel than a piece of witty, erudite, extremely high-quality prose television. Velocity and vividness replace development. People flicker in and out, events are garishly there and then gone and never referred to” (Wallace, 1997: 80).

Al mismo tiempo, sin embargo, los mismos autores que proclaman la influencia definitiva del cine en la percepción contemporánea y en la narrativa del siglo XX admiten, irremediabilmente, que muchos de los rasgos apuntados ya existen en la narrativa anterior: “Novels written after the advent of cinematography stimulate inescapably debatable speculations as to which medium is influencing which, especially since what is cited as ‘cinematic’ can be found in earlier precinematic literature as well” (Moses, 1995: xix). Así, Magny se ve obligada a reconocer a Balzac o Zola el objetivismo que atribuye especialmente a Hemingway o Hammet (Magny, 1948: 46, 59), mientras que Wallace intenta establecer una sutil distinción entre su narrativa de la imagen y el uso generalizado de técnicas que podrían identificarse como cinematográficas: “It is important to recognize the distinction between pop and televisual references, on the one hand, and the mere use of TV-like techniques, on the other” (Wallace, 1997: 45). Según Wallace, lo segundo ha ocurrido siempre en la literatura, y menciona como ejemplo a Balzac, aunque en realidad la yuxtaposición de imágenes a la que se refiere puede identificarse ya en *Tristram Shandy* o incluso en la *Odisea*.

Los tres rasgos aquí definidos, en cualquier caso, pueden identificarse sin dificultad en la narrativa de DeLillo. Además de los ya mencionados Cowart, Osteen y Johnston, otros críticos como Tom LeClair o Douglas Keesey han señalado la narrativa de DeLillo como cinematográfica. Por una parte, el propio autor ha identificado su mecanismo creativo como visual, algo que Osteen o Johnston reconocen en su narrativa. En *White Noise*, por ejemplo, toda la primera parte se articula en forma de fotos o secuencias breves que muestran, más que describen, las actividades de la familia, y que contribuyen, mediante esas breves exposiciones visuales, a la ausencia de desarrollo narrativo que ha sido observada por François Happe (2000a: 29). En segundo lugar, la precisión quirúrgica atribuida a DeLillo por muchos críticos, a la que se aludía en la introducción de este trabajo, conecta con la idea de la reproducción exacta, la frialdad de la narración que algunos le han atribuido y sitúa su punto de vista en el mismo enclave mecánico que supone el objetivismo de la cámara de cine. El montaje de escenas sin transición, el uso del montaje cinematográfico como técnica narrativa, por último, es frecuente en sus novelas, por ejemplo en *Players*, al alternar el foco de la narración de un personaje a otro sin transición. Rompe con la idea de una narración lineal, en modos similares a los expuestos en 5.1.5.2. Podría concluirse, atendiendo a los argumentos de los críticos citados, que la narrativa de DeLillo pertenece sin duda a

ese modelo narrativo influenciado por el cine y la televisión, confirmando así la idea esbozada por la crítica, y las afirmaciones del propio autor sobre la inspiración cinematográfica de su obra.

El potencial explicativo de los rasgos apenas expuestos, sin embargo, resulta mínimo cuando se buscan ejemplos concretos en los textos críticos. LeClair identifica como cinematográfico la subversión de la linealidad de las tramas narrativas, “resistance to the cause-effect sequences to a linear plot” (LeClair, 1987: 56), mientras que Osteen señala ciertas estrategias narrativas como géneros cinematográficos, “strategies of self-examination such as the ‘interview technique’ and the ‘monologue’” (Keeseey, 1993: 269). Es Mark Osteen, sin embargo, quien más se aproxima a una teoría cinematográfica de la narrativa de DeLillo, apuntando a un aspecto fundamental: el potencial retórico del lenguaje técnico del cine y sus mecanismos narrativos en las novelas de DeLillo.

Osteen insiste en que la mayor influencia que DeLillo ha recibido de cineastas como Godard es la posibilidad, ofrecida por la experimentación con el montaje cinematográfico que caracteriza a buena parte de la *nouvelle vague*, de crear historias que no se rigen por patrones narrativos lineales, que no pretenden siquiera crear la ilusión de continuidad, sino que enfatizan precisamente lo fragmentario de la percepción contemporánea: “Like DeLillo’s acclaimed novel *Libra*, both *Players* and *Running Dog* use cinematic crosscutting to generate meaning through montage-like juxtapositions” (Osteen, 1996: 440); “His challenge is most obviously a charge to write ‘cinematic’ stories that dispense with such strategies of conventional fiction as plot, psychology and closure” (ibid, 449); “In *Americana*, one of the principal Godardian strategies is [...] the inclusion of seemingly irrelevant digressions that function as commentary collage and subversions of narrative conventions” (ibid, 458). Por supuesto, se podría objetar a las afirmaciones de Osteen que las técnicas a las que alude son anteriores a Godard y DeLillo, refiriendo a los experimentos con el montaje cinematográfico de directores como Sergei Eisenstein o al uso del collage y la yuxtaposición de fragmentos inconexos de las vanguardias modernistas. Lo interesante, en cualquier caso, es el modo en que la técnica cinematográfica funciona, en el texto de Osteen, como modelo explicativo de determinados mecanismos narrativos en la obra de DeLillo. El montaje cinematográfico, al trasladarse al lenguaje de la crítica, se convierte en el tropo perfecto para la fragmentación de la percepción de la realidad que se postula como característica de toda la narrativa del siglo XX, desde Joyce, Woolf o Eliot hasta el propio DeLillo (Magny,

1948: 101).²¹⁷ El cine, en este sentido, transforma efectivamente la percepción de la realidad, puesto que su mecanismo de composición mediante cortes y yuxtaposiciones de un rollo continuo de película ofrece un modelo retórico de gran efectividad para narrar un mundo que, desde “The Waste Land”, se percibe como fragmentado (“These fragments I have shored against my ruins”).

Al final de *Americana*, David Bell, desde la isla en la que escribe su relato, revisa la película que ha ido filmando a lo largo de su vida: “I’ve been studying the footage of late, hour after hour. There is a crippled beauty in some of it [...] the whole thing runs nearly a week, the uncut work of several years. Viewed in the sequence in which it was filmed, the movie becomes darker and more silent as it progresses” (A 346). El repaso mental que David hace de las imágenes se convierte a fin de cuentas en un repaso de su propia vida. La idea transmitida es la del carácter eminentemente visual de la imaginación contemporánea, y el modo en que ésta afecta a la comprensión de la realidad y del propio individuo, del modo teorizado por McLuhan o Innis: “The true play was ourselves and we needed shadows on which to chalk our light, speed to conquer sequence, infinitesimal holes in which to plant our consciousness” (A 346-347). Ahora bien, el montaje cinematográfico, basado precisamente en la idea de crear continuidad a partir de la contigüidad de los fragmentos inconexos, afecta también a la percepción de la individualidad como un todo unificado: “The movie functions best as a sort of ultimate schizogram, an exercise in diametrics which attempts to unmake meaning” (A 347). El término *deleuziano* da cuenta de la imposibilidad, para la imaginación “cinematográfica”, de percibir la realidad como continuidad.

En *Understanding Media*, Marshall McLuhan describía el nuevo orden epistemológico surgido con la televisión como realidad fractal, “the mosaic form of the television image that has replaced the Gutenberg structural assumptions” (McLuhan, 1964: 230). Esa percepción de la realidad como mosaico se traslada a la narrativa de

²¹⁷ Bruce Morrisette afirma, en *Novel and Film* que la mutua influencia del cine y la novela se fundamenta no sólo en la imitación de mecanismos narrativos sino sobre todo en la permeabilidad mutua de los lenguajes críticos de ambos campos: “This coexistence and parallelism of film/novel structures, permitting a considerable extension in the field of the cinema novel, may be influencing criticism as well. Critics of the cinema are appropriating terms originally used for literary studies, such as narrative viewpoint, internal narrator, observation post [...] Literary criticism, at the same time, takes from the cinema not only a new vocabulary but an entire conception of the organization of structural elements” (Morrisette, 1985: 38). La cuestión, a la luz de esta idea, no es tanto determinar en qué consiste la influencia técnica del lenguaje cinematográfico y televisivo en la narrativa de DeLillo, sino señalar el modo en que aquel se presenta como modelo retórico para la descripción de esa narrativa.

DeLillo en el uso de técnicas que han recibido el nombre de cinematográficas por parte de la crítica. Del mismo modo, Claude-Edmonde Magny y David Foster Wallace reclaman los cambios irreversibles producidos en la percepción humana desde la invención del cine y la televisión, respectivamente: “notre sensibilité collective a été profondément modifiée, sans que nous y prenions garde, par le cinéma” (Magny, 1948: 47); “[image fiction] is a natural adaptation of the hoary techniques of literary realism to a 90’s world whose defining boundaries have been deformed by electric signal” (Wallace, 1997: 51).²¹⁸ Estas afirmaciones se inscriben en una tradición crítica y literaria de reflexiones sobre el cine y explotación retórica de lo cinematográfico y lo televisivo que va desde Benjamin, Woolf o Proust hasta Nabokov, Godard en sus textos sobre cine o el propio DeLillo. Benjamin, por ejemplo, afirma en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción” (Benjamin, 1982: 46).

Podría decirse que, en realidad, los mecanismos técnicos del funcionamiento de medios como el cine, la fotografía y la televisión se describen en términos técnicos que, aplicados a la narrativa, poseen gran potencial explicativo. Es decir, ofrecen un lenguaje figurado en el que expresar mecanismos narrativos, un campo retórico en el que expresar lo narrativo. En *Downcast Eyes*, Martin Jay analiza la retórica de lo visual en la filosofía occidental desde Platón hasta Derrida, atendiendo al modo en que los mecanismos de la visión funcionan como tropos de todo proceso epistemológico (1993: 1-2). Siguiendo su línea de argumentación, podría concluirse que el cine y la televisión ofrecen a la crítica una metáfora para referirse a toda forma de representación, y de modo particularmente apropiado a ciertos mecanismos narrativos.²¹⁹

La retórica del cine de la que también participa DeLillo se construye en el discurso crítico de quienes han visto en determinados autores—como Virginia Woolf, Walter Benjamin, Vladimir Nabokov, Roland Barthes o Jean-Luc Godard—una influencia de las técnicas cinematográficas que se corresponde con el uso del cine como metáfora en sus obras. Uno de los primeros autores a los que se atribuye una escritura similar al montaje cinematográfico es Marcel Proust. Críticos como Claude-Edmonde

²¹⁸ Cabe mencionar que el cambio del que hablan estos autores puede considerarse equivalente al operado en la percepción barroca por el telescopio, formulado precisamente en los mismos términos metafóricos que la televisión en la teoría postmodernista. Vid. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico* (1978).

²¹⁹ Como recuerda Seymour Chatman, cine y novela encuentran muchos de sus rasgos comunes en el hecho de ser discursos que se desarrollan a lo largo de un eje temporal (Chatman, 1990: 7)

Magny (1948: 84-87), Gilles Deleuze (1989: 39) o Anne Henry (2000: 200) han destacado el modo en que Marcel, el narrador de la *Recherche*, elabora una continuidad artificial a partir de secuencias inconexas elaboradas por su memoria, que se asemeja al montaje de secuencias en una película. Anteriormente, críticos como Walter Benjamin, Brassai o Mieke Bal habían asociado los mecanismos narrativos de la *Recherche* con la fotografía, subrayando el aspecto visual de la composición, mientras que el cineasta Jean-Luc Godard, en su película-libro *Histoire(s) du cinema* (1998), utiliza de forma recurrente citas e imágenes de Proust para ilustrar el modo en que el cine funciona del mismo modo que la memoria proustiana (Ricciardi, 2001: 645).

Proust, a pesar de todo, expresa su desprecio por el cine en algunos pasajes de la *Recherche*, y utiliza en cambio otro instrumento óptico como metáfora de los mecanismos de su memoria involuntaria: la linterna mágica. En un famoso pasaje al comienzo de *Du côté de chez Swann* (1913), Marcel describe el modo en que los recuerdos le asaltan en el duermevela como imágenes que surgen ante sus ojos: “Mais j’avais beau savoir que je n’étais pas dans les demeures dont l’ignorance du réveil m’avait en un instant sinon présente l’image distincte, du moins fa croire la présence possible, le branle était donné à une mémoire” (1955: 20). Inmediatamente después relata su primer recuerdo de infancia, el de la linterna mágica con la que jugaba en su habitación esperando la hora de la cena: “une lanterne magique dont, en attendant l’heure du dîner, on coiffait ma lampe; et à l’instar des premiers architectes et maîtres verriers de l’âge gothique, elle substituait à l’opacité des murs d’impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores...” (1955: 20). La linterna mágica ilustra el funcionamiento visual de la memoria que apenas acababa de apuntar. Así, en Proust, la linterna funciona como metáfora del propio mecanismo de la memoria.

Otro autor en cuya infancia se encuentra una linterna mágica es Vladimir Nabokov (1996: 499-503). De él también se ha dicho que su escritura utiliza técnicas próximas al montaje cinematográfico para la transposición de los recuerdos, en novelas como *Laughter in the Dark* (1938) o *Mary* (1926/1970), y especialmente en su autobiografía *Speak, Memory!* (1966) (Moses, 1995: 52-53). Nabokov, por otra parte, utiliza la televisión como metáfora de la labor del escritor en *Strong Opinions*: “The simultaneousness of [...] random events, and indeed the fact of their occurring at all as described by the central percipient, would only then conform to ‘reality’ if he had at his disposal the apparatus to reproduce those events optically within the frame of one screen” (Nabokov, 1973: 154). El cine y la televisión, en Nabokov, ofrecen en su

funcionamiento y sus mecanismos de representación un nuevo modo de proyectar el pensamiento, algo de lo que Walter Benjamin o Virginia Woolf fueron conscientes al hablar, respectivamente, del inconsciente óptico y del potencial expresivo del cine: “If so much of our thinking and feeling is connected with seeing, some residue of visual emotion which is of no use either to painter or to poet may still await the cinema” (Woolf, 1966: 271). Woolf adelanta la tesis de Martin Jay al reconocer que el ser humano se expresa fundamentalmente en términos visuales, y anticipa más aún al reconocer en el cine el potencial retórico que explotarán autores como DeLillo: “The most fantastic contrasts could be flashed before us with a speed which the writer can only toil after in vain [...] The past could be unrolled, distances could be annihilated and the gulfs which dislocate novels [...] could by the sameness of the background, by the repetition of the scene, be smoothed away” (Woolf, 1966: 272).

Virginia Woolf destaca el modo en que el cine, como la televisión, elimina distancias—“distances could be annihilated”—y es capaz de registrar los acontecimientos para recuperar el pasado a voluntad—“the past could be unrolled”—y es precisamente en la confluencia de esos dos aspectos donde la retórica del cine y la televisión se materializan con más fuerza en la narrativa de DeLillo. Sería necesario, llegado este punto, hacer un repaso de los enclaves narrativos en los que el cine, la televisión y el vídeo cobran una relevancia particular en algunos de los pasajes que se han analizado a lo largo de este capítulo. Por una parte, la idea de simultaneidad a la que se aludía en el apartado 4.2.2.1., destacada por Heidegger o Debord, se destaca en los pasajes analizados de *The Body Artist*—“both realities occurring at once” (*BA* 38)—, *White Noise* o *Americana*. En esta última, DeLillo casi cita literalmente a Woolf: “Time and distance were annihilated” (*A* 56). Por otra parte, la posibilidad de reproducir las mismas imágenes una y otra vez, también analizada anteriormente, da cuenta del modo en que el cine y la televisión tienen la capacidad de “congelar” el tiempo y permiten recuperar imágenes del pasado. De ahí la especial relevancia de la tesis de Godard acerca del modo en que el cine imita el mecanismo de la memoria proustiana.

La confluencia de estos dos aspectos supone en primer lugar, como ya se ha mencionado, la suspensión de la percepción de un orden espacio-temporal lineal. Claude-Edmonde Magny ha explorado las consecuencias narrativas de tal subversión en la obra de autores como Dos Passos o Faulkner, y la ha relacionado con la fragmentación de la narración característica del primero, y con la recurrencia con que el segundo elabora sus narraciones siempre como reconstrucciones retrospectivas de un

acontecimiento inicial (Magny, 1948: 95; 197). Nabokov, que encuentra en el cine la metáfora perfecta para su actividad mental y novelística, escribió en *Speak, Memory!*: “I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another” (Nabokov, 1996: 479). La percepción fragmentada de la realidad, la posibilidad de superponer fragmentos de realidad y recuerdos discontinuos, la fragmentación de la propia memoria presente en los escritos de Proust, Nabokov, Benjamin o Godard y que McLuhan percibe como característica del mundo contemporáneo encuentra, dentro del corpus de la narrativa de DeLillo, su expresión más elaborada en *Underworld*, que al igual que el proyecto de Godard, pretende expresar la fisonomía del siglo XX a través de sus restos, de sus fragmentos (Ricciardi, 2001: 645), y cuya estructura narrativa efectivamente trata de subvertir por todos los medios posibles la idea de una cronología lineal, utilizando técnicas que evocan a Proust, Dos Passos, Faulkner, Nabokov o Godard por igual. Resulta curioso, entre otras cosas, que DeLillo utilice en la novela la misma técnica que Proust empleó en la escritura de la *Recherche*. Según Alessia Ricciardi, Proust escribió primero los pasajes primero y último de su obra, para después completar el espacio (narrativo) intermedio (2001: 647). Del mismo modo, DeLillo apuntala los muros exteriores de su proyecto (los extremos temporales en 1995 y 1952) para después rellenar los espacios retrospectivamente (Faulkner), utilizando fragmentos de las vidas de distintos personajes (Dos Passos) y superponiendo, mediante la recurrencia de pequeños motivos temáticos, varias líneas temporales (Nabokov).

En segundo lugar, el texto de Virginia Woolf sobre el cine, “The Cinema” no podía dejar de percibir otro aspecto, muy acorde con el tono general de su obra, que autores como Roland Barthes o Nabokov han destacado. Woolf reutiliza una de sus metáforas recurrentes para expresar el paso del tiempo, y la asocia a las imágenes cinematográficas: “We are beholding a world which has gone beneath the waves” (1966: 269). Las imágenes filmadas permiten recuperar un mundo que ya no existe, congelar el tiempo y funcionar como memoria de la humanidad que puede recuperarse en cualquier momento, “the past could be unrolled”. En *La chambre claire* (1980), el texto que Barthes dedica a la fotografía, y a la memoria de su madre muerta, constituye una reflexión sobre la particular relación de medios como la fotografía, el cine o la televisión con la muerte y con los muertos. Barthes utiliza el concepto de “punctum”—“c’est le hasard qui, en une photo, me point” (Barthes, 1980: 49)—para referirse al detalle inexplicable—según los códigos culturales habituales—que cada individuo

puede percibir en una fotografía, y que se relaciona ineludiblemente con la intuición de la muerte: “le punctum, c’est: *il va mourir*. Je lis en même temps: *cela sera* et *cela a été*; j’observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l’neju. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur [...] que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe” (Barthes, 1980: 150). Barthes insiste, a lo largo de su ensayo, en el modo en que la fotografía captura, en el instante de tiempo que queda congelado en la imagen, la certeza misma de que quien aparece en tal imagen morirá algún día, la misma idea que Derrida mencionaba en relación con la televisión en *Échographies de la télévision*, citada en el apartado 4.2.2.2. La fotografía, el cine y la televisión, en este sentido, permiten dar cuerpo a quienes ya no están, y se constituyen, en términos retóricos como prosopopeya. Literalmente, la prosopopeya se define como “dar voz a los muertos”: “cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie: le retour du mort” (Barthes, 1980: 22).

La fascinación de muchos personajes de DeLillo por imágenes relacionadas con la muerte se formula en un lenguaje muy similar al empleado por Barthes para describir el “punctum” de ciertas fotografías, según ha señalado Leonard Wilcox (2002), momentos cercanos a una inquietante revelación, “occasioned by an eruption of contingency, it involves a shock of recognition, a disturbance in the symbolic world of the subject” (Wilcox, 2002: 120-121). Todas las novelas de DeLillo desde *White Noise*, con la aparición de Babette en televisión que se definía, precisamente, en términos de la aparición de un espíritu del “más allá”, reiteran esa relación particular entre las imágenes filmadas y la posibilidad de dar vida a los muertos cada vez que se repiten. En este sentido, cabe señalar que todo el material filmado que se describe en la narrativa de DeLillo tiene alguna conexión directa con la muerte, desde el ejemplo evidente de la película Zapruder hasta el vídeo del asesino de la autopista en *Underworld*, pasando por la película de los últimos días de Hitler en el bunker antes de suicidarse o la propia aparición de Babette como fantasma. Del mismo modo, cada vez que alguien queda registrado en imágenes, anticipa ya el momento de su propia muerte. Bill Gray y Brita Nilsson ironizan, durante la sesión en que la fotógrafa inmortaliza al huidizo autor, sobre los prejuicios de ciertas sociedades primitivas contra la fotografía. DeLillo utiliza precisamente esa idea para atrapar a Bill Gray en la inmortalidad (no deseada) de su propia leyenda. Cuando el autor desaparezca en Oriente Medio, su imagen seguirá viviendo eternamente en la fotografía de Brita y en el manuscrito retenido indefinidamente por Scott. Del mismo modo, Eric Packer queda atrapado eternamente

en la imagen registrada por la cámara de su reloj de pulsera, postergando el momento de la muerte, concediéndole la posibilidad, apuntada por él mismo en otro momento de la novela, de vivir eternamente en formato digital. La narrativa de DeLillo tematiza de este modo una formulación implícita en el propio funcionamiento retórico de la televisión como prosopopeya.

El cine y la televisión, en la obra de DeLillo, se asocian siempre con la posibilidad de recuperar el pasado. *Libra* y *Underworld* constituyen, en este sentido, las exploraciones más explícitas de DeLillo de la novela como ejercicio de reconstrucción retrospectiva, del que la película *Zapruder*, motivo recurrente en ambas novelas, ejerce de metáfora de metáfora. Es decir, al congelar y permitir el visionado compulsivo de las imágenes de las que se espera extraer los medios para la reconstrucción, y al registrar la muerte implícita en toda imagen filmada, la película *Zapruder* ejemplifica a la perfección el funcionamiento de la prosopopeya, un tipo de metáfora, y se configura asimismo como metáfora para el funcionamiento narrativo de las novelas. En DeLillo, la imagen filmada o televisada es el instante congelado de la historia o de la memoria personal, la recreación de lo real de forma fragmentada, simultánea, reiterada; acumulación de instantes, montaje de momentos, que obliga a una reconstrucción de la que podría surgir una chispa de comprensión que evoca a Benjamin, en su idea de la reconstrucción de la Historia como arqueología de imágenes. Benjamin utiliza de forma recurrente metáforas visuales para describir el funcionamiento de la memoria y la reconstrucción de la historia, desde “Tesis de la filosofía de la historia” hasta “El narrador”. Según José Manuel Cuesta Abad, “en el pensamiento historiosófico de Benjamin la historia es, literalmente, imagen dialéctica de la memoria. Quiere esto decir que la historia se fragmenta en imágenes, no en historias o en relatos” (Cuesta Abad, 2004: 40). En su “Crónica de Berlín”, Benjamin utiliza la metáfora de la fotografía para dar cuenta del funcionamiento visual de la memoria en términos semejantes al modo en que David Bell describe la película de su vida al final de *Americana*: “... el ocaso de la costumbre deniega a la placa durante años la luz necesaria, hasta que un buen día ésta brota de fuentes ajenas, como el magnesio en polvo encendido, y entonces exorciza la habitación sobre la plaza en la imagen de una instantánea [...] tales instantes de exposición repentina son al mismo tiempo instantes de estar-fuera-de-nosotros” (1996: 239). La narrativa de DeLillo expresa en este sentido la necesidad de reconstruir narrativamente una secuencia temporal, de rellenar los huecos de la memoria. Sus primeras novelas, *Americana*, *End Zone*, *Great Jones Street* y en cierto modo también

Ratner's Star, que contiene varias analepsis descritas por los críticos como “flashbacks”, son todas relatos retrospectivos que sus respectivos narradores elaboran desde una localización temporal no identificada.²²⁰ En la contemplación reiterada de las imágenes puede surgir la chispa de la comprensión de la Historia, según Benjamin. Al igual que la linterna mágica de Marcel al comienzo de *À la recherche du temps perdu*, el cine, la televisión y el vídeo funcionan en la narrativa de DeLillo como metáfora de la “memoria involuntaria” que despliega ante los ojos del espectador imágenes del pasado. La fascinación de muchos de sus personajes por vídeos que contemplan una y otra vez ininterrumpidamente se conecta con el “inconsciente óptico” del que habla Benjamin (1982: 51), también mencionado por Virginia Woolf.

La televisión y el cine, se podría concluir, aportan una metáfora de metáfora a la narrativa de DeLillo, ilustrando, en su funcionamiento como tropo, como prosopopeya, el modo en que toda narración, supone siempre una congelación del instante, un dar voz a los muertos implícito siempre en la consideración retórica del lenguaje narrativo. En este sentido, se trata de un funcionamiento retórico doble: por una parte, el cine y la televisión funcionan como metáfora de la escritura, como representación, como registro de la realidad, como subversión de la idea de linealidad. Por otra parte, el cine, como metáfora de toda representación, mediación o archivo, es metáfora de metáfora en cuanto que expresa el modo en que la escritura es a su vez metáfora de la memoria fragmentada, de la memoria congelada de la historia, del inconsciente (óptico) benjaminiano. Alejándose de los usos metanarrativos y metalépticos del cine que la crítica asocia habitualmente con la narrativa postmodernista, el cine y la televisión se enmarcan en la narrativa de DeLillo en el recurso al cine como metáfora de los procesos implícitos en todo acto de narración—percepción, memoria, representación—por parte de diversos autores modernistas.

4.3. Capital

El potencial tropológico del capital es múltiple, tal como se pretende ilustrar en este capítulo. Desde su uso en el ámbito económico hasta sus formulaciones literarias en la narrativa de DeLillo, se examinarán los procesos metafóricos y elípticos que operan en la constitución de éste término, con el fin de rastrear su capacidad de generar estructuras narrativas.

²²⁰ Gérard Genette define la analepsis como “toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve” (Genette, 1972: 82). Sobre las estructuras narrativas analépticas en DeLillo, vid. apartado 5.4.3.

En el apartado introductorio de este capítulo se despliega el mapa tropológico del capital, apuntando al modo en que dos metáforas comunes del mundo contemporáneo—la capital como cabeza del Estado y el capital como metáfora de todos los procesos económicos—se combinan en el discurso crítico y narrativo en tres retóricas fundamentales: una de *desreferencialización* de la economía, dominada por la sinestesia, otra organicista, que ordena el Estado a partir del modelo del cuerpo humano, y, por último, otra también organicista, que codifica la actividad económica como un organismo vivo autónomo.

En el segundo apartado, “Cabezas cercenadas”, se justifica la identificación de esas tres retóricas a partir de los usos originales y los sentidos etimológicos del término “capital”, para desarrollar, en los tres apartados siguientes, el análisis de cada una de las líneas retóricas identificadas.

En el primero de ellos se estudia el organicismo implícito en la concepción de la capital del Estado, apuntando al modo en que la descentralización y la dispersión del poder, presentes en la narrativa de DeLillo, tienden a disolver ese tropo, sin que por ello dejen de operar sus funciones principales: la ciudad como monstruo, las lógicas del centro-periferia, intramuros-extramuros, etc.

En el siguiente apartado, “Organicismo económico”, se rastrea una concepción de la economía como organismo vivo que aparece ya en Marx y que tiene una notable recurrencia en DeLillo, en cuya narrativa se articula la dialéctica del individuo en lucha contra un monstruo, la economía capitalista.

El apartado 4.3.5., “Non Olet”, se dedica al análisis de una retórica del capital como proceso de invisibilización y *desreferencialización*. Este apartado se divide en dos secciones, en la primera de las cuales se estudia, siguiendo el modelo de la economía inmaterial planteado por Hardt y Negri, la invisibilización de todo el sistema económico tardo-capitalista; en la segunda sección, por otra parte, se rastrean los ecos de una retórica del metal, del peso de la moneda, en el lenguaje de una economía *desreferencializada* basada en la invisibilidad del capital. La moneda, el metal, el oro, según explica Derrida en “La mythologie blanche” (*Marges de la philosophie*, 1972), son algunos de los términos que con más frecuencia se utilizan para explicar el funcionamiento metafórico, por lo que su persistencia en una economía invisible pone de relieve el carácter esencialmente metafórico de toda economía.

En el apartado 4.3.6. se persigue, una vez expuestos los principios de las retóricas del/a capital, relacionar las transformaciones que cada una de ellas sufre en el proceso que llamamos “globalización”, característico del mundo contemporáneo.

Por último, en el apartado titulado “La plusvalía narrativa”, se plantea la retórica del capital, en términos exclusivamente narratológicos, como problema de construcción narrativa. Se analizarán las consecuencias de aplicar a las novelas la “ley general de circulación del capital” en términos de circulación de signos narrativos.

4.3.1. Introducción.

En el término “capital”, como se verá en las siguientes páginas, operan procesos retóricos de metáfora y elipsis. Metáfora, puesto que “capital”, cabeza, por analogía parte principal de un cuerpo, revela una metáfora organicista que se extiende a todos sus usos. Elipsis, puesto que casi todos los usos habituales de “capital”, pero especialmente los dos que se asocian en la narrativa de DeLillo—capital económico y capital geopolítica—son resultado de un proceso de elipsis en sintagmas de los que se ha eliminado, precisamente, la cabeza, el núcleo sintagmático, convirtiendo así el adjetivo capital (principal, central, fundamental) en sustantivo. El concepto de capital, por la diversidad de sus significados y las relaciones etimológicas entre todos ellos, se presta no obstante a un análisis retórico cuya deriva se extiende también a la obra de DeLillo, con consecuencias narrativas que se analizarán en el presente capítulo.

La narrativa de DeLillo se extiende en el tiempo en paralelo al proceso de cambio socio-económico descrito por Hardt y Negri en *Empire*. En este proceso se ven ligados dos sentidos de capital: el capital económico en expansión que se ramifica de forma invisible y abstracta, cada vez más inmaterial, y la capital del Estado, como símbolo en declive de un poder político centralizado. Del modelo organicista del Estado a la decapitación del “rey” o gobierno fuerte—lo que Hardt y Negri denominan, en un momento de su libro, “big government” (2000: 349)— la descentralización de la economía y la inauguración de una espiral de cambio vinculada a la creciente abstracción de la actividad económica se percibe ya en Marx, y sus ecos reverberan en la narrativa de DeLillo. En el Prólogo a *El Capital*, Marx habla de las actividades económicas de Inglaterra y Alemania como “cabeza de Medusa” (2000: 17). La mención a la figura mitológica de la Medusa plantea lo problemático de la coexistencia

de dos retóricas que chocan en el lenguaje de la economía política.²²¹ Por una parte, la metáfora organicista en la que la cabeza es siempre el ente rector de toda actividad, el rey, parlamento, etc. como órgano que dirige la actividad política y económica del estado. Por otra parte, la fragmentación de esa cabeza en multitud de micro-entes que actúan de manera independiente de un solo órgano rector. La economía, según apunta Marx en su Prólogo, es una cabeza compuesta de infinidad de cabezas autónomas, incontrolables. Es, como organismo no controlado por un principio rector único, por un alma unitaria, un monstruo: “Perseo se envolvía en un manto de niebla para perseguir a los monstruos. Nosotros nos tapamos los ojos y oídos con el manto de niebla a fin de poder negar la existencia de los monstruos” (Marx, 2000: 18).²²²

En la narrativa de DeLillo, la retórica del capital apunta hacia el proceso de abstracción de la economía analizado en *Empire*: se trata de una retórica de lo invisible, lo fantasmal, lo ingrátido, que enlaza con la invisibilidad del poder político que se analizaba en los dos capítulos anteriores. Desde la introducción del dinero en el intercambio económico el proceso de *desreferencialización* de la economía es constante, hasta llegar al grado de abstracción que DeLillo analiza en *Cosmopolis*, en la que se dice que el dinero ha perdido su cualidad narrativa. La sinestesia—“percepción simultánea” literalmente, pero también “transferencia del significado de un dominio sensorial a otro” (Mortara Garavelli, 2000: 189)—es el tropo dominante en la concepción del ejercicio económico que relatan las novelas de DeLillo, percibido como los sonidos que emiten los artefactos electrónicos en los que se visualiza el flujo de datos, base de la economía ingrátida que DeLillo analiza en *The Names* o *Cosmopolis*.

La retórica de la capital, por otra parte, elabora desde la metáfora por analogía que identifica la cabeza de un cuerpo con el centro del Estado una retórica de la dispersión, del contraste entre centro y periferia, dando cuenta de otro proceso de

²²¹ Sobre las metáforas más frecuentes en el pensamiento político vid. García González, *Las metáforas del poder* (1998); o Francesca Rigotti, *Il potere e le sue metafore* (1992) y *Metafore della politica* (1989). Rigotti identifica la metáfora del poder político como monstruo en el Leviatán de Hobbes, pero también en Nietzsche, de forma fragmentaria, quizás con más claridad en la idea del Estado-monstruo en *Also sprach Zarathustra* (1883-5), “die ungeheure Nothwendigkeit des Staates” (Rigotti, 1992: 171-180).

²²² A lo largo de *El Capital*, Marx a menudo utiliza los términos “ungeheuer” y “ungeheur”, traducibles al castellano como “monstruo” o “monstruoso”. Vid. por ejemplo libro 1, capítulo V (Marx, 2000: 263) o libro 1, capítulo XIII (Marx, 2000, vol. 2: 93). La recursividad de los mismos términos se dispara en el capítulo XIII, “Maquinaria y gran industria”, para referirse a lo desproporcionado del crecimiento económico capitalista (“ungeheuer” o términos derivados aparecen seis veces, y hasta diez veces lo hacen “monstruo” o “monstruoso” en la versión castellana). Por otra parte, el término alemán “ungeheuer” hace referencia, precisamente, a la desproporción, enormidad del tamaño de lo descrito, conectando con la definición kantiana de lo monstruoso que se examinará más adelante en relación con la idea de crecimiento descontrolado (y desproporcionado) en la narrativa de DeLillo. Vid. capítulo 4.4.3.

cambio, el que en los discursos de la economía y la sociología se ha llamado “globalización”. La globalización, en DeLillo, se percibe como la extensión del sistema socio-económico dominante que Hardt y Negri denominan Imperio a todos los rincones del planeta, precisamente a través de la descentralización de las funciones política, administrativa y económica y su dispersión en infinidad de micro-organismos. El declive, siguiendo la analogía organicista, de la capital como cabeza del Estado da paso a una “micro-anatomía” o “capilarización” de las estructuras de poder. De la cabeza hidrópica que Tobias Smollet identifica con el Londres del siglo XVIII a la cabeza de medusa con que se identifica el poder en la narrativa de DeLillo.

Entre la retórica de la invisibilidad que domina el capital y la retórica del organicismo en que se codifica la capital se cuele una tercera línea tropológica: la que describe los procesos económicos como organismos vivos autónomos. Se trata de una retórica que toma elementos de las otras dos. Por una parte, porque la creciente invisibilidad de la actividad económica culmina en su percepción como carente de agente visible, por lo que el dinero, en DeLillo, se describe como movimiento autónomo de cualquier fuente de poder identificable. Por otra parte, porque del organicismo del poder como cuerpo vivo y su posterior deformación como monstruo se deriva una metáfora análoga que codifica la actividad económica como organismo voraz, conectando a su vez con una imagen recurrente en las críticas al capitalismo que lo describen como parásito o virus (a la que se hacía referencia en la introducción a este trabajo), sin abandonar en ningún caso el orden de los organismos vivos, pero orientándose hacia imágenes de comportamiento mecanicista, exánime.

Las tres retóricas mencionadas, así como el proceso socio-económico de globalización del que la narrativa de DeLillo da testimonio serán analizadas a continuación. Como sucede con el resto de tropos dominantes en la narrativa de DeLillo, no obstante, el orden de actuación del tropo “capital” no se detiene en la mera referencia contextual, sino que ejerce una acción determinante en la construcción narrativa. En el caso del “capital” esta relación es extensible al género novelístico en su conjunto, puesto que, como han señalado autores como Terry Eagleton, Ian Watt, Raymond Williams o Juan Carlos Rodríguez, los vínculos entre novela y capitalismo se remontan al origen histórico de ambos, de manera que el nacimiento de la novela como producto de consumo (literario) y como forma de producción artística se condiciona al de un sistema socio-económico que favorece las condiciones de producción y consumo de tal producto. Es evidente que las tramas de las novelas de DeLillo no serían posibles

en otro mundo distinto que el existente, pero no sólo porque aquellas reflejan un contexto histórico determinado, sino porque las condiciones de ese mundo alteran de forma determinante la forma novelística en sí, como se intentará mostrar en el último apartado de esta sección.

4.3.2. Cabezas cercenadas: Retóricas del/a capital.

La polisemia de la palabra “capital” dirige sus usos retóricos en tres direcciones distintas, todas ellas presentes en la narrativa de DeLillo. Todas ellas, a pesar de la variedad de usos y significados que han adquirido a lo largo del tiempo, se originan en el mismo punto: La metáfora por analogía que utiliza el cuerpo humano como medida de los espacios, objetos y actividades del hombre. Se trata del tipo de imagen que Kant explica en el capítulo 59 de la *Crítica del juicio* precisamente utilizando el ejemplo del Estado como cuerpo—“un estado monárquico que esté regido por leyes populares internas es representado por un cuerpo animado” (Kant, 1999: 318)—como analogía funcional en la que las semejanzas entre los dos objetos relacionados no son formales sino funcionales.²²³

Los usos de “capital”, por otra parte, pueden considerarse catacresis por cuanto utilizan la imagen de la cabeza para designar una parte o una cualidad de algo para lo que no existe denominación. Muchos ejemplos de catacresis en los manuales de retórica aluden precisamente a la analogía con el cuerpo humano para designar partes de objetos, como sucede con las patas de una mesa o el cuello de una botella. Se trata de metáforas por analogía o metáforas de denominación (Garavelli, 1996: 184).²²⁴

Según el diccionario de la Real Academia Española, la primera definición de capital es “Perteneiente o relativo a la cabeza”. La palabra proviene del latín *capitālis*, y en último término tiene su origen en *caput*, cabeza. De los once sentidos listados por

²²³ Sobre ese pasaje, Paul de Man escribe en *Aesthetic Ideology*: “Such a similarity is ‘understood’ to exist by analogy (*underlegt*, which could be translated by saying than an ‘underlying’ similarity is created between the symbol and the thing symbolized). Kant then illustrates at some length the distinction between an actual and an analogical resemblance. In an analogy, the sensory properties of the *analogon* are not the same as those of the original, but they function according to a similar formal principle” (de Man, 1996: 46)

²²⁴ Precisamente sobre ese tipo de analogías escribe DeLillo en *Ratner’s Star*: “He was fairly sure nothing would happen to him if his arms touched the arms of the chair but what worried him slightly was the fact that the arms of the chair were called ‘arms’ and that his arms were also called ‘arms’ and it was just barely possible that this business of self-touching applied not only to parts of the body but to parts of the body and parts of other objects that happened to have the same names. Arms of chairs, legs of tables, hands of clocks, eyes of needles” (RS 58-59). También en *Cosmopolis*: “Chairs have arms and legs that ought to be called by other names” (C 164).

la RAE en su diccionario, los cuatro primeros son usos adjetivos de la palabra, mientras que los siete restantes son usos sustantivos. En el Oxford English Dictionary también se distingue entre usos adjetivos y usos sustantivos, y se afirma que éstos últimos provienen todos ellos de expresiones adjetivas cuyo antecedente (sustantivo) se elide hasta fosilizarse el adjetivo “capital” como sustantivo. Si se examinan los sentidos sustantivos de “capital”, se observará que todos ellos funcionan bajo el mismo principio metafórico mediante el cual se establece una analogía entre el cuerpo humano y el ente del que “capital” sería la parte fundamental, la más elevada, más grande o más importante. Así, capital puede referirse, en la doctrina cristiana, a “los siete pecados o vicios que son cabeza u origen de otros”, o dicho de una población, “principal y cabeza de un Estado, provincia o distrito”, o en términos generales, “principal o muy grande”. Todos los usos de capital como sustantivo, insiste el *OED*, son sintagmas elípticos, como cabezas cercenadas de sus cuerpos.²²⁵

Las dos nociones principales de capital: el capital (económico) y la capital (geopolítica) no se relacionan etimológicamente sino a través de la metáfora organicista de la que ambos términos surgen. El cuerpo humano se presenta como metáfora para todas las actividades del hombre, y para jerarquizarlas. En *The Elizabethan World Picture* (1943), E.M.W. Tillyard analiza las analogías entre el cuerpo humano y el resto de órdenes en el contexto de las representaciones isabelinas del universo ordenado y jerarquizado, heredadas del pensamiento medieval, que a su vez las formula a partir de Platón y el Antiguo Testamento (Tillyard, 1943: 12-13). Utilizando los modelos de una gran cadena, una serie de planos correspondientes y una danza entre todos los objetos del universo, Tillyard despliega todo el mapa de las formulaciones del universo, algunas de las cuales persisten en el lenguaje actual. Acerca del modelo de los planos correspondientes, Tillyard escribe: “It consisted of a number of planes, arranged one below another in order of dignity and connected by an immense net of correspondences” (Tillyard, 1943: 91). Es en este contexto donde se desarrolla la idea de que el hombre es el modelo o la medida para el resto de los planos: “The idea of man summing up the universe in himself had a strong hold on the imagination of the Elizabethans” (Tillyard, 1943: 99). Según explica Tillyard, sin embargo, la analogía funciona en las dos direcciones, tomando al hombre como modelo del universo, o el universo como modelo

²²⁵ En *La sociedad invisible* (2004), Daniel Innerarity escribe: “Una sociedad reticular es una sociedad tendencialmente descapitalizada” (2004: 118), en referencia a la pérdida de importancia funcional de las capitales geo-políticas. Sobre el paso de la analogía corporal a la red como metáfora vid. apartado 4.3.6.

del hombre. Esto último es lo que hace Raimond de Sebonde en su *Theologia Naturalis* (1436), uno de los primeros textos en desarrollar ampliamente la analogía entre el ser humano y el resto de planos del universo: “As the noblest heavenly bodies are those highest in the sky, so man’s noblest part, his head, is uppermost” (Cf. Tillyard, 1943: 99). De especial interés para el presente trabajo es la analogía entre el ser humano o microcosmos y el cuerpo político, que según Tillyard se remonta a Platón y que desarrollan autores como Bunyan en *The Holy War* (1682), alegoría acerca de la ciudad llamada “Mansoul” o Erasmo, que compara específicamente la razón humana, localizada en la cabeza, con el rey al frente de su estado (Tillyard, 1943: 102). La función de la analogía, afirma Tillyard, es establecer un orden jerárquico en la organización del estado a partir de la jerarquía ya popularizada entre las partes del cuerpo: “The usual intention is to establish the unity and the mutually necessary ranks of the body politic, through the correspondence with the human organism” (Tillyard, 1943: 102). En *Julius Caesar*, Shakespeare escribe un parlamento para Brutus en el que se reitera la comparación del cuerpo humano y sus pasiones con un estado en guerra civil: “The state of man/ like to a little kingdom, suffers then/ the nature of an insurrection” (II, 1). Todas estas formulaciones de la analogía entre hombre y estado cristalizarán en la retórica de la ciudad capital como cuerpo vivo.

En “Campos de Londres: Tópica del monstruo de Defoe a Amis” Julián Jiménez escribe: “Tres son las metáforas del hombre: el Hombre, el lenguaje, la ciudad” (2003: 22). Las metáforas del hombre y la ciudad se relacionan, entre otras cosas, a través de la metáfora organicista que se usa para trazar topografías urbanas: “La ciudad recibe semas de lo humano: los parques como pulmones, la universidad como alma” (Jiménez, 2003: 22). La noción de capital del Estado responde a la metáfora por analogía: la ciudad X es al Estado Y lo que la cabeza es al cuerpo humano. La capital (ciudad capital) es, por una parte, ciudad principal, y más específicamente, el centro administrativo y político del Estado, es decir, su cabeza, su cerebro. La capital produce una retórica del organismo vivo, una jerarquización de los lugares o las actividades tomando el cuerpo humano como parámetro. El organicismo del que surge el término permea, como se verá a continuación, toda la retórica de la ciudad capital como centro administrativo y político. La capital del Estado es la cabeza de éste, el lugar donde se asienta físicamente el gobierno, donde se legisla y se administra, donde se acumulan las instituciones y sus edificios. El capital económico, por otra parte, es una metáfora

mucho más oscura, cuya evolución apunta al proceso de cambio económico que empieza a describir Marx y del que da cuenta DeLillo.

Al examinar los usos sustantivos de la palabra “capital” aparecen los significados vinculados a la economía o el derecho. Así, a un sentido general de “hacienda, caudal, patrimonio”, le sucede uno específico de “factor de producción constituido por inmuebles, maquinaria o instalaciones de cualquier género, que, en colaboración con otros factores, principalmente el trabajo, se destina a la producción de bienes”. En economía, capital tiene un sentido general de patrimonio, y uno específico que es el definido por Mill en *Elements of Political Economy* (1844) y por Marx en *Contribución a la crítica de la economía política* (1859) y *El Capital* (1867). Pero, ¿cómo empieza a utilizarse en economía el término capital? Según Raymond Williams, en *Keywords*:

The economic sense of capital has been present in English from C17 and in a fully developed form from C18. Chambers *Cyclopaedia* (1727-51) has ‘power given by Parliament to the South-Sea company to increase their capital’ and definition of ‘circulating capital’ is in Adam Smith (1776). The word has acquired this specialized meaning from its general sense of ‘head’ or ‘chief’: fw *capital*, F, *capitalis*, L, rw *caput*, L – head. There were many derived specialist meanings; the economic meaning developed from a shortening of the phrase ‘capital stock’—a material holding or monetary fund. (Williams, 1983: 51)

El sentido económico del sustantivo “capital”, dice Williams, en concordancia con el *Oxford English Dictionary*, proviene de la elipsis del sustantivo en uno de sus usos adjetivos: de “capital stock” se pasa a “capital”.

“Capital stock”, provisión capital, podría decirse, como conjunto de enseres, instrumentos sobre los que se emplea la fuerza de trabajo, tal y como lo describe James Mill en *Elements of Political Economy* (1844): “The provision which is made of these instruments [machinery by which labor is rendered productive; the materials upon which labor are to be employed] is called capital” (Mill, 1966: 217); “This accumulated stock of the produce of labour is termed capital” (Mill, 1961: 55). La definición de Mill se va ampliando a lo largo del capítulo que le dedica al capital, hasta incluir no sólo los instrumentos del trabajo, sino también los materiales sobre los que se trabaja, e incluso los salarios y el propio trabajo. En principio, capital se refiere exclusivamente a los elementos materiales implicados en la producción. De hecho, observa Mill, el origen del capital está en las propias manos del hombre: “It is easy to discover, that the source,

from which capital is ultimately derived, is labour. Production, of necessity, begins with the hands. There can be no instrument till it is made; and the first instrument had no previous instrument to be made with. The first portion of capital, therefore, was the result of pure labour, without the co-operation of capital” (Mill, 1966: 218). De la provisión capital se pasará, no obstante, al capital sin más, otra cabeza cercenada de su cuerpo, convertida en fantasma al desmaterializarse en un proceso de abstracción que Marx describe como “la apropiación progresiva de riqueza abstracta” (2000: 207). El dinero, en su circulación como capital abre una brecha en el lenguaje de la economía entre lo visible y lo invisible, entre la gravedad y lo ingrávulo, entre el peso de la moneda y el volátil valor en bolsa.

En el lenguaje de la economía, también existe la imagen del organismo, pero no se trata de la misma metáfora que opera en el término “capital”: el mercado no guarda una similitud morfológica con el cuerpo, con el organismo, sino que se compara con aquel porque sus necesidades y su forma de operar son similares, es una similitud funcional, no morfológica. El capital, por su parte, obedece a una retórica de la abstracción, lo progresivamente inmaterial, invisible e ingrávulo, que Marx analiza con el paso de una economía de bienes inmuebles a una economía del dinero, de carácter intrínsecamente tropológico según la definición de Quintiliano de tropo como “sustitución de las expresiones propias por otras de sentido figurado (no recto)” (Mortara Garavelli, 2000: 163). A partir de la introducción del dinero la economía comienza un proceso de desreferencialización, acompañado de una retórica del fluir invisible. La economía ya no es cabeza, cuerpo, sino fantasma.

4.3.3. La capital: Anatomía del cuerpo político.

La ciudad capital se codifica en una doble analogía con el cuerpo humano. Como ciudad, es un cuerpo cuyos pulmones son los parques, sus arterias sus calles y su corazón su plaza.²²⁶ Los flecos de esta analogía se extienden hasta la narrativa de

²²⁶ Según José M. González García, la metáfora de la ciudad-Estado griega se codifica en Platón y Aristóteles como un cuerpo humano con sus diversos órganos, y se desarrolla hasta Hegel (González García, 1998: 79). Vid, por ejemplo, Aristóteles, *Política*, libro III, 1287b (1988: 208); libro IV, 1290b (1988: 226-227) o libro V, 1302b: “También se producen cambios de régimen a causa de un crecimiento desproporcionado. Pues lo mismo que un cuerpo está compuesto de miembros y debe crecer proporcionalmente para que permanezca la simetría—y si no, ésta se destruye, como cuando el pie es de cuatro dedos y el resto del cuerpo de dos palmos, y a veces incluso podría cambiar su forma en la de otro animal, si creciera desproporcionalmente no sólo en cantidad sino también en calidad—así también la

DeLillo, en expresiones como “the western extremities of anonymous streets” (P 24) o “near the foot of John Street” (P 46). Como capital, es cabeza del cuerpo del Estado, centro político y administrativo desde el que se ejercen los poderes y se rigen los destinos de todos los órganos. La capital es, como ya se ha mencionado, una cabeza cercenada. “Capital” elide el sustantivo “ciudad” y se enroca como sustantivo erigiéndose en cabeza que rige a las demás poblaciones, y ocultando en la elipsis su origen común a ellas.

La capitalidad de la ciudad se delata en la cantidad de edificios públicos e institucionales que la componen: la capital es la ciudad en la que se asienta el gobierno, que desde ella emite leyes y moneda.²²⁷ La centralización del poder aparece en el libro I de la *República* de Platón, como medida defensiva a fin de evitar la sedición y el caos, y también al final de *Il Principe* de Maquiavelo. La ausencia de ese centro se percibe, en el pensamiento político, como peligrosa. La analogía con la cabeza responde a una necesidad humana de localizar, en todo sistema, un centro rector desde el que ejercer el poder. En el Nuevo Testamento, la fundación de la Iglesia ya se establece como cuerpo con una sola cabeza visible: “Porque así como, siendo el cuerpo uno, tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, con ser muchos, son un cuerpo único, así es también Cristo [...] Pues vosotros sois el cuerpo de Cristo y sus miembros parciales” (1 Cor. 12: 12-27); “a Él sujetó todas las cosas bajo sus pies y le puso por cabeza de todas las cosas en la Iglesia, que es su cuerpo” (Ef. 1: 23); “Él es la cabeza del cuerpo de la Iglesia” (Col. 1: 18). Esta organización de la Iglesia sirve como modelo para la organización del Estado en el pensamiento político medieval y renacentista. En la tercera parte del *Leviathan*, Thomas Hobbes establece un paralelismo entre la organización de la Iglesia como cuerpo con una sola cabeza y el orden civil o “civil commonwealth”: “A Church, such a one as is capable to command, to judge, absolve, condemn, or do any other act, is the same thing with a civil commonwealth, consisting of Christian men; and is called a *civil state*, for that the subjects of it are *men*” (Hobbes, 1962: 330).²²⁸

La visión centralista que alimenta la retórica de la capital aparece en la narrativa de DeLillo en el discurso de Carmine Latta, jefe mafioso en *Libra*. Latta pone de manifiesto los peligros de una estructura de poder piramidal focalizada en un único

ciudad está compuesta por partes, una de las cuales, muchas veces, crece sin darnos cuenta, por ejemplo la de la muchedumbre de pobres en las democracias y repúblicas” (1988: 288-289).

²²⁷ Como recuerda Marx en *El capital*: “La acuñación es también asunto del Estado” (2000: 169).

²²⁸ Sobre la mezcla de las analogías política y religiosa, vid. González García, 1998: 80-84.

punto: “you cut the head, the tail doesn’t wag” (L 174). Si se elimina la cabeza, el resto del cuerpo queda inutilizado, se elimina así el sistema entero. La narrativa de DeLillo en pleno es una refutación de esa idea del poder que sólo sigue funcionando, en su narrativa, en el ámbito de la mafia de la que procede el personaje de Latta, como reducto de una sociedad feudal, basada en relaciones de vasallaje, en la que el Don, la cabeza visible de la estructura, derrama el poder de forma radial.²²⁹ Por contraposición, el poder en DeLillo es microfísica, multiplicidad de mecanismos de control y disciplinas, descentralizado, sin una cabeza visible o, en todo caso, con una cabeza hueca: la cúspide de la pirámide carece de poder fáctico. No en vano, la Casa Blanca y el Capitolio, símbolos de la capitalidad política en Washington, se describen en *Libra* como “the summit of unknowing” (L 22), según se ha comprobado en el capítulo 4.1.4.3. El discurso de Latta, en definitiva, pertenece a una época en la que la analogía de la estructura de poder con el cuerpo humano se personificaba en cuerpos reales cuyas cabezas ostentaban el poder de forma literal. Sobre el personaje de Carmine Latta, Frank Lentricchia ha escrito: “[Latta] is a sentimentalist of power, a survival from an era when decapitation was the favored method of execution [...] Latta imagines the world as a place run by epically forceful men—Sam Giancana, JFK, Fidel, himself—a world whose fortunes are inseparable from the fortunes of such powerful men” (Lentricchia, 1991b: 204). Aunque el argumento de Lentricchia se ve empañado por la vaguedad de las referencias a un contexto sentimental y épico para el personaje, no deja de ser cierto que la diferencia fundamental entre su discurso y el discurso dominante en el resto de la narrativa de DeLillo radica en la imposibilidad de identificar en aquel el poder en un agente personificado: “the action is finally somewhere else—at a level of power, beyond the conspiracies of agents, where there is no head to cut off” (ibid). La lógica conspiratoria, horizontal, metonímica, que domina la narrativa de DeLillo es incompatible con la metáfora del poder vertical que impone la analogía con la cabeza.

Libra es, precisamente, la única novela de DeLillo que transcurre—aunque no totalmente—en la capital de los Estados Unidos, Washington. En *Running Dog* algunos personajes la visitan fugazmente, pero casi toda la novela tiene lugar en Nueva York, al igual que la mayoría de las demás novelas. Lo único que se describe de la ciudad son,

²²⁹ Cabe destacar, sin embargo, la gran rentabilidad narrativa de la imagen del político “tirano”, el cacique o dictador—basado en el mismo modelo de poder que emana desde una sola figura humana de forma radial—en otras literaturas como la hispanoamericana, en la que podría señalarse una tradición que surge del *Tirano Banderas* (1926) de Valle-Inclán y que han practicado autores como Miguel Ángel Asturias (*El señor presidente*, 1946), Augusto Roa Bastos (*Yo el Supremo* 1974), Gabriel García Márquez (*El otoño del patriarca*, 1975) o Mario Vargas Llosa (*La fiesta del chivo*, 2000).

precisamente, los edificios públicos: “Moll found Washington spiritually oppressive. Government buildings did that to her. Great weight of history or something” (RD 29). Se refleja así, en la narrativa de DeLillo, un particular caso de bicefalia. Mientras que Washington se concibe desde su fundación como capital del Estado, destinada a alojar los engranajes gubernamentales y los monumentales edificios públicos, Nueva York se alza desde finales del siglo XIX como capital económica y cultural del país, algo que no sucede en países europeos como el Reino Unido o Francia, en los que Londres y París, respectivamente, ejercen el papel de centro económico, administrativo y sede del gobierno. De hecho, Washington nunca fue un centro económico. El hecho de que Washington apenas aparezca en la obra de un novelista cuya obra podría decirse obsesionada con el poder y sus mecanismos no es en absoluto casual.²³⁰ En la narrativa de DeLillo, como ya se ha mencionado, el poder no se ejerce desde un centro hacia fuera, con la ciudad capital como centro que establece estructuras radiales en función de la proximidad a ella. En las novelas de DeLillo jamás aparecen edificios públicos o institucionales, apenas un tribunal de justicia al final de *Great Jones Street* y otro en *Players* (122) y, como nota cómica, la confusión acerca de la ocupación de Pammy en *Players* al toparse con una antigua amiga en el ascensor de una de las Torres Gemelas: ““You work for the state, being here?” ‘I’m in the wrong tower”” (P 15).²³¹ Por el contrario, el poder en DeLillo está disperso, como se verá, en una microfísica que permite un grado máximo de permeabilidad, lo que forzará una mutación en la metáfora organicista.

Entre Washington y Nueva York, ésta última tiene una presencia constante en la narrativa de DeLillo. Pero incluso en Nueva York la tendencia es centrífuga. Si el concepto de capital se rige por una lógica urbanística radial (desde el centro hacia la periferia) y liminal (intramuros-extramuros) que tiene su culminación formal en el urbanismo del siglo XVIII, la narrativa de DeLillo tiende a la dispersión suburbial. La marginalidad, la extravagancia, el alejamiento del centro prima en casi todas sus novelas. Quizás el caso más claro sea el de *Great Jones Street*, en la que el protagonista

²³⁰ Sin embargo, en otros autores con obsesiones similares, como Norman Mailer (*The Armies of the Night* 1968, *Harlot's Ghost* 1991) o Gore Vidal (*Washington D.C., A Novel* 2000), Washington sí es un escenario frecuente.

²³¹ Se trata de un chiste recurrente en la novela: Pammy se confunde constantemente de torre y sólo se da cuenta cuando llega a la planta en la que debería estar su oficina, por lo que tiene que volver a bajar y subir a la torre correcta. En el pasaje citado se alude al hecho de que buena parte de la otra torre la ocupan oficinas gubernamentales, dando muestra del modo en que el mismo edificio acoge a las instituciones estatales y a todo tipo de empresas privadas, sin que haya una delimitación de los espacios que ocupan aquellas.

se encierra en un apartamento de un suburbio neoyorquino. También puede leerse en este sentido el viaje en limusina de Eric Packer en *Cosmopolis*, literalmente una línea trazada de sur a norte de Manhattan, camino del Bronx, desde el distrito financiero, capital del capital, en el extremo sur de la isla, un viaje como huida del centro, de la capital. En *Players*, los personajes convierten el alejamiento del centro en un estilo de vida: “They travelled to the palest limits of the city, eating in little river warrens near the open approaches to bridges or in family restaurants out in the boroughs, the neutral décor of such places and their remoteness serving as tokens of authenticity” (P 15). Desde su despacho en una de las torres gemelas, Pammy, en *Players*, contempla los extremos-extremidades de la ciudad: “From Grief’s offices she looked across the landfill, the piers, the western extremities of anonymous streets” (P 24).

Es necesario recordar que, antes de que Nueva York recibiera el dudoso título de capital del mundo, Londres fue la primera capital de la modernidad y la primera capital capitalista. Tobias Smollet fue uno de los primeros autores en percibir su carácter de cabeza aislada, excesiva en su crecimiento. En *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771) Smollet habla de Londres como cabeza hidrópica, sobredesarrollada: “But, notwithstanding these improvements, the capital is become an overgrown monster; which, like a dropsical head, will in time leave the body and extremities without nourishment and support” (Smollet, 1983: 82-83).²³² Se trata de una imagen que Daniel Defoe también utilizaba en *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* (1724): “This has spread the face of it in a most straggling, confused manner, out of all shape, uncompact, and unequal [...] whereas the city of Rome, though a monster for its greatness, yet was, in a manner, round, with very few irregularities in its shape” (Defoe, 1971: 287). La imagen de la monstruosidad se traslada, en el urbanismo moderno, a la figura de un tumor de crecimiento descontrolado, pero la retórica empleada sigue siendo la misma, “this modern monster”, dice Frank Lloyd Wright en referencia a Nueva York en *The Living City* (1958) (1995: 257). Frente a la ciudad pre-moderna, concebida como “healthy organism”, la ciudad moderna es para Frank Lloyd Wright como un tumor: “to look at the cross-section of any plan of a big city is to look at the section of a fibrous tumor [...] we see there not only similar inflamed exaggerations of tissue but more and

²³² Samuel Johnson recela, en la misma época, de la metáfora organicista que asimila la ciudad de Londres a un cuerpo deforme. Así lo cita James Boswell en *Life of Johnson* (1791): “It is nonsense to say the head is too big for the body. It would be as much too big, though the body were ever so large; that is to say, though the country were ever so extensive. It has no similarity to a head connected with a body” (Boswell, 1998: 621).

more painfully forced circulation; comparable to high blood pressure in the human system” (Wright, 1995: 261).

El desarrollo urbanístico de Londres, en cualquier caso, guarda relación directa con el crecimiento económico, de ahí que la descripción de la ciudad transformada de Smollet reproduzca todos los elementos de la economía política formulada por Mill y Marx:

What wonder that our villages are depopulated, and our farms in want of day-labourers? The abolition of small farms is but one cause of the decrease of population. Indeed, the incredible increase of horses and black cattle, to answer the purposes of luxury, requires a prodigious quantity of hay and grass, which are raised and managed without much labour; but a number of hands will always be wanted for the different branches of agriculture, whether the farms be large or small. The tide of luxury has swept all the inhabitants from the open country. (Smollet, 1983: 83)

La analogía organicista comienza a deformarse por culpa de un crecimiento económico que cambia totalmente la faz de la capital. La capital se configurará, a partir de entonces, como metáfora corporal del poder monstruoso. Se da así una vuelta de tuerca a la tradición literaria de ciudades guardadas por un monstruo, desde la ciudad de Tebas guardada por la esfinge en *Edipo Rey*, hasta el “Adenoid” de *Gravity’s Rainbow*, pasando por el megalosaurio que abre *Bleak House* de Dickens, o las Parcas que guardan las puertas de la Compañía al comienzo de *Heart of Darkness*.²³³ En el Nueva York de DeLillo, los monstruos no pueden ser otros que los colosos, metáforas de los rascacielos que hicieron famosa la ciudad. En *Players*, las Torres Gemelas del World Trade Center se describen como colosos, gigantes que empequeñecen todo lo demás: “She felt abstract terms were called for in the face of such tyrannic grandeur. Four times a day she was dwarfed, progressively midgeted, walking across that purplish-blue rug” (P 24). En *Underworld*, Miles Lightman opina acerca de otro rascacielos: “Godzilla Towers, he thought they ought to call it” (U 388).

²³³ Vid. Charles Dickens, *Bleak House* (1853): “London. Michaelmas Term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln’s Inn Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like and elephantine lizard up Holborn Hill” (Dickens, 1996: 13); Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow*: “It was a giant Adenoid. At least as big as St. Paul’s, and growing hour by hour. London, perhaps all England, was in mortal peril!” (Pynchon, 1973: 14).

La ciudad monstruo, la que se expande de forma descontrolada y desordenada,²³⁴ es el Londres de Daniel Defoe en *Moll Flanders* o *A Journal of the Plague Year*, y también el Nueva York de DeLillo. Ambas ciudades se viven mucho más en sus extremos que en su centro, y su expansión cristaliza en la masa suburbial de las afueras que a menudo recorren sus protagonistas. Al comienzo de *Cosmopolis*, Eric Packer contempla la vista desde su apartamento, descrita en términos de creciente abstracción a medida que se aleja: “The view was across bridges, narrows and sounds and out past the boroughs and toothpaste suburbs into measures of landmass and sky that could only be called the deep distance” (C 6). Del mismo modo, el suburbio en que vive Bucky Wunderlick en *Great Jones Street* se percibe como medieval, descrito por la suciedad y el desorden (GJS 263),²³⁵ y en *Players* el barrio de Queens se compara con un laberinto: “Queens is endless. This endless something about it. It’s like a maze without the interconnections. A bland maze” (P 50). La otra metáfora orgánica para la gran ciudad, además del monstruo, es la selva, por su aparente desorden y por su peligrosidad. “London being an immense wilderness”, escribe Smollet, “in which there is neither watch nor ward of any signification, nor any order or police, affords them lurking-places as well as prey” (chap. 8. London, may 24). Del Londres salvaje de Smollet a la “jungla de asfalto” del cine negro apenas hay un paso, y la imagen de la selva persiste en la descripción de la ciudad como organismo animado que es tan recurrente en DeLillo:²³⁶

The city was unreasonably insistent in its own fibrous beauty, the woven arrangements of decay and genius that raised to one’s sensibility a challenge to extend itself. Silhouettes of trees on rooftops. Garbagemen at midnight rimming metal cans along the pavement. And always this

²³⁴ La ciudad-monstruo, que implica crecimiento descontrolado, conecta con otras construcciones monstruosas en la narrativa de DeLillo, las montañas de basura y los vertederos. Sobre la concepción de lo monstruoso como desproporción—concepción kantiana—se volverá en el apartado 4.4.3.

²³⁵ La descripción de Nueva York como ciudad medieval es recurrente en las declaraciones de DeLillo en algunas entrevistas: “And the place began to feel a little like a community in the Middle Ages. Disease on the streets, insane people talking to themselves, the drug culture spreading among the young. We’re talking about the very early 1970’s, and I remember thinking of New York as a European city in the fourteenth century” (Begley, 1993: 287-288). Al comienzo de *Great Jones Street*, se describe como “that contaminated shrine” (GJS 2) y también como ciudad antigua: “New York seemed older than the cities of Europe, a sadistic gift of the sixteenth century, ever on the verge of plague” (GJS 3).

²³⁶ Otra descripción de Nueva York como selva en la narrativa contemporánea se encuentra en *Money* de Martin Amis: “New York is a jungla, they tell you. You could go further, and say that New York is a jungla. New York is a jungla. Beneath the columns of the old rain forest, made of melting macadam, the mean Limpopo of swamped Ninth Avenue bears and angry argosy of crocs and dragons, tiger fish, noise machines, sweating rainmakers...” (Amis, 1985: 193).

brassy demanding, a soul that imposes and burdens and defrauds, half mad, but free with its tribal bounty, sized to immense design. (P 206-207)

El otro sentido de la selva urbana, el de su peligrosidad, aparece especialmente en *Running Dog* y en *Underworld*. *Running Dog* comienza con la descripción nocturna de una escombrera y de la gente que la habita: “Wind comes gusting off the river, stirring the powdery air of demolition sites. Derelicts build fires in rusty oil drums near the piers. You see them clustered, wrapped in whatever varieties of coat or throwaway sweater or combination of these they’ve been able to acquire” (RD3). La aparición de un cadáver apuñalado en ese entorno lo marca como parte de la jungla suburbial que compone la ciudad. En *Underworld* el carácter orgánico de la ciudad viene dado por las referencias constantes a la basura que cubre las calles: “Bleak and weedy streets, unshoveled snow going grim with bus exhaust, snow that was drilled and gilded with gold piss, and there were usually a few lurking figures in green fatigues, the last of the straggle battalion of wasted men” (U 566).

4.3.4. Organicismo económico: La economía como organismo.

El lenguaje de la economía capitalista conserva la analogía que se deriva del sentido original de capital como cabeza, de manera que se puede hablar de una retórica del capital como cuerpo o como organismo. Al describir la plusvalía, Marx escribe acerca del capital: “Ha adquirido la cualidad oculta de engendrar valor, porque es valor. Pare crías vivas, o al menos pone huevos de oro” (Marx, 2000: 209). Se autovaloriza, dice Marx, y en esta autovalorización se desprende de él el resto generado, como por gemación o fragmentación. Marx utiliza muchas imágenes orgánicas: “dinero que engendra dinero” (Marx, 2000: 210).²³⁷ En el Prólogo a *El Capital*, Marx escribe:

Para la sociedad burguesa, la forma económica celular la constituye la forma de mercancía del producto del trabajo o la forma de valor de la mercancía. Para la persona inculta, su análisis parece perderse en sutilezas. En realidad, se trata de sutilezas, pero tan sólo como las que se dan en la anatomía microscópica. (Marx, 2000: 16)

²³⁷ Vid. Amis, 1985: 120: “Ossie uses money to buy and sell money. Equipped with only a telephone, he buys money with money, sells money with money. He works in the cracks and vents of currencies, buying and selling on the margin, riding the daily tides of exchange. For these services he is rewarded with money. Lots of it”.

La forma celular económica y la anatomía microscópica que Marx plantea sugieren una visión del conjunto de la economía también como organismo vivo, en el que el flujo de capital o el intercambio de mercancías se expresan en las metáforas de los procesos biológicos de circulación, consumo, reproducción, secreción, etc. Todos los términos aplicables al funcionamiento de la economía se aplican también al del cuerpo humano, excepto, quizás, la idea del yacimiento económico que, como explica Rafael Sánchez Ferlosio en *Non Olet* se origina en el ámbito de la minería (2003: 7 y 14). Por otra parte, la mención de Marx a la “anatomía microscópica” como metáfora del análisis económico devuelve a la pregunta con la que se iniciaba este trabajo, acerca de si DeLillo es un anatomista de la postmodernidad. La idea de analizar el contexto socio-económico como si se tratara de un organismo vivo no sólo conecta con Marx, sino con toda una tradición retórica que concibe el Estado como cuerpo del que el rey sería la cabeza, y cuyo funcionamiento es asimilable al de cualquier organismo vivo.

La metáfora organicista persiste en Hardt y Negri, incluso a pesar de que el cambio que plantean implica que la cabeza rectora del Estado sea cercenada. En el Imperio, la anatomía microscópica de Marx da paso al estudio de la capilarización, metáfora para las redes de comunicación que hacen posible un nuevo modelo económico, llevando el flujo económico a todos los rincones de un cuerpo convertido en monstruoso: “Here in this circulating domain of imperial domination over the new forms of production, communication is most widely disseminated in capillary forms” (Hardt & Negri, 2000: 348). La invisibilización de la producción en el Imperio se hace posible dentro de un nuevo modelo económico que persigue reforzar el intercambio de información entre los procesos de producción y consumo. Para Hardt y Negri, esto supone un cambio desde un modelo en que los canales de información entre ambos eran casi inexistentes a otro que se basa precisamente en ese intercambio como principio regulador de la producción: “Toyotism is based on an inversion of the Fordist structure of communication between production and consumption. Ideally, according to this model, production planning will communicate with markets constantly and immediately” (Hardt & Negri, 2000: 290).

La necesidad de comunicación constante con los mercados los dota de un poder mucho más directo sobre la economía, y de esa nueva posición surge una nueva conceptualización del mercado que también tiene su formulación narrativa en DeLillo: “The market is a strange thing, almost a living organism. It changes, it palpates, it grows, it excretes. It sucks things in and then spews them up. It’s a living wheel that

turns and crackles. The market accepts and rejects. It loves and kills” (*GJS* 27). La metaforización del mercado como organismo vivo no está relacionada con modelos orgánicos decimonónicos (basados en la relación estructural de las partes con el conjunto) sino que apunta a un nuevo Leviatán: el monstruo de la masa consumidora.²³⁸ De ahí la importancia de los mecanismos encargados de disciplinar el consumo. En el fondo, el modelo de economía al que Hardt y Negri se refieren como “Toyotism” no hace sino cerrar el círculo del proceso de consumo como disciplina del individuo y del conjunto de la población: la producción responde a las necesidades del mercado, que a su vez depende de una masa consumidora que ha sido previamente aleccionada por la publicidad. Ese mismo modelo está implícito en toda la obra de DeLillo desde el discurso sobre la publicidad en *Americana* hasta el análisis del consumismo en *White Noise*.

Por otra parte, la capacidad auto-generativa del mercado es absoluta: “There are people typing away all over the place, trying to wedge themselves into little corners of the market [...] Everything is marketable. If no present market exists for certain material, then a new market automatically develops around the material itself” (*GJS* 49). El funcionamiento autónomo del mercado lo dota de una cualidad monstruosa pues, tal y como se expresa en la narrativa de DeLillo, no está determinado por el interés o la voluntad de los consumidores. Los consumidores, en cuanto que masa y no conjunto de individuos, carecen de voluntad. Como se verá en el apartado 4.4.6., la narrativa de DeLillo está llena de referencias a la masa, a la multitud.

La formulación del orden económico capitalista como organismo vivo monstruoso conecta con las frecuentes imágenes del capitalismo como parásito o como virus que están presentes en los escritos de Karl Marx (*Manuscritos de economía y filosofía*, 2001: 105-120)²³⁹ o Rosa Luxemburg (*The Accumulation of Capital*, 1913: 56). Las reverberaciones de estas imágenes alcanzan hasta Hardt y Negri y su Imperio: “Imperial power is the negative residue, the fallback of the operation of the multitude; it is a parasite that draws its vitality from the multitude’s capacity to create ever new sources of energy and value” (Hardt & Negri, 2000: 361).

²³⁸ Vid. Lentricchia en Lentricchia, ed. 1991a, Duvall en Lentricchia, ed. 1991b o Leps, 1995.

²³⁹ Vid. Karl Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 2001: 107. Cuando Marx define el concepto de alienación en el trabajador, lo hace en términos de parasitismo del objeto producido con respecto del trabajador que lo produce. El objeto le roba la vida al trabajador: “El trabajador pone su vida en el objeto, pero a partir de entonces ya no le pertenece a él, sino al objeto [...] la vida que ha prestado al objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil”.

Sin embargo, la concepción orgánica del mercado en DeLillo niega explicaciones como la que lleva a Hardt y Negri a reformular el concepto de “biopoder” de Foucault en términos de integración de individualidades, es decir, en una comunidad definida en términos organicistas.²⁴⁰ En *Cosmopolis*, esas explicaciones se rechazan como “shallow thinking”:

He studies the figural diagrams that brought organic patterns into play, birdwing and chambered shell. It was shallow thinking to maintain that numbers and charts were the cold compression of unruly human energies, every sort of yearning and midnight sweat reduced to lucid units in the financial markets. In fact data itself was soulful and glowing, a dynamic aspect of the life process [...] Here was the heave of the biosphere. (C 24)

Los propios datos, y no su concepción metafórica como reducción de la producción a cifras interpretables, poseen una cualidad biológica autónoma. El mercado no es una traslación de los deseos de un conjunto de individuos, sino una fuerza viva autónoma, monstruosa.

4.3.5. Non Olet: la invisibilidad del capital.

En el primer volumen de *El Capital*, Marx afirma que la primera manifestación histórica del capital es en la forma de dinero (2000: 199). Con el dinero se inaugura un proceso de *desreferencialización* de la economía, a lo largo del cual la circulación del capital se hace cada vez más abstracta, más invisible, en cuanto que imperceptible. La tendencia de la economía a invisibilizarse ha sido analizada con detalle por Hardt y Negri en *Empire*, tendencia a la abstracción que el propio Marx menciona en *El Capital* al decir que el motor del capitalista no es otro que “la apropiación progresiva de riqueza abstracta” (2000: 207), y que DeLillo parodia en *Cosmopolis*: “A specter is haunting the world—the specter of capitalism” (C 96). Al transformar la frase que abre *El manifiesto comunista* y convertir al propio capitalismo en espectro, DeLillo da cuenta de la cualidad espectral, fantasmal, de la nueva economía. En otro momento de la novela, Eric le confiesa a Elise, su mujer, que ha perdido todo su dinero: “She said laughingly, ‘Where?’. ‘In the market’. ‘But where?’ she said. ‘Where does it go when you lose it?’”

²⁴⁰ Vid. Hardt & Negri, 2000: 23-24: “Biopower is a form of power that regulates social life from its interior, following it, interpreting it, absorbing it, and rearticulating it. Power can achieve an effective command over the entire life of the population only when it becomes an integral, vital function that every individual embraces and reactivates of his or her own accord”.

(C 177-178). La pregunta queda sin respuesta, porque el lenguaje común parece inadecuado para el grado de abstracción alcanzado por la economía. Cuando Packer responde “in the market” se pone de relieve la ausencia de referente de su frase: el mercado no es ningún lugar, o al menos no lo es para Elise, que insiste en preguntar “But where?”.

4.3.5.1. Economía informacional y producción invisible.

En los modelos de capitalismo tardío se produce una cierta oscilación entre las denominaciones del tipo de economía dominante. Lo que Jameson llama con reservas “sociedad postindustrial”, Hardt y Negri lo rebautizan como “sociedad informacional”: “...the central role played by knowledge, information, affect, and communication. In this sense many call the postindustrial economy an informational economy” (Negri & Hardt, 2000: 285). La economía de la información, dicen Hardt y Negri, se plantea como la tercera fase en un proceso que desvía casi toda la fuerza de producción desde el sector de la industria hacia el de los servicios, del mismo modo que la industrialización supuso una migración masiva desde el sector primario de la agricultura (Hardt & Negri, 2000: 286). Los personajes de DeLillo participan de ese proceso y se ven afectados por sus consecuencias. Ejecutivos, profesores, artistas o funcionarios, todos ellos trabajando desde y para el sistema: “In the electronic clatter it was possible to feel you were a part of a breathtakingly intricate quest for order and elucidation, for identity among the constituents of a system” (P 28). El sistema, como se veía en el apartado 4.1.4.2., es el tropo por antonomasia en el mundo en que escribe DeLillo. En este sentido, el Bartleby del relato de Melville constituye el paradigma del personaje de DeLillo: alguien que con su actitud o sus acciones atenta contra el sistema desde dentro. Lyle Wynnant en *Players* o los agentes secretos de *Libra* son los casos más extremos, pero sin duda el personaje más “bartleby” de DeLillo es Buddy Wunderlick (*GJS*), que por rechazar—“I would prefer not to”—rechaza hasta formar parte de la novela de la que es protagonista.

Las ocupaciones profesionales de los personajes de DeLillo se enmarcan en el sector de los servicios, lo que podría denominarse “producción invisible”, el nuevo orden de producción y trabajo que Hardt y Negri postulan como consecuencia directa del nuevo orden mundial:²⁴¹

²⁴¹ Vid Hardt & Negri, 2000: 289: “The passage toward an informational economy necessarily involves a change in the quality and nature of labor. This is the most immediate sociological and anthropological

The service sectors of the economy present a richer model of productive communication. Most services indeed are based on the continual exchange of information and knowledges. Since the production of services results in no material and durable good, we define the labor involved in this production as immaterial labor —that is, labor that produces an immaterial good, such as a service, a cultural product, knowledge, or communication. (Hardt & Negri, 2000: 290)

El ejemplo paradigmático de esto es la ocupación de Pammy Wynnant, protagonista de *Players*, trabajadora de “Grief Management Council”, “a large and growing personal-services organization whose clinics, printed material and trained counselors served the community in its effort to understand and assimilate grief” (P18). La empresa se dedica a la gestión de afectos, de emociones humanas, ejemplificando así literalmente la producción inmaterial descrita por Hardt y Negri.

Derrida define el fantasma en *Spectres de Marx* como “la visibilité furtive et insaisissable de l’invisible” (Derrida, 1993: 27), y establece un paralelismo entre fantasma y capital que da cuenta de la espectralización de la economía: “La phantasmagorie, comme le capital, commencerait avec la valeur d’échange et la forme-marchandise” (1993: 253-254). Las imágenes de actividad económica como movimiento fantasmal se repiten en la narrativa de DeLillo, especialmente en *Players* y *Cosmopolis*. Los terroristas de *Players* se plantean la dificultad de atacar un sistema económico inmaterial que describen como fantasma: “It’s this system that we believe is their secret power. It all goes floating across that floor. Currents of invisible life. This is the center of their existence. The electronic system. The waves and charges” (P 107). Los terroristas sospechan que el sistema financiero ha encontrado en la fantasmagoría un mecanismo de protección: “To go underground. Or totally electric. Nothing but waves and currents talking to each other. Spirits” (P 109). La salvación pasa por un mecanismo de ocultación que haga desaparecer de la vista los posibles objetivos de un ataque terrorista: bajo tierra, o convertidos en electricidad pura. La desmaterialización de la producción podría leerse, bajo este punto de vista, como un intento de salvaguardar el tesoro de los posibles piratas, teniéndolo siempre en movimiento, convirtiéndolo en capital. La pregunta por la bolsa o la vida del salteador de caminos

implication of the passage of economic paradigms. Today information and communication have come to play a foundational role in production processes”.

carece de sentido en la narrativa de DeLillo, puesto que el asaltado ya es espíritu puro, y su dinero, ondas y corrientes eléctricas, como las “waves and radiation” de *White Noise*.

La intensificación de los intercambios económicos, la globalización de la que habla Negri (2000: 226) se materializa en las novelas de DeLillo como sinestesia. El mecanismo de funcionamiento de la economía se expresa en los sonidos que produce, y en el flujo de datos del que se nutre. El “ghostly roar” mencionado anteriormente (en el apartado 3.1.) es signo del movimiento incesante de capital que Negri postula como núcleo del Imperio: “working on a roar of money” (P13). En una de sus cartas, en 1912, Rilke ya habla de la “vibración del dinero”: “El mundo se repliega [...] en la medida en que van desplazando cada vez más su existencia a la vibración del dinero, construyéndose allí un especie de espiritualidad que ya está superando su realidad tangible”.²⁴² El movimiento del dinero se percibe en los sonidos que produce, por lo que no resulta extraño que un personaje como Buddy Wunderlick (*GJS*), que rechaza todas las lógicas del mundo contemporáneo, exprese la siguiente opinión: “I’m the one who works. I want my money to sit quietly” (*GJS*44). Pero el dinero quieto, callado, tranquilo, que no participa en los juegos del capital, no produce ni se transforma, y por eso lo prefiere Buddy Wunderlick. El zumbido que produce el movimiento de capital se asocia a otros zumbidos que aparecen en la narrativa de DeLillo, como el ruido eléctrico que se relaciona en *White Noise* con la muerte:

“What if death is nothing but sound?”

“Electrical noise.”

“You hear it forever. Sound all around. How awful.”

“Uniform, white.” (*WN* 198)

La idea de asociar la muerte con un zumbido no es invención de DeLillo: conecta con el eco que escuchan los personajes de *A Passage to India*, de E.M. Forster, tras su visita a las cuevas de Marabar. Mrs. Moore lo asocia específicamente con la muerte, y con la inminencia de su propia muerte en la novela. Sin embargo, para los personajes de DeLillo ese zumbido sólo puede describirse como eléctrico, como el ruido blanco y uniforme que produce la tecnología (frigoríficos, televisores, ordenadores...), devolviéndonos una vez más a la asociación entre la tecnología y la muerte que se repite a lo largo de *White Noise*, y a la que se aludía en el capítulo anterior. David Cowart

²⁴² Vid. Rilke, Cartas 1907/14, pp. 213 y ss. (Duino, 1 de marzo de 1912), Cf. Heidegger, 1995: 262.

afirma: “It figures in the hum and buzz of contemporary life, in malls, supermarkets, and other public places, and especially in the constant sound of the appliances that proliferate all around us: refrigerator, microwave, washing machine, dryer, dishwasher, stereo, radio, and, of course, supreme in its ubiquity, the television” (Coward, 2002: 85).

El dinero, convertido en producción invisible, suena, y ese sonido lo produce el flujo de datos en que se traduce el movimiento de capital en los mercados bursátiles: “Paper accumulated underfoot. Secret currents, he thought, recollecting Marina’s concept of electronic money. Waves, systems, invisibility, power. He thought: *bip-bip-bip-bip*” (P157). Las descripciones del dinero como sonido son metáforas, o más exactamente sinestesias, que reflejan la percepción simultánea—ese es el significado literal de *synáisthesis*—de todo el aparato gráfico, simbólico y tecnológico que acompaña a la actividad económica. En *Players* el “bip-bip-bip” que se asocia al dinero se repite: “It’s all in that system, bip-bip-bip-bip, the flow of electric current that unites moneys, plural, from all over the world” (P 107). También en *Cosmopolis* el flujo de datos, de información, es el motor de la economía mundial: “I know there’s a thousand things you analyze every ten minutes. Patterns, ratios, indexes, whole maps of information. I love information. This is our sweetness and light. It’s a fuckall wonder. And we have meaning in the world. People eat and drink in the shadow of what we do” (C14). Una imagen similar a la que utilizara Pynchon en *Gravity’s Rainbow*: “As some gamblers on the stock market know when to place stop orders, feeling by instinct not the printed numbers but the *rates of change*, knowing from first and second derivatives in their skin when to come in, stay or go...” (Pynchon, 1973: 406).

Los procesos sinestésicos mediante los cuales la economía se formula como vibración sonora y como flujo de datos son sintomáticos del propio salto cualitativo experimentado. La economía del Imperio, como dice Negri, es una economía de la información. Si el vapor, el humo (de fábricas, de locomotoras) y el mecanismo (la máquina) son las dos formulaciones retóricas de la era industrial,²⁴³ la vibración y el flujo lo son del postindustrialismo. La sustitución de la excrescencia visual, el humo,

²⁴³ Esas imágenes pueden encontrarse en obras como el *Prelude* (1805) de William Wordsworth, *Bleak House* (1853) de Dickens, *Maggie, a Girl of the Streets* (1893) de Stephen Crane, *Howards End* (1910) de E.M. Forster, o *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf. Raymond Williams ha teorizado sobre esas imágenes en la literatura inglesa Vid. por ejemplo el prólogo a *The English Novel: From Dickens to Lawrence* (1973).

por la auditiva, la vibración o el sonido, además, confirma la invisibilización de los productos de la economía: conocimiento, información, afecto, comunicación.²⁴⁴

La formulación de Jameson sobre la *invisibilización* del principio de inteligibilidad estructural en la reseña de *The Names* citada anteriormente, no escapa a esa retórica. Sin embargo, la salida no es una acentuación en las retóricas de lo inefable, como ocurre en otros novelistas. En la narrativa de DeLillo, la invisibilización de ese principio de inteligibilidad tiene como consecuencia un desplazamiento, en lo descriptivo, desde el aspecto visual hacia el sonoro. En *Great Jones Street* toda percepción se describe primero en términos auditivos, poniendo de manifiesto el abandono, por parte del protagonista y narrador, de la lógica descriptiva visual que opera de forma dominante en la narración realista: “I heard the footsteps again, someone pacing in a complicated pattern” (17); “A sound seemed to reach me, murderously well regulated, as of sheets of paper sliding out of a Plexiglas machine” (45); “I could almost feel the sound under my feet” (52); “My own talk was sparse, consisting mainly of background noise” (56); “I closed my eyes a moment, aware of a woman’s voice depositing names at my feet” (77). En todos estos ejemplos, la descripción auditiva precede a la visual, y en algunos incluso la sustituye sin que el componente visual llegue a verbalizarse. Sólo al final de la novela, cuando el propio Buddy Wunderlick pruebe la droga que ha estado custodiando y pierda la capacidad verbal, empezará a describir visualmente lo que percibe, invirtiéndose el modo descriptivo: “Two deaf men had an argument near a construction shack, using their hands to curse each other, finally picking up boards and taking turns attacking” (258).

4.3.5.2. La economía de la ingravidez.

La desmaterialización de la economía que analizan Hardt y Negri en *Empire* forma parte de un proceso de abstracción que se origina en la percepción capitalista de los objetos como mercancías, produciéndose la desconexión semántica entre el objeto y sus cualidades materiales y convirtiéndose éste, antes que cualquier otra cosa, en dinero virtual. Así lo analiza Marx en *El Capital*: “El capitalista sabe que todas las mercancías, por mezquinas que parezcan o por mal que huelan, en fe y en verdad son dinero, judíos

²⁴⁴ De las imágenes de la máquina como monstruo (Golem, *Frankenstein*, androide o robot) se pasa a las retóricas del fantasma: invisibilidad, desmaterialización (autopistas de la información, inteligencia artificial, realidad virtual).

íntimamente circuncisos, y además medios maravillosos para hacer del dinero más dinero” (Marx, 2000: 209). El pasaje de Marx conecta con la anécdota que sirve a Rafael Sánchez Ferlosio como título para su libro *Non Olet*. El emperador Vespasiano escucha las críticas de su hijo Tito acerca del dinero recaudado de los impuestos por el uso de las letrinas públicas, a lo que Vespasiano responde, enseñándole un puñado de monedas: “Non olet”—sí, pero no huele. El dinero no huele, o dicho de otra manera, tiene la capacidad de comportarse como “filtro purificador universal” para toda mercancía (Sánchez Ferlosio, 2003: 178) puesto que ésta no se percibe ya como objeto material concreto, sino como el dinero que producirá. El dinero, dice Sánchez Ferlosio, tiene la capacidad de representar las mercancías en el intercambio económico, pero sin contagiarse de sus cualidades físicas, y habla de “la singularísima virtud de la moneda de no dejarse impregnar por cualidad alguna de los objetos de intercambio” (Sánchez Ferlosio, 2003: 178).

Jacques Derrida escribía en *Marges de la philosophie* sobre la moneda y su capacidad de impregnación, para describir el modo en que la moneda funciona como metáfora de metáforas.²⁴⁵ Al utilizar como ejemplo recurrente para explicar el funcionamiento de las metáforas el de la moneda se pone de relieve, dice Derrida, la naturaleza metafórica del funcionamiento de toda moneda (Derrida, 1972: 256). Derrida hace referencia a la imagen utilizada por Nietzsche en *Sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral*—“monedas que han perdido su impresión”— para explicar el modo en que se olvida el origen metafórico de todo concepto, del mismo modo en que se olvida el carácter convencional de la moneda como símbolo, y del mismo modo en que se borra, por el uso, la efigie que aparece grabada en cada moneda: “elle interroge précisément la possibilité de restaurer ou de réactiver, sous la métaphore que a la fois cache et se cache, la ‘figure originelle’ de la pièce usée, effacée, polie par la circulation de concept philosophique. L’*éffacement* ne devrait-il pas se dire, toujours, d’une figure originelle, s’il ne s’effaçait de lui-même?” (Derrida, 1972: 251). El mismo proceso de “olvido” lo vincula Marx al desgaste de la efigie de las monedas de oro en el capítulo de *El capital* “La moneda. El signo de valor”: “En la circulación se desgastan las monedas de oro, unas más y otras menos. Comienza el proceso de separación entre título y sustancia de oro, entre contenido nominal y real” (Marx, 2000: 170). Marx continúa hablando de “la continua demetalización de las monedas de oro en su circulación”

²⁴⁵ Vid. capítulo 3.2.

(Marx, 2000: 172, n.83), y apunta el modo en que ese proceso lleva ya implícita toda la desmaterialización de la economía a la que atiende la narrativa de DeLillo: “Si el mismo curso del dinero separa el contenido real del contenido nominal de la moneda, o sea, su existencia metálica de su existencia funcional, lleva ya implícita la posibilidad de sustituir el dinero metálico, en su función de moneda, por otro material o símbolos” (Marx, 2000: 170).²⁴⁶

En el mundo en que se desarrolla la narrativa de DeLillo el dinero no sólo es indiferente a la naturaleza de los objetos por los que se cambia, es decir, no es que sea “moralmente inodoro” sino que lo es también literalmente. El dinero como tal desaparece: no sólo no huele, sino que tampoco se toca, ni siquiera se ve: es la “continua desmetalización” de la que hablaba Marx. La noción de producción invisible se extiende incluso al propio concepto del dinero. En *Ratner’s Star* la corporación conocida primero como “Honduran cartel” y después por otra serie de nombres, propiedad de Elux Troxl, escenifica el proceso interesándose por la desmaterialización de la producción: “The cartel has an undrinkable greed for the abstract. The concept of money is more powerful than money itself. We would commit theoretical mass rapine to regulate the money curve of the world” (RS 146). Ya en 1901, Rilke escribía: “El metal siente añoranza”, al hablar de las transformaciones producidas por el capitalismo.²⁴⁷ En el segundo de los *Manuscritos de economía y filosofía* (1844), Marx plantea el origen de la transformación de una economía basada en la propiedad de bienes inmuebles hacia otra basada en el capital, en la movilidad de los bienes (muebles): es un proceso de invisibilización, que culmina con la desaparición del metal, del oro, como regulador de valor. Frente a la materialidad de la moneda, del oro del que Marx habla constantemente,²⁴⁸ el dinero en la narrativa de DeLillo se invisibiliza igual que la propia producción.

²⁴⁶ Marx continúa su argumento aludiendo de manera cada vez más explícita a la cuestión de la moneda en términos de signos convencionales sustituibles por otros cualesquiera: “Cosas que relativamente carecen de valor, como un billete de papel, pueden funcionar así como monedas en lugar suyo. En las piezas metálicas de dinero, el carácter puramente simbólico aparece todavía oculto, en cierto modo. En el papel moneda se revela ya con toda evidencia” (Marx, 2000: 172); “Se plantea, finalmente, la cuestión de saber por qué puede sustituirse el oro por meros signos de sí mismo, carentes de valor” (Marx, 2000: 174). Vid. también *Manuscritos de economía y filosofía* (2001: 177) y *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), que es el texto de Marx sobre el que Derrida construye su argumento (Derrida, 1972: 257).

²⁴⁷ En el “Libro de la peregrinación”, segundo del “Libro de las horas”, en *Obras Completas*, vol. II, p. 254. Cf. Heidegger, 1995: 263.

²⁴⁸ Vid. Karl Marx, *El Capital* vol. I, 2000: 99-100, 169-179, y James Mill, *Elements of Political Economy* (1844), “Money”: 138 y 141.

Novelas como *White Noise* dan muestras de la invisibilización del dinero en los intercambios comerciales que se suceden: los cheques y las tarjetas de crédito han sustituido a los billetes y monedas. Mark Osteen ha observado: “What postmodern consumption most of all mystifies are the social and economic exchanges involved in purchase” (Osteen, 2000: 172). La invisibilización del dinero, en realidad, no mistifica los intercambios económicos en *White Noise*; incluso en sus peores ataques de consumismo compulsivo, Jack Gladney simplifica el proceso hasta sus límites, pero no lo abstrae: “I traded money for goods” (*WN* 84). Aunque Jack afirme estar comprando autoestima o “existential credit” (ibid), en un proceso en que tanto el dinero como la mercancía son invisibles, ésta no deja de percibirse como tal mercancía—goods—y el dinero como tal dinero—money—de manera que los objetos del intercambio tienden a la invisibilidad, pero la estructura del intercambio económico sigue siendo la misma.

En *Cosmopolis* se plantea el contraste entre la invisibilidad del dinero y la materialidad de sus productos. De un lado, la producción invisible pura: “What do you do exactly? [...] I think you’re dedicated to knowing. I think you acquire information and turn it into something stupendous and awful” (*C* 19). Del otro, la materialidad de los objetos que Eric Packer colecciona, todos ellos reliquias del pasado: un cuadro, una capilla, el suelo de mármol de su limusina... “The floor of the limousine was Carrara marble, from the quarries where Michelangelo stood half a millennium ago, touching the tip of his finger to the starry white stone” (*C* 22). En su camino hacia el Bronx, Eric atraviesa en su limusina el barrio de los joyeros en el West Side. El contraste entre las dos formas de riqueza, la de los joyeros y la del propio Eric, es llamativo: “Hundreds of millions of dollars a day moved back and forth behind the walls, a form of money so obsolete Eric didn’t know how to think about it. It was hard, shiny, faceted. It was everything he’d left behind or never encountered, cut and polished, intensely three-dimensional” (*C* 64). Los diamantes, intensamente tridimensionales, se contraponen a la economía invisible que practica Eric. El texto de DeLillo insiste en que el proceso de cambio es evolutivo, que una forma de dinero sucede a la otra sin posibilidad de coexistencia: “a form of money so obsolete”, “everything he’d left behind”. Sobre la persistencia de la gravedad, de los objetos físicos, frente a la fluidez de la nueva realidad económica: “How things persists, the habits of gravity and time, in this new and fluid reality” (*C* 83).

La invisibilidad del dinero se plantea en la narrativa de DeLillo como un problema de referencia semántica, devolviéndonos al problema del oro como metáfora

originaria. *Cosmopolis* comienza con una línea del poema de Zbigniew Herbert “Informe desde la ciudad sitiada” (1983): “la rata deviene moneda de curso legal”—“a rat became the unit of currency”.²⁴⁹ Toda la novela se lee como un estudio de los problemas de referencialidad que implica el dinero. El verso de Herbert se recupera luego en un diálogo entre Eric y uno de sus asesores:

‘There’s a poem I read in which a rat becomes the unit of currency’.
‘Yes, that would be interesting,’ Chin said.
‘Yes. That would impact the world economy’.
‘The name alone. Better than the dong or the kwacha’.
‘Yes. The rat’, Chin said.
‘Yes. The rat closed lower today against euro’.
‘Yes. There is growing concern that the Russian rat will be devalued’.
‘White rats. Think about that’.
‘Yes. Pregnant rats’.
‘Yes. Major sell-off of pregnant Russian rats’.
‘Britain converts to the rat’, Chin said.
‘Yes. Joins trend to universal currency’.
‘Yes. U.S. establishes rat standard’.
‘Yes. Every U.S. dollar redeemable for rat’.
‘Dead rats’.
‘Yes. Stockpiling of dead rats called global health menace’. (C 23-24)

Este asombroso diálogo se plantea como acumulación de frases, especulaciones en torno al verso de Herbert, sobre el impacto que podría tener algo así en la economía mundial. Dicho impacto, no obstante, no radica en el carácter de la rata en cuanto tal, sino en su nombre, en la palabra que la designa, “the name alone”. Centrando la atención del pasaje no sobre el referente sino sobre el significante, rata, el diálogo se lee así como demostración práctica del grado de autonomía de los lenguajes económicos con respecto de cualquier referente real (el petróleo, el oro, la rata...). Cada frase acumulada certifica la validez gramatical de la rata en el lenguaje económico, de manera que el discurso sigue teniendo sentido en frases como “Britain converts to the rat”. La mayoría de las intervenciones en este diálogo van precedidas por un “yes” que verifica la corrección verbal de lo anterior. Para poner a prueba dicha validez, además, se introducen en el discurso características de la rata—“white”, “pregnant”, “dead”— pertenecientes a

²⁴⁹ Vid. Zbigniew Herbert, *Raport z obl,e-zonego miasta* (1983). Traducción al castellano, *Informe desde la ciudad sitiada* (1993).

otro orden semántico, que también tienen cabida en el lenguaje económico: “Major sell-off of pregnant Russian rats”. Las divisas, parece querer confirmar este diálogo, funcionan en el discurso económico como significantes vacíos e intercambiables por otro cualquiera: La oscilación semiótica del capital por la des-referencialidad del signo.²⁵⁰ Más adelante en la novela, el verso reaparece en una de las pancartas de la protesta antiglobalización en la que se ve envuelta la limusina del protagonista (C 96), y se materializa cuando los manifestantes empiezan a soltar ratas vivas por las calles y en los edificios de Manhattan (C 89).

La última sección de *Underworld* se titula “Das Kapital”, y comienza así:

Capital burns off the nuance in a culture. Foreign investment, global markets, corporate acquisitions, the flow of information through transnational media, the attenuating influence of money that’s electronic and sex that’s cyberspaced, untouched money and computer-safe sex, the convergence of consumer desire—not that people want the same things, necessarily, but that they want the same range of choices. (U 785)

El paralelismo que se establece entre el dinero y el sexo en este pasaje se alimenta de la obsesión puritana—mencionada en el capítulo anterior y sobre la que se volverá en el apartado 4.4.2.— por la asepsia, por lo que no ha de tocarse, “untouched money” y por lo tanto es higiénico, seguro, “computer-safe”. La introducción de lo electrónico, lo virtual—“money that’s electronic and sex that’s cyberspaced”—en las lógicas materiales de la economía y el sexo garantizan la no-contaminación del sujeto al entrar en ellas. La influencia del dinero es atenuante, “the attenuating influence of money”, pero ¿qué es lo que atenúa? “the nuance in a culture”, el matiz de una cultura. Este pasaje puede leerse como formulación de lo que habitualmente se llama “globalización”: el capital quema lo específico de cada cultura, como combustible de un sistema de producción invisible, virtual, segura. En formulaciones de este tipo está implícita la nostalgia de la materialidad de los objetos, del dinero, del sexo. La obsesión por la profilaxis es uno de los recursos constantes en el género de la distopia literaria: en *1984* de George Orwell se incide en el hecho de que los protagonistas mantengan relaciones sexuales sin ningún control, algo que también explota con fines narrativos Aldous Huxley en *Brave New World*. Una de las primeras secciones de *Underworld*

²⁵⁰ Vid. Marx. 2000: 175: “Por eso, en un proceso que lo hace cambiar continuamente de mano, basta también con su existencia puramente simbólica. Su existencia funcional absorbe, por así decirlo, la material. Reflejo objetivado y llamado a desaparecer de los precios de las mercancías, funciona aún solamente como signo de sí mismo y, por eso, puede ser sustituido por signos”.

tiene lugar en unos grandes almacenes dedicados en exclusiva a la venta de preservativos: *Condomology*.²⁵¹ La visita de los protagonistas gira en torno a la consideración de nuevos yacimientos económicos en el comercio de la asepsia cultural.

Toda la novela está atravesada por el discurso acerca de la naturaleza del dinero: “[Money] is becoming very esoteric. All waves and codes. A higher kind of intelligence. Travels at the speed of light” (U 386). “I sometimes wonder what money is” (U 386) se pregunta Klara Sax al contemplar el World Trade Center. Al comienzo de la novela (unos 30 años después de hacerse la pregunta anterior, según la cronología narrativa), Klara afirma: “Many things that were anchored to the balance of power and the balance of terror seem to be undone, unstruck. Things have no limits now. Money has no limits. I don’t understand money anymore. Money is undone” (U 76). En *Cosmopolis*, Didi Fancher retoma el discurso de Klara Sax: “I don’t know what money is anymore” (C 29). Las visiones de Didi y Klara coinciden en que ambas advierten un cambio sustancial en el concepto de dinero. Klara mencionaba un antiguo equilibrio de poder y de terror; Didi hace referencia a la materialidad del dinero, los billetes y monedas: “Money for paintings. Money for anything. I had to learn how to understand money [...] I grew up comfortably. Took me a while to think about money and actually look at it. I began to look at it. Look closely at bills and coins. I learned how it felt to make money and spend it. It felt intensely satisfying. It helped me be a person. But I don’t know what money is anymore” (C29). Ambos pasajes, que comienzan en pasado, terminan con una referencia negativa en presente: “don’t understand anymore”, “don’t know anymore”, o lo que es lo mismo, el “nevermore” del cuervo de Poe, marcando la irreversibilidad de un proceso según el cual los cambios económicos se adelantan a la capacidad humana de asimilarlos.

Las torres gemelas del World Trade Center aparecen en la narrativa de DeLillo como símbolo de la economía del capital. En *Underworld* se las describe como si fueran un gráfico de datos bursátiles: “the unfinished grid of the World Trade Center” (U 385). En *Cosmopolis* se establece un paralelismo indirecto entre los cambios económicos y los rascacielos de Nueva York: “They looked empty from here [...] They were the end of the outside world. They weren’t here, exactly. They were in the future, a time beyond

²⁵¹ Cabe señalar el comentario de Susan Sontag en *AIDS and its Metaphors* (1988) acerca de los posibles cambios en el mercado de consumo que podría producir la expansión del SIDA en el mundo occidental: “The culture of consumption may actually be stimulated by the warnings to consumers of all kinds of goods and services to be more cautious, more selfish. For these anxieties will require the further replication of goods and services” (Sontag, 1988: 79-80).

geography and touchable money and the people who stack and count it” (C 36). Las torres se describen como hologramas de un mundo futuro, en el que el dinero ya no se toca, no es material, del mismo modo que las torres no lo son, sino que se ven como imágenes vacías.

Las torres, y la misma idea acerca de su cualidad inmaterial, también aparecían en *Players* y *Great Jones Street*: “To Pammy the towers didn’t seem permanent. They remained concepts, no less transient for all their bulk than some routine distortion of light” (P 19); “It was one of those electrically blue days when every tall building set against the sky seems to drip silver” (GJS 242). Las torres convertidas en efecto de la luz, desmaterializadas a pesar de su volumen desmesurado. También en *Mao II* los rascacielos se presentan como imágenes pasajeras que se reflejan en la ventanilla de un taxi: “the deep stream of reflections, heads floating in windows, towers liquefied on taxi doors” (MII 94). La desmaterialización del rascacielos, análoga a la del capital, que se torna invisible, inaugura la lógica de la economía espectral descrita por Negri y Hardt. En *Cosmopolis* se repite el discurso acerca de los rascacielos: “The bank towers loomed just beyond the avenue. They were covert structures for all their size, hard to see, so common and monotonic, tall, sheer, abstract” (C 36). Las torres no se presentan simplemente a la vista, sino que aparecen del mismo modo que aparece un fantasma, “loomed”, como algo amenazador. Su altura, igual que su volumen en el pasaje de *Players*, no se contradice con el carácter abstracto que se les atribuye en *Cosmopolis*.

La reflexión acerca del volumen de las torres, la compacidad que se espera y su resultante ligereza conectan con el discurso constante en *Cosmopolis* acerca de la gravedad del dinero: el contraste entre lo invisible del capital en circulación y lo material de los objetos y edificios en los que se representa la actividad económica: “On buildings everywhere in the area the names of financial institutions were engraved on bronze markers, carved in marble, etched in gold leaf on beveled glass” (C 38). Bronce, cristal, oro y mármol para identificar a los agentes de una economía etérea, inmaterial. El mármol es una constante en *Cosmopolis*, llamado a erigirse en símbolo que contraste con el dinero invisible con que se compra: “the marble lobby” (C 8); “the floor of the limousine was Carrara marble” (C 22).

Personajes como Eric Packer no sólo personifican el modelo de economía dominante en la narrativa contemporánea, sino que también desarrollan, como personajes, su propio discurso acerca de esa economía. En este sentido, Packer se parece a otro magnate en la narrativa norteamericana reciente, Jonathan Whalen en *The Devil*

Tree (1973, 1981), de Jerzy Kosinski. En la novela de Kosinski, Whalen cita constantemente a Marx, de manera que sus textos se convierten en comentario explícito de cuanto acontece en la narración. Por ejemplo, cuando Whalen analiza su propia vida al comienzo de la novela, introduce esta cita de Marx: “Through money I can have anything the human heart desires. Do I not therefore possess all human abilities? Does not money therefore transform all my incapacities into their opposite?” (Kosinski, 1981: 36).²⁵² De un modo similar, Eric Packer cita a Marx y Engels en *Cosmopolis*: “You know what capitalism produces. According to Marx and Engels’. ‘It’s own grave-diggers’, he said” (C 89-90). Al presenciar una manifestación de protesta anti-globalización, Eric reflexiona: “But these are not the grave-diggers. This is the market itself. These people are a fantasy generated by the market. They don’t exist outside the market. There is nowhere they can go to be on the outside. There is no outside” (C90). El mercado alcanza todos los rincones de la existencia humana, no se puede estar fuera del mercado. La última frase de este pasaje parece tomada directamente de Derrida, “il n’y a pas d’hors texte” o de Karl Jaspers, “ya no hay un ‘fuera’” (1980: 149), pero de hecho es Marx quien formula la economía capitalista en términos de circulación constante de la que no se puede salir:

La repetición o renovación de la venta para comprar tiene su pauta y su meta, como el propio proceso, en un fin último exterior a él, en el consumo, en la satisfacción de determinadas necesidades. En cambio, en la compra para la venta, principio y fin son la misma cosa, dinero, valor de cambio, y por eso el movimiento es ya infinito. (Marx, 2000: 205)

En la circulación mercantil, la operación tiene una meta: el consumo. El consumo interrumpe la lógica de la circulación para satisfacer otra lógica, la de las necesidades humanas de consumir determinadas mercancías; el dinero, en último término, se gasta en energía humana, en calidad de vida: en tiempo, en minutos que el consumidor vivirá gracias a lo que consume. El intercambio comercial es una línea recta, aunque pueda tener nudos en forma de repeticiones del intercambio: el objetivo final siempre está fuera de la rueda comercial, desbocándola, dirigiéndola hacia un fin.²⁵³ Por el contrario,

²⁵² “¿Es que no poseo yo, que mediante el dinero puedo todo lo que el corazón humano ansía, todos los poderes humanos? ¿Acaso no transforma mi dinero todas mis carencias en su contrario?” (Marx, 2001: 176. Vid. también Marx, 2001: 174 o Marx, 2000: 179. En ambos casos, menciona el siguiente pasaje de *Timon of Athens*, de Shakespeare: “Gold, yellow, glittering gold? [...] This much of it will make black white” (1986: 1017; IV.3, v. 1454, 1456-7).

²⁵³ Aunque la lógica económica de la narrativa de DeLillo coincide con la distinción entre circulación comercial y circulación de capital descrita por Marx, es necesario adelantar lo que se señalará en el

en la circulación del capital, como dice Marx, el principio y el fin son la misma cosa; es decir, la lógica es circular, y por lo tanto, imposible de interrumpir, eterno retorno: “el movimiento es ya infinito”. La diferencia entre el comienzo y el final de una operación de intercambio de capital, dice Marx, puede ser cuantitativa (aunque no es condición necesaria) pero nunca es cualitativa si el dinero sigue siendo dinero. El dinero es auto-referencial, por eso hay que fijar valores pactados, anclajes a una lógica exterior impuesta desde fuera.

Vija Kinski, la asesora de teoría de Eric Packer en *Cosmopolis*, afirma en una conversación con su jefe: “All wealth has become wealth for its own sake. There’s no other kind of wealth. Money has lost its narrative quality the way painting did once upon a time. Money is talking to itself” (C77). Kinski parece asociar el potencial narrativo del dinero con su capacidad para hacer referencia a otros objetos, como delata la comparación que establece entre pintura y economía. De la misma manera, continúa Kinski, el concepto de propiedad también está cambiando: “Property is no longer about power, personality and command. It’s not about vulgar display or tasteful display [...] The only thing that matters is the price you pay” (C 78). Según Kinski, el dinero es auto-referencial y el consumo ya no agota la circulación del capital, sino que sirve para establecer nuevas marcas en el valor de cambio de los objetos. En el *Capital*, Marx afirma que “una suma de dinero sólo puede distinguirse de otra suma de dinero por su magnitud. El proceso D-M-D no debe, por lo tanto, su contenido a ninguna diferencia cualitativa de sus extremos, pues los dos son dinero, sino únicamente a su diferencia cuantitativa” (Marx, 2000: 204). El objetivo del consumo ya no es cubrir necesidades, ni siquiera adquirir autoestima o identidad, como ocurría en *Americana* o *White Noise*: “What did you buy for your one hundred and four million dollars? Not dozens of rooms, incomparable views, private elevators [...] Not the mirrors that tell you how you feel when you look at yourself in the morning. You paid the money for the number itself.

siguiente capítulo: que el consumo nunca es total, y que es precisamente el resto de todo proceso de consumo lo que genera la posibilidad de una economía general. Georges Bataille lo explica en *La parte maudite* en términos del exceso de energía en cada proceso de consumo como fuente de toda la actividad vital, y económica, del hombre: “l’organisme vivant, dans la situation que déterminent les jeux de l’énergie à la surface du globe, reçoit en principe plus d’énergie qu’il n’est nécessaire au maintien de la vie: l’énergie (la richesse) excédante peut être utilisée à la croissance d’un système (par exemple d’un organisme); si le système ne peut plus croître, ou si l’excédent ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser, volontiers ou non, glorieusement ou sinon de façon catastrophique” (Bataille, 1967: 60). Es en este punto donde las retóricas del capital y la basura se tocan, como se verá en el apartado 4.4.5.

One hundred and four million. This is what you bought. The number justifies itself” (C 78).²⁵⁴

4.3.6. Globalización: De la capital del Estado al capital multinacional.

En una conferencia en 1976, publicada más tarde con el título *Las redes del poder* (1992), Michel Foucault habla del proceso de desaparición del Estado jurídico, la legitimidad del poder en función del “derecho”, que comienza en el siglo XVIII. Como también describe en otras obras—*La naissance de la clinique* (1963) o *Les mots et les choses* (1966)—a partir del siglo XVIII se empieza a producir una profunda transformación del poder centralizado (y, como ya se ha mencionado, discontinuo), que es sustituido por otro modelo caracterizado por nuevas tecnologías del poder (Foucault, 1992: 13-14). Para Foucault, estas nuevas tecnologías de poder siguen teniendo, no obstante, el mismo carácter político. Sin embargo, la obra de autores como Jameson o Hardt y Negri apunta como rasgo fundamental del mundo contemporáneo el declive del poder político en función de la “razón comercial”.

Para Jameson, “the older relations of imperialism and classical colonialism have been restructured into what must now be called the multinacional or ‘world’ system of late capitalism now grasped as a new stage in its own right” (Jameson, 1984:116). En “American Blood”, DeLillo escribe: “Multinational companies have claimed the loyalties that nations have lost” (*AB* 27). El poeta Gary Snyder incluye en *Turtle Island* (1975) un poema titulado “Facts”, que contiene un verso que señala la misma idea: “General Motors is bigger than Holland” (1974: 31).²⁵⁵

El capitalismo en las novelas de DeLillo supone el final de un proceso cuyo inicio lo marca la obra de Joseph Conrad (*Lord Jim*, 1900; *Nostramo*, 1904) o Jack London (*The People of the Abyss*, 1903):²⁵⁶ el proceso por el que la “razón política”

²⁵⁴ Tanto en *Jailbird* (1979), de Kurt Vonnegut, como en *JR* (1975), de William Gaddis, el millón de dólares es una cifra mágica en sí misma, tanto si se paga por adquirir algún objeto como si se gana o se pierde. En *Masa y poder*, Elias Canetti reflexiona precisamente acerca de las cifras redondas, como el millón, que vienen a sustituir según él al concepto del tesoro por su cualidad abstracta y su poder de fascinación (Canetti, 1987: 181-182).

²⁵⁵ En un pasaje similar de *The Devil Tree*, Jerzy Kosinski escribe: “in fifty-three American cities highways occupy a third of all the land; that half of the land of Chicago, Detroit, and Minneapolis is given over to traffic and parking lots” (Kosinski, 1981: 105).

²⁵⁶ Véase la descripción de Joseph Conrad del nacimiento del capitalismo corporativo, que comienza a actuar al margen de un modelo de Estado ya en regresión, en *Lord Jim* (1900), *Heart of Darkness* (1902) o *Nostramo* (1904). Asimismo, las novelas y relatos de Jack London se sitúan en ambientes dominados

deja de ser autónoma. Las novelas de ambos se desarrollan en un mundo en el que se percibe la discontinuidad del poder político de la que hablaba Foucault. En las zonas más remotas de la tierra, en Sulaco, Patusan o Alaska, el poder político no alcanza y no es operativo. Sin embargo, en esos mismos lugares, otros entes sí son capaces de alcanzar y de ejercer control y disciplina de un modo que antes correspondía al Estado: las empresas o grandes compañías que se extienden hasta los confines del mundo²⁵⁷ y son capaces de ejercer un poder continuo, panóptico, sobre el individuo, sustituyendo así al Estado nacional tradicional. Esto es algo hacia lo que ya apuntan autores anteriores, como Daniel Defoe, en cuyas obras se vislumbra la capacidad de expansión del capitalismo con independencia de la mera representación institucional.²⁵⁸

Las obras de Conrad y London describen un mundo en que las relaciones entre individuo y sociedad o Estado empiezan a cambiar, según Jameson, a causa del desequilibrio en la unidad e inteligibilidad del Estado nacional, que hasta entonces sostenía la correspondencia entre ambos (individuo y sociedad): “the classical moment of balance, in which the narrative of individual experience can still adequately map out larger social boundaries and institutions” (Jameson, 1984:116).

El lapso temporal entre las obras de Conrad o London y la de DeLillo se cifra en el paso del imperialismo al Imperio, según Hardt y Negri.²⁵⁹ Mientras que el imperialismo estatalista tenía como finalidad la asimilación político-territorial de los países subordinados, el Imperio descrito por Hardt y Negri pretende un orden global que garantice el funcionamiento de una economía de mercado también global. El giro que Negri y Hardt imponen al término “imperio”, por otra parte, se añade a la oscilación en su significado que Pocock analiza en el discurso político británico de la década de 1760, debido al nuevo estatuto creado por las colonias británicas en América, no representadas en el parlamento. Hasta entonces “imperio” designaba la soberanía de Inglaterra sobre sí misma, pero pasó a significar “extension of its sovereign’s authority over a diversity of subject dominions” (Pocock, ed. 1993: 259). Quizás podría decirse que las colonias, fundadas como corporaciones comerciales o corporaciones civiles (ibid, 260), empiezan

por la empresa, la compañía (mineros, buscadores de oro, comerciantes de pieles...) que domina espacios remotos no alcanzados por la presencia del Estado.

²⁵⁷ Vid. Conrad, *Nostramo*: 21: “Perhaps the very atmospheric conditions [...] induced the O.S.N. Company to violate the sanctuary of peace sheltering the calm existence of Sulaco”.

²⁵⁸ En novelas como *Robinson Crusoe* (1719) ya existe la figura de la “compañía” que opera en el ámbito multinacional, pero todavía no se formula la posibilidad de que ésta ejerza el poder panóptico que habrá de tener en obras posteriores como *Nostramo*.

²⁵⁹ “El Imperio global es algo totalmente distinto al imperialismo clásico y sería un grave error teórico confundirlos” (Negri, 2004: 26).

a deformar el significado original de “imperio” y hasta cierto punto anuncian, al poner en duda las distinciones entre exterior e interior a la soberanía, el significado formulado por Hardt y Negri: “It was to appear an evident flaw in this conceptual structure that the colonies were not represented in parliament [...] Were they within the realm or without?” (Pocock, ed. 1993: 260).

Negri formula el declive del Estado nacional en términos de la pérdida de “alguna de sus prerrogativas esenciales [...] los elementos primordiales de la soberanía (ejercicio del poder militar, acuñación de moneda, exclusividad cultural) han ido disminuyendo en el territorio nacional” (Negri, 2004: 14).²⁶⁰ Sin embargo, la desaparición del tradicional Estado nacional no implica la desaparición de espacios liminales entre el individuo y el Estado. Hardt y Negri insisten al comienzo de *Empire* en que la creciente autonomía de las relaciones económicas, que supone el declive de la soberanía de los Estados nacionales, no implica que el concepto de soberanía en sí esté desapareciendo: “The decline in sovereignty of nation-states, however, does not mean that sovereignty as such has declined [...] sovereignty has taken a new form, composed of a series of national and supranational organisms united under a single logic of rule” (Hardt & Negri, 2000: xi-xii).

La narrativa de DeLillo, que asume en su sustrato ideológico y literario la transformación en las relaciones entre Estado y Capital, puede leerse como una exploración de las nuevas formas de soberanía que sugiere Negri. Entre sus contemporáneos abundan las formulaciones de este nuevo orden: William Gaddis plantea en *JR* (1975) un orden mundial totalmente dominado por el interés comercial, mientras que Robert Coover publica en 1968 una novela cuyo título porta la marca que delata la comercialización de todos los ámbitos de la vida civil: *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.* Norman Mailer en *The Armies of the Night* (1968) se refiere a América como “The American Corporation” (1968: 188-189), y Thomas Pynchon en *Gravity’s Rainbow* (1973) coloca como emblema del poder al ente denominado “The Firm”, “The Rocket-cartel” o, simplemente, “They”. En *Ratner’s Star*, la novela de DeLillo en la que más claramente se observa la influencia de Pynchon, son frecuentes los homenajes a su obra: el “Honduran cartel”, después llamado “ACRONYM”, es una muestra más del proceso de comercialización del poder.

²⁶⁰ La desaparición de la acuñación de moneda como signo del declive del Estado nacional se relaciona con la invisibilización del dinero mencionada en el apartado anterior.

En DeLillo, los lenguajes de la política y el comercio se confunden: opas, ofensivas, absorción, rentabilidad (económica o política)... *Players*, *Running Dog* o *The Names* plantean análisis de los modos en que el Estado no sólo cede ante los imperativos comerciales, sino que copia en sus modos de actuación y organigramas los mecanismos de funcionamiento de grandes empresas. La agencia gubernamental para la que trabaja Glen Selvy en *Running Dog* es descrita como una corporación: “PAC/ORD was not unlike the personnel department of a large corporation” (*RD* 73). Del mismo modo, en *Libra* se menciona el hecho de que la CIA es conocida como “the Company” entre sus trabajadores, y en *The Names* el protagonista que cree trabajar para una empresa de seguros es en realidad agente de la CIA. El caso de *The Names* es particularmente llamativo, porque plantea el funcionamiento político del gobierno en términos de intereses económicos, insistiendo en el modo en que éstos provocan acciones políticas que sitúan determinados países en el mapa a los ojos del público americano: “All countries where the U.S. has strong interests stand in line to undergo a terrible crisis so that at last the Americans will see them” (*TN* 58). Algo parecido sucede en *Running Dog* con la relación entre PAC/ORD, “Personnel Advisory Committee, Office of Records and Disbursements”, descrita como “the principal unit of budgetary operations for the whole U.S. intelligence community” (*RD* 73), y Radial Matrix, aparentemente una empresa privada dedicada a la planificación de sistemas, pero cuya función real es bien distinta: “Radial Matrix was in fact a centralized funding mechanism for covert operations directed against foreign governments, and against political parties trying to gain power contrary to the interests of U.S. corporations abroad” (*RD* 74). La política exterior de los Estados Unidos, en la narrativa de DeLillo, está dirigida por los intereses económicos de las grandes empresas.²⁶¹

La obra de DeLillo testimonia la culminación de un proceso de sustitución de la soberanía estatal a la soberanía corporativa que produce la despolitización del poder. En sus novelas se materializa lo que Habermas ha llamado “sociedad despolitizada” (1999: 88). Ninguno de sus personajes vota ni habla jamás en términos políticos.²⁶² Esto se

²⁶¹ Aunque en general la narrativa de DeLillo tiende a situar el poder en manos de corporaciones, “el poder aristocrático de las multinacionales que extienden su red en el mercado global” (Negri, 2004: 27), se observa en momentos de su obra la tendencia a identificar a Estados Unidos como supuesto centro de ese nuevo Imperio, algo contra lo que Negri argumenta enérgicamente en *Guías* (2004: 26-27). Por otra parte, el papel predominante de Estados Unidos como capital del Imperio la anticipa en cierto modo Benjamin Franklin en algunos de sus escritos. Vid. Franklin, 1987: 367-374, “Observations Concerning the Increase of Mankind, Plebling of Countries, etc.” (1751).

²⁶² La política se expresa en sus novelas de forma sublimada, siempre negativa. Se asume que el juego democrático es parte del mismo mecanismo de auto-conservación del sistema, que se opone al individuo:

relaciona con el declive del “estado de derecho” del que hablaba Foucault: un personaje de DeLillo jamás acude a la policía, ni a un abogado, y a pesar de ello el individuo se siente vigilado en todo momento. Así, por ejemplo, Buddy Wunderlick en *Great Jones Street* no se sorprende demasiado cuando descubre que el apartamento en el que se ha encerrado huyendo de su condición de estrella del rock es propiedad de la corporación —llamada “Transparanoia”— que también posee la compañía discográfica que publica sus discos y gestiona sus bienes. En las novelas de DeLillo no hay edificios públicos, y ni siquiera en *Libra*, la novela que más se presta por su temática a la representación del poder político, las reuniones entre miembros de las agencias tienen lugar en sus despachos: los agentes de la CIA y el FBI se encuentran en los parques, campings, y hasta en las barbacoas que celebran en sus casas.

Frente a la despolitización, sin embargo, no se produce el vacío. La necesidad de controlar y vigilar a cada individuo (lo que Foucault llama “anatomopoder”) y también a la sociedad en su conjunto (“biopoder”) es constante, sólo que ésta se lleva a cabo en el contexto comercial. Las nuevas tecnologías del poder no se ejercen desde el Estado, sino desde el mercado, a través del consumo, como ya se ha mencionado en los dos apartados anteriores. *White Noise*, *Underworld* o *Americana* ofrecen reflexiones acerca del modo en que el consumo se convierte en nuevo poder, que se ejerce a través de la publicidad, en el supermercado, el centro comercial, la televisión: “The TV set is a package and it’s full of products” (*A* 270). En *Underworld*, Nick Shay y Brian Glassic visitan una tienda llamada “Condomology”, en un área apenas urbanizada. Brian, fascinado por los pasillos llenos de adolescentes, augura que el establecimiento se alzará como nuevo centro de poder: “And the place is strategically located, out at the new frontier [...] I can see a satellite city growing out from this one shop, a thousand buildings, this is my vision, sort of spoked around the condom outlet. Like some medieval town with the castle smack at the center” (*U* 109). En el lugar del castillo medieval, el centro comercial. La estructura comercial, centrada en la tienda, que se plantea en ese pasaje vendría a sustituir a la estructura urbana dieciochesca centrada en el ayuntamiento o el palacio, la centralidad indicando así espacialmente el punto de origen del poder en esa estructura.²⁶³ La imagen de una ciudad satélite creciendo en

No hay participación en la vida civil, sino un intento constante de escapar de ella, de sustraerse a sus mecanismos de funcionamiento, que se perciben siempre como coercitivos, mecanismos de control y disciplina que anulan al individuo.

²⁶³ La referencia al siglo XVIII no pretende ser absoluta ni exclusiva, sino ilustrativa del modo en que se teoriza en esa época, en ejemplos como la estructura del palacio de Versalles, por ejemplo, el urbanismo a

torno a una tienda se convierte así en metáfora de la centralidad de la “razón comercial” y su capacidad para generar incluso estructuras urbanísticas.

El consumo como fuerza disciplinaria funciona de un modo muy similar a lo descrito por Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos estatales*. Al comprar, el individuo se llena, construye su identidad en función de los modelos que ofrece la publicidad. El sujeto, categoría constituida por la ideología en Althusser, es interpelado como sujeto libre para que libremente acepte su sujeción. A cambio, se le proporciona una visión unificada de sí mismo como sujeto: “los rituales del reconocimiento ideológico, los cuales nos garantizan que somos en todo momento sujetos concretos, individuales, inconfundibles, y (naturalmente) insustituibles” (Althusser, 1974:156). Las visitas de Jack Gladney y su familia al centro comercial en *White Noise* tienen el efecto casi terapéutico de la ideología: “I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I’d forgotten existed” (83). La tienda que visitan Nick y Brian es una fábrica de identidades disciplinadas: “the package of attitudes and values known as lifestyle” (U 109); “Behind the products and their uses we glimpsed the industry of vivid description” (U 111). La definición de Althusser de la ideología, y la de DeLillo de la publicidad se superponen: “La ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser, 1974: 144); “In this country there is a universal third person, the man we all want to be. Advertising has discovered this man [...] Advertising is the suggestion that the dream of entering the third person singular might possibly be fulfilled” (A 270).²⁶⁴ David Cowart percibe la misma concepción “ideológica” de la publicidad en su análisis de *Mao II*: “Modern advertising and the consumer consciousness it shapes make of the many one—one in taste, one in appetite, one in vision, one in values. The subject, in other words, is subjected. To use the terminology of Althusser, the subject is interpellated...” (Cowart, 2002: 121). La ideología del capitalismo tardío es la publicidad, de la misma manera que su poder es el del consumo.

El consumo inducido por la publicidad tiene una capacidad para permear ideológicamente todos los rincones del planeta. De este modo, el proceso de globalización reproduce en la expansión del consumo, la descentralización de los

partir de la estructura radial como símbolo de la estructura de poder. Cabe señalar, además, que en otros contextos, como en la ciudad griega, la estructura radial no se centra en el palacio o ayuntamiento, sino que el centro de la ciudad lo constituye la plaza o *agora*, como lugar de intercambio intelectual, comercial y político.

²⁶⁴ Para análisis del mismo pasaje de *Americana*, vid. Frank Lentricchia: “Tales of the electronic tribe” (Lentricchia, ed. 1991a: 88-89) y “*Libra* as Postmodern Critique” (Lentricchia, ed. 1991b: 193-195).

sistemas de producción capitalista que operan en el mundo contemporáneo. Al final de *Underworld* DeLillo ofrece una visión completa del proceso de globalización:

Some things fade and wane, states disintegrate, assembly lines shorten their runs and interact with lines in other countries. This is what desire seems to demand. A method of production that will custom-cater to cultural and personal needs, not to cold war ideologies of massive uniformity. And the system pretends to go along, to become more supple and resourceful, less dependent on rigid categories. But even as desire tends to specialize, going silky and intimate, the force of converging markets produces an instantaneous capital that shoots across horizons at the speed of light, making for a certain furtive sameness, a planning away of particulars that affects everything from architecture to leisure time to the way people eat and sleep and dream. (U 786)

Desde el declive de las soberanías estatales hasta los efectos homogeneizantes en la cultura y la vida cotidiana, pasando por la flexibilización de los sistemas de producción, en este párrafo se resume todo el discurso crítico sobre la globalización, que hasta cierto punto se articula sobre la misma idea del “corte catastrófico” que se formula en la narrativa de DeLillo, y que se analizará en el apartado 5.4.3., y que, en su percepción de un mundo “caído”, responde a lo que Adorno denuncia en *La jerga de la autenticidad* (1969) como “pensamiento originista cosificado”.²⁶⁵

En *The Names*, los personajes de DeLillo perciben un proceso de expansión económica que abarca el mundo entero, que produce “globalización”. Según la RAE, la globalización es la “tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales”. Según Hardt y Negri: “Capital has indeed always been organized with a view toward the entire global sphere, but only in the second half of the twentieth century did multinational and transnational industrial and financial corporations really begin to structure global territories biopolitically” (Hardt & Negri, 2000: 31). En *The Names*, los personajes viven en un mundo que, ya en 1982, se percibe como globalizado. Todos ellos trabajan para alguna de las corporaciones a las que se refieren Hardt y Negri: “He’d held various jobs involving the security of overseas branches of British and American corporations” (TN 40). La propia palabra “corporación”, por otra parte, remite a la metáfora organicista de un modelo político-económico: corporación como cuerpo, implicando en sus definiciones la unión de elementos en un nivel superior. Así, corporación se define

²⁶⁵ Vid. también Adorno, *Dialéctica negativa*, donde critica la idea de “la superioridad de lo originario” en Heidegger (1989: 74).

en inglés como “A body of people that has been given a legal existence distinct from the individuals who compose it”; o “An incorporated company of traders who originally controlled their particular trade in a place”. La ex-mujer de James Axton, el protagonista de *The Names*, se resiste a considerar la posibilidad de una corporación decapitada funcionando de forma autónoma: “There ought to be something higher than the corporation” (TN 12). La presencia de las corporaciones se extiende a todos los rincones del mundo, produciendo las primeras reacciones violentas en los países que las acogen: “You’re a presence everywhere. You have influence everywhere: But you’re only being shot at in selected locales” (TN 114). El mecanismo de la corporación se describe, en ocasiones, como parasitario, volviendo así a la metáfora del capitalismo como sistema parasitario. Las empresas se asientan en una zona del planeta, explotan sus recursos humanos y materiales, y una vez agotada su rentabilidad se trasladan a otro lugar.

La globalización como movimiento parasitario de las corporaciones se asocia, por lo tanto, a la movilidad de los individuos que trabajan para ellas, los ejecutivos. El cosmopolitismo de los personajes de *The Names* se asocia a lo que Zygmunt Bauman ha definido en *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil* (2003) como élite extraterritorial (2003: 66-68) en referencia a ese tipo social. Por otra parte, la movilidad de los individuos es, para el mundo globalizado, condición necesaria para el desarrollo efectivo de políticas empresariales multinacionales. Pero esa movilidad dictada por los desplazamientos de la economía tiene su reverso en las migraciones masivas hacia las zonas en las que se concentra la actividad empresarial creando yacimientos de empleo/riqueza. Según Hardt y Negri: “Only a space that is animated by subjective circulation and only a space that is defined by the irrepressible movements (legal or clandestine) of individuals or groups can be real” (Hardt & Negri, 2000: 364). Su principal efecto es la familiaridad de todos los rincones del mundo, lo que Hardt y Negri llaman lo concreto universal: “The concrete universal is what allows the multitude to pass from place to place and make its place its own. This is the common place of nomadism and miscenagation” (ibid, 364). En *The Names*, se menciona el mismo proceso, la misma sensación de familiaridad: “No matter how remote you are, how far into the mountains or islands, how deep-ended you are, how much you want to disappear, there is still the element of shared culture, the feeling that we know these people, come from these people” (TN 25-26).

Si el capital permite la descapitalización (la ausencia de capital, centro administrativo del poder económico y político), descentralización de los órdenes económico, en primer lugar, y político después (como explica *The Names*), también permite la extensión del “sistema” hasta los rincones más remotos del planeta: “Istanbul, Ankara, Beirut, Karachi” (TN 33). El modelo de la globalización supone el paso de una retórica de la capital (como centro) a otra de la red. La red, network, como estructura decapitada: “Communication not only expresses but also organizes the movement of globalization. It organizes the movement by multiplying and structuring interconnections through networks” (Hardt & Negri, 2000: 32). Los medios de comunicación ofrecen una metáfora de funcionamiento y una posibilidad de expansión a la globalización. En *Guías*, Negri habla del universo cosmopolita, descentralizado y *desterritorializado*, frente al Estado moderno europeo que se basaba en los dos capitales: el capital económico y la capital administrativa. “El mundo ya no está gobernado por sistemas políticos estatales, sino por una única estructura de poder que no presenta ninguna analogía significativa con el Estado moderno de origen europeo. Se trata de un sistema político descentralizado y desterritorializado, que no responde a tradiciones y valores étnico-nacionales, y cuya sustancia política y normativa es el universalismo cosmopolita” (Negri, 2004: 25).

Al comienzo de *Empire*, Hardt y Negri escriben: “Today nearly all of humanity is to some degree absorbed within or subordinated to the networks of capitalist exploitation” (Hardt & Negri, 2000: 43). En *Guías*, sin embargo, se plantea un modelo de globalización con grietas, un sistema en el que todavía quedan espacios sin alcanzar: “En la globalización se encuentran siempre espacios libres, foros e intersticios a través de los cuales se produce un flujo de resistencia (Negri, 2004: 36). Esta situación se plantea, en la narrativa de DeLillo, como potencial narrativo en términos de si es posible escapar del sistema (estar fuera: nociones de interioridad y exterioridad). Eric Packer afirmaba en *Cosmopolis* que “There is no outside [the system]”. Sin embargo, como se verá en el último capítulo de este trabajo, la narrativa de DeLillo puede leerse como una búsqueda de “intersticios” en el sistema. Una de las formulaciones posibles del escape al sistema es a través del rechazo, “refusal”, que Hardt y Negri plantean en *Empire* precisamente desde la literatura, utilizando como ejemplos “Bartleby the Scrivener” de Melville y *The Life and Times of Michael K.* de J.M. Coetzee. Frente a ellos se situarían los autores que han postulado la imposibilidad de escapar, como Kafka en *El castillo* o *El proceso* y Beckett en *Waiting for Godot* o *Watt*.

4.3.7. La plusvalía narrativa: deriva narrativa del capital.

Al comienzo de *The Names* Owen Brandemas, arqueólogo y criptógrafo, afirma: “The first writing was motivated by a desire to keep accounts [...] Bookeeping” (TN 35). Se refiere así a una conexión, la que existe entre la economía y la escritura, que fructificará en la literatura norteamericana puritana, desde Anne Bradstreet hasta Nathaniel Hawthorne. Las conexiones entre el nacimiento de la novela y el del capitalismo han sido rastreadas por críticos como Ian Watt, Raymond Williams o Juan Carlos Rodríguez. Watt, en su clásico estudio *The Rise of the Novel* (1964), plantea de forma sistemática los modos en los que la novela moderna, la que nace con Defoe, Richardson y Fielding (Watt, 2000: 9), depende de la existencia de una forma determinada de sociedad como fuente de recursos narrativos: “The novel’s serious concern with the daily lives of ordinary people seems to depend upon two important general conditions: the society must value every individual highly enough to consider him the proper subject of its serious literature; and there must be enough variety of belief and action among ordinary people for a detailed account of them to be of interest to other ordinary people, the readers of novels” (Watt, 2000: 60). Watt se refiere a un tipo de sociedad en la que el individualismo sea un valor fundamental, lo que garantizaría a la literatura una fuente casi inagotable de recursos: podrían escribirse tantas novelas como individuos existen. La existencia de tal sociedad, a su vez, depende de un sistema socio-económico concreto, que garantice la diversidad de acciones y credos a los que hace referencia en el pasaje anterior: “The existence of such a society, in turn, obviously depends on a special type of economic and political organisation and on an appropriate ideology” (Watt, 2000: 60).

Sin embargo, la conexión entre el nacimiento de la novela y el capitalismo no se apoya exclusivamente en esa idea de individualismo que postula Watt, sino en otros factores socio-económicos.²⁶⁶ Se podría hablar del modo en que la novela emblematisa lo que podría denominarse “el imaginario de la transferencia”, de manera que las actividades económicas propias del capitalismo se establecen en contigüidad con la actividad novelística. Dicho de otro modo, el capital se erige en motor narrativo

²⁶⁶ Derrida ha afirmado que la literatura (como institución) nace asociada al Estado moderno, una vez establecida la democracia, sin la cual no podría haber existido. La relación causal que establece entre ambas, literatura y democracia, pasa necesariamente por el concepto de libertad de expresión: “Literature depends absolutely on the possibility to say anything and its being incontestable” (Miller, ESSE7 2004).

fundamental en una tradición que se extiende desde *Robinson Crusoe* (1712) de Daniel Defoe hasta *JR* (1975) de William Gaddis. Sin duda en la narrativa de Don DeLillo se da la misma determinación narrativa por el capitalismo, no sólo como marco socio-económico en el que se desarrollan todas sus novelas, sino como producto de lo que denomino retórica del capital, y también como generador de potencialidad narrativa.

Al definir la circulación de capital, Marx la describe inicialmente como un rodeo, giro, tropo en definitiva: “Cambiar primero 100 libras esterlinas por algodón y luego este mismo algodón por otras 100 libras esterlinas, esto es, *dando un rodeo*, dinero por dinero, una cosa por otra igual, parece evidentemente una operación inútil y absurda” (Marx, 2000: 203-204; la cursiva es mía). La definición de Marx del capital como rodeo remite a la definición de tropo precisamente como un rodeo, de manera que el funcionamiento de la economía capitalista podría decirse puramente tropológico. La del rodeo, o giro, es una definición que afecta también a la narración: Primero, porque la definición del lenguaje literario de Jakobson o Shklovski como desviación (rodeo) del lenguaje literal o cotidiano está presente en la propia consideración de la novela como literatura.²⁶⁷ Segundo, porque en términos narratológicos la novela podría describirse como un rodeo desde una situación narrativa inicial X hasta una situación narrativa final Y. Ese rodeo se hace posible, sobre todo en la novela realista, gracias a o a través de un rodeo económico: la herencia, el descubrimiento del tesoro, o la ausencia de estos (*Bleak House*, *Tess of the D’Urbervilles*), la movilidad social como cambio de clase social y por tanto de nivel económico por matrimonio o herencia inesperada (*Jane Eyre*, *Sense and Sensibility*) o la imposibilidad de la movilidad social (*Wuthering Heights*, *Middlemarch*, *Light in August*), el robo como desencadenante de procesos legales-narrativos (*Moll Flanders*, *The Last Chronicle of Barset*), o la pura acumulación y circulación capitalista (*Robinson Crusoe*, *Nostromo*, *The Great Gatsby*).

El rodeo, precisamente, articulado a lo largo de un eje temporal que produce cambios, se explica en términos narrativos. En *Donner le temps 1. La fausse monnaie*, Derrida analiza la cualidad narrativa de la economía a partir del concepto de circulación: “*L’oikonomia*, comme de tout le champ économique: échange circulaire, circulation des biens, des produits, des signes monétaires ou des marchandises, amortissement des dépenses, revenus, substitution des valeurs d’usage et des valeurs

²⁶⁷ Vid. Roman Jakobson, “Sobre el realismo artístico” o Viktor Shklovski, “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970), ed. Tzvetan Todorov. Jakobson, por ejemplo, escribe: “Este deseo de hacer más difícil la adivinanza, de demorar el reconocimiento, tiene por consecuencia acentuar el nuevo rasgo, el epíteto original” (Todorov, ed. 1970: 77).

d'échange. Ce motif de la circulation peut donner á penser que le leoi de l'économie est le retour—circulaire—au point de départ, á l'origine, á la maison aussi. On aurait ainsi á suivre la structure *odysseique* du récit économique. *L'oikonomia* emprunterait toujours le chemin d'Ulysse" (Derrida, 1991: 18). La retórica del círculo, afirma, es común a las narraciones de la economía y del tiempo: "Tous ces motifs et quelques autres se trouvent fissés dans une narration, dans une narration de narration ou dans une passion de narration. Nous aurons á reconnaître la question du *récit* et de la littérature au coeur de toutes celles dont nous parlons en ce moment" (Derrida, 1991: 37).

Derrida analiza en términos económico-literarios el relato breve de Baudelaire "La moneda falsa". En él, dos amigos salen de comprar tabaco y, al cruzarse en la calle con un mendigo, uno de ellos le da una moneda. Al ser interrogado por su acompañante acerca de su gesto, éste responde: "Era la moneda falsa". Según Derrida, es el resto generado por toda circulación económica lo que hace posible el relato: "Ils viennent d'acheter du tabac. Ils viennent d'acheter—de se payer—du tabac et toute l'économie du récit, comme le récit de l'économie, procède d'un *reste*, de la monnaie rendue, de la monnaie qui reste de cet achat" (Derrida, 1991: 133). Cuando Marx distingue entre dos formas de circulación económica, la mercantil y la de capital, señala que en el primer tipo de intercambio el dinero se gasta, se agota, desaparece por completo en la operación. Por el contrario, en el segundo tipo, el dinero se adelanta para ser recuperado más tarde—lo que Marx llama "el reflujo del dinero a su punto de partida"— con un resto, un residuo secretado durante la operación: el excedente. En la sección titulada "La fórmula del capital", se introduce el concepto de plusvalía:

La forma completa de este proceso es D-M-D', en donde $D' = D + AD$, es decir, igual a la suma de dinero originariamente desembolsada más un incremento. Este incremento o excedente sobre el valor originario es lo que llamamos plusvalía (surplus value). Así pues, el valor originalmente desembolsado no sólo se conserva en la circulación, sino que altera en ella su magnitud, se incrementa con una plusvalía, o sea, se valoriza. Y este movimiento lo transforma en capital. (Marx, 2000: 204-205)

La plusvalía como acumulación del resto generado en el proceso de circulación económica conecta así con la novela, en la que el capital narrativo inicial se pone en circulación generando una acumulación textual. Eso es precisamente lo que ocurre en *Underworld* con la pelota de baseball que sirve de hilo conductor (por volver a utilizar la imagen de la trama como hilo analizada en el apartado 4.1.5.2.) a la novela. Mark

Osteen ha observado el modo en que el aumento del precio de la pelota a lo largo de la novela sirve de potente comentario sobre el concepto de plusvalía (Osteen, 2000: 232). Osteen no va más allá en su comentario, pero apunta a lo que podría conducir a un análisis de la novela en términos exclusivamente económicos.

La producción, decía Mill, comienza necesariamente en las manos. Es precisamente en las manos de Cotter y de otro de los espectadores en el estadio donde la pelota de baseball se convertirá en un producto dispuesto para la circulación: “And Cotter is under a seat handfighting someone for the baseball. He is trying to get a firmer grip. He is trying to isolate his rival’s hand so he can prise the ball away finger by finger” (U 47). Las referencias a dedos, manos y brazos son constantes en todo el pasaje: “It is a small tight conflict of fingers and inches” (U 47); “He gets his hands around the rival’s arm just above the wrist” (U 47); “veins stretched and bulged between white nuckles” (U 48); “Cotter’s hands around the rival’s arm, twisting in opposite directions, burning the skin” (U 48); “Cotter fells the arm jerk and the fingers lift from the ball” (U 48); “Cotter holds the rival’s arm with one hand and goes for the ball with the other” (U 48). Al fin, Cotter Martin se hace con la pelota, convirtiéndose en propietario: “He’s got the ball, he feels it hot and buzzy in his hand” (U 48). A partir de ese momento, la pelota se convierte en objeto de especulación. La primera oferta llega, precisamente, del rival con cuyo brazo ha mantenido Cotter la lucha en el estadio: “What do you say to ten dollars in crisp bills? That’s a damn fair offer. Twelve dollars. You can buy a ball and a glove for that” (U 55).

El problema, narrativo y económico, es que Cotter no vende, que se niega a poner el producto en circulación, amenazando de ese modo el desarrollo narrativo: “I dont’ want to sell it. I want to keep it” (U 146). Si la pelota no se llegara a poner en circulación, si no pasara de Cotter a Mainwright y de éste a otro comprador hasta llegar a Nick Shay, no habría novela. La pelota se convertiría en don, escapando así, según la formulación de Derrida, al círculo económico: “Il ne doit pas circuler, il ne doit pas s’échanger, il ne doit en tout cas pas être épuisé, en tant que don, pas le procès de l’échange, par le mouvement de la circulation du cercle dans la forme du retour au point de départ” (Derrida, 1991: 18). Así, es la circulación de capital lo que garantiza el desarrollo narrativo, de manera que el aumento del precio de la pelota, de los \$32 que paga por ella el primer comprador a los \$34,500 que le cuesta a Nick Shay, es el motor narrativo de la novela, y no un mero comentario acerca del concepto de plusvalía. El bloqueo a la circulación del producto que supone la negativa de Cotter es similar al que

se produce en otras novelas de DeLillo, con otros productos. En *Running Dog*, por ejemplo, se explora la avidez del mercado de la pornografía por adquirir un producto que permanece retenido en manos del coleccionista Lightborne. En *Great Jones Street*, el misterioso paquete denominado durante toda la novela “the product”, provoca la parálisis de la narración, reducida al apartamento de Bucky Wunderlick hasta que, al ser robado, vuelve a ponerse en marcha. Del mismo modo, en *Underworld* es precisamente un robo lo que desbloquea la circulación narrativa y económica de la pelota. Frente a la negativa de Cotter a vender la pelota, su padre, Manx Martin, ve inmediatamente las posibilidades económicas de la venta: “Crazy to let the thing sit here and do nothing and earn nothing” (U 146). Ante su persistente negativa, el padre entra en la habitación de noche, mientras el hijo duerme, coge la pelota y sale a la calle, en busca de un comprador (U 150).

Las secciones en las que se narra la primera venta de la pelota se intercalan en la que podría decirse la trama principal. Para Marvin Lundy, coleccionista de objetos relacionados con el baseball, la búsqueda del origen de esa primera venta, es decir, del momento en que el don se convierte en capital, supone la reconstrucción de una línea temporal unificada en el significado de la pelota: “Strange how he was compiling a record of the object’s recent forward motion while simultaneously tracking it backwards to the distant past” (U 318). La pelota, más que un mero “mcguffin”, es el recurso que constituye, en su circulación, el esqueleto narrativo de la novela. El comentario de Lundy puede leerse como meta-narrativo, puesto que la reconstrucción que él lleva a cabo en dos direcciones es la misma que DeLillo emprende con su novela²⁶⁸. La circulación de capital permite, en *Underworld*, establecer una causalidad económica a lo largo de un eje temporal, y en esa circulación se genera un resto narrativo de 700 páginas. La pelota, convertida en fetiche, tiene la capacidad de generar narración, como objeto desinstrumentalizado: “The ball brought no luck, good or bad. It was an object passing through. But it inspired people to tell him [Lundy] things, to entrust family secrets and unbreathable personal tales, emit heartfelt sobs onto his shoulder. Because they knew he was their what, their medium of release. Their stories would be exalted,

²⁶⁸ Sobre el proceso de composición de *Underworld*, DeLillo declaraba en 1998: “To me [...] the most interesting aspect of the book’s structure, and the one I found most satisfying, is the way in which there are two time structures. There is a huge mass of time sweeping backwards from the 1990s to the 1950s, but at the same time there are these little quantum pieces representing the three Manx Martin chapters. [...] And these chapters move forward, like a sort of underground stream, a time-line, representing not a huge sweeping period of time, but just one day. What happens is that at the end of the third episode, these two time-lines connect, so that there is a dovetailing of these two otherwise completely different schemes” (Williams, 1998).

absorbed by something larger, the long arching journey of the baseball itself and its own cockeyed march through the decades” (U 318).

La circulación de la pelota, sin embargo, se interrumpe al llegar a las manos de Nick, el personaje principal de la novela, y se convierte así en fetiche. Metafóricamente, al llegar a sus manos, la pelota completa el viaje de Ulises del que hablaba Derrida en *Dar (el) tiempo*, precisamente porque llega a *sus manos*, reproduciendo así el punto de partida de su circulación: “I had the ball in my hand [...] You have to know the feel of a baseball in your hand, going back a while, connecting many things, before you can understand why a man would sit in a chair at four in the morning holding such an object, clutching it—how it fits the palm so reassuringly...” (U 131). Como en el pasaje sobre Cotter Martin luchando por coger la pelota, el énfasis aquí también está en lo táctil: “You squeeze a baseball. You kind of juice it or milk it. The resistance of the packed material makes you want to press harder” (ibid).²⁶⁹ Al sostenerla en su mano, Nick percibe la cualidad para generar historias de la que hablaba Lundy, en parte porque provoca la necesidad de establecer conexiones—connecting many things—a partir del tacto: “How the hand works memories out of the baseball that have nothing to do with games of the usual sort” (U 132). Podría decirse que el personaje principal de la novela es Nick Shay porque su posesión de la pelota provoca una compulsión narrativa en él que le lleva a relatar su historia y sus recuerdos a lo largo de toda la novela.

Con Shay, sin embargo, se interrumpe la circulación de la pelota, que deja de ser capital para convertirse en tesoro. Al explicar la fórmula del capital, Marx escribe: “Si las 110 libras esterlinas se gastasen como dinero, dejarían de desempeñar su papel. Dejarían de ser capital. Sustraídas a la circulación, se petrifican en forma de tesoro, y no producen ni un solo céntimo, aunque estén almacenadas hasta el día del Juicio Universal” (Marx, 2000: 205). El capital, para seguir siéndolo, necesita permanecer en circulación. El tesoro es dinero petrificado, enterrado durante largo tiempo. Y en eso es precisamente en lo que se convierte la pelota de baseball al final de *Underworld*: “This is how I came across the baseball, rearranging books on the shelves. I look at it and squeeze it hard and put it back on the shelf, wedged between a slanted book and a straight-up book, and expensive and beautiful object that I keep half hidden, maybe because I tend to forget why I bought it [...] and I put it back and forget it until next time” (U 809). Enterrada entre libros, la pelota sustraída a la circulación deja de generar

²⁶⁹ Este pasaje remite, mediante el énfasis en lo táctil, a la dialéctica entre el tacto y su evitación aludida en el capítulo 4.2.2.1., y sobre la que se volverá en el capítulo 4.4.2.

narración, entre otras cosas porque su poseedor deja de tener historias que contar en relación con ella. El tesoro enterrado no tiene capacidad narrativa. Sólo la recupera cuando se vuelve a poner en movimiento, cuando alguien lo encuentra o lo roba, desde *Treasure Island* (1883) de Stevenson o *Silas Marner* (1861) de George Eliot hasta las obras de J.R.R. Tolkien *The Hobbit* (1937) y *The Lord of the Rings* (1954-55).

Otro objeto de especulación capitalista convertido en tesoro es el misterioso paquete que ocupa en *Great Jones Street* la misma función narrativa que la pelota de *Underworld*. El paquete, denominado indistintamente en la novela “the product” o “the package”, contiene una droga robada al gobierno por un grupo contracultural denominado “Happy Valley Farm Commune”, y que todos los personajes de la novela pretenden. Cuando un representante de la comuna decide entregarle el paquete a Bucky Wunderlick, el protagonista y narrador de la novela, éste paraliza su circulación temporalmente, escondiéndolo y convirtiéndolo en tesoro. No en vano, un cofre es precisamente el lugar elegido para esconderlo: “The package was about twelve inches square, not heavy, wrapped in brown paper sealed with plain brown tape. I dropped it in a small trunk in a corner of the room” (*GJS* 17). La tendencia de Wunderlick a mantener sus bienes fuera de la circulación capitalista se hace evidente en otros momentos de la novela: “I want my money to sit quietly. That’s my idea of the value of money. While I work and sweat, I want to think of my money resting in a cool steel-paneled room. It’s stacked in green stacks, very placid and cool, resting up” (*GJS* 44-45). La negativa de Wunderlick a poner su dinero en circulación—“I don’t want it working. I’m the one who works” (*GJS* 44)—junto con su falta de interés por el paquete se suman a su tendencia general al aislamiento y la inactividad, todo ello constituyendo una fuerte resistencia por su parte al avance de la narración. La tendencia anti-narrativa y anti-capitalista de Bucky Wunderlick chocará con los intereses e impulsos del resto de personajes, desde el compañero de banda y posible comprador del producto Azarian hasta los miembros de la comuna Happy Valley Farm, cuya agente es Opel, antigua novia de Bucky: “I’m bargaining agent for Happy Valley. I have bargaining powers. I wheel and deal. I don’t just hang around the principal parties trying to win Brownie points” (*GJS* 58).

El paquete se pondrá de nuevo en circulación al ser confundido con otro, que contiene las cintas grabadas por Wunderlick en su refugio de montaña, y robado. Como ha señalado Anthony DeCurtis, no existe ninguna diferencia entre los dos paquetes: “The drug and Wunderlick’s music, no matter how authentically conceived or

individually created, are both products, and the buying and selling of products is what makes the world of *Great Jones Street* turn” (Lentricchia, ed. 1991b: 137). En *Great Jones Street*, de hecho, la indistinción entre los dos paquetes se percibe en el modo en que los mismos compradores se interesan por ellos y utilizan uno para negociar el valor del otro. “Everybody in the free world wants to bid”, afirma el Dr. Pepper, expresando su incredulidad por la falta de interés de Wunderlick por entrar en el negocio: “I’m to believe you and Hanes didn’t make a deal? I’m to believe all this?” (*GJS* 218). En la referencia de Mark Osteen a la imagen del disco que gira como metáfora de la circulación de las mercancías en *Running Dog* reverbera la persistencia de la retórica de la circularidad en el discurso económico: “The spinning record also functions as a self-reflexive image of the novel’s own structural economy. The passive and nearly immobile Wunderlick resides at the center of the market’s (and the novel’s) circulation, the void around which the quest for the two mysterious products revolves” (Osteen, 2000: 52).

Como ya se ha mencionado, la pelota de baseball de *Underworld* y el paquete de *Great Jones Street* cumplen una función similar. Lo mismo podría afirmarse de la película pornográfica supuestamente rodada en el bunker de Hitler pocos días antes de su suicidio que sirve de “mcguffin” en *Running Dog*. En términos narrativos, los tres productos cumplen la misma función de motor de la trama desde el momento en que se incorporan a la circulación de capital. La aparición de los personajes en las novelas se justifica por el interés en adquirir el producto, y el final de las novelas sólo tiene lugar cuando el producto es consumido, cuando su circulación deje de producir plusvalía económica y narrativa.

Los tres objetos, además, responden a la definición que Marx da del fetichismo de la mercancía. El aparato narrativo que se desarrolla a su alrededor resulta totalmente inexplicable en relación a su valor de uso: “A primera vista, una mercancía parece un objeto trivial, obvio. De su análisis resulta que es una cosa muy complicada, llena de sutilezas metafísicas y de caprichos teológicos. En cuanto valor de uso no hay nada misterioso en ella, ya la considere bajo el punto de vista de que con sus propiedades satisface necesidades humanas, o que recibe estas propiedades solamente como producto del trabajo humano” (Marx, 2000: 101). A esto parece querer referirse John Frow en el capítulo que dedica a *Running Dog* en *Marxism and Literary Form* (1986) cuando escribe acerca de la película: “To the extent that the intensity of the struggle over it is far in excess of *its intrinsic worth*, this lost object works in the novel as a kind

of fetish” (Frow, 1986: 141; *mi cursiva*). Aunque Frow apunta acertadamente a la teoría marxista del fetichismo de la mercancía, su referencia a un supuesto “valor intrínseco” de la película resulta problemático, puesto que no se especifica si éste hace referencia al valor de uso del objeto (que evidentemente no tiene por qué ser intrínseco al objeto) o bien a lo que Marx denomina “la determinación de la magnitud de valor” (Marx, 2000: 102), en relación a la duración o cantidad del gasto energía humana—en forma de trabajo—empleada en su producción. Sin embargo, la fascinación que despiertan la pelota, el paquete y la película en la narrativa de DeLillo tiene el mismo carácter místico que Marx atribuye a las mercancías-fetiché. La mercancía, dice Marx, se convierte en fetiché cuando su percepción como mercancía se desliga totalmente de la percepción del trabajo que la produce y de su consideración en cuanto que objeto en relación a otros objetos (*ibid.*)²⁷⁰ Así, el valor por el tiempo de trabajo del objeto queda sepultado bajo la especulación de su valor relativo: “La determinación de la magnitud de valor por el tiempo de trabajo es, pues, un secreto encerrado bajo los movimientos aparentes de los valores relativos de las mercancías. Su descubrimiento elimina la apariencia de la determinación puramente casual de las magnitudes de valor de los productos del trabajo, mas no elimina en absoluto su forma objetiva” (Marx, 2000: 107). De ese modo se explica, en la narrativa de DeLillo, el modo en que el carácter de cada cosa, objeto maldito—“*vertracktes Ding*”—genera, por una parte, una narrativa de la especulación capitalista-fetichista, mientras que por otra explica la consideración de tales objetos independientemente de su valor por la fuerza de trabajo que los produce. De ese modo, Nick Shay no quiere la pelota de baseball porque sea una pelota que sirva para jugar al baseball, o porque esa pelota se fabricara en 1952, sino precisamente por la circulación a la que la pelota ha estado sometida desde su fabricación: “Sólo dentro de su intercambio reciben los productos del trabajo una objetividad de valor socialmente igual, separada de su objetividad de uso sensiblemente distinta” (Marx, 2000: 104).

4.4. Basura

²⁷⁰ La fetichización podría entenderse como un triple proceso de alienación con respecto de las condiciones de producción del objeto, con respecto de los materiales con los que se produce y con respecto del uso al que el objeto estaría destinado. El último paso sería la desinstrumentalización del objeto con respecto de su valor de uso. Derrida sitúa el incremento de valor, merced al cambio, en la raíz originaria del oro, corrompiendo así la metafísica naturalista que subyace al marxismo.

Este capítulo está dedicado a la última de las cuatro tropologías que articulan el análisis de la postmodernidad en la narrativa de DeLillo que se ha llevado a cabo en este trabajo. Precisamente por ser la última, su función viene a ser la de recoger los restos dejados por las otras tres, de ahí su doble relevancia como resto: la basura no sólo juega de por sí un papel fundamental en el postmodernismo, sino también como resto, como reverso de todos los demás rasgos de aquel.

En el primer apartado del capítulo se expondrán brevemente los mecanismos retóricos que articulan la tropología denominada aquí “basura”. Su lógica, metonímica y acumulativa, se configura como contigüidad magmática de materiales literarios. Las figuras retóricas vinculadas a la acumulación caótica ayudarán a la exposición de esa tendencia al desorden y a la fragmentación en la narrativa de DeLillo.

En el siguiente apartado se examinará el concepto de basura desde una perspectiva antropológica y filosófica, con el fin de distinguir la función social y epistemológica de la basura como elemento asistémico que amenaza toda forma de orden. El concepto de basura se define a partir de la necesidad humana de imponer límites entre lo puro y lo contaminado, entre lo cognoscible y lo “otro”, que se extienden a todos los ámbitos de la actuación humana. Las ideas de márgenes, límites, fronteras, necesarias para la delimitación de la basura, articulan buena parte de la narrativa de DeLillo y sirven para exponer la peligrosidad de las zonas de contacto, liminales, entre categorías opuestas.

En el tercer apartado, “El concepto y el fin”, se rastrea el modo en que las operaciones semióticas mediante las que se señalan ciertos objetos como basura tienen una función estructural en todo sistema. La retórica de la basura pasa por la negación de nociones de “concepto” o “finalidad”. La basura, desde el triple punto de vista epistemológico, sociológico y narratológico, se presenta como amenaza desestabilizadora.

El siguiente apartado, “Arqueología”, examina una de las imágenes más frecuentes en la narrativa de DeLillo, la de la basura como índice cultural del que extraer información sobre un individuo o grupo social. A través de esa imagen se articula el intento de sistematizar la basura, encontrar un orden o un mensaje de orden superior en ella, conectando así con otra articulación frecuente en DeLillo, la de la basura, el resto, como índice de los hábitos de consumo en sociedades capitalistas avanzadas, de manera que la acumulación de grandes cantidades de basura llega a percibirse como resultado de un sistema económico que, una vez más, se definirá como parasitario. En la vinculación del resto de todo proceso de consumo con la cadena

económica se hace evidente la fundamentación de ambas retóricas, la de la basura y la del capital, en el concepto de “resto”.

Los dos siguientes apartados examinan tres figuras que se configuran a través de la misma lógica que la basura, o que participan de ella: el marginado, la masa y el suburbio como zonas liminales de los sistemas sociales y urbanísticos. El marginado y el suburbio se definen como lo “impropio” respecto de esa centralidad social y urbanística. La masa, en la narrativa de DeLillo, se configura también como amenaza de desorden, aunque su localización es más compleja: la masa permanece en el sistema y se define como amenaza para el individuo que busca escapar de tal sistema.

El último apartado de este capítulo vincula la recurrencia de la basura como principio organizativo de la narrativa de DeLillo a estéticas modernistas. Más allá del interés por la basura en la obra de autores postmodernistas como Thomas Pynchon, la basura como principio estético se teoriza fundamentalmente en el modernismo como percepción de una realidad fragmentada, rota, de la que el arte puede extraer un significado que trascienda los pedazos aislados. Este último apartado permitirá así establecer un vínculo entre la obra de DeLillo y el modernismo, que resultará fundamental en el siguiente capítulo de este trabajo, “Resistencias”.

4.4.1. Introducción.

En un artículo incluido en la colección de ensayos *Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Robert McMinn observa un paralelismo entre dos pasajes de *White Noise* y *Underworld* (2002: 42), en los que se habla de la gestión doméstica de la basura: el reciclaje en *Underworld* y el triturador de basura en *White Noise*. Estos son los dos textos:

I walked across the kitchen, opened the compactor drawer and looked inside the trash bag. An oozing cube of semi-mangled cans, clothes hangers, animal bones and other refuse. (*WN* 258)

At home we removed the wax paper from cereal boxes. We had a recycling closet with separate bins for newspapers, cans and jars. We rinsed out the used cans and empty bottles and put them in their proper bins. We did tin versus aluminium. On pickup days we placed each form of trash in its separate receptacle... (*U* 102)

Estos pasajes sirven para introducir un nuevo tropo en la anatomía de la postmodernidad planteada en la narrativa de DeLillo. Lo que McMinn detecta como paralelismo temático no es más que la punta del iceberg de lo que constituye toda una obsesión en la narrativa de DeLillo. En una entrevista en 1997, DeLillo afirmaba: “I’d been thinking about garbage for twenty years” (Osen, 2002: 18).

En el nivel temático, la basura está por todas partes en las novelas de DeLillo. En *White Noise*, los residuos tóxicos de áreas industriales constituyen el recurso narrativo que pone la trama en movimiento. En la misma novela, la basura doméstica ofrece la posibilidad de múltiples reflexiones por parte de los personajes. En *End Zone* se encuentra el mismo tipo de reflexión, y también en *Underworld*, donde está especialmente justificada puesto que los dos personajes principales de la novela, los hermanos Nick y Matt Shay, trabajan en el campo de la gestión de residuos. *Underworld*, además, comparte con *Ratner’s Star* la idea de que la basura es el principio del que surge la civilización. La basura también está presente al comienzo de *Running Dog*, en la escombrera en la que se descubre un cadáver. Las imágenes de corrupción, orgánica o arquitectónica, se extienden por toda su obra, e incluso su reflexión sobre el 11 de septiembre, “In the Ruins of the Future”, indica en su título una preocupación por el desecho.

La basura permea toda su obra en varios niveles, y se plantea como tropo organizativo y como índice de la matriz cultural y socio-económica sobre la que pivota. En las páginas siguientes se analizará el alcance de toda una retórica asociada a la basura en términos culturales, a través de la epistemología y la antropología. Términos asociados a la basura, tales como resto, consumo, suplemento, secreción, excremento, arqueología o acumulación tienen una triple función narrativa, sociológica y epistemológica cuya relevancia en la narrativa de DeLillo es preciso establecer. Se examinará asimismo su relevancia en el marco de la llamada “sociedad de consumo”, desde el punto de vista de la sociología, atendiendo al modo en que las novelas de DeLillo a menudo inciden en el modo en que la descripción de los procesos económicos de producción y consumo pivotan sobre la consideración de lo que es basura y lo que no lo es. También se examinarán las vinculaciones de la basura, a través de aspectos específicos de ésta, a otras imágenes recurrentes en la narrativa de DeLillo como la ciudad o la multitud, también vinculadas a la retórica habitual del capitalismo. Por último, se perseguirá el alcance de este tropo como figura articuladora de la narrativa de DeLillo, desde el punto de vista narratológico, a través de los conceptos de acumulación

o reciclaje, y en relación con técnicas como el pastiche, la parodia o el collage en las estéticas del modernismo y el postmodernismo (Jameson, 1991; Hutcheon, 1988).

4.4.2. El sueño de pureza.

En el libro *La fresca ruina de la tierra* Félix Duque afirma que la palabra “basura” es una contracción de “barredura” (2002: 170). Su origen está en la voz latina “versura”, de “verrere”, barrer, y se relaciona con las ideas de limpieza y expulsión: barrer es echar fuera la suciedad. Al analizar brevemente algunos de los términos que se relacionan en inglés con la palabra “basura” en castellano, lo primero que llama la atención es el hecho de que todos ellos hacen referencia a procesos de higienización o a objetos y materiales considerados sucios o impuros.

En inglés, la palabra “garbage” viene del inglés medio, referido a los desperdicios o despojos de las aves (“giblets of a fowl, waste parts of an animal”). Podría haberse confundido con la voz “garble”, del francés “garber” (asear, limpiar, purgar) o “garbeler”, tamizar o cribar, utilizado en también en el sentido de “falsear, confundir el lenguaje” a partir de 1689. De “garber” habría adquirido el sentido de “desperdicio” (el aseo como eliminación de inmundicia), que se registra por primera vez en 1583. Sus sentidos modernos coinciden con los de “basura”, en castellano. “Rubbish” viene del inglés medio “robishe”, a su vez del francés “rubouses”, de origen desconocido (quizá conectado con el francés “robe”). “Trash”, del noruego antiguo “tros”, ramas y hojas caídas. Por último, “waste”, del inglés medio “wasten”, del latín “vastare”, vaciar, de “vastus”, vacío. Frente a los sentidos relacionados con la higiene y la limpieza, como vaciar o cribar, algunos de los términos hacían originalmente referencia a tipos específicos de desperdicio, como sucede con “garbage” o “trash”.

Según el diccionario de la Real Academia Española la palabra “basura” tiene las siguientes acepciones: 1. suciedad; 2. residuos desechados y otros desperdicios; 3. lugar donde se tiran esos residuos y desperdicios; 4. cosa repugnante o despreciable. Todos esos sentidos se confunden en la retórica coloquial de la basura, pues lo desechado se asocia a la suciedad y produce repugnancia, igual que el lugar donde se tiran los desperdicios es por definición contenedor de suciedad.

Las ideas de pureza e impureza imponen, en términos antropológicos, la introducción de una lógica dialéctica que opera en términos de inclusión y exclusión de elementos, cosas que se aceptan y cosas que no en función de su grado de pureza. En un

estudio clásico sobre el concepto de pureza, la antropóloga Mary Douglas examina los mecanismos textuales en el Antiguo Testamento mediante los cuales se establecen una serie de restricciones relacionadas con la alimentación en función de la pureza de determinados animales. Las ideas de separación y purificación, afirma Mary Douglas, se asocian a la necesidad humana de organizar, clasificar y dividir la totalidad del mundo en sistemas abarcables: “Ideas about separating, purifying, demarcating and punishing transgressions have as their main function to impose system on an inherently untidy experience [...] a semblance of order is created” (Douglas, 1966: 4). Las restricciones en la alimentación, la determinación de lo que es puro o no, son actos que se enmarcan en un mecanismo general de inclusión-exclusión que incluye otros procesos como la imposición de fronteras topográficas o tabúes sociales cuya función es en último término la de sistematizar la realidad y proteger el sistema creado. Todas las normas para regular el grado de impureza de algo se establecen en relación con los peligros posibles en un determinado universo, según explica Franz Steiner en *Taboo* (1956): “Rules of uncleanness in the context of the range of dangers possible in any given universe” (Steiner, cf. Douglas, 1966: 4). Sin embargo, como apunta Douglas, las relaciones entre lo puro y lo sagrado, como extremos de ese proceso sistematizador, no son universales pero sí especialmente persistentes en la civilización occidental: “For us sacred things and places are to be protected from defilement: Holiness and impurity are at opposite poles” (Douglas, 1966: 7).²⁷¹ En *Tótem y tabú*, Freud habla de la distinción entre lo sagrado y lo impuro, y del modo en que antropólogos como Wilhelm Wundt establecieron la noción de la no-separación originaria de ambos conceptos: “A su juicio, la idea primitiva de tabú no entrañaba una separación de los conceptos de *sagrado* e *impuro*, razón por la cual carecen en ella tales conceptos de la significación que luego adquirieron al ser opuestos uno al otro” (Freud, 1999: 35). Más adelante, sin embargo, Freud se separa de la opinión de Wundt al afirmar que el tabú se relaciona siempre con la ambivalencia de sentimientos: “En oposición a esta teoría de Wundt, nos autorizan a deducir nuestras anteriores consideraciones que la palabra tabú representó desde un principio la doble significación antes citada, sirviendo para designar una cierta

²⁷¹ La propia estructura de la frase de Douglas, comenzando con “for us”, para nosotros, ya evoca el patrón que está describiendo al distinguir entre “nosotros” y “ellos” o “todos los demás”. La idea conecta con la dialéctica nosotros-ellos que ya se ha analizado en relación con los tropos de la televisión y la conspiración.

ambivalencia y todo aquello que de tal ambivalencia se deducía o a ella se enlazaba” (Freud, 1999a: 84).²⁷²

Al comienzo del libro, Freud relaciona ambos significados del tabú en la expresión “temor sagrado”—*heilige Scheu*—aunando los significados opuestos de “lo sagrado o consagrado” y “lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro” (Freud, 1999a: 27). Al hablar de la basura en sus novelas, DeLillo utiliza precisamente la retórica del terror sagrado para referirse a ella: “Maybe we feel a reverence for waste, for the redemptive qualities of the things we use and discard [...] The landfill across the road is closed now, jammed to capacity, but gas keeps rising from the great earthen berm, methane, and it produces a wavering across the land and the sky that deepens the aura of sacred work” (*U* 809-810). La consideración de la basura como tabú permite relacionarla con el concepto de lo inquietante, *Unheimlich*, que a menudo se filtra en las descripciones de DeLillo acerca de la basura y los residuos. Al final de *White Noise*, los Gladney contemplan una de las espectaculares puestas de sol consecuencia de los residuos tóxicos que todavía flotan en la atmósfera:

It is hard to know how we should feel about this, some people are scared by the sunsets, some determined to be elated, but most of us don't know how to feel, are ready to go either way [...] What else do we feel? Certainly there is awe, it is all awe, it transcends previous categories of awe, but we don't know whether we are watching in wonder or dread (*WN* 324)

La expresión que utiliza aquí el narrador para referirse al sentimiento provocado por la puesta de sol, “it is all awe”, se corresponde con la traducción al castellano como “temor reverencial” o “terror sagrado” del que habla Freud al definir el tabú. Se trata de un sentimiento confuso, Gladney insiste en no saber cómo sentirse, y se sitúa a medio camino entre el terror y el júbilo, “ready to go either way”. Una sensación parecida a la descrita al acercarse para examinar la basura de su familia: “An eerie static, insistent but near subliminal, that made me think of wintering souls, some form of dormant life approaching the threshold of perception” (*WN* 258).

El concepto de basura, como ya se ha mencionado, se relaciona con un proceso de demarcación de límites. La palabra desecho, de “desechar”, significa literalmente echar fuera, expulsar, excluir. La basura, por tanto, tiene mucho que ver con los límites de lo socialmente aceptado, tal y como han observado, en contextos muy diferentes,

²⁷² El comentario de Freud se enmarca en su intento de relacionar la definición antropológica del tabú con sus propios estudios acerca de la neurosis obsesiva. Vid. Freud 1999: 36-39.

Zygmunt Bauman y Julia Kristeva. Bauman, en un ensayo titulado “The Dream of Purity” (1997: 5-16) menciona el hecho de que Freud definiera la civilización en términos de búsqueda de belleza, limpieza y orden que supone un rechazo del instinto (Bauman, 1997: 2).²⁷³ Mary Douglas utiliza una expresión similar a la de Bauman: “The quest for purity is pursued by rejection” (Douglas, 1966: 161). La civilización interviene sobre la naturaleza poniendo límites entre el ser y “lo otro”.²⁷⁴ Según Bauman, la civilización se define como la introducción en la naturaleza de la distinción entre pureza y suciedad: “it introduces into nature the very distinction between purity and filth, it creates the very possibility of a given part of the natural world being ‘clean’ or ‘dirty’” (Bauman, 1997: 5).

El sueño de pureza siempre ha existido, dice Bauman, pero adquiere en la Edad Moderna el carácter de lucha permanente contra el antiguo régimen. Como observa Michel Foucault en *Les Mots et les Choses*, la modernidad se caracteriza por su proyecto “d’isoler, d’analyser, d’ajuster et d’emboîter des contenus concrets” (Foucault, 1966: 11): “une culture vouée tout entière à l’ordonnance de l’étendue” (ibid). Cualquier civilización, dice Bauman, se caracteriza tanto por lo que acepta en su seno como por lo que rechaza, lo que deja fuera, lo que está “de más”.²⁷⁵ Sacar la basura fuera de los espacios sociales de la casa y la ciudad responde tanto a un imperativo higiénico como a un modo mediante el que la sociedad se define por oposición a sus residuos, del mismo modo en que, según Foucault, la cordura se define mediante la reclusión de los locos en los *Narrenschiffen* o barcos de locos que estudia en *Histoire de la Folie* (París, 1972: 18-19). En *Underworld* varios personajes mencionan un rumor sobre un barco—derelictó—que transporta una carga misteriosa que ha estado navegando durante dos años sin que se le permita atracar en ningún puerto (U 278-279).

²⁷³ “Es forzoso reconocer la medida en que la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones instintuales” (Freud, 1999b: 43). La definición de Freud enfatiza el papel de la represión como principio sobre el que se fundamenta la cultura/civilización (términos intercambiables en Freud a juzgar por su decisión de traducir el título *Das Unbehagen in der Kultur* por *Civilization and its Discontents* en la versión inglesa. Vid. Bauman, 1997: 1) en una formulación determinante para el trabajo posterior de Claude Lévy-Strauss o la propia Julia Kristeva.

²⁷⁴ Vid. Georg Simmel, 1927: 467: “El límite no es un hecho espacial con efectos sociológicos, sino un hecho sociológico que se forma espacialmente”.

²⁷⁵ En el “Prefacio” a *Les mots et les choses*, el propio Foucault remite a *Histoire de la folie à l’âge classique* (1960) como un estudio dedicado específicamente a la alteridad: “Alors que dans l’histoire de la folie, on interrogeait la manière dont une culture peut poser sous une forme massive et générale la différence qui la limite [...] L’histoire de la folie serait l’histoire de l’Autre, —de ce qui, pour une culture, est à la fois intérieur et étranger, donc à exclure (pour en conjurer le péril intérieur) mais en l’enfermant (pour en réduire l’altérité)” (Foucault, 1966: 15).

En *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Julia Kristeva define el principio sobre el que se construye la identidad humana como un proceso de abyección (abjection), de rechazo o desecho de algunas partes de uno mismo (1980: 12-13). En un artículo titulado “Refuse Heaped Many Stories High” (1999) Ruth Helyer retoma el concepto de lo abyecto en Kristeva para explorar el papel de la basura en *Underworld* y su importancia para definir identidades y culturas: “L’abject et l’abjection sont là mes garde-fous. Amorce de ma culture” (Kristeva, 1980: 10). El problema que plantea la basura, como observa Helyer, es que escapa a los límites que la sociedad trata de imponer para auto-definirse: “The abject does not respect the borders, positions, and rules of any given symbolic system [...] Abjection draws us to the place where definition disintegrates” (1999: 990-991).²⁷⁶ Si la categoría de basura debe cumplir la función de apoyar el concepto de civilización, su naturaleza misma desafía el principio de definición y clasificación sobre el que la civilización opera. Los márgenes, las fronteras, son por lo tanto zonas peligrosas puesto que sufren la permanente amenaza de ser desbordadas por lo abyecto, destruyendo así el sistema que ha generado dichas fronteras, tal como explican Mary Douglas, “All margins are dangerous. If they are pulled this way or that the shape of fundamental experience is altered. Any structure of ideas is vulnerable at its margins” (Douglas, 1966: 121), y también Kristeva: “la saleté n’est pas une qualité en soi, mais ne s’applique qu’a ce qui se rapporte à une *limite* et représente, plus particulièrement, l’object chu de cette limite, son autre côté, une marge” (Kristeva, 1980: 84).

En *Ratner’s Star*, la base secreta en la que se lleva a cabo el proyecto “Field Experiment Number One” es un edificio inteligente en mitad del desierto, uno de esos desiertos tan frecuentes en la narrativa de DeLillo.²⁷⁷ Cuando Billy, el protagonista, llega al edificio, se limpia las suelas de los zapatos antes de entrar: “Scraping the soles of his shoes on the edges of the collapsed jumpseats, freeing himself of whatever foreign matter had accumulated there recently” (RS 15). El edificio, cuyas superficies interiores y exteriores se describen continuamente como relucientes—“particular surfaces seemed to deflect natural light” (RS 16), “The walls were [...] panelled in a shimmering material” (RS 17)—está sin embargo amenazado por la suciedad en las paredes destinadas a sellarlo del exterior: “A dark spot appeared on the floor a few inches from Byron Dyne’s right foot. It seemed to be expanding, a stain of some kind

²⁷⁶ Aquí, Helyer parafrasea a Kristeva: “là où le sens s’effondre” (Kristeva, 1980: 9).

²⁷⁷ Vid. apartados 5.3.1. y 5.3.4.

[...] The fore shadowing stain had moved across the floor and started up the wall behind Dyne's head" (RS 20-21). Las insistentes referencias a la proximidad de la mancha al cuerpo de Dyne acentúan la sensación de amenaza que ésta supone. Pocas líneas más tarde, no obstante, se descubrirá que aquella ha sido producida por el propio sistema de seguridad del edificio en sus mecanismos preventivos: "the fire-safety system had developed a malfunction. Although there was no immediate danger, many of the walls and floors were filling up with 'liquid preventative'" (RS 22). El contraste entre la asepsia del interior del edificio y el polvoriento desierto exterior se describe con el mismo terror reverencial que los teóricos atribuyen a los márgenes de todo orden social. En su primer encuentro con Henrik Endor, Billy viaja en limusina hasta el hoyo al que aquel se ha trasladado. El agujero, desde cuyo borde se vislumbra un segundo agujero aún más profundo, dispara el terror de Billy: "Endor would grab his ankles, drag him into the hole and eat him [...] Endor ate insect larvae and might pull him into the hole and force him to do the same [...] Endor had access to a second hole of unknown dimensions and might grab Billy's ankles and drag him across the first hole and into the second" (RS 85-86). Desde el borde del agujero, Billy mira hacia atrás para asegurarse de que el coche, que pertenece al mundo limpio y ordenado del que procede, sigue allí: "He turned to make sure the Cadillac was still in the area"(RS 84).

La conciencia del peligro que suponen los márgenes está presente en la narrativa de DeLillo desde su primer relato publicado. "The River Jordan" (1960),²⁷⁸ comienza hilando un proceso de inmersión del individuo aislado en la colectividad, que se plantea como una eliminación progresiva de espacios liminales: Puertas, armarios, ventanas o bocas de metro que se abren para conducir al protagonista, Emil Burke, al ámbito de lo social-público desde la intimidad de su cama, de su casa. Y en cada margen eliminado, una imagen relacionada con la basura, la suciedad, lo abyecto. Al levantarse, Emil abre la ventana: "waves of heat, almost palpable, washed against his bare legs" (RJ 105); a continuación se dirige a la cocina para desayunar, y al abrir un armario: "under the sink, a conclave of roaches" (ibid); después de anunciar que se dirige al metro, sale a la calle: "From the street came a montage of sound—the thunder of a voracious garbage truck" (RJ 106), y al entrar en el metro, cuya boca escupe sin cesar a los transeúntes, se dirige

²⁷⁸ El título del relato hace referencia, precisamente, a un símbolo de purificación. Cruzar el Jordán es tradicionalmente símbolo de entrada en la Tierra Prometida, un símbolo utilizado por ejemplo en los dos poemas que George Herbert tituló, precisamente, "Jordan" (I y II). No obstante, cabe señalar como probable fuente de inspiración del relato los comienzos de *An American Tragedy* de Theodore Dreiser y la sección "One More River to Jordan" de *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, sendos retratos de predicadores callejeros muy similares al Emil Burke de "The River Jordan" de DeLillo.

a los lavabos: “above the row of gurgling urinals” (ibid). Cada nuevo margen superado supone el contacto con una fuente de abyección. Mencionadas una tras otra, las imágenes feístas en las que el relato abunda hacen que el viaje en metro del protagonista se presente como una sucesión de amenazas sugeridas por adjetivos como “voracious” o “gurgling”, por las imágenes de cucarachas conspiradoras, el calor que entra en oleadas palpables o la descripción de la ciudad como un incinerador: “the morning air was tropical, the street an incinerator” (RJ 106). El peligro para el que camina por los márgenes es constante: “L’abjection est surtout ambiguë. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace—au contraire, elle l’avoue en perpétuel danger” (Kristeva, 1980: 17).

El problema de los márgenes, de las zonas de contacto entre lo limpio y lo sucio, es el de la contaminación, lo que Kristeva denomina “puissance de la pollution” (Kristeva, 1980: 84). En un nivel simbólico, explica Freud, todo aquello considerado tabú se caracteriza por un altísimo potencial contaminante: “Todas estas prohibiciones parecen reposar sobre una teoría según la cual dependería su necesidad de la existencia de determinadas personas o cosas que entrañarían una fuerza peligrosa, transmisible por el contacto, como un contagio” (Freud, 1999a: 31).²⁷⁹ La basura se presenta especialmente como fuente de infección, de enfermedad, a través de la contaminación que provoca.²⁸⁰ La lógica del contagio es metonímica, de contigüidad, y se relaciona con la acumulación y el desorden definitorios de la categoría “basura”. El personaje que mejor ilustra este potencial contaminante en toda la narrativa de DeLillo es la hermana Edgar en *Underworld*. La hermana Edgar es, a su pesar, una de esas personas en permanente contacto con los márgenes, dedicada a obras de caridad en barrios *marginales* de Nueva York, obsesionada por las jeringuillas que podrían contagiar el SIDA y por los gérmenes que acechan en cualquier objeto. Su obsesión por la higiene se extiende a una retórica paranoica que incluye a la Unión Soviética y al gobierno de Estados Unidos como parte del proceso de contagio del SIDA. Los dos mecanismos

²⁷⁹ Toda prohibición es, según Freud, la del contacto, aunque entendida no sólo en sentido físico “sino que se extiende a todos los actos que definimos con la expresión figurada ‘ponerse en contacto con algo’” (Freud, 1999: 38).

²⁸⁰ El potencial contaminante *real* de la basura, por otra parte, no es incompatible con su carácter de tabú simbólico. Cuando Freud habla en *Totem y tabú* del “tabú de los muertos”, menciona el modo en que los ritos ante la posibilidad de contagio son especialmente virulentos en el caso de este tipo de tabú, sin relacionarlo con un posible miedo al contagio real de enfermedades (Freud, 1999a: 66). Basta comparar el texto de Freud con el de Daniel Defoe *A Journal of the Plague Year* para observar la sobredeterminación simbólica que Freud atribuye a los cadáveres sin atender a situaciones de contagio inmediato por contacto con ellos.

metonímicos, conspiración y basura, se unen así en la obsesión del personaje: “Here in the Wall many people believed the government was spreading the virus, our government. Edgar knew better. The KGB was behind this particular piece of disinformation” (U 243).²⁸¹ Es precisamente su percepción superdesarrollada de los límites lo que la lleva a extender la misma lógica dentro-fuera, puro-impuro a todos los ámbitos. Zygmunt Bauman observa que Mary Douglas fue la primera en ver que acciones tan diferentes en apariencia como barrer el suelo o desterrar a los extraños de la ciudad están motivadas por la misma necesidad de mantener el orden establecido: “Sweeping the floor and stigmatizing traitors or banishing strangers appear to stem from the same motive of the preservation of order, of making or keeping the environment understandable and hospitable to sensible action” (Bauman, 1997: 8). Al ponerse guantes para evitar la posibilidad de contagio, la hermana Edgar expresa su conciencia de estar participando de un mecanismo general de blindaje basado en la sospecha constante:

At the same time Edgar force-fitted the gloves onto her hands and felt the ambivalence, the conflict. Safe, yes, scientifically shielded from organic menace. But also sinfully complicit with some process she only half understood, the force in the world, the array of systems that displaces religious faith with paranoia [...] But latex was necessary here. Protection against the spurt of blood or pus and the viral entities hidden within, submicroscopic parasites in their soviet socialist protein coats. (U 241)

Mary Douglas observa en *Purity and Danger* que la idea de algunos teóricos acerca de la vinculación de las ideas de contaminación al conocimiento de la existencia de agentes patógenos es errónea: no puede relacionarse con la tendencia general a evitar la suciedad en las sociedades occidentales, puesto que ésta preexiste al descubrimiento de tales organismos (Douglas, 1966: 35). La obsesión por evitar el tacto de posibles contagiados mediante la utilización de guantes de látex se relaciona con la tendencia puritana a evitar el tacto que ya se ha mencionado anteriormente en varias ocasiones. En

²⁸¹ La idea de que el virus del SIDA fue resultado de un intento gubernamental de eliminar grupos sociales como homosexuales y drogadictos, por otra parte, forma parte de la recopilación de teorías de la conspiración y leyendas urbanas que DeLillo lleva a cabo a lo largo de toda la novela, y a la que se ha hecho referencia anteriormene, en el capítulo 4.1.1. Susan Sontag recoge en *AIDS and its Metaphors* algunas de las ideas más extendidas sobre el origen de la enfermedad, incidiendo en el modo en que tanto el SIDA como enfermedades anteriores (sífilis, peste) suelen considerarse de origen foráneo (Sontag, 1988: 48-52). En concreto, Sontag menciona el uso propagandístico que la KGB hizo entre los años 1985 y 1987 de la teoría de que el virus fue fabricado en un laboratorio de la CIA y del ejército en el estado de Maryland (Sontag, 1988: 52)

Masa y poder (1987), Elias Canetti escribe: “Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido [...] Toda las distancias que el hombre ha creado a su alrededor han surgido de ese temor a ser tocado [...] Esta aversión al contacto no nos abandona tampoco cuando nos mezclamos entre la gente” (Canetti, 1987: 9). En *Cosmopolis* se describe el fenómeno, común en las aglomeraciones urbanas, de la mutua repulsión de los transeúntes, extendido a todas las culturas:

Who steps aside for whom, who looks or does not look at whom, what level of umbrage does a brush or a touch constitute? No one wanted to be touched. There was a pact of untouchability. Even here, in the huddle of old cultures, tactile and close-woven, with passerby mixed in, and security guards, and shoppers pressed to windows, and wandering fools, people did not touch each other. (C 66)

Del mismo modo, las actividades de la hermana Edgar tienden a evitar el contacto físico, y se describen sobre todo en términos visuales. Así, en una descripción de sus tareas en una zona marginal del sur del Bronx, se suceden las frases con una estructura repetitiva: “*They saw a man with epilepsy. They saw children with oxygen tanks next to their beds. They saw a woman... They saw five small children...*” (U 246; la cursiva es mía). Las enumeraciones se relacionan a la vez con la necesidad de identificar o clasificar los peligros del contacto: “Desea saber quién es el que le agarra; le quiere reconocer o, al menos, poder clasificar” (Canetti, 1987: 9).

La cultura puritana de la pureza y la transparencia es fuente de una retórica de la purificación que está muy presente en los pasajes de *Underworld* dedicados a la hermana Edgar. El agua, relacionada como se ha mencionado en el capítulo 4.1.2.2., con las ideas de transparencia y verdad, es en este contexto sustancia purificadora.²⁸² El poder purificador de determinadas sustancias se opone en principio a la capacidad contaminadora de otras. Sin embargo, para la hermana Edgar, el proceso de purificación es interminable, puesto que cualquier sustancia limpiadora es también susceptible de contaminación:

At the sink she scrubbed her hands repeatedly with coarse brown soap. How can the hands be clean if the soap is not? This question was insistent in her life. But if you clean the soap with bleach, what do you clean the bleach bottle with? If you use scouring powder on the bleach

²⁸² Cabe destacar la multitud de referencias bíblicas a abluciones, a lavar los pies a otra persona, etc. en contextos de aprobación o purificación moral, así como la propia referencia al Jordán mencionada antes.

bottle, how do you clean the box of Ajax? Germs have personalities. Different objects harbor threats of various insidious types. And the questions turn inward forever. (U 237-238)

Tanto es así, que la rutina de limpieza continúa, unas páginas más adelante, hasta lo patológico.²⁸³ “That night she leaned over the washbasin in her room and cleaned a steel wool pad with disinfectant. The she used the pad to scour a scrub brush, cleaning every bristle. But she hadn’t cleaned the original disinfectant in something stronger than disinfectant. She hadn’t done this because the regression was infinite” (U 251). Cuando el proceso de limpieza como demarcación de los límites se lleva hasta sus últimas consecuencias se convierte en eterno retorno, en proliferación sintáctica infinita, en espirales semánticas como limpiar para limpiar para limpiar, en colapso del propio sistema en que se origina, en la imposibilidad misma de fijar una frontera clara entre lo limpio y lo sucio.

El personaje de la hermana Alma Edgar se vincula a otro del mismo nombre, J. Edgar Hoover, y ese no es el único aspecto que comparten, tal y como han señalado Irving Malin y Joseph Dewey (2002: 20). De hecho, el narrador siempre se refiere a ambos como “Edgar”, favoreciendo la identificación. Malin y Dewey señalan como uno de los puntos en común la obsesión de ambos por la limpieza y el orden: “Both characters are haunted by a sense of the world as seething with germs and disease. Both combat such bacterial invasions with constant cleaning and scrubbing” (Malin & Dewey, 2002: 21). En el caso de Hoover, la obsesión por la limpieza conecta, a través del argumento de Bauman y Douglas acerca de las estructuras de sistematización e higiene, con su actividad profesional al frente del FBI y su obsesión por higienizar otro sistema más amplio, el de Estados Unidos, a través de mecanismos de persecución y eliminación de individuos y grupos socialmente peligrosos y “contaminantes”.

En otra versión del intento de aislarse por completo de la posibilidad de contaminación, el segundo Edgar relaciona todos los elementos relacionados con la retórica de la limpieza: el aislamiento necesario para la esterilización, la asociación entre limpieza y blancura (la preferencia por el color blanco como asociado a lo bueno, lo limpio y lo verdadero) y el alejamiento del suelo como principal fuente de contagio:

²⁸³ Freud habla, en *Totem y tabú*, de la “ablución obsesiva” como uno de los más corrientes actos obsesivos relacionados con la expiación del tabú (Freud, 1999a: 39).

At home Edgar sat on a toilet that was raised on a platform, to isolate him from floorbound forms of life. And he'd ordered his lab people to build a clean room at the Bureau with unprecedented standards of hygiene. A white room manned by white-clad technicians, preferably white themselves, who would work in an environment completely free of contaminants, dust, bacteria and so on, with big white lights shinning down ... (U 560)

El suelo como agente contaminante, no coger cosas del suelo, cuando algo se cae al suelo pasa a ser basura... Todas estas ideas relacionan los conceptos de suciedad y suelo. ¿Por qué el suelo es índice de contaminación, más que una puerta, una pared o una moneda? Todos esos elementos tienen el mismo potencial contaminante en tanto que éste se asocie a la multiplicidad de usuarios, es decir, el suelo está sucio porque todo el mundo lo pisa, pero igual sucede con una moneda o un billete que han pasado de mano en mano, cada uno dejando su resto y, por tanto, la posibilidad del contagio de origen desconocido. El hecho de que algo pase por muchas manos, sea tocado o pisado por muchas personas se considera ya por sí mismo potencial de suciedad, de contaminación, independientemente de que alguna de esas personas esté enferma o sucia, etc. Es el número de gente lo que añade el factor negativo: la masa siempre se percibe como algo negativo en DeLillo. De hecho, la etimología de masa remite a la raíz indoeuropea “mag-”, “tocar” o “hacer con las manos” (de la que vendrían verbos como “make” en inglés).²⁸⁴

Sin embargo, en la cultura occidental el suelo siempre va acompañado de la idea de suciedad en formas ausentes en el dinero o las puertas. La criatura más sucia, en el Génesis, es la serpiente que se arrastra por el suelo. La lógica de la contaminación es preferentemente vertical, de manera que cuanto más se asciende más puro es el aire, y cuanto más se desciende más sucio: la lógica del infierno miltoniano.²⁸⁵ En el libro I de *Paradise Lost* se hacen referencias al aire viciado del infierno: “the dusky air” (Libro I v.226), “subterranean wind” (libro I v. 231). La topología de la moral es vertical: lo malo está abajo y lo bueno está arriba.²⁸⁶ El cristianismo contribuye a reafirmar una

²⁸⁴ Susan Sontag llama la atención sobre la importancia de la circulación como mecanismo expansivo de los rasgos característicos del mundo contemporáneo: “Like the effects of industrial pollution and the new system of global financial markets, the AIDS crisis is evidence of a world in which nothing important is regional, local, limited; in which everything that can circulate does, and every problem is, or is destined to become, worldwide” (Sontag, 1988: 92). Sontag da cuenta así de la globalización no sólo del capital, sino también de la basura, la información, y, de especial relevancia para su argumento, las enfermedades.

²⁸⁵ Vid. También en el apartado Conspiración, sobre lo subterráneo en el concepto de conspiración.

²⁸⁶ Una topología en ocasiones invertida, especialmente a partir de la II Guerra Mundial, cuando el mal vuelve a identificarse con el cielo mediante el miedo a los bombardeos aéreos, una idea explotada, entre

topología vertical del mal e, indirectamente, de la pureza, que ya existen en la conceptualización clásica del Averno, el submundo. En *Underworld* se dice: “When hell fills up, the dead will walk the streets” (U 245).²⁸⁷ Si el infierno está bajo tierra, entonces la propia tierra es una de las zonas liminales de las que hablan los antropólogos, y por lo tanto peligrosa por su potencial contaminador.

La basura, que siempre funciona sobre los principios de acumulación y reciclaje, se concibe como impureza que ha de regresar al estrato subterráneo que le corresponde. El reciclaje puede entenderse como un proceso biológico de re-absorción. Los desechos orgánicos son re-absorbidos por la tierra al cabo del tiempo, y lo mismo se espera de cualquier tipo de desecho. Las montañas de basura se acumulan primero sobre la superficie de la tierra y se espera que desaparezcan bajo ella; se excavan agujeros para alojarla: “We built pyramids of waste above and below the earth” (U 106). Este modelo de gestión de los residuos guarda un cierto parecido formal con la concepción heideggeriana de la tecnología como *aletheia*,²⁸⁸ como un proceso de extracción de la tierra, un desenterramiento o desocultamiento: “A una región de tierra, en cambio, se la provoca para que saque carbón y mineral [...] Al aire se lo emplaza a que dé nitrógeno, al suelo a que dé minerales, al mineral a que dé, por ejemplo, uranio, a éste a que dé energía atómica, que puede ser desatada para la destrucción o para la utilización pacífica” (Heidegger, 1994: 17). *Underworld*, en una continuación siniestra de la cadena heideggeriana, añade una nueva fase, en la que la tecnología requiere además el retorno de los residuos a la tierra, el re-ocultamiento de sus restos: “the more hazardous the waste, the deeper we tried to sink it” (ibid).²⁸⁹

4.4.3. El concepto y el fin.

otros textos, por *Gravity's Rainbow* de Pynchon o *The Empire of the Sun* de J.G. Ballard, y que DeLillo evoca al comienzo de *Underworld* mediante los recuerdos de Klara Sax.

²⁸⁷ La referencia conecta con la sección titulada “La danza de la muerte” de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca (1996: 524-527).

²⁸⁸ Vid. Heidegger, 1994: 16: “La técnica es un modo del hacer salir de lo oculto. La técnica esencia en la región en la que acontece el hacer salir lo oculto y el estado de desocultamiento, donde acontece la ἀλήθεια, la verdad”.

²⁸⁹ En sus entrevistas acerca de *Underworld*, DeLillo ha hecho referencia a la conexión entre su idea del submundo, las referencias al plutonio en la novela y la mención a Plutón, dios romano del inframundo (Bing, 1997): “The word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld” (U 106). Precisamente esa conexión la recoge Marx en *El capital* (2000: 179, n. 93), del *Deipnos* de Athenaeus: “La sociedad moderna, que ya en sus años de infancia saca a Plutón por los pelos de las entrañas de la tierra”.

La basura es considerada como peligrosa más allá de su potencial contaminante físico. Lo es también, como señala Mary Douglas, por su capacidad para desestabilizar cualquier sistema ordenado: “Our pollution behaviour is the reaction which condemns any object or idea likely to confuse or contradict cherished classifications” (Douglas, 1966: 36). Como indeterminación verbal, como fragmento de un objeto o una realidad, como objeto obsoleto, como acumulación desordenada, como resto excesivo del sistema... bajo todas estas perspectivas la basura se presenta como amenaza en la narrativa de DeLillo.

La variedad de formas en que se presenta la basura en la narrativa de DeLillo sólo es comparable a la riqueza de la lengua en términos para referirse a ella.²⁹⁰ En inglés, existen los vocablos rubbish, garbage, junk, trash, debris, detritus, refuse, offal, ordure, rubble, excrement, shit. Estos son sólo algunos de los términos usados en las obras de DeLillo, pero la lista en sí sugiere la razón por la que resulta crucial analizar el concepto de basura. La misma riqueza se observa en las connotaciones de cada uno de los términos. En un pasaje de *End Zone*, el protagonista de la novela reflexiona sobre la palabra “shit”:

It was overwhelming, a terminal act, nullity in the very word, shit, as of dogs squatting near partly eaten bodies, rot repeating itself; defecation, as of old women in nursing homes fouling their beds; feces, as of specimen, sample, analysis, bleak assessments of disease in the bowels; dung, as of dry straw erupting with microscopic eggs; excrement, as of final matter voided, the chemical stink of self discontinued; offal, as of butchered animals' intestines slick with shit and blood... (EZ 88-89)

A modo de definición inicial podría decirse que basura es todo aquello que es rechazado, desechado. Pero, ¿por qué entonces tantas palabras para referirse a lo que se rechaza? Precisamente por la dificultad de englobar todo lo que se considera basura bajo una sola categoría o término. En *Purity and Danger*, Mary Douglas afirma que las ideas de suciedad y basura están determinadas por la imposibilidad de categorizar algunos objetos, fluidos, personas e incluso acciones: “If we can abstract pathogenicity and hygiene from our notion of dirt, we are left with the old definition of dirt as matter out

²⁹⁰ Esta riqueza semántica es compartida por las lenguas inglesa y española, aunque al considerar la narrativa de DeLillo en su lengua original, deberá ser el inglés la lengua en que se exprese la riqueza de términos a la que se hace referencia. No obstante, he aquí algunos de los términos equivalentes en castellano: basura, desperdicio, desecho, residuo, vertido, excremento, escombros, inmundicia, despojo, detrito, trasto, quincalla.

of place” (Douglas, 1966: 35). La basura tiene muchos nombres porque es inabarcable. A diferencia de una silla o un pájaro, no tiene referente claro.²⁹¹ “Basura” es un sustantivo abstracto, pero no del tipo que normalmente se utiliza para definir el concepto de lo abstracto, como “verdad”, “libertad” o “virtud”. Todos ellos, sustantivos abstractos, se refieren además a entes inmateriales. La basura, por el contrario, es lo más material de lo material. Es lo que queda de la comida y de cualquier otro producto que se ingiera o se consuma y, así, se desmaterialice asimilándose al organismo. Los desechos son lo que no puede procesarse o absorberse o re-utilizarse. Son los restos, siempre materiales. Pero incluso a pesar de tratarse de la más material de las entidades físicas, pertenece a la categoría de lo inefable junto con conceptos tan abstractos e inmateriales como la verdad o la justicia.

Según Félix Duque, es en el *Parménides* de Platón donde se formula por primera vez el rechazo de una consideración escatológica de la existencia (Duque, 2002: 168), y se le niega a la basura la categoría de “concepto”.²⁹² Al ser interrogado por Parménides acerca de si cosas tales como el pelo, el barro o la suciedad deberían tener un “eídos” propio, Sócrates responde que “las llamadas impurezas están de más respecto al concepto de la cosa” (Platón, 1988: 43) provocando así, por una parte, la indeterminación del término “basura” de la que se viene hablando, y estableciendo, por otra parte, su carácter suplementario como “lo que está de más”. La basura es el resto — “resto” como el inglés “remains” es otro sinónimo de basura como “lo que queda”— de todo sistema: “lo que está de más con respecto a la cosa”.

La basura pertenece, por otra parte, a la categoría de lo no-catalogado, no-ordenado, no-sistematizado: como lo indeterminado, lo que no tiene nombre o lo innombrable. *The Unnamable* (1952), la novela de Samuel Beckett, comienza con una apología del no-sistema: “The thing to avoid, I don’t know why, is the spirit of system. People with things, people without things, things without people, what does it matter, I flatter myself it will not take me long to scatter them, whenever I choose, to the winds” (Beckett, 1979: 268). En *Ratner’s Star*, la imposibilidad de imponer nombres se relaciona con la resistencia de la basura a la sistematización: “There was something about waste materials that defied systematic naming” (RS 38). También en *Underworld*:

²⁹¹ También podría argumentarse que es su carácter tabú lo que provoca la proliferación de nombres, al igual que ocurre con otros términos, como los utilizados para referirse a las partes pudendas, al diablo, a los mendigos, etc.

²⁹² Si el concepto es la unidad filosófica pura, limpia de excrecencias, se pregunta Duque, ¿dónde se sitúa entonces la excrecencia misma en términos filosóficos? Vid. Félix Duque, 2002: 168.

Something that eludes naming [...] is automatically relegated to the status of shit” (U 76). A la inversa, nombrar algo es convertirlo en objeto significativo, sacarlo de su estado indeterminado como basura, como bien sabe Klara Sax, en *Underworld* en imitación de Duchamp y sus *ready-mades*. En la *novella* de Paul Auster “City of Glass” Peter Stillman, un personaje obsesionado con encontrar un lenguaje pre-babélico, es uno de esos recolectores de basura que a menudo se ven en las grandes ciudades, víctimas de lo que se conoce como síndrome de Diógenes.²⁹³ Lo que hace Stillman, sin embargo, no es solo recoger objetos abandonados, sino darles nuevos nombres. Al hacerlo, re-crea un orden y da un significado a objetos que, al romperse o envejecer, perdieron sus nombres originales y fueron absorbidos en la indeterminación del término basura. Al nombrar algo, en este sentido, se crea, igual que en el Génesis Dios le encarga al hombre que ponga nombre a todas las criaturas de la Creación. En *The Names* y *Ratner’s Star* la necesidad de crear nuevos lenguajes para nuevos sistemas se tematiza de forma explícita, pero la idea de re-nombrar el mundo aparece también en *Cosmopolis* o *White Noise*. El envejecimiento de los nombres y la necesidad de cambiarlos es una constante en DeLillo, en el caso de objetos: “The term was aged and burdened by its own historical memory (C 54); “Even the word computer sounds backward and dumb” (C 104). También en los nombres de personas: hasta siete personajes de sus novelas cambian de nombre o juegan con sus nombres en momentos determinados, extendiendo la posibilidad del reciclaje al propio ser humano.²⁹⁴ En *Underworld*, Nick Shay no cambia de nombre, pero su proceso de re-nacimiento es uno de los ejes sobre los que pivota la novela, y tal como ha señalado David Cowart (2002: 186), el hecho de que Nick viva en Phoenix, la ciudad denominada como el pájaro que renace de sus cenizas, apunta en la misma dirección.

En *The Body Artist*, cuando un desconocido aparece en casa de Lauren Hartke, ésta le asigna el nombre de Tuttle, su antiguo profesor de ciencias del colegio. Al re-

²⁹³ Se trata de un patrón de conducta—a veces se duda de su carácter patológico—caracterizado por el aislamiento social, el abandono de la higiene y, sobre todo, la acumulación de basura y desperdicios.

²⁹⁴ Jack Gladney se hace llamar J.A.K. Gladney en *White Noise*; Billy Terwilliger es el verdadero nombre de Billy Twillig en *Ratner’s Star*; Lee Harvey Oswald cambia de nombre varias veces en *Libra*, evocando los cambios de nombre de Leopold Bloom en su juventud, según se enumeran en la sección final de *Ulysses*; Bucky Wunderlick es sólo el nombre artístico del protagonista de *Great Jones Street*; Bloomberg, uno de los jugadores de fútbol de *End Zone*, quiere eliminar su ascendencia judía cambiando de nombre; Rey Robles es otro nombre artístico, el del director de cine Alejandro Alquezar en *The Body Artist*; y David Bell es confundido con estrellas de cine constantemente en *Americana*. El propio DeLillo, por otra parte, podría incluirse en esta lista. Publicó su primer relato, “The River Jordan” (1960), con el nombre Donald R. DeLillo, que fue acertando a Donald DeLillo en 1962 hasta quedarse en Don DeLillo, con el que firma todo cuanto ha publicado desde 1968.

asignar al desconocido un nombre ya existente, Lauren le asimila a un orden establecido, le hace visible en el sistema del que hasta entonces no formaba parte: “She named the visitor in his honor. Mr. Tuttle. She thought it would make him easier to see” (BA 48). El acto de nombrar a Tuttle forma parte para Lauren de un proceso mayor de organización y sistematización de su vida: “The plan was to organize time until she could live again” (BA 37). Las referencias a la división del tiempo y su distribución en distintas actividades en forma de disciplina son constantes. Se habla de “exercises”, “regimen”, “methodical contortion”, “tightly timed sequence”, “internally timed” “exactitude” (BA 37). La asimilación de elementos desconocidos en el sistema es una de las estrategias habituales para mantener la estabilidad de éstos frente a lo ajeno (Douglas, 1966: 39), mediante un proceso de filtración de información: “We share with other animals a kind of filtering mechanism which at first only lets in sensations we know how to use” (Douglas, 1966: 37). El uso recurrente de la palabra “filtro” en contextos como el anterior, hace referencia a criterios de relevancia o valor como determinantes de lo que ha de ser desechado y lo que no; un filtro, en sus usos, se asocia a la pureza del elemento cribado: filtros de agua, de aire, y se utiliza también en teorías de la información en relación con el concepto de ruido. Las teorías de la información a través de las cuales ha sido analizada *White Noise* dan cuenta del mismo proceso mediante el cual los personajes, especialmente el narrador-protagonista, Jack Gladney, intentan asimilar toda la información recibida en un sistema ordenado, exento del “ruido blanco” al que hace referencia el título.²⁹⁵ En *La estructura del texto artístico* (1970), Yuri Lotman define el ruido del siguiente modo: “Desde el punto de vista de la teoría de la información se denomina ruido a la irrupción del desorden, de la entropía, de la desorganización de la esfera de la estructura y de la información. El ruido anula la información” (Lotman, 1988: 101) Según Patti White, novelas como *White Noise* y *The Body Artist* pueden interpretarse desde la perspectiva de un personaje en lucha por mantener estructuras de información limpias de ruidos: “Here, trapped in a decaying information structure, his characters struggle with the American mystery, trying to decypher their own lives while contending with increasing amounts of floating data” (White, 1992: 8). El proceso de imposición de orden en la realidad es de naturaleza hermenéutica, de manera que la basura puede ser leída, interpretada, narrada, del mismo

²⁹⁵ Vid. apartado 4.1.5.2. y White, 1992; Keeseey, 1993; Happe, 2000a, Conte, 2002. Buscar definición técnica del término. “retrasa la organización auditiva del cerebro”; “ruido donde la amplitud es equivalente a cada frecuencia”.

modo que la conspiración. En la basura, como en la trama, el exceso de significantes y de contigüidad metonímica provoca el colapso del sistema hermenéutico, que pasa a considerarse basura, ruido, desorden semiótico. En *Underworld* se habla de “leer la basura”, “seeing garbage everywhere or reading it into a situation” (*U* 343), y de modo semejante, White escribe al hablar de Jack Gladney: “he attempts a narrativization of his own family refuse” (White, 1992: 8), algo que Jesse Kavadlo también ha observado:

If the trash compactor is the novel in miniature [...] then the novel itself is its own kind of white noise: every page, nearly every line, seems jammed on all frequencies, so that much happens at once in a way that is difficult for the reader to process. The reader himself, then, is forced into a kind of waste management, trying, like Jack in the trash, to make sense of a barrage of information and detail, only to learn that everything seems crucial, or that nothing is. (Kavadlo, 2001: 395)

Robert McMinn, por otra parte, en su análisis de *Underworld*, afirma que las novelas de DeLillo en general insisten en la imposibilidad de mantener un sistema libre de polución, de ruidos: “This is a point that DeLillo makes repeatedly in his works. You have to get to the stage where you acknowledge that your systems and your rationality can take you so far and no further, that they have limitations. The latest high technology is always defeated by the ever present rat in the foundations: noise, static, the parasite” (McMinn, 2002: 38). McMinn insiste en el carácter peligroso de todo cuanto escape a la sistematización en su retórica del ruido como ente acechante: “The random radio noise is always there, in the background, ready to undermine any attempt to rationalize the system” (McMinn, 2002: 39). Sin embargo, resulta evidente que la narrativa de DeLillo no puede leerse en términos de aceptación o resignación ante lo que repetidamente se percibe como amenaza, por ejemplo en el pasaje de *The Names* en que Owen Brandemas describe la serie de asesinatos que se suceden a lo largo de la novela: “These killings mock us. They mock our need to structure and classify, to build a system against the terror in our souls” (*TN* 308). De un modo similar, las matemáticas se describen en *Ratner’s Star* como sistematización constante amenazada desde dentro por la irracionalidad: “They’d had to confront the terror of the irrational, this everlasting slit in the divinity of rational numbers [...] Nothing corresponds. Something eludes. Screech and claw of the inexpressible” (*RS* 22). El motor narrativo de todas las novelas de DeLillo es precisamente la no resignación a aceptar los ruidos en un sistema, la búsqueda constante de un índice explicativo para sistema e individuo.

La indeterminación verbal, la ausencia de nombre, también provoca invisibilidad en la basura, incapacidad de percibirla. La condición del desecho es contradictoria, no sólo en términos de su abstracción mientras permanece material, sino sobre todo porque siendo material, es invisible. Para no tener ciertas cosas a nuestro alrededor, diseñamos recipientes para guardarlas: bolsas de basura, papeleras, cubos, contenedores. Para guardarlas, y para mantenerlas ocultas. La basura doméstica se saca de la casa regularmente, del mismo modo que se recoge para sacarla de la ciudad. En el cubo, o fuera de la ciudad, pero nunca a la vista. En su libro *Rubbish Theory* (1979) Michael Thompson define la basura como “what we conspire not to see” (Thompson, 1979: 88). Su invisibilidad, o mejor su “invisibilidad social” es responsable en cierta medida de la imposibilidad de localizarla semánticamente en un solo término. La basura se acumula en las afueras de las ciudades, creando impresionantes paisajes de desperdicios, “three thousand acres of mountained garbage” (U 184), de los que, sin embargo, nadie sabe nada: “The mountain was here, unconcealed, but no one saw it or thought about it, no one knew it existed except the engineers and teamsters and local residents” (U 185).

Todo lo que se acumula sin orden aparente es susceptible de ser considerado basura, lo heteróclito, definido por la RAE como “irregular, extraño y fuera de orden”. Así, cuando Jack Gladney empieza a tirar objetos, lleva a cabo una de-sistematización de sus propiedades, sacándolos de los contenedores y habitaciones que los mantenían ordenados: “I started throwing things away. Things in the top and bottom of my closet, things in boxes in the basement and attic” (WN 222). Al final, todo lo descartado se acumula en la acera frente a la casa, y las enumeraciones de objetos se reducen a un sólo sustantivo que se refiere ya a la masa de objetos heteróclitos: “I just wanted to get the *stuff* out of the house” (WN 262; mi cursiva). En el “Prefacio” a *Les mots et les choses*, Foucault afirma “qu’il y a pire désordre que celui de l’incongru” (Foucault, 1966: 9): “Ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d’un grand nombre d’ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l’hétéroclite” (ibid). La ausencia de sistema, de orden, es lo que provoca la acumulación como mero proceso sumatorio que no integra los elementos de la operación en un resultado final: el cúmulo, el montón, sigue siendo fragmentación de pedazos si no se establece un criterio que lo ordene o sistematice. La basura funciona, en términos retóricos, como “plurium rerum congeries”, enumeración de una acumulación caótica de objetos diversos (Mortara Garavelli, 2000: 246). Así, la masa es la ausencia de comunidad, la basura es la

ausencia de función común en una serie de objetos contiguos, y el mayor peligro para la ciudad es convertirse en acumulación de suburbios.

El problema se plantea, para la civilización occidental, en el momento en que la basura amenaza con desbordar el propio sistema, con regresar a él como monstruo. En la *Crítica del juicio*, Kant escribe: “Monstruoso es un objeto que, por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto” (1999: 194). La importancia de la utilidad, de la finalidad del objeto a la hora de su consideración dentro del sistema: “el fin que constituye su propio concepto”, dice Kant. La determinación del concepto a raíz de su función en el sistema. Nick Shay y Brian Glasic, ejecutivos en gestión de residuos en *Underworld*, conciben su trabajo en términos que se ajustan a la definición kantiana de lo monstruoso. El inmenso vertedero que visitan es tan excesivo en su proporciones que su percepción no se ajusta a la realidad y no puede por tanto describirse en términos realistas: “It was science fiction and prehistory, garbage arriving twenty-four hours a day, hundreds of workers, vehicles with metal rollers compacting the trash, bucket augers digging vents for methane gas, the gulls diving and crying, a line of snouted trucks sucking in loose litter” (U 184). El concepto, en este caso, es el del reciclaje, y el fin, su desaparición como basura por re-absorción al orden del que fue expulsado. El objeto, sin embargo, es tan excesivo, la montaña de basura tan grande, como para que resulte imposible concebir que pudiera ser realmente reciclada, hasta el punto de que su mera existencia supone una amenaza para el propio sistema, en este caso, la realidad misma.

La basura se convierte así en monstruo, deformándose una asociación entre la suciedad y lo monstruoso tan antigua como la leyenda del Golem. El residuo se concibe en la cultura popular de mediados del siglo XX como posibilidad de producir monstruos,²⁹⁶ una idea presente en dos momentos concretos de *Underworld*. Primero, en los rumores acerca de criaturas telepáticas producto de una exposición prolongada a radiación nuclear: “a rumour, a sort of twilight zone story about people known as sensitives, men and women who were psychically gifted—telepathists, clairvoyants, metal-benders” (U 451). Más tarde, en el museo de los horrores que Nick visita en Kazajhstan, más allá de los rumores y las historias “en los límites de la realidad”, se descubren nuevos tipos de monstruosidad provocados por la basura, por el residuo

²⁹⁶ Basta pensar en la figura del mutante producto de radiaciones, vertidos tóxicos, etc. tan popular en los comics, literatura pulp y cine de serie B en los años 50: desde *The Hulk*, los villanos de los comics de *Batman* y los mutantes de *X-Men* hasta personajes como *Godzilla*.

nuclear: “He takes us to a place he calls the Museum of Misshappens [...] There is the two-head specimen. There is the single head that is twice the size of the body. There is the normal head that is located in the wrong place, perched on the right shoulder” (*U* 799). El mecanismo sintáctico aquí, además, también funciona por acumulación coordinante reforzada por la anáfora inicial “there is”.

La gran montaña de basura en *Underworld* se alza en competición con los edificios más altos de Manhattan, otro monstruo que amenaza la civilización, como se examinaba en el capítulo 4.3.3.: la metáfora desafortunada y la acumulación caótica producen monstruos similares. Entonces, las torres gemelas del World Trade Center ofrecían, por el contraste con la gran edificación de basura, una imagen de simetría entre dos aspectos opuestos de la civilización: “The towers of the World Trade Center were visible in the distance and he sensed a poetic balance between that idea and this one” (*U* 184). Robert McMinn observa que el reciclaje ayuda a devolver la basura a la civilización, superando su resistencia a la clasificación: “Recycling has helped somehow to re-incorporate waste into people’s life” (McMinn, 2002: 42). Ruth Helyer interpreta el papel del reciclaje en la novela como expresión del miedo de que la masa ingente de basura producida termine ahogando a la sociedad que la ha producido “the mass of waste disposed of will force its way back into our lives” (Helyer, 1999: 988). Helyer cita un pasaje concreto de *Underworld*: “What we excrete comes back to consume us” (*U* 791), al que cabe añadir este otro: “the question was how to keep this mass metabolism from overwhelming us” (*U* 184). El peligro para el sistema es evidente cuando el resto es tan excesivo como para sobrepasar físicamente al propio sistema que lo genera. DeLillo recurre a la imaginería del cine de serie B para describirlo: “When people heard a noise at night, did they think the heap was coming down around them, sliding toward their homes, an omnivorous movie terror filling their doorways and windows?” (*U* 185). La misma idea se repite en un ensayo de François Happe cuando habla de “une culture qui disparaît dans ses propres sécrétions” (1990: 55).

David Cowart también considera que las descripciones de Nick Shay sobre las actividades recicladoras de su familia encubren una ansiedad: “The speaker, that is, cannot disguise a deep disquiet that his recycling efforts (not to mention his almost obsessive recounting of them) do not step at bay” (Cowart, 2002: 187). Todas las escenas en las que se describen los procesos de separación de basuras para su reciclaje comparten un ritmo monótono a consecuencia de las repeticiones de estructuras

sintácticas y términos: cans with cans, tins with tins, we put...we put. El propio pasaje reaparece, reciclado una y otra vez, en la novela, en las páginas 89, 102-3, 803-4, 806-7, como destaca David Cowart (2002: 187). La cualidad rutinaria del proceso se ve así reforzada, y cabe preguntarse si no hay un matiz de compulsión en la clasificación ritual de la basura que podría conectar con otros comportamientos compulsivos asociados por la psicología freudiana a la incapacidad de asumir el principio de muerte (Redding, 1998: 214).

4.4.4. Arqueología.

En el pasaje de *White Noise* en que Jack Gladney rebusca entre la basura de su familia, citado anteriormente, el narrador describe su actividad en los siguientes términos: “I felt like an archaeologist about to sift through a finding of tool fragments and assorted cave trash” (WN 258). La conexión entre basura y arqueología es constante en DeLillo, y responde a la necesidad que, según Patti White, sienten sus personajes de interpretar y “leer” incluso aquello que aparentemente escapa a toda sistematización: “he opens his trash compactor and tries to read his family’s refuse as a system of signs” (White, 1992: 8). La idea conecta con ciertas teorías de la información en las que el desorden, que se mide por el principio de entropía (vid. Eco, 1962: 95-99; Lotman, 1988: 101), es precisamente lo que aumenta la información de un mensaje concreto. Eso es precisamente lo que sucede con la arqueología—basura olvidada durante siglos, desorden enterrado—en la narrativa de DeLillo: “Succede così che—data una lingua come sistema di probabilità—certi particolari elementi di *disordine* accrescono l’informazione di un messaggio” (Eco, 1962: 100-101). La misma idea aparece también en *Underworld*, *Great Jones Street*, *The Names* y *Ratner’s Star*, como ha señalado David Cowart (2002: 75): la basura como material legible, por el potencial epistemológico de lo que se puede descubrir sobre alguien a través de ella, y el arqueólogo como un intérprete de desechos. El lenguaje de la arqueología se introduce en la retórica de la basura: “Years of stratified deposits—the age of house garbage, the age of construction debris and vandalized car bodies, the age of moldering mobster parts” (U 238). La basura, menciona Steffen Hantke, aparece en la narrativa de DeLillo como “cultural fossil record” (1998).

Esta apropiación del lenguaje de la arqueología abre dos vías de reflexión. Por una parte, la basura se presenta en la narrativa de DeLillo como índice cultural, en

calidad de resto de un individuo o una determinada sociedad. Por otra parte, la interpretación de la basura como fuente de información la vincula a un proceso hermenéutico que se relaciona con la arqueología no sólo como metáfora, sino en el sentido que Michel Foucault le otorga al término cuando habla de “arqueología del saber”.

La basura ofrece el reverso de la sociedad de consumo. El consumismo se percibe no sólo en lo que se compra, sino también en lo que se desecha. En las sociedades capitalistas, la basura puede leerse como rastro de las elecciones y hábitos de consumo de su dueño. Uno no es sólo lo que compra, sino también lo que desecha. De ahí la idea de que el que trata con la basura de los demás tiene un acceso privilegiado a su psicología y sus costumbres:

Brian felt a sting of enlightenment. He looked at all that soaring garbage and knew for the first time what his job was all about. Not engineering or transportation or source reduction. He dealt in human behaviour, people's habits and impulses, their uncontrollable needs and innocent wishes, maybe their passions, certainly their excesses and indulgences but their kindness too, their generosity. (U 184)

En otras palabras, la basura, que aparentemente es una figura de alteridad por su naturaleza inasimilable, se convierte también en índice de identidad del individuo, o de la familia. Al contemplar la basura de su familia, Jack Gladney se pregunta, en un pasaje cuya forma enumerativa recuerda al apenas citado: “Is garbage so private? Does it glow at the core with personal heat, with signs of one's deepest nature, clues to secret yearnings, humiliating flaws? What habits, fetishes, addictions, inclinations?” (WN 258).

Si uno es su propia basura, entonces hay una intimidad en ella que debe protegerse. En *Underworld*, un grupo subversivo llamado “guerrilla de la basura” amenaza con secuestrar la basura de J. Edgar Hoover como acto revolucionario:

Confidential source says they intend to take your garbage on tour. Rent halls in major cities. Get lefty sociologists to analyze the garbage item by item. Get hippies to rub it on their naked bodies. More or less have sex with it. Get poets to write poems about it. And finally, in the last city on the tour, they plan to eat it. (U 558)

El peligro representado por esta proyectada invasión de la intimidad se pone de manifiesto reiteradamente en este pasaje al describir las medidas que se tomarán para evitarlo: guardias apostados —“posted guards”— en coches de incógnito —“unmarked cars”— frente a los cubos de basura de Hoover, en los que se colocará falsa basura —“simulated garbage” (U 558). La ironía es doble. Por una parte, porque el propósito de la acción es estudiar a su dueño a través de su basura del mismo modo en que él estudió a miles de norteamericanos—“the second you placed an item in the file, a fuzzy photograph, an unfounded rumour, it became promiscuously true” (U 559)—y por otra parte, porque las mismas técnicas se usaban en el FBI para estudiar a sospechosos:

When FBI agents stole off in the night with some mobster’s household trash, they substituted fake garbage, to allay suspicion [...] Then they took the real garbage back for analysis by forensic experts on gambling, handwriting, fragmented paper, crumpled photographs, food stains, bloodstains and every known subclass of scribbled Sicilian” (U 558)

Para el agente del FBI, como para el arqueólogo, la basura es una fuente de información. La invasión de la intimidad que supone este tipo de acciones, sin embargo, es un problema al que el arqueólogo no tiene que enfrentarse. No resulta extraño, por tanto, que Jack Gladney se sienta culpable al mirar en su propia basura, pues ciertamente se trata de un acto socialmente condenable: “... wondering why I felt guilty, a violator of privacy, uncovering intimate and perhaps shameful secrets”(WN 259).

La conexión entre el FBI y la basura, por otra parte, conduce a la escena del crimen, en que la basura, como objeto sin significado, ilegible, se convierte en pista, objeto legible, cargado semánticamente. De este modo, la basura vuelve a remitir al ámbito de la investigación y las teorías de la conspiración. Al comienzo de *Running Dog* un investigador examina la escombrera en la que aparece un cadáver: “He went over the whole area, stepping over objects, careful not to disturb the positions of things” (RD 7). La investigación abre la posibilidad de buscar un orden en la basura, por lo que es importante no alterar la posición de los objetos. Cuando la finalidad es forense, la basura deja de ser indeterminada para convertirse en fuente de pruebas, de significados abandonados: “The world is full of abandoned meanings” (WN 184), una frase en la que resuena el espíritu detectivesco de la cultura puritana, con su obsesión por interpretar y leer la materia “caída” mencionada en el apartado 4.1.5.1. El mismo espíritu que Thomas Pynchon recrea en *Gravity’s Rainbow*: “Somewhere, among the wastes of the

world, is the key that will bring us back, restore us to our Earth and to our freedom” (Pynchon, 1973: 525).

En los lenguajes arqueológico y forense la basura se lee, se interpreta como prueba, como indicio, de otra cosa. Se introduce así también el concepto del resto, lo que queda, como indicio del que lo dejó: una fibra, una sustancia, cualquier tipo de secreción corporal rechazada se convierte en objeto de valor incalculable por cuanto tiene todavía de quien lo dejó, porque es como un camino que lleva a identificar a una persona.²⁹⁷ La relación entre la pista y el objeto al que pertenece el fragmento es sinécdoque (parte por el todo) pero también puede asimilarse a la lógica logocentrista según la cual el lenguaje escrito es indicio o resto de un lenguaje oral que le precede: la letra, la materialidad del lenguaje que al igual que el significante, puede entenderse como indicio de un significado asociado a él. Al comienzo de *Underworld*, los asistentes al partido de baseball rebuscan entre la basura que queda en el campo en busca de un recuerdo, un souvenir del momento histórico que han vivido: “it is happy garbage now, the fans’ intimate wish to be connected to the event, unendably, in the form of pocket litter, personal waste, a thing that carries a shadow identity” (U 44-45). Es otro de los modos en que la basura se convierte en reliquia, el objeto que conserva la memoria de un momento histórico, según observa Peter Hantke, usando el mismo tono melancólico que el propio narrador de *Underworld*: “The memorable historical moment falls irretrievably into the past, and all that remains is the wreckage: the discarded objects which remind us of what happened. The concrete evidence of history” (Hantke, 1998).

La conexión entre la basura y la arqueología hace surgir las preguntas acerca del papel de la Historia en el debate crítico en torno a DeLillo. Al igual que Hantke, también Patrick O’Donnell habla de “history as litter or waste” (2000: 154) y “the trash heap of history” (ibid. 155). La retórica de ambos evoca a Walter Benjamin, quien elabora en sus “Tesis sobre la filosofía de la Historia” la imagen del ángel de la Historia a cuyos pies se acumulan las ruinas de la civilización (1982: 183), y quien en “Crónica de Berlín” utiliza la imagen del arqueólogo:

²⁹⁷ Tanto Freud como Kristeva y Foucault hacen referencia al modo en que los desechos, al mismo tiempo que son rechazados, mantienen una conexión con el sujeto del que no se llegan a separar totalmente. Mientras que Freud y Kristeva asocian ese rasgo de lo abyecto con la experiencia infantil del control sobre los propios excrementos (Kristeva, 1982: 2, 108), Foucault lo extiende a toda experiencia de alteridad (Foucault, 1966: 15). Esa conciencia de que la separación de lo abandonado o desechado nunca es total es fundamental en el concepto de la pista o el indicio.

Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlo como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor—como escombros o torsos en la galería del coleccionista—en los aposentos de nuestra posterior clarividencia. (1996: 210)

La misma imagen que evoca el ya mencionado título del ensayo de DeLillo *In the Ruins of the Future* (2001), y la frase enunciada por Jesse Detwiler al contemplar el inmenso vertedero de *Underworld*: “The scenery of the future” (*U* 286). La basura, desde esta perspectiva, es una clase de archivo: “Garbage dumps are latent archives or memories of civilization” (Wolf, 2002: 77). En *Underworld*, la misma idea la desarrolla Jesse Detwiler con su visión de los vertederos convertidos en auténticos museos de la civilización occidental: “The more toxic the waste, the greater the effort and expense a tourist will be willing to tolerate in order to visit the site [...] And the hot stuff, the chemical waste, the nuclear waste, this becomes a remote landscape of nostalgia. Bus tours and postcards, I guarantee it” (*U* 286).

Si la basura en el nivel doméstico indica la posición socio-económica de su dueño, entonces la basura producida por una ciudad, un país o la humanidad entera puede considerarse un índice de civilización. Aquí, la figura del arqueólogo se reincorpora al argumento: “Because waste is the secret history, the underhistory, the way archaeologists dig out the history of early cultures” (*U* 791). La misma idea también está presente en *Gravity’s Rainbow*: “Hauling along the detritus of an order, a European and bourgeois order they don’t yet know is destroyed forever” (Pynchon, 1973: 551). El arqueólogo, como se ha mencionado, es alguien que trata de interpretar la basura como rastro de un orden de significados perdidos. Owen Brandemas, arqueólogo y especialista en epigrafía en *The Names* define su trabajo como “to decypher, to uncover secrets” (TN 35). Incluso estando desprovisto de su función y significado en el mundo, el objeto no puede librarse de la influencia del sistema en que fue creado, y delata así su origen en el orden que lo ha rechazado. En palabras de Félix Duque: “Las ruinas sólo pueden sufrir la ‘primera muerte’: la muerte corporal, física, a pesar de la

cual siguen siendo visibles en ellas los fundamentos, o sea la intención primigenia de ‘humanizar’ y aun ‘divinizar’ la tierra” (Duque, 2002: 136).²⁹⁸

En la narrativa de DeLillo, sin embargo, la basura no revela su origen en la civilización, sino que la civilización se origina en la basura, como reacción a ella, una provocativa idea hilada a través de las novelas *Great Jones Street*, *Ratner’s Star* y *Underworld*, y que ya se anticipaba en el relato “Baghdad Towers West”: “We make stupendous amounts of garbage, then we react to it, not only technologically but in our hearts and minds. We let it shape us. We let it control our thinking. Garbage comes first, then we build a system to deal with it” (*U* 287). Un proceso similar al que lleva a cabo Jack Gladney a escala individual. Jesse Detwiler, “teórico de la basura” en *Underworld*, desarrolla una teoría antropológica que invierte la lógica en la que la civilización se presenta como centralidad y la basura como periferia, amenaza exterior:

Detwiler said that cities rose on garbage, inch by inch, gaining elevation through the decades as buried debris increased. Garbage always got layered over or pushed to the edges, in a room or in a landscape. But it had its own momentum. It pushed back. It pushed into every space available, dictating construction patterns and altering systems of ritual. And it produced rats and paranoia. People were compelled to develop an organized response. This meant they had to come up with a resourceful means of disposal and build a social structure to carry it out—workers, managers, haulers, scavengers. Civilization is built, history is driven— (*U* 287)

El orden social establecido en torno a la basura que se plantea aquí aparece también en la novela de Paul Auster *In the Country of Last Things* (1987). La sociedad se divide en grupos o clases según su vinculación particular con la basura—“scavengers”, “fecalists”, “object hunters”, “garbage brokers” (Auster, 1987: 29-34)—, convertida en base de una nueva economía: “Shit and garbage have become crucial resources here, and with the stocks of coal and oil having dwindled to dangerously low levels, they are the things that supply us with much of the energy we are still able to produce” (Auster, 1987: 33). En la novela de Auster, como en las de DeLillo, la civilización surge como respuesta a la basura, y no al contrario: “And it forced us to develop the logic and rigor that would lead to systematic investigations of reality, to science, art, music, mathematics” (*U* 287). El lenguaje de Detwiler reproduce los discursos de antropólogos y teóricos como los aquí citados Mary Douglas, Michael

²⁹⁸ Duque hace referencia al rechazo de San Agustín de la vida (y la muerte) física, corporal en sus *Confesiones*.

Thompson o Michel Foucault. Al expresar así la inversión en la causalidad entre basura y civilización, DeLillo cuestiona la jerarquía de orígenes determinada físicamente en los quehaceres de la arqueología en sus excavaciones, la idea del conocimiento concebido como una serie de estratos superpuestos, de manera que el proceso de alcanzar el origen de un concepto o de una idea es un proceso de excavación, de profundización hacia el interior de la tierra. En *Ratner's Star*, la misma idea se lleva hasta su extremo al ser tomada literalmente: la lógica temporal impuesta por los estratos se invierte, cuando el arqueólogo Maurice Wu descubre “man more advanced the beeper we dig” (RS 321). Una refutación de la idea de progreso vinculada a la verticalidad de los estratos arqueológicos.

En *Great Jones Street*, Bucky habla de contra-arqueología, imaginándola como una ciencia del futuro: “In a millennium or two, a seeming paradox of our civilization will be best understood by those men versed in the methods of counter-archaeology. They will study us not by digging into the earth but by climbing vast dunes of industrial rubble and mutilated steel, seeking to reach the tops of our buildings” (GJS 209). Imaginar futuras excavaciones arqueológicas es también lo que hacía Marshall McLuhan en *Understanding Media*: “The historians and archaeologists will one day discover that the adds of our time are the richest and most faithful daily reflections that any society ever made of its entire range of activities” (1964: 232). Una idea que Peter Ackroyd también recoge en *The Plato Papers* (1999), una novela en la que se estudia el mundo contemporáneo como arqueología desde el futuro: “We have recovered some images from the marshland of the Savoy: powder upon a face, a glass of liquid, a child, a white bar of cleansing ointment...” (Ackroyd, 1999: 36). Lo esencial para Bucky en *Great Jones Street*, sin embargo, no es tanto la exactitud de las informaciones que podrán extraerse de tales yacimientos, cuanto la posibilidad de que revelarán una organización del espacio que desde su punto de vista es tan anómala como el “more advanced the deeper we dig” de *Ratner's Star*: “Back in their universities in the earth, the counter-archaeologists will sort their reasons for our demise, citing as prominent the fact that we stored our beauty in the air, for birds of prey to see, while placing at eye level nothing more edifying than hardware, machinery and the implements of torture” (GJS 209). El arte y la cultura se sitúan en lo más alto de los edificios, mientras que a ras de suelo están todos los mecanismos diseñados para contener y asegurar un sistema económico: “Scaling our masonry they will identify the encrustations of twentieth-century art and culture, decade by decade, each layer simple enough to compare with

the detritus at ground level—our shattered bank vaults, cash registers, safes, locks, electrified alarms systems and armored vehicles” (*ibid*). La distribución vertical del espacio urbanístico descrita por Bucky no hace sino parodiar, al llevarla a su literalidad, la distribución espacial que subyace en la descripción marxista de estructuras y superestructuras: los mecanismos que aseguran el funcionamiento de la economía abajo, el arte y la cultura arriba.

4.4.5. El consumo y el resto.

En el apartado anterior se ha mencionado la idea de la basura como reverso de la sociedad de consumo presente en la narrativa de DeLillo: “Was this the dark underside of consumer society?” (*WN* 259), se pregunta Jack Gladney al examinar la basura de su familia en *White Noise*. En el propio título *Underworld*, por otra parte, y en la temática de la gestión de residuos en la novela se plantea la idea de que la basura constituye un submundo, un reverso subterráneo (oculto a la vista: la basura es socialmente invisible) de la sociedad de consumo. El miedo, mencionado anteriormente, a que la basura, los desechos producidos, terminen por ahogar a la sociedad que los produce se expresa siempre en un futuro imperfecto que implica un proceso en constante crecimiento: el del propio consumo de objetos que dejarán residuos. Por otra parte, el término “consumo” apunta al agotamiento de aquello que se consume, a su desaparición, tal como indica la etimología “consumēre”, destruir o extinguir.²⁹⁹

El término “sociedad de consumo” surge, como apunta Rafael Sánchez Ferlosio en *Non Olet* en el marco de lo que él denomina “una inversión copernicana de la relación de determinación entre consumo y producción” (2003: 22). Aunque desde una perspectiva estrictamente marxista tal inversión no sería admisible, es indudable que la afirmación de Sánchez Ferlosio apunta en la misma dirección que Hardt y Negri cuando afirman—al explicar la transición hacia un nuevo modelo de producción que califican como la transición del “fordismo” al “toyotaismo”, citado ya en el capítulo

²⁹⁹ El propio término “sociedad de consumo”, indicaría en cierto modo el carácter destructivo de ese tipo de sociedad con respecto a los recursos del planeta, remitiendo de nuevo a la imagen del capitalismo como parásito y la retórica de la ingestión (devorar los recursos de una zona, por ejemplo). Tales imágenes son frecuentes, y se popularizan en formulaciones que describen a la humanidad como “virus” para la Tierra (según el patrón de asentamiento, explotación, agotamiento de los recursos, movilización). En *La parte maudite* (1967), por ejemplo, Georges Bataille define al hombre en los siguientes términos: “l’homme est de tous les êtres vivants le plus apte à consumer intensément, luxueusement, l’excédent d’énergie que la presión de la vie propose à des embrasemens conformes à l’origine sociale de son mouvement” (Bataille, 1967: 78).

anterior—que la comunicación entre ambos procesos, producción y consumo, es cada vez mayor y más rápida:

Toyotism is based on an inversion of the Fordist structure of communication between production and consumption [...] In the most extreme cases the commodity is not produced until the consumer has already chosen and purchased it. In general, however, it would be accurate to conceive the model as striving toward a continual interactivity or rapid communication between production and consumption. (Hardt & Negri, 2000: 290)³⁰⁰

También en relación con el papel del consumo en el orden socio-económico contemporáneo, René Dumont acuñó el término “société du gaspillage”, sociedad del despilfarro. Frente al espíritu protestante del ascetismo y la contención del gasto que Weber analizó en el origen del protestantismo (1969: 71), Jeremy Rifkin observa en *The End of Work*: “Today the Average American is consuming twice as much as he or she did at the end of World War II. The Metamorphosis of consumption from vice to virtue is one of the most important yet least examined phenomena of the twenty-first century” (Rifkin, 1995: 19).³⁰¹

La polarización entre las tendencias al consumismo y al ascetismo está muy presente en la narrativa de DeLillo. En *End Zone*, Mina Corbett se presenta al comienzo como alguien que se resiste a aceptar los cánones de belleza impuestos por una sociedad de consumo dispuesta a venderle todo tipo de productos: “There are too many responsibilities” (EZ 67). Sin embargo, justifica su posterior aceptación de esos mismos cánones precisamente como rechazo del consumismo: “I’m being forced to face myself as a person instead of somebody who just mopes along consuming everything that’s put in front of her [...] The whole process took me further away from myself and made my life a whole big thing of consumption, consuming, consume” (EZ 228).

La palabra “consumo” se refiere al proceso en el que el objeto como tal va a desaparecer, a ser destruido al ser utilizado. Consumir se relaciona, en principio, con la

³⁰⁰ Aunque Hardt y Negri hablan de “inversión”, ésta se refiere sólo a la estructura de comunicación entre ambos procesos. Unas líneas más arriba los autores contemplan la posibilidad de una inversión real en la determinación entre producción y consumo, para rechazarla inmediatamente después: “This model thus involves not simply a more rapid feedback loop but an inversion of the relationship because, at least in theory, the production decision actually comes after and in reaction to the market decision” (Hardt & Negri, 2000: 290).

³⁰¹ Rifkin, no obstante, se equivoca al atribuir el fenómeno al siglo XXI, aunque al referirlo al “americano medio” apunta a un concepto más específico, el del “consumo de masas”. En cualquier caso, ya en 1902, Thorstein Veblen escribía en *Theory of the Leisure Class*: “Conspicuous consumption of valuable goods is a means of reputability to the gentleman of leisure” (Veblen, 1918: 75).

reducción de algo a cenizas por cremación (o la cera de una vela que se consume hasta desaparecer totalmente, en un proceso energético calorífico). Al final de *Underworld*, la sección “Das Kapital” comienza: “Capital burns off the nuance of a culture” (U 785). El objetivo último del proceso de consumo es que no quede resto, que el consumo sea total. Reciclar y triturar son dos lógicas distintas que apuntan a un mismo fin, la desaparición total de la basura por re-absorción o evaporación. En *The Waste Fix*, William G. Little describe este deseo de erradicación absoluta de la basura: “Commodifying waste as absolute negativity, postmodernist culture inherits progressive culture’s dialectical insistence that negation (or elimination) of waste results in the realization of perfect positivity” (Little, 2002: 97).³⁰² La gestión de la basura apunta siempre a la eliminación del resto, algo que no siempre es posible. Las sobras, el rastro delator de lo que ya se ha ingerido, aparecen como suplemento, lo que pertenece al producto pero no puede ser consumido. En la terminología industrial, el resto generado en el consumo de energía, como las cenizas, por ejemplo, se denomina “byproduct” en inglés. DeLillo lo utiliza en *Underworld* en conexión con los residuos nucleares: “the dark multiplying byproduct” (U 791). En ese término se explicita el carácter suplementario del residuo (que siempre es la “parte o porción que queda de un todo”, del latín “residuum”—res-idere). Mary Douglas utiliza precisamente el mismo término para definir la categoría de impureza como lo que está de más respecto a cualquier sistematización de la realidad: “Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter” (Douglas, 1966: 35). En su análisis de *White Noise*, William G. Little enumera los distintos tipos de residuos presentes en la novela, un listado de sinónimos de la palabra “byproduct”: “The novel is shot through with allusions to the various emissions, transmissions, additives, substitutes and spinoffs on which critics of the American scene have seized when claiming that the national landscape has become a virtual wasteland” (Little, 2002: 97).

El carácter suplementario de la basura con respecto al producto, por otra parte, es reflejo del funcionamiento de la propia economía capitalista, basada en el concepto de plusvalía como resto que se obtiene de la explotación de la fuerza de trabajo por el capital. Según se veía en el capítulo anterior, DeLillo ejemplifica el concepto en *Underworld* a través de la pelota que circula narrativa y económicamente, a lo largo de

³⁰² Sobre el deseo de hacer desaparecer la basura completamente, vid. Douglas, 1966: 160: “A long process of pulverising, dissolving and rotting awaits any physical things that have been recognised as dirt. In the end, all identity is gone”.

la novela: de los \$32.45 que paga por ella Charles Wainwright en 1953 a los \$34,500 que pagará Nick Shay varias décadas después (Osteen, 2000: 232). La definición inicial que Marx da de la plusvalía en *El Capital* es la siguiente: “Excedente del valor del producto sobre la suma del valor de sus elementos de producción” (Marx, 2000: 285). Ambos, economía y basura, funcionan según una misma lógica de acumulación, y la terminología del reciclaje o del despilfarro se utiliza para referirse a estrategias y situaciones económicas. La narrativa de DeLillo a menudo da una vuelta de tuerca a esta relación, describiendo economías basadas precisamente en la gestión de los residuos. El ya mencionado caso de Nick Shay y Brian Glassic en *Underworld* sería un claro ejemplo, pero es en *Ratner’s Star* donde la idea se lleva hasta su extremo, en el cártel que pretende enriquecerse con el monopolio del comercio del guano (excrementos de gaviotas y otras aves marinas): “Maybe you don’t know it but the economies of entire countries are based on the export and domestic use of bird droppings” (RS 324); “they’re interested in cornering the guano market” (RS 343). Algo parecido a lo que William Gaddis formula en *JR* (1975), en la que también se plantea la posibilidad de hacerse rico a partir del comercio de objetos descartados. En este caso, el cargamento de tenedores que JR compra al comienzo de su carrera como inversor (Gaddis, 1975: 166-174). Todos estos ejemplos, en cualquier caso, tendrían su precedente más claro en la economía del reciclaje descrita por Charles Dickens en *Our Mutual Friend* (1864), a través del personaje del padre de John Harmon y de los miles de marginados que sobreviven gracias a la basura ajena.³⁰³

White Noise es para muchos críticos una novela sobre el consumismo:³⁰⁴ “I shopped with reckless abandon. I shopped for immediate needs and distant contingencies. I shopped for its own sake, looking and touching, inspecting merchandise I had no intention of buying, then buying it” (WN 84). El consumismo se expresa narrativamente en DeLillo en forma de largas enumeraciones de objetos y productos, acumulados sin otro orden sintáctico que la propia sucesión de elementos:

The stereo sets, radios, personal computers; small refrigerators and table ranges; the cartons of phonograph records and cassettes, the hairdryers and styling irons; the tennis rackets, soccer balls, hockey and landcrosse sticks, bows and arrows; the controlled substances, the birth control pills

³⁰³ El sistema que Paul Auster describe en *In the Country of Last Things*, mencionado anteriormente, no estaría muy lejos del retratado por Dickens en esta novela.

³⁰⁴ Vid. John Frow (Lentricchia, ed. 1991b), John N. Duvall (1994), Thomas J. Ferraro (Lentricchia, ed. 1991a), Haidar Eid (1999; 2000), Philipp Wolf (2002), Christoph Lindner (2003).

and devices; the junk food still in shopping bags—onion-and-garlic chips, nacho thins, peanut creme patties, Waffelos and Kabooms, fruit chews and toffee popcorn; the Dum-Dum pops, the Mystic mints. (WN 3)

Estas enumeraciones, tal como ha señalado David Cowart (2002: 75), son uno de los rasgos característicos de la narrativa de DeLillo, y no hacen sino confirmar la naturaleza acumulativa del consumo en todas sus fases. En casa de los Gladney, la basura adopta la forma más apropiada al consumismo del que procede, compactada por la trituradora en una masa heterogénea cuyos elementos también se enumeran: “I came across a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pads smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food” (WN 259).

En estas enumeraciones, a modo de catálogos borgesianos de la basura, se plantea toda una tipología de los desechos. La basura orgánica normalmente se asocia al exterior y al interior del producto: huesos y piel, corazón y cáscara. La cubierta exterior, el núcleo interior, la capa protectora, la semilla original. Lo que comemos es la carne intermedia, por lo que los propios conceptos de lo interior y lo exterior son fundamentales en un análisis meramente material de la basura. Entre sus desperdicios, Jack Gladney encuentra “a banana skin with a tampon inside” (WN 259). En cuanto a los productos manufacturados, éstos carecen aparentemente de corazón. Sin embargo, en los aparatos eléctricos las pilas y baterías se asimilan por analogía al corazón orgánico, por lo que al sustituirlas cada cierto tiempo se genera un corazón artificial que también se desecha.

No obstante, lo más característico de los productos manufacturados, y cada vez más de los productos orgánicos tal y como se ofrecen al mercado, es el envoltorio.³⁰⁵ *White Noise* también es una novela sobre los envoltorios, como ha señalado John Frow en referencia a la enumeración que Jack hace de lo que encuentra en su basura: “The list is of an accretion of wastes that have come full circle from the supermarket but which still retain the formal structure (and even the ‘undiminished colors’) of the presentation of surfaces. At the heart of this inside is nothing more than a compacted mass of outsides” (Lentricchia, ed. 1991b: 190). Toda la novela está llena de referencias a distintos tipos de envoltorios, paquetes, papel de regalo, cajas, “a phenomenology of

³⁰⁵ Michael Hardin relaciona la fascinación por los envoltorios en *White Noise* con la obra de Andy Warhol en torno a productos alimenticios como la sopa Campbell’s (Hardin, 2002: 41).

surfaces” (ibid, 189): “Wilder was still seated on the counter surrounded by open cartons, crumpled tinfoil, shiny bags of potato chips, bowls of pasty substances covered with plastic wrap, flip-top rings and twist ties, individually wrapped slices of orange cheese” (*WN* 7). En el proceso de consumo, el envoltorio es efímero. Su papel no es sólo proteger el producto, sino sobre todo hacerlo atractivo al público. Una vez comprado el producto, el envoltorio se retira y se tira. No pertenece al producto en sí, su exterioridad se manifiesta en su inutilidad y por lo tanto se coloca en la categoría de basura. Es inasimilable al consumo. La idea del envoltorio se vincula así al rechazo de lo superficial en el resto de los niveles de la vida: “Underneath all the surfaces of contemporary life, there is only this infinite withdrawal of presence and meaning” (Cowart, 2002: 76); la retórica de lo subterráneo, de la verdad o corazón oculto en el interior prolifera entre los críticos, imponiendo la nostalgia *baudrillardiana* que Frow denuncia en su ensayo “Last Things Before the Last” (Lentricchia, ed. 1991b: 189): “what lies beneath the colorful surfaces of American consumption” (Cowart, 2002: 74).

4.4.6. La masa y el marginado.

La retórica de la basura se aplica en la narrativa de DeLillo a la geografía social en dos formas: Por una parte, la basura como lo indeterminado, como la imposibilidad de distinguir o individualizar objetos o personas. Lo indeterminado social es la masa. La masa como amenaza frente a la individualidad. La masa como cuerpo sin alma, como monstruo que amenaza con devorar, con engullir al individuo en su indeterminación. Por otra parte, el “desecho humano” como resto de la estructura social. La figura del marginado, derelicto o lo que Thomas Pynchon llamó “the preterite” (Tanner, 1982: 84; LeClair, 1987: 88) como encarnaciones de una alteridad social que produce tanto rechazo como un montón de basura. Ambas formulaciones se vinculan al desarrollo de la economía capitalista en el primero de los *Manuscritos de economía y filosofía* de Marx, donde son constantes las referencias a la marginación social necesariamente producida por el exceso de trabajadores, y a las masas de obreros alienados de su trabajo y sus condiciones de vida (Marx, 2001: 51-69).

Desde Daniel Defoe (*Moll Flanders*) hasta Joseph Conrad (*Nostramo*), la muchedumbre y el bullicio que produce se asocian a la actividad económica capitalista, por una parte, y a los mecanismos de control estatal masivo, por otra. La ciudad es el espacio de la masa, que auna así las dos representaciones más frecuentes en las

narrativas del capitalismo. En *La rebelión de las masas* (1929) Ortega y Gasset elabora uno de los análisis más exhaustivos de un fenómeno característico de la modernidad, que comienza con la descripción de las aglomeraciones urbanas: “Las ciudades están llenas de gente. Las casas, llenas de inquilinos. Los hoteles, llenos de huéspedes. Los paseos, llenos de transeúntes. Las salas de los médicos famosos, llenas de enfermos. Los espectáculos, como no sean muy extemporáneos, llenos de espectadores” (Ortega y Gasset, 2003: 122-123). Ya en el libro VII de *The Prelude*, William Wordsworth las describe así: “That huge fermenting mass of humanity/ serves as a solemn back-ground, or relief/ to simple forms and objects, [...] How oft, amid those overflowing streets,/ have I gone forward with the crowd, and said/ unto myself, ‘the face of every one/ that passes by me is a mystery’” (1959: 255; vv. 621-629). Del mismo modo, DeLillo, muchos años después, mantendrá en *Players* una formulación muy similar de las masas urbanas: “Across Broadway, a few blocks north, Pammy stood in the sky lobby of the south tower of the World Trade Center, fighting the crowd that was pushing her away from an express elevator going down” (P 14). En *Cosmopolis*, las masas se arremolinan en torno al coche del protagonista para desaparecer sin dejar rastro: “The car reached the corner and stopped. There were tourists pressing through the theatre district in all the words that make a multitude. They moved in swirls and drifts, shuffling in and out of megastores and circling vendors’ carts” (C 82-83); “He heard the voices more clearly now, carrying across the traffic, and saw people running, the vanguard of a crowd, coming this way, and others spilling off the sidewalks” (C 86).

Para DeLillo, la multitud, la masa o muchedumbre resulta inquietante porque no implica ningún lazo de unión, sino que es colectividad sin nexo común, que no constituye comunidad sino que amenaza con dispersarse de forma inminente, algo que observan Elias Canetti, “siempre permanece vivo en ella el presentimiento de la desintegración que la amenaza” (Canetti, 1987: 10), y Maurice Blanchot: “Inerte, immobile, moins le rassemblement que la dispersion toujours imminente d’une presence occupant momentanément tout l’espace et toutefois sans lieu (utopia), une sorte de messianisme n’annonçat rien que son utonomie et son *désœuvrement*” (Blanchot, 1983: 57).

Por otra parte, la masa se presenta como amenaza para el individuo porque se define precisamente por la ausencia de características que la individualicen: “Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo—en bien o en mal—por razones especiales, sino que se siente ‘como todo el mundo’, y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor de

sentirse idéntico a los demás” (Ortega y Gasset, 2003: 127). Para DeLillo el principal peligro de la masa es la indefinición individual, la exigencia de renunciar a la propia individualidad, según explica Florian Tréguer: “la masse exige l’abolition des histoires personnelles, la communion qui se fonde sur l’oubli de l’expérience particulière, ainsi que de tout ce qui sépare” (Tréguer, 2000: 105). En 1993, comentaba en una entrevista el carácter amenazador de las masas, lo que Ortega identifica como su carácter “indócil” y su tendencia a la “acción directa” (Ortega y Gasset, 2003: 193; 205-206): “I think that crowds have entered our consciousness in a big way [...] There is something about a crowd which suggests a sort of implicit panic, even when it’s a friendly crowd. There’s something menacing and violent about a mass of people which makes us think of the end of individuality, whether they are gathered around a military leader or around a holy man” (Nadotti, 1993: 87).³⁰⁶ La masa humana está presente en la narrativa de DeLillo hasta tal punto que le dedica una novela, *Mao II*, que se abre con la fotografía de una manifestación en la plaza de Tiananmen en la que la multitud ocupa cada rincón de la página. Al comienzo de la novela, uno de los personajes contempla con estupor el espectáculo de una boda masiva entre miembros de la secta Moon, entre los cuales se encuentra su propia hija: “They are grouped in twos, eternal boy-girl [...] too many to count” (*MII* 3).³⁰⁷ El padre de Karen no puede evitar que su rechazo se cifre en términos de disolución del individuo entre la multitud: “From a series of linked couples they become one continuous wave” (ibid); “They’re one body now, an undifferentiated mass, and this makes him uneasy” (ibid). El capítulo termina con la frase “the future belongs to crowds” (*MII* 16), que funciona como eco proyectado hacia el futuro de lo que Ortega y Gasset ya anunciara varias décadas antes: “Las innovaciones políticas de los más recientes años no significan otra cosa que el imperio político de las masas” (Ortega y Gasset, 2003: 130).³⁰⁸

En la literatura del siglo XX la dialéctica individuo-multitud en términos de rechazo a las masas por cuanto implican la supresión de la voluntad individual. En

³⁰⁶ DeLillo, en cualquier caso, asume que las masas siempre siguen a un líder, cuando en la formulación de Ortega lo peligroso es, precisamente, que la masa pretenda actuar sin someterse a una instancia superior: “Pretender la masa actuar por sí misma es, pues, rebelarse contra su propio destino, y como eso es lo que hace ahora, hablo yo de la rebelión de las masas” (Ortega y Gasset, 2003: 259).

³⁰⁷ La imagen recuerda al comienzo del canto V del *Infierno* de Dante, en el que se describe el interminable desfile de parejas condenadas. Se trata de una imagen que T.S. Eliot retomaría en el Segundo de los *Four Quartets*, “East Cocker”: “Two and two, necessarye coniuntion,/ holding eche other by the hand or the arm” (Eliot, 1963: 197; vv.31-32).

³⁰⁸ La configuración teórica de la masa como amenaza se aleja de otra teorización del mismo fenómeno, la de Jean Baudrillard en *A l’ombre des majorités silencieuses* (1982), que incide en el carácter pasivo de la masa como elemento de destrucción de lo social.

Psicología de las masas, Freud cita a Gustave LeBon: “Perdidos todos sus rasgos personales, pasa a convertirse en un autómatas sin voluntad” (Freud, 1969: 15). *The Origin of the Brunists* (1966) de Robert Coover habla sobre la masa descerebrada en relación con las sectas religiosas, exactamente lo que DeLillo hace al comienzo de *Mao II*. En ambos casos la masa se presenta como doblemente peligrosa para el individuo, no sólo porque amenaza con incluirle (con suprimir barreras, órdenes, límites) sino porque se concibe como ente alienado. La secta sólo admite adeptos comprometidos, así la define Max Weber. La retórica de las masas alienadas está en el corazón del marxismo: frente a la masa alienada, el individuo plenamente consciente y realizado a través de su trabajo. También en Heidegger la multitud se percibe como amenaza de ser asimilado a la mayoría en el concepto de “mundo circundante público”: “En la utilización de los medios de locomoción pública, en el empleo de los servicios de información (periódicos), cada cual es igual al otro. Esta forma de convivir disuelve completamente al Dasein propio en el modo de ser ‘de los otros’ [...] el uno despliega una auténtica dictadura” (Heidegger, 2003: 151). Para Freud, el fenómeno fundamental de la psicología colectiva es “la carencia de libertad del individuo integrado en una multitud” (Freud, 1969: 34), una idea constante en la narrativa de DeLillo, en la que abundan los personajes de un individualismo radical cuya resistencia a cualquier tipo de colectividad se convierte en motor narrativo.³⁰⁹

No obstante, la representación de la multitud en DeLillo no es constante, pues en su desobramiento—por utilizar el término de Nancy—puede llevar a la comunidad (ordenada) o a la muchedumbre (desordenada). A diferencia de otras escenas de multitudes en DeLillo, el comienzo de *White Noise*, con los estudiantes llegando al campus, “the day of the station wagons” (*WN* 5), ofrece una perspectiva diferente de la multitud configurada momentáneamente en comunidad: “This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, a people, a nation” (*WN* 3-4). Una sensación parecida a la que sienten los padres de Karen en *Mao II* al ver que se encuentran en la misma situación que otros muchos padres: “She reports to Rodge that there’s a lot of looking back and forth. Nobody knows how to feel and they’re checking around for hints” (*MII* 4).

³⁰⁹ DeLillo se incluye así en una tradición narrativa anglo-americana que arranca con personajes como Rip Van Winkle o Wakefield. Vid. capítulo 5.3.2. para un análisis detallado de la dialéctica individuo-colectividad en la narrativa de DeLillo.

La boda multitudinaria tiene lugar en el estadio de los Yankees en Nueva York, un escenario que sólo es posible en relación con el concepto de multitud, y que resulta ser recurrente en DeLillo. Así, en uno de sus primeros relatos, “Take the ‘A’ Train” (1962) escribe: “He got up and looked out the window. There was Yankee Stadium, the upper deck, a million white shirts, speck upon speck” (*TAT* 25). El rechazo por parte del personaje es explicable por su circunstancia narrativa, pero el mismo escenario es presentado como santuario de comunión en *Underworld* (1997):

This is just a kid with a local yearning but he is part of an assembling crowd, anonymous thousands off the buses and trains, people in narrow columns tramping over the swing bridge above the river, and even if they are not a migration or a revolution, some vast shaking of the soul, they bring with them the body heat of a great city and their own small reveries and desperations ... (*U* 11)

Tony Tanner ha vinculado el comienzo de *Underworld* al tono poético de Walt Whitman, enlazando así a DeLillo con el poeta norteamericano que mejor expresó la colectividad como comunidad (Tanner, 2000: 203). De hecho, las primeras frases de la novela, “It speaks in your voice, American, and there’s a shine in his eye that’s halfway hopeful...” (*U* 11) podrían añadirse al final de los versos de Whitman en algunas secciones de “Song of Myself” (1855). En referencia a los espectadores del baseball y la fluctuante voz narrativa, Jesse Kavadlo sugiere que la frase inicial de *Underworld* representa lo colectivo de una voz narrativa que podría ser la de cualquiera de los espectadores (Kavadlo, 2004: 118-119).

Sólo bajo el paraguas de la “experiencia colectiva” se concibe en la narrativa de DeLillo la masa como comunidad a través de rituales y juegos como el baseball, pero esencialmente como comunicación del evento, como acto verbal: “All over the city people are coming out of their houses. This is the nature of Thomson’s homer. It makes people want to be in the streets, joined with others, telling others what has happened, those few who haven’t heard—comparing faces and states of mind” (*U* 47). La multitud sólo puede ser comunidad a través del lenguaje, a través de lo que Jean Luc Nancy llama el discurso mítico de la comunidad (Nancy, 1986: 127). Lo mismo sugiere el final de *The Names*, en la Acrópolis: “People come through the gateway, people in streams and clusters, in mass assemblies. No one seems to be alone. This is a place to enter in crowds, seek company and talk. Everyone is talking [...] Our offering is language” (*TN*

331). Sin embargo, esos momentos de comunidad son fugaces en la narrativa de DeLillo, en la que se impone la visión de la colectividad como amenaza para el individuo.

Frente a la comunidad, el desecho humano: “The multitudes who are passed over by God and History” (Pynchon, 1973: 299). La figura que Pynchon utiliza en *Gravity’s Rainbow* se relaciona especialmente con la creencia puritana de la división de la humanidad en dos grupos, elegidos y condenados, “Elite and Preterite, we move through a cosmic design of darkness and light” (Pynchon, 1973: 495). Tony Tanner lo menciona en su estudio sobre Pynchon, citando un proverbio puritano: “the preterite are damned because they were never meant to be saved” (Tanner, 1982: 84). Se los percibe como ajenos al orden establecido y amenazadores hacia él, filtrándose por sus márgenes hacia el interior. Así, en *Players*: “Lyle thought of these people as infiltrators in the district. Elements filtering in. Nameless arrays of existence. The use of madness and squalor as texts in the denunciation of capitalism did not strike him as fitting here, despite appearances. It was something else these men and women had come to mean, shouting, trailing vomit on their feet” (P 27-28).

La figura del mendigo es otra de las constantes en la literatura anglo-americana. Dice Juan Carlos Rodríguez en *La literatura del Pobre* (2001) que la figura del marginado social aparece en un contexto socio-económico que sólo puede ser urbano: “Es evidente que el tema de la pobreza, en tanto que concepción social nueva, surge a través de la imagen de la ciudad, de la manufactura, de las relaciones mercantiles, etc.” (Rodríguez, 2001: 35). Ese contexto remite al mendigo ciego del “Prelude” de Wordsworth, fuente de inspiración trascendental en el entorno urbano.³¹⁰ La figura del mendigo abre varias tradiciones narrativas. Por una parte, en la tradición narrativa que conecta con la literatura picaresca: *Moll Flanders*, *Huckleberry Finn*. Por otra parte, la idea del acercamiento al mendigo como portador de una verdad oculta: desde el mencionado “Prelude”, el poema *The Man-Moth* de Elizabeth Bishop (que a su vez conecta con el relato de DeLillo “Take the ‘A’ Train”) hasta los mendigos de Paul Auster en *City of Glass* y *Ghosts*. El marginado aparece como encarnación de lo otro en el cine y la literatura más recientes, en *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, como

³¹⁰ “Of a blind Beggar, who, with upright face,/ stood, propped against a wall, upon his chest/ wearing a written paper, to explain/ his story, whence he came, and who he was./ Caught by the spectacle my mind turned round/ as with the might of waters; an apt type/ this label seemed of the utmost we can know,/ Both of ourselves and of the universe;/ and, on the shape of that unmoving man,/ his steadfast face and sightless eyes, I gazed,/ as if admonished from another world” (1959: 257; vv. 639-649).

encarnación de lo siniestro, o como el mendigo que se instala en casa de la protagonista de *Age of Iron* (1990) de J.M. Coetzee. La vecina loca de *Ratner's Star* es una combinación de las dos cosas, por un lado se la cree portadora de un mensaje oculto dentro de su aparente ininteligibilidad, mientras que al mismo tiempo es causa de pánico por parte de los niños del vecindario: “There she was once more, dressed in two or three bathrobes, exceedingly real, her presence fully developed in the dimness, a reminder of some cavernous fear” (RS 249).

En DeLillo abundan los marginados sociales: en *Underworld*, la niña Esmeralda y toda la banda de Ismael Muñoz; en *The Body Artist*, el señor Tuttle; en *Mao II*, Karen y el resto de las chicas de la secta obligadas a vivir a la calle. Benno Levin afirma en *Cosmopolis*: “What people discard could make a nation” (C 57). Levin es uno de esos mendigos que se dedican a recoger objetos de la calle, como el Stillman de Auster en *City of Glass* o Kathleen O’Looney en *Jailbird* (1979) de Kurt Vonnegut. Su frase hace referencia no sólo a la cantidad de los objetos desechados, sino al número de personas dedicadas a la misma actividad que él, excluidos sociales, que podrían constituir una nación, una comunidad de desheredados: “I live at the ends of the earth philosophically” (ibid). Un país de la basura que puede leerse como homenaje al país de las últimas cosas—*In the Country of Last Things*—de Auster.³¹¹ En *Players* se mencionan las masas de gente que ocupan los espacios públicos del Financial District durante el día, y el modo en que al cierre de los mercados bursátiles todos desaparecen, se esconden, como gente del abismo: “By the close of trading, people would be looking for places to hide” (P 27). Toda una civilización de marginados viviendo en el subsuelo, una idea que conecta con las alcantarillas de Pynchon en *V.*—“underground society” (Pynchon, 1963: 331)— y con el orden social planteado en *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. En *La Literatura del pobre*, Juan Carlos Rodríguez plantea la figura del marginado social desde el punto de vista de la invisibilidad de lo extra-sistémico: “La propia configuración del límite, de lo que estaba al otro lado de lo visible: el mundo de la pobreza” (Rodríguez, 2001: 34). De este modo, queda patente la recursividad de la retórica de lo marginado-invisible en las basuras material y social.

Los personajes de DeLillo se presentan, en el marco de este espectro social, por oposición a ambos grupos: masa y marginado. Ninguno de sus protagonistas es un excluido, aunque los marginados abunden en sus novelas, y ninguno pertenece a una

³¹¹ Curiosamente, la novela está dedicada a Paul Auster.

comunidad o a un grupo integrado. Como se verá con detenimiento en el capítulo 5.3.2., los personajes de DeLillo tienden a un individualismo radical que les aleja de cualquier posibilidad de organización colectiva, al tiempo que rechazan, incluso desde su oposición al “sistema”, identificarse a sí mismos como marginados.³¹²

4.4.7. El suburbio.

La basura y su asociación a la ciudad es una de las imágenes en que más a menudo se formula la sociedad capitalista en lo artístico en general y, concretamente en lo literario. La ciudad como espacio de suciedad, de desorden se configura desde el Londres de Pepys, Defoe y Samuel Johnson hasta el romanticismo inglés en que se glorificará con nostalgia la pureza del campo frente a las emergentes ciudades industriales.³¹³ En el postmodernismo, las imágenes de la ciudad son a menudo post-apocalípticas: ciudades hechas de desechos, como la que Paul Auster describe como escenario de su novela *In the Country of Last Things*, o ciudades en ruinas, en las que se extraen significados de la basura, como sucede en *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon (1973: 166-167). En algunos casos, ambos aspectos se combinan, como en “City of Glass” de Paul Auster: “I came to New York because it is the most forlorn of places [...] The brokenness is everywhere, the disarray is universal [...] The whole city is a junk heap” (Auster, 1990: 94). En DeLillo abundan las imágenes de desolación, en las que la basura se mezcla con los edificios en ruinas y los marginados sociales: “Wind comes gusting off the river, stirring the powdery air of demolition sites. Derelicts build fires in rusty oil drums near the piers” (*RD* 3); “They crossed Eleventh Avenue into the car barrens. Old junked-up garages and ratty storefronts [...] This is Hell’s Kitchen” (*C* 179-180); “all that old industrial muscle with its fretful desolation—the ramps that shoot tall weeds and the waste burner coughing toxic fumes and the old railroad bridge spanning the Harlem River” (*U* 818).

La ciudad funciona como emblema del capitalismo, según se observaba en la sección 4.3.3., en la que se analizaba el modo en que autores del XVIII vincularon al crecimiento económico capitalista el crecimiento monstruoso de la ciudad de Londres.

³¹² Subyace la idea de que los mendigos y marginados, como “víctimas” del sistema, siguen formando parte de él, algo que Rodríguez ya señalaba en referencia a Brecht y su *Ópera de tres peniques*: “Brecht nos dice que lo otro es lo mismo, que la estructuración de la pobreza no hace más que invertir la estructuración de la riqueza” (Rodríguez, 2001: 34).

³¹³ Vid. Williams, 1973, esp. 142-146.

Del mismo modo en DeLillo: “The trains that run incessantly down from the northern suburbs into the thick of Manhattan money and glut” (*U* 818). Sus ruidos o sus luces son metáfora de la actividad económica desde el Londres de los diarios de Samuel Pepys hasta el Tokio de *Lost in Translation*, de Sofia Coppola (2003). Ese emblema se ha desarrollado desde las descripciones iniciales de Londres en las novelas de Daniel Defoe, vinculándose así al origen de la propia novela en lengua inglesa.³¹⁴ Tal y como ha señalado Pilar Marín, el crecimiento de la ciudad moderna es paralelo al crecimiento de la novela como forma literaria (2001: 10). Ihab Hassan ha dicho que la ciudad funciona como “linterna mágica” en que se deposita la condición humana en el mundo moderno: “...I shall regard [the city] as concept, project, field, a magic lantern through which the human condition may be viewed” (Hassan, 1991: 94).

La ciudad se describe muchas veces a través de la actividad que tiene lugar en ella. Esa actividad es, sobre todo, económica. La descripción del amanecer urbano es siempre la descripción del inicio de la actividad comercial:

I put on Opel’s coat and waited for first light. Slowly along Great Jones, signs of commerce became apparent, of shipping and receiving, export packaging, custom tanning. [...] somebody unlocked the door of the sandblasting company. Old trucks came rumbling off the cobblestones on Lafayette Street. Each truck in turn mounted the curb, where several would remain throughout the day, listing slightly, circled by heavy-bellied men carrying clipboards, invoices, bills of lading, forever hoisting their trousers over their hips. (*GJS* 18)

En *Cosmopolis*, la ciudad tiene voluntad y existe la conciencia de un “ritmo” marcado por las actividades del capitalismo: “These were scenes that normally roused him, the great rapacious flow, where the physical will of the city, the ego fevers, the assertions of industry, commerce and crowds shape every anecdotal moment” (*C* 41). La imagen del bullicio de la ciudad se ha ido codificando desde el siglo XVIII hasta adquirir caracterizaciones que han llegado a ser muy rígidas, por ejemplo en el poema *London* (1791) de William Blake o en el séptimo libro de *The Prelude* (1805) de Wordsworth. Antes que ellos, James Thomson, en el poema *Winter* (1726) desarrolla el tópico en términos muy parecidos a los que más tarde utilizará DeLillo: “The city swams intense. The public haunt/ full of each theme and warm with mixed discourse/

³¹⁴ Sobre las conexiones entre el nacimiento de la novela y la actividad capitalista vid. Ian Watt, 2000, esp. 60-70. “The commercial and industrial classes, who were the prime agents in bringing about the individualist social order, had achieved greater political and economic power; and this power was already being reflected in the domain of literature” (Watt, 2000: 61).

hums indistinct” (Thomson, 1972: 145; vv. 630-632). Años más tarde, el mismo bullicio se codifica en términos prácticamente fosilizados, en *Maggie*, la *novella* de Stephen Crane: “The usual smoke cloud was present, but so dense that heads and arms seemed entangled in it. The rumble of conversation was replaced by a roar” (Crane, 1991: 58). En *Americana* se reproduce con bastante fidelidad esta imagen: “People leaned into the traffic, scouting for cabs. Thousands of men hurried toward Grand Central, moving in broken strides, dodging, marching down deep corridors, emptying into chambers, the warm trains waiting” (A 29). También en *Mao II*:

The rush of things, of shuffled sights, the mixed swagger of the avenue, noisy storefronts, jewelry spread across the sidewalk, the deep stream of reflections, heads floating in windows, towers liquefied on taxi doors, bodies shivery and elongate, all of it interesting to Bill in the way it blocked comment, the way it rushed at him, massively, like your first day in Jalalabad, rushed and was. (MII 94)

En *Players*, no sólo la ciudad, sino los edificios concretos son depositarios de significados, conceptos o linternas mágicas a través de las cuales se filtra la humanidad. Las torres gemelas del World Trade Center se constituyen como un emblema: “To Pammy the towers didn’t seem permanent. They remained concepts, no less transient for all their bulk than some routine distortion of light” (P19); “what then was the World Trade Center itself? Was it a condition, an occurrence, a physical event, an existing circumstance, a presence, a state, a set of invariables?” (P 48).

En *Great Jones Street*, el propio título ya hace referencia a la ciudad que de ocupa el centro del imaginario de DeLillo, y de buena parte de las conceptualizaciones visuales del capitalismo: “New York is too real. It’s just about the realest thing there is in the observable universe” (GJS 174). Al igual que ocurre con cineastas como Woody Allen o Martin Scorsese, cuya obra está ligada a la misma ciudad, la identificación entre DeLillo y Nueva York se formulaba en uno de sus primeros relatos (a través del narrador): “I was, like New York City itself, American but not too American” (BTW 202).³¹⁵ La ciudad en la narrativa de DeLillo llega a configurarse como lugar de creación de identidad: “We’re seeking our identity. That’s why we came to the city. We came here to find ourselves” (GJS 193) en una especie de parodia del ideal romántico y

³¹⁵ Recuerda al comienzo de *Manhattan* (1979) de Woody Allen: “He was as tough and romantic as the city he loved...New York was his town and always would be”.

trascendentalista (en Wordsworth, Emerson y Thoreau) y sus relecturas posteriores en la Generación Beat: “There’s no land left. You can’t go out West to find privacy. You need to build inward” (*GJS* 194). En *Mao II*, el reencuentro con la ciudad se carga del resentimiento de quien cree haber logrado escapar a sus mecanismos: “Well, it was his first day in New York in many years and there was no street or building he wanted to see again, no old haunt that might rouse a longing or sweet regret” (MII 94).

En *Great Jones Street* toda la novela describe la ciudad a través de la calle del título, cada vez que el narrador se asoma a la ventana y describe lo que ve. Sólo hacia el final de la novela sale de casa y describe un paisaje algo más amplio, ciertamente anacrónico dentro de la ciudad de Nueva York: “We strolled among the chimneys of various shapes and materials, crumbling brickwork, heavy metal painted black, aluminum peanut-whistles. The tar was hard. To north and south, towers grew out of crooked rooftops in the foreground” (242). La de *Great Jones Street*, sin embargo, no es la misma Nueva York que la descrita en otras novelas de DeLillo. La zona portuaria en la que se encuentra la calle ofrece la posibilidad de un lugar fronterizo entre dos mundos desde el que observar dos aspectos de la ciudad, casi dos ciudades distintas: por una parte, los techos bajos y las chimeneas más antiguas, y por otra, los rascacielos que parecen levantarse sobre aquellos en el horizonte:

This was an old street. Its materials were in fact its essence and this explains the ugliness of every inch. But it wasn’t a final squalor. Some streets in their decline possess a kind of redemptive tenor, the suggestion of new forms about to evolve, and Great Jones was one of these, hovering on the edge of self-revelation. Paper, yarn, leathers, tools, buckles, wire-frame-and-novelty. (*GJS* 18)

En la actividad incesante de la ciudad está implícito el riesgo de un crecimiento monstruoso, desordenado, a-sistémico, que amenaza con desbordarse igual que una gran montaña de basura. La ciudad puede presentarse, como en *Great Jones Street*, como acumulación suburbial descontrolada, algo que ya percibían en el Londres dieciochesco Daniel Defoe o Tobias Smollett que ya se ha analizado en el capítulo anterior. Defoe se pregunta al observar el crecimiento monstruoso de Londres: “Whither will this monstrous city then extend? and where must a circumvallation or communication line of it be placed?” (1971: 288). En *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771) Smollett la describe utilizando el mismo término: “The capital is become an overgrown monster”

(Smollett, 1983: 82).³¹⁶ DeLillo, que ya no puede sorprenderse de la monstruosidad de su ciudad, describe a sus personajes buscando belleza en ella. Acerca de *Great Jones Street*, DeLillo ha afirmado: “A writer may describe the ugliness and pain in graphic terms but he can also try to find a dignity and significance in ruined parts of the city, and the people he sees there” (Begley, 1993: 287). En el verano de 1974, durante una huelga del servicio de recogida de basuras que va transformando el paisaje neoyorquino—“Everywhere they walked there was garbage stacked in black bags” (*U* 376)—Klara Sax sube a las azoteas de Nueva York y descubre una nueva fuente de inspiración para sus esculturas-basura: “She looked across the crowded sky of ventilators and antennas [...] Angels with butterfly wings tucked under a cornice on Bleecker Street. Or the mystery of a white clapboard cottage on the roof of an office building. Or the odd deco heads, sort of Easter Islandish, attached to the corners of a midtown tower” (*U* 371-372). Klara Sax, como el propio DeLillo, busca así inspiración para su arte en el desorden, la marginación y la basura, respondiendo a un modelo de arte que se analizará con detalle en el siguiente apartado.

4.4.8. El arte del exceso.

A menudo se usan términos negativos para referirse a la basura, términos que expresan su alejamiento de todo cuanto posee significado y valor en la sociedad: desecho, desperdicio, desorden, o desbarajuste.³¹⁷ Un objeto roto, uno que ya no cumple su función, carece de significado y por lo tanto no tiene lugar en el mundo. Sólo en este punto de abandono semántico puede renacer con un nuevo nombre: “Significantes cuyo significado ha desaparecido y del que sólo caben conjeturas, pero que, a cambio, pueden ser revestidos metafóricamente de nuevos significados” (Duque, 2002: 136). Esto es lo que Marcel Duchamp llamó “ready-made”. Según Félix Duque, la reivindicación del desecho por parte del arte contemporáneo es heredera de Duchamp. Las culturas modernista y postmodernista comparten una fascinación por la basura y el desecho que se extiende desde el collage literario de Ezra Pound en sus *Cantos* hasta la intertextualidad constante de Pynchon, desde el proyecto de William Gass *The Tunnel*

³¹⁶ Raymond Williams señala, no obstante, que el crecimiento de la ciudad se debió en parte a los mecanismos de control diseñados para controlar su crecimiento: “It is then ironic to reflect that much of the physical squalor and complexity of eighteenth-century London was a consequence not simply of rapid expansion but of attempts to control that expansion” (Williams, 1973: 145).

³¹⁷ Disarray, disorder, refuse, leftover, discard, reject... estos son algunos de los términos negativos que se utilizan en inglés.

(1995) en el que el texto se concibe como el desecho extraído precisamente del túnel del título, hasta el estilo de Henry Miller, que el propio Gass llamó “excremental style”,³¹⁸ desde el “I can connect/ nothing with nothing” de T.S. Eliot en *The Waste Land* (1963: 74; vv.301-2) hasta el mantra “everything is connected” de DeLillo en *Underworld*.³¹⁹

Es precisamente la lógica metonímica de la conexión la que permite el tipo de estructuras acumulativas que se dan a menudo en la narrativa de DeLillo. En este sentido, cabe destacar además que la idea de la conectividad está implícita precisamente en el final de *The Waste Land*, con las palabras “Shantih, shantih, shantih”, final de los “Upanishads” y traducible por “paz” (1963: 79; v.433). El final de *Underworld*, que está plagado de referencias a Eliot, algunas de las cuales se examinarán más adelante, tiene su relación más evidente con *The Waste Land* precisamente en la palabra final: “Peace”. Como el propio DeLillo apunta unas líneas antes, la etimología de “paz” remite a la idea de conexión, de contigüidad:

You can examine the word with a click, tracing its origins, development, earliest known use, its passage between languages, and you can summon the word in Sanskrit, Greek, Latin and Arabic, in a thousand languages and dialects living and dead, and locate literary citations, and follow the word through the tunneled underworld of its ancestral roots.

Fasten, bind closely, bind together. (*U* 826-827)

De este modo, el final de la novela, desconcertante para muchos críticos—Michael Berube comenzaba un artículo preguntando “Just what in Heaven’s name is going on at the end of DeLillo’s *Underworld*?” (1999)—, no hace sino insistir una vez más (y por la vía del homenaje intertextual a Eliot) en la idea sobre la que está contruida toda la estructura narrativa: “Everything is connected in the end” (*U* 826).

Al comienzo de *Underworld*, Nick Shay exclama: “How human it is to see a thing as something else” (*U* 64). Acaba de visitar el desierto en que su amiga, la artista Klara Sax, está llevando a cabo un proyecto con voluntarios para reciclar antiguos aviones militares y convertirlos en obras de arte. No es la única artista de la basura en la obra de DeLillo; en “Baghdad Towers West” (1968) Caroline, una de las vecinas del narrador, también se dedica a esculpir con objetos desechados: “Marble is dead. Bronze is dead. The Greeks are dead. If junk dies, I may as well go with it. I am committed to

³¹⁸ Vid. Hantke, 1999.

³¹⁹ La frase “everything is connected” está tomada a su vez de *Gravity’s Rainbow*. Vid. Pynchon, 1973: 703.

junk” (*BTW* 200). La propia obra de arte adquiere un carácter indeterminado en su denominación: “... to see the piece —the artwork, the project, whatever it was called” (*U* 66). La visión artística de Klara Sax se ha identificado con la de otro artista de la basura, el italiano Simon Rodia, cuya obra más famosa son las torres Watts, construidas con toda clase de objetos de desecho en Los Angeles (1921-1954), y que Klara visita en la novela.³²⁰

Más allá de las teorías estéticas de sus personajes, la escritura del propio DeLillo también se ve afectada por lo que Félix Duque ha llamado “la transestética de los residuos”, y de ahí la vinculación que algunos críticos han establecido entre su obra y las estéticas asociadas al modernismo. La relevancia de esta conexión con el modernismo es fundamental a la hora de situar a DeLillo en la tradición literaria. Pese a que la inmensa mayoría de los críticos han determinado la adscripción de DeLillo al postmodernismo, algunos, como David Cowart (2002), Philip Nel (2002a, 2002b) y Leonard Wilcox (Ruppersburg & Engles, eds. 2000) apuntan al modernismo como fuente de inspiración y señalan la importancia en su estilo de recursos estilísticos como el montaje, el collage o el ready-made. Sobre este problema se volverá, para analizarlo con detalle, en el capítulo 5.2.2.

La basura juega un papel fundamental en los imaginarios literarios modernista y postmodernista. El modernismo puede entenderse como estética construida sobre la basura, desde la idea del collage hasta el ready-made, pasando por el pastiche, el dadaísmo o el descubrimiento de la intertextualidad masiva de Eliot o Joyce. Podría decirse que el modernismo inventa el reciclaje, si no fuera porque la retórica barroca ya se construyó sobre las ideas de imitación, recuperación o plagio directo de autores anteriores. Se concibe la obra de arte como combinación de piezas preexistentes, trabajadas y pulidas hasta encajar en el texto literario, y al autor como artesano, que a su vez ha de integrarse en un collage mucho mayor, el de la tradición literaria. En el ensayo de T.S. Eliot “Tradition and the Individual Talent” se describe la tradición en términos similares a los de un sistema que se ve modificado cada vez que una nueva obra entra en ella. Cada autor, afirma Eliot, toma elementos de la tradición en un proceso según el cual se va desprendiendo de su propia personalidad, de manera que la

³²⁰ En cierto sentido podría afirmarse que las Torres Watts son una metáfora recurrente del arte contemporáneo. Tony Tanner utiliza la misma imagen para describir la narrativa de Donald Barthelme, otro autor obsesionado con la fragmentación: “His writing may be compared to the Watts Towers in L.A. ítems of contemporary detritus are extracted from their habitual contexts or heaps and assembled in such a way that improbable fairy towers arise from the melancholy desolation of the surrounding trash-strewn urban landscape” (Tanner, 1971: 400-401).

creación es como un borramiento de la personalidad del autor en favor de la tradición a la que se incorpora. En la dedicatoria de Eliot a Pound en *The Waste Land*, “Il miglior fabbro” o en el poema de Dylan Thomas “In My Craft or Sullen Art” se formula esta idea anti-romántica del artista, la misma que DeLillo parece tener en mente cuando, a través del personaje Bill Gray, escribe: “I’m a sentence-maker. Like a donut-maker, only slower” (*MII* 162). La concepción del propio DeLillo acerca del trabajo de escritor hace hincapié en este aspecto artesanal, trabajo de refinamiento del lenguaje hasta que adquiere la cualidad sonora que se busca: “This is what I mean when I call myself a writer. I construct sentences. There’s a rhythm I hear that drives me through a sentence. And the words tyoed on the white page have a sculptural quality. They form odd correspondences. They match up not just through meaning but through sound and look” (Begley, 1993: 283).³²¹

De todas las novelas de DeLillo es sin duda *Underworld* la que se relaciona más explícitamente con la conexión modernista con la basura. Philip Nel la describe como “DeLillo’s most high modernist novel to date” (2002a: 97). El subtítulo de una de las secciones del libro, “Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s”, ya hace referencia al modo en que la historia (en el doble sentido de trama y de Historia reciente de Estados Unidos) se presenta de forma fragmentada, de manera que la única reconstrucción posible es a modo de *collage* que infunda una ilusión de coherencia a una conjunto de elementos narrativos heterogéneos: precisamente el modo en que está escrita toda la novela, hilando escenas y semblanzas narrativas. En “Lessons in Latent History” (1998), Steffen Hantke se refiere a “loosely assembled series of scenes and moments [...] the narrative progresses in leaps and bounds, stitched together with the help of a number of objects and characters [...] The individual segments seem thrown together [...] they pile up”. Unas líneas más abajo, Hantke identifica la basura como la metáfora central alrededor de la cual se construye la novela, pero su propia retórica a la hora de describir el método compositivo de DeLillo ya lo relaciona con la acumulación aparentemente desordenada del basurero: elementos apenas ligados—“loosely assembled”— que se arrojan todos juntos—“thrown together—apilándolos—“pile up”. Del mismo modo, Tom LeClair describe *White Noise* como una gran montaña de basura, y anticipa, diez años antes de la publicación de *Underworld*, el reciclaje como

³²¹ Estas declaraciones contrastan, como se verá en el siguiente capítulo, con otras en las que el mismo DeLillo formula una concepción de la escritura como proceso de inspiración mística. Vid. 5.1.

mecanismo literario: “ [it] recycles American waste into art to warn against entropy” (LeClair, 1987: 212).

Underworld es un monumento al reciclaje, puesto que la propia novela, como mencionan Jesse Kavadlo (2001), Steffen Hantke (1998) y David Cowart (2002: 198) está construida con materiales reciclados de otros textos de DeLillo; no sólo en lo temático recurren muchas de las obsesiones de DeLillo en esta novela, sino que muchos pasajes evocan novelas anteriores y algunos fragmentos fueron publicados como relatos cortos antes de la publicación de la propia novela: “The novel itself [...] becomes a repository for used up and potentially recyclable images and themes, a treasure trough of garbage” (Hantke, 1998). Dos años antes de la publicación de *Underworld*, William Gass publicó *The Tunnel*, que recopilaba en forma de novela una colección de fragmentos, historias y composiciones inéditas en las que había trabajado durante 15 años, un proyecto similar en este sentido a la novela de DeLillo. Para ilustrar la función del reciclaje en *Underworld*, Hantke pone como ejemplo una escena de *Underworld* en la que reaparece la escena inicial del relato “Spaghetti & Meatballs”. Sin embargo, el reciclaje de materiales es constante en DeLillo, y no se limita en absoluto a *Underworld*. *Players*, por ejemplo, comienza con un prólogo inspirado en el relato “The Uniforms” (1970); el personaje J. Murray Siskind, de *White Noise*, ya aparecía en la novela *Amazons* (1980), firmada por Cleo Birdwell pero atribuida por todos los críticos a DeLillo. Por otra parte, las relaciones entre las dos carreras paralelas de DeLillo—cuentista y novelista—se complican en otro sentido. Además del corpus de trece relatos publicados de forma independiente, nunca recopilados, existe un corpus alternativo formado por los fragmentos de sus novelas que fueron publicados originalmente como relatos y más tarde se incorporaron a las novelas. Tal es el caso de “Game Plan” (1971), que un año después se convertiría en el capítulo central de *End Zone*. También a la inversa, DeLillo publicaba en 1977 “The Network”, a partir de un pasaje de *Americana*. Un total de siete fragmentos de *Underworld* fueron apareciendo desde 1992 como relatos: desde la *novella* “Pafko at the Wall” (1992) hasta “The Angel Esmeralda” (1994), “Videotape” (1994) o “The Black and White Ball” (1996). Sobre el reciclaje de materiales también en *White Noise*, Cowart insiste en que cada escena en la que se habla de la basura es también una especie de “cubo de basura” del estilo de DeLillo (Cowart, 2002: 75), algo que también menciona Tom LeClair al decir que *White Noise* es “a novelistic heap of waste” (1987: 107).

La acumulación paratáctica de elementos heterogéneos es sin duda uno de los rasgos característicos de la prosa de DeLillo, y aparece en casi todas sus novelas. Especialmente relevante es el modo en que, en algunos casos, esa acumulación sintáctica viene dada precisamente por lo temático, es decir, que las referencias explícitas a la basura o al desorden de un trastero imponen, precisamente como *plurium rerum*, la ordenación sintáctica del párrafo. Así sucede, por ejemplo, en *White Noise*, en pasajes como el citado anteriormente: “I came across a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pads smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss...” (WN 259). Esta tendencia a redactar largas listas y enumeraciones podría decirse heredada de Eliot o de Joyce, a quien Hugh Kenner nombró “maestro del inventario”. Así, Eliot escribe en *The Waste Land*: “The river bears no empty bottles, sandwich papers,/ silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends/ or other testimony of summer nights” (1963: 70; vv.177-179). En *Ulysses*, especialmente en la sección final, abundan listados como el anterior, en los que el énfasis, además de en la acumulación sintáctica, está sobre todo en la sonoridad de los elementos (lingüísticos) acumulados, algo que también sucede en *White Noise*: “Eeltraps, lobsterpots, fishingrods, hatchet, steelyard, grindstone, clodcrusher, swatheturner, carriagesack, telescope ladder, 10 tooth rake, washing clogs, haytedder, tumbling rake...” (Joyce, 1994: 840). La tendencia a redactar largas listas de objetos heteróclitos también aparece en autores postmodernistas como William Gass, quien en *Omensetter’s Luck* (1966) se recrea en hacer enumeraciones:

A tight bucket and an unassembled plow, a spade, a shovel and an ax, a churn, a wooden tub and washboard, and a great white ironstone basin and a great white ironstone pitcher and a great white enamel pot with a chipped lid that was terribly cold in the morning; a shotgun and some harness and a spinning wheel, a compass in a leather case that always pointed to the west of south and arrows for the unbon boy to shoot at falling leaves and sparrows in the fall. (Gass, 1966: 32-33)

El interés en pasajes como éste, sin embargo, no está en el efecto acumulativo, la evocación fonética del amontonamiento a través de la mera acumulación de sonidos, como sucede en *White Noise* o *Ulysses*, sino que se persigue la búsqueda de un efecto de extrañamiento mediante la proximidad de elementos diversos, y sobre todo mediante la descripción detallada de sus características más insólitas. Frente a la acumulación que

podría decirse fonética en DeLillo, el efecto perseguido por Gass es de acumulación semántica.

La conexión entre la poética modernista del residuo y el arte del reciclaje en DeLillo tienen un punto fundamental en común. La acumulación magmática de materiales—“these fragments I have shored against my ruins”—ha de desembocar, en ambos casos, en la extracción de un significado nuevo, superior en cierto sentido. DeLillo se distingue así de otros estetas de la fragmentación postmodernistas, como Donald Barthelme, quien afirma escribir de forma fragmentaria precisamente por la imposibilidad de percibir cualquier forma de totalidad. El convencimiento de que de la acumulación caótica ha de surgir un significado trascendental que supere la fragmentación y desconexión de cada una de las partes entre sí es genuinamente modernista, y es común a DeLillo y a algunos de los artistas que él describe en sus novelas. La reconstrucción de la historia americana que DeLillo emprende en *Underworld*, a través de los “Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s”, sigue la pauta marcada por Walter Benjamin, quien concibe la tarea del historiador como reconstrucción, precisamente a través de la forma del collage, de los fragmentos del paso catastrófico de la historia (Cuesta Abad, 2004: 77). Una idea que también recoge William Gass en *The Tunnel*, en la que el narrador-protagonista, historiador de profesión, reconstruye su propia historia a través de un monólogo interior fragmentado. La novela de Gass recrea también la imagen del arqueólogo, en el túnel que Kohler excava bajo su sótano, una habitación llena de documentos que evoca asimismo el enciclopedismo analizado en el capítulo 4.1.5.2.: “I’ve dug patiently through documents, examined testimonies, also taken them, gathered facts and sifted evidence—dada swept in endless drifts like snowed clouds” (Gass, 1995: 15). La acumulación paratáctica en párrafos que contienen enumeraciones de objetos, que David Cowart identificaba como rasgo característico del estilo de DeLillo, o el montaje narrativo de fragmentos inconexos que Mark Osteen relaciona con la *nouvelle vague* son las manifestaciones más frecuentes de esa poética del exceso residual. *Underworld* ejemplifica a la perfección, una vez más, ese mecanismo de acumulación semiótica del que habrá de extraerse un sentido superior. En este caso, la reconstrucción histórica de los últimos cincuenta años en Estados Unidos, y la de la línea de la vida de Nick Shay, reconstrucción que sólo puede tener lugar en la mente del lector, a partir de los fragmentos inconexos que ofrece el texto presentado.

Por otra parte, la “poética de la basura” en DeLillo puede explicarse en términos semióticos a partir de las ideas expresadas por Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico*. El arte, dice Lotman, tiene la capacidad de convertir el ruido en información, la basura en objeto estético:

El hombre siente constantemente la acción destructiva de la entropía. Una de las funciones fundamentales de la cultura consiste en oponerse a los ataques de la entropía. Al arte le corresponde en esto un papel fundamental. [...] El arte posee la capacidad de transformar el ruido en información, hace su estructura más compleja a costa de la correlación con el medio exterior. (Lotman, 1988: 101)

Lotman alcanza la misma conclusión que el formalismo ruso en su concepción del arte como extrañamiento: el arte tiene la capacidad de extraer significados nuevos de aquellos elementos de la realidad cotidiana que carecían de él. En este sentido, se regresa a la concepción modernista del arte como búsqueda de un orden a partir del caos. Implícita en esta idea está la lectura sociológica que percibe el mundo como desorden del que el arte puede ser una fuerza liberadora. La posibilidad de ejercer una resistencia al “sistema” a través de una forma de arte que recupera lo que aquella descarta se plantea en la narrativa de DeLillo, como se verá en el último capítulo de este trabajo, como una potentísima fuente de articulación dialéctica.

Los análisis estilísticos de la prosa de DeLillo llevados a cabo por David Cowart y Philip Nel tienden a revelar, en su recurso constante a técnicas modernistas, en sus homenajes más o menos implícitos a Joyce o Eliot, una adscripción a las poéticas del modernismo que Nel y Leonard Wilcox han leído en clave ideológica: “Offering a ‘politics of montage’, DeLillo’s language provides a qualified resistance against those structures of power embedded in cultural discourses [...] DeLillo’s novel can offer—at best—‘sneak attacks on the dominant culture’, a ‘small incisive shock’, if not a sustained (and possibly dogmatic) critique” (Nel, 2002a: 101). En su análisis de *The Body Artist* como homenaje de DeLillo a la poética modernista (Nel, 2002b: 736), Philip Nel apunta a una clave fundamental para el presente estudio, al afirmar que algunas de las novelas de DeLillo son postmodernistas más en sus temas que en su forma, y mencionando *Libra* y *Underworld* como ejemplos (Nel, 2002b: 738).³²² En el

³²² Algo que John Unsworth atribuye también a William Gass, y a toda la generación en la que también se incluiría DeLillo: “Writers of Gass’s generation and ilk are balanced somewhat uncomfortably between

siguiente capítulo se examinará la narrativa de DeLillo desde la perspectiva de sus tendencias al romanticismo y el modernismo por contraposición a la cultura postmodernista en la que la crítica tiende a ubicarla, y apuntando así una respuesta a la pregunta formulada al comienzo acerca de si DeLillo es un anatomista de la postmodernidad.

4.5. Conclusión.

En una entrevista en 1997, DeLillo afirmaba acerca de su propio lenguaje literario: “I seems to me that I follow language as it makes its connections. Language does create a reality that I had not at all planned on. There’s a sense in which I follow language in the way a poet does, openly and without immediate concern about precise content, precise meaning” (Echlin, 1997, en di Pietro, ed. 2005: 147). En las páginas anteriores se ha pretendido analizar en qué modos el lenguaje de DeLillo crea esa realidad a la que el autor dice seguir, reconociendo así el modo en que la *errancia* del lenguaje, por recuperar el término de De Man, es capaz de generar significados que escapan al control del autor.

En las secciones anteriores se han analizado los cuatro tropos del postmodernismo alrededor de los cuales se organiza la anatomía de la postmodernidad identificada por la crítica en la narrativa de DeLillo. La televisión, el capital, la conspiración o la basura no sólo son imágenes recurrentes en su narrativa, sino focos retóricos que la organizan, más allá de lo temático, determinando sus cualidades formales y sus desarrollos narrativos. Las intersecciones entre esos tropos, por otra parte, descubren un mapa de líneas comunes que recorren sus novelas: así, las lógicas metonímicas de las retóricas de la conspiración y la basura ponen de manifiesto preocupaciones narrativas en torno a las ideas de transmisión y contagio; el capital y la basura coinciden en su dinámica como restos (del proceso económico) y en su plasmación material de las descripciones urbanas; la televisión y el capital disparan el discurso sobre la *desreferencialización* de los discursos acerca de lo “real”. Por último, todos los tropos coinciden en dejar entrever una idea de “sistema” a partir de la que se articula una dialéctica entre éste y el individuo. Las formulaciones del sistema, como ya se vio en el apartado 4.1.4.2., no proceden de su plasmación coloquial, que es posterior,

the *Modernism* of the aesthetics they formulate to describe the intended effect of their work, and the *post-modernism* of the situation in which that work is actually produced and consumed” (Unsworth, 1992: 66).

y que en la narrativa de DeLillo se expresa por boca de ciertos personajes, sino que responden a fórmulas metafóricas anteriores por las que DeLillo muestra su fascinación.

Las tropologías de la postmodernidad analizadas funcionan como motores narrativos, en el sentido de que la recurrencia temática de ciertos elementos en la narrativa de DeLillo produce estructuras narrativas concretas. La sintaxis acumulativa tan característica de su estilo (Cowart, 2002; Kavadlo, 2001) no hace sino responder a los impulsos del *plurium rerum*; la conectividad hipertextual de sus novelas remite a la lógica metonímica conspiratoria; el montaje discontinuo de fragmentos narrativos en forma de imágenes muchas veces estáticas o de escenas breves (Johnston, 1990; Osteen, 1996) supone un intento de plasmación del funcionamiento metafórico de la televisión, mientras que la circulación del capital ofrece en varias novelas el modelo narrativo perfecto para el desarrollo de una historia, idea con la que ya habían experimentado Baudelaire en “La modena falsa” o Joyce en “Two Gallants”.

La orientación metodológica de este estudio lleva a la conclusión, en vista de las recurrencias—temáticas y estructurales—detectadas en la narrativa de DeLillo, de que es el comportamiento retórico de determinados motivos temáticos lo que genera una recurrencia paralela de determinadas estructuras narrativas. “If the referent of a narrative is indeed the tropological structure of its discourse, then the narrative will be the attempt to account for this fact”, escribe de Man (1996: 44). Es decir, si el referente de la novela, su tema, es la estructura tropológica de su discurso, la persecución de un concepto a lo largo de toda la novela será el intento de dar cuenta de ese hecho, de manera que toda la estructura, la trama narrativa, responderá al mismo principio de organización tropológica. Eso es exactamente lo que suele suceder en la narrativa de DeLillo, de manera que sus novelas se parecen, en sus estructuras, a aquello de lo que hablan. Algo de lo que el propio DeLillo parecía consciente cuando dijo que en referencia a *Ratner’s Star* que quería escribir un libro que fuera aquello de lo que hablaba, y hablaba precisamente de estructuras de conocimiento, por lo que el libro habría de ser “pura estructura”: “I was trying to produce a book that would be naked structure. The structure would be the book and viceversa. I wanted the book to become what it was about” (LeClair, 1983: 86).

Este capítulo ha querido, a través de su orientación metodológica, alejarse de la descripción habitual de la narrativa de DeLillo como “anatomía de la postmodernidad” que suele asumir la existencia de una realidad preexistente reflejada o representada en sus novelas, considerando que limitar la narrativa de DeLillo a tal rol descriptivo de lo

real resultaría enormemente reductivo. Como se verá en el capítulo siguiente, la narrativa de DeLillo está llena de elementos que no encajan en el puzzle postmodernista, y que participan de una retórica que tiende a establecer posiciones de resistencia o marginalidad con respecto a aquel. Es necesario cuestionar, una vez planteada tal anatomía no como descripción sino como articulación tropológica, de qué modo se hace posible tal configuración precisamente mediante las retóricas englobadas bajo la denominación de “resistencias”.

5. Resistencias

El presente capítulo pretende ofrecer una lectura de la narrativa de DeLillo atendiendo a la posibilidad, implícita en la dicotomía planteada al comienzo de este trabajo—anatomista de la postmodernidad vs. postmodernista—de adoptar una posición de exterioridad con respecto al postmodernismo. Es decir, se plantea una relectura de la anatomía de la postmodernidad llevada a cabo por DeLillo tomando como hipótesis de partida la idea de que toda su narrativa pretende inscribirse en un lugar si no totalmente exterior, al menos sí marginal o esquinado con respecto del sistema que describe.

Los fundamentos para tal lectura se exponen brevemente en el apartado siguiente, de carácter introductorio, en el que se insiste en la necesidad de atender, en una lectura de la narrativa de DeLillo que pretenda ser global, a una serie de elementos retóricos y estilísticos de gran potencial subversivo respecto al mundo descrito en sus novelas, por una parte, y respecto a la adscripción estética de DeLillo como autor postmodernista, por otra.

Para llevar a cabo la evaluación correcta de la función que tales elementos cumplen en el corpus de esta investigación, es necesario plantear dos problemas teóricos que articulan la relación dialéctica que hasta el momento se ha venido manejando, entre postmodernismo y anti-postmodernismo por una parte, y entre postmodernismo y anatomía del postmodernismo, por otra. Está en juego no sólo una lectura de la narrativa de DeLillo como integrada o crítica con respecto al mundo contemporáneo, sino también la posible adscripción historiográfica de DeLillo en el marco del postmodernismo norteamericano. De ahí que este capítulo final tenga, hasta cierto punto, el carácter de una tentativa de adscripción genealógica de la narrativa de DeLillo.

La articulación de la relación dialéctica apenas mencionada pasa, por lo tanto, por el planteamiento de dos problemas teóricos que remiten de nuevo al debate

académico en torno a DeLillo, y que se llevará a cabo en el apartado 5.2. Por una parte, se plantea el problema de decidir la posición autorial de DeLillo dentro de sus novelas en función de su supuesta ironía, ironía que ha sido apuntada por infinidad de autores, según se verá en la sección 5.2.1. Por otra parte, es necesario, llegado este punto de la investigación, hacer un repaso de los lugares genéricos e historiográficos que los críticos han asignado a DeLillo en el marco de la literatura anglo-americana. Tal repaso, que se llevará a cabo en la sección 5.2.2., pondrá de manifiesto, en primer lugar, lo inestable de las categorías que manejan muchos críticos, lo intuitivo de su uso y, en segundo lugar, la fuerte polarización entre tendencias postmodernistas y anti-postmodernistas—sean románticas, modernistas, etc.—en los análisis de la narrativa de DeLillo.

La clarificación de tales dialécticas me permitirá, en las secciones finales de este trabajo, llevar a cabo una lectura de elementos de resistencia al postmodernismo y a lo postmoderno en DeLillo desde una perspectiva estética que garantiza, precisamente, la articulación de su narrativa como modelo de lo real que sus lectores identifican reiteradamente como postmodernista. Para ello se han trazado dos nuevas líneas retóricas, que en principio difícilmente pueden describirse como postmodernistas, pero que apuntan hacia una proximidad de los planteamientos narrativos y estéticos de DeLillo a las poéticas modernistas. Ambas líneas, la del impulso ascético que recorre su obra y la de la retórica de la revelación, se analizarán, respectivamente, en los apartados 5.3. y 5.4.

5.1. Introducción.

La pregunta con la que se iniciaba este trabajo, acerca de si DeLillo es un autor postmodernista o un analista de la postmodernidad, planteada en términos retóricos como la posibilidad de llevar a cabo un análisis patológico del fenómeno sin llegar a contagiarse de él, se presenta, ya desde el comienzo, como un cuestionamiento de la posibilidad de permanecer fuera de un sistema (el del postmodernismo) que muchos críticos han descrito como omnipresente. Las formulaciones del sistema que operan en todos los tropos que organizan la narrativa de DeLillo es coincidente con las formulaciones del postmodernismo como categoría historiográfica, sociopolítica—como ocurre en Jameson y, convertida en “Imperio”, en Hardt y Negri—y cultural.

La narrativa de DeLillo, como se pretende demostrar en este capítulo, no es una mera descripción de los mecanismos de funcionamiento del mundo—del sistema—postmodernista. No es una celebración de la postmodernidad, a pesar de los discursos de personajes como J. Murray Siskind. Ni siquiera es una descripción crítica del mundo contemporáneo, tal como han determinado con satisfacción algunos críticos—en realidad, todos los que celebran su espíritu anatomista. Una vez analizado el alcance de tal sistema y su capacidad de incorporar la realidad susceptible de ser objeto de la narrativa de DeLillo, se hace necesario determinar hasta qué punto ésta se plantea como posibilidad de escapar de ese sistema, de permanecer libre de contagio. La narrativa de DeLillo se plantea, de este modo, desde lo estilístico hasta sus reverberaciones temáticas, como resistencia al postmodernismo, participando de una dialéctica que, como observa Tony Tanner en *City of Words* (1971), es fundamental en la literatura norteamericana:

There is an abiding dream in American literature that an unpatterned, unconditioned life is possible, in which your movements and your stillnesses, choices and repudiations are all your own; and that there is also an abiding American dread that someone else is patterning your life, that there are all sorts of invisible plots afoot to rob you of your autonomy of thought and action, that conditioning is ubiquitous. The problematical and ambiguous relationship of the self to patterns of all kinds—social, psychological, linguistic—is an obsession among recent American writers. (Tanner, 1971: 15)

En el caso de DeLillo, esa obsesión comienza en su concepción de la imagen del novelista. En una entrevista con Anne Arensberg publicada en 1988, DeLillo describe así el papel del escritor con respecto al mundo en que vive:

The writer is the person who stands outside society, independent of affiliation and independent of influence. The writer is the man or woman who automatically takes a stance against his or her government. There are so many temptations for American writers to become part of the system and part of the structure that now, more than ever, we have to resist. American writers ought to stand and live in the margins, and be more dangerous. Writers in repressive societies are considered dangerous. That's why so many of them are in jail. (Arensberg, 2005: 45-46)

En otras ocasiones el autor ha expresado la misma opinión,³²³ pero es en su novela *Mao II* donde se produce el primer intento por su parte de materializar temáticamente una

³²³ Vid. Remnick, 1997 y “The Power of History” (1997).

posición que, en cualquier caso, se palpa en todas sus novelas. Escritor recluso inspirado en J.D. Salinger o Thomas Pynchon, Bill Gray decide salir de su encierro voluntario para acudir al rescate de otro escritor, retenido contra su voluntad por terroristas islámicos. Poco antes de su partida hacia Beirut, Gray tiene una conversación con su editor, en la que éste le recrimina: “You have a twisted sense of the writer’s place in society. You think the writer belongs to the far margin, doing dangerous things. In Central America, writers carry guns. They have to. And this has always been your idea of the way it ought to be. The state should want to kill all writers. Every government, every group that holds power or aspires to power should feel so threatened by writers that they hunt them down, everywhere” (MII 97). En ambos pasajes destaca el posicionamiento espacial del escritor en los márgenes de la sociedad—“ought to stand and live in the margins”, “writers belong to the far margin”—y la oposición por su parte a cualquier forma de gobierno, sistema o poder.

A partir de esta formulación se puede postular, como han hecho autores como François Happe o Philip Nel, que la narrativa de DeLillo se origina en una voluntad radical de escribir por oposición a un sistema, por situarse en contra de una ideología dominante. Ese sistema no es otro que el descrito en el capítulo anterior, del que la narrativa de DeLillo vendría a ofrecer una nítida imagen “en negativo”. Así, François Happe escribía en su libro *La fiction contre les systèmes*: “On écrit avant tout *contre* quelque chose, proclament les textes de DeLillo, qui se veulent lieux de résistance” (Happe, 2000: 8), mientras que Philip Nel ha declarado: “The fiction of Don DeLillo is an actively adversarial act” (Nel, 2002a: 113). Nel, Happe, y el propio DeLillo en sus entrevistas, contradicen así las sentencias lanzadas por John Kucich o Gerald Howard contra el novelista contemporáneo, citadas anteriormente, por su incapacidad de asumir una postura de resistencia ideológica (Kucich, 1988; Howard, 1996). A propósito de tal posibilidad, David Cowart llamaba la atención en su libro *The Physics of Language* sobre la divergencia entre las posibilidades de resistencia al sistema por parte de DeLillo y de los personajes de sus novelas. Cowart afirmaba que, mientras que los personajes a menudo no encuentran una vía de escape, cada una de las novelas vendría a confirmar, en cambio, que la posición de DeLillo sí es exterior a ese sistema (Cowart, 2002: 5).

Es precisamente en el intento de responder a la posición ideológica desde la que se narran sus novelas donde se origina la idea de una resistencia al sistema descrito. Lo que se rastreará en estas páginas es un mapa de áreas no trazadas del sistema en la

narrativa de DeLillo, y la posibilidad de un lugar narrativo exterior al postmodernismo desde el que se produce la escritura. En el ensayo “Ideology and Topography: Faulkner” (*Topographies*, 1994), J. Hillis Miller se preguntaba acerca de esa misma posibilidad en la narrativa de William Faulkner: “Is there any possible escape from these sad scenarios of our domination by ideology? Or, to ask the question more concretely, does Faulkner’s *Absalom Absalom!* have any aspect that might be said to escape from ideology? Does reading *Absalom Absalom!* free us from ideology or only imbed us more inextricably within it?” (Miller, 1994: 196).³²⁴

El planteamiento de la obra de DeLillo como resistencia u oposición al postmodernismo (una vez más, como categoría historiográfica y cultural) hace necesaria la reapertura del debate acerca de la adscripción genealógica del autor. En la introducción a este trabajo se mencionaban brevemente las tres posiciones críticas principales en torno a esta cuestión, las que dividen a los críticos en su consideración de DeLillo como autor postmodernista, modernista o romántico. Las tres posiciones pueden alojar la resistencia al postmodernismo de la que se ocupa el presente capítulo: En primer lugar, el romanticismo entendido como fuente de retóricas anti-postmodernistas, del que serían síntomas el lenguaje de lo sublime o las nostalgias anti-tecnológicas (Wilcox 2002, Kavadlo, 2004); en segundo lugar, el modernismo como corte, con respecto al cual el postmodernismo sería una ruptura o una deformación (Nel 2002a, Maltby 1996), y por último el postmodernismo entendido como crítica (derrotista) de sí mismo, siguiendo la doctrina de un postmodernismo omnívoro (Baker, 2000; Tabbi, 1995). En cualquier caso, más allá de la clasificación del autor en una u otra de las categorías de forma absoluta (algo que no puede hacerse netamente, sin provocar graves mutilaciones en la perspectiva crítica desde la que observar al autor), lo realmente útil de la reapertura de éste debate radica en la posibilidad de llevar a cabo una localización diacrónica de la obra de DeLillo, algo que todavía queda por hacer a pesar del volumen de literatura crítica que ha generado. Tal localización se intentará llevar a cabo en el presente capítulo de forma transversal, es decir, no dedicándole una sección aislada a la cuestión, sino señalando aquellos aspectos de su narrativa que permitan conectarla en momentos concretos con obras, autores o movimientos determinados de la tradición literaria anglo-norteamericana.

³²⁴ Al utilizar el término “ideología”, según explica el propio Miller en una nota al texto, se refiere a la ideología dominante en el contexto espacio-temporal en el que se sitúa la novela (Sur de Estados Unidos, principios del siglo XX), entendida siempre desde la perspectiva althusseriana.

La cuestión de la adscripción genealógica de la narrativa de DeLillo se presenta como problema fundamental a la hora de situar la perspectiva del autor en su obra. El segundo problema teórico, relacionado con el anterior, es el de la ironía. Son varios los autores que han mencionado la ironía de DeLillo como una de las marcas definitorias de su “estilo”. Sin embargo, la cuestión de la ironía resulta enormemente problemática cuando se intenta determinar la posición autorial desde la que escribe DeLillo. Especialmente llamativa es la discusión que, a lo largo de las últimas dos décadas, se ha desarrollado en torno a *White Noise* y la identificación de DeLillo con uno de los dos personajes que mantienen una relación dialéctica en la novela: Jack Gladney, narrador y protagonista, y J. Murray Siskind, comentarista y testigo.

El debate generado en el enredo que provocan estas dos cuestiones—el de la ironía y el de la adscripción genealógica—ha evitado, en la mayoría de los casos, un análisis profundo de aquellos aspectos de la narrativa de DeLillo en los que se plantea un posicionamiento con respecto al mundo postmodernista que vaya más allá de lo descriptivo-temático.

Son tres los principales lugares de resistencia de la narrativa de DeLillo: la consideración de un lenguaje “puro”, pre-referencial, la búsqueda de espacios “seguros” y la creación de individualidades inasimilables al sistema. Los modos en los que esas resistencias se llevan a cabo son diversos, pero todos pasan por las dos retóricas fundamentales en las que se cifra el posicionamiento de DeLillo frente al sistema postmodernista. Por una parte, una retórica del vacío que a menudo se tematiza en las tendencias ascéticas de los personajes de sus novelas, en los paisajes desérticos, en el borramiento del lenguaje (problemas de afasia, balbuceo, glosolalia) y en un impulso hacia la contemplación y el estatismo en las estructuras narrativas. Se trata de una tendencia heredada del modernismo, de T.S. Eliot, y también de Samuel Beckett. Sobre Beckett, DeLillo ha escrito en *Mao II*: “Beckett was the last writer to shape the way we think and see” (*MII* 157). En esta línea, además, la de DeLillo conecta la obra de poetas contemporáneos como Mark Strand, Robert Bly o Charles Simic y con la narrativa de William Gass, Paul Auster o J.M. Coetzee.³²⁵ Por otra parte, la segunda línea de resistencia en DeLillo se articula en torno a una retórica de la revelación, del Apocalipsis en su doble sentido de final (teleología) e iluminación (*aletheia*). Esta retórica atiende a una formulación en términos del contraste entre profundidad y

³²⁵ Cabe mencionar que Coetzee escribió su tesis doctoral sobre Samuel Beckett.

superficie, en la que lo revelado siempre aparece en forma de desenterramiento de una verdad oculta. Enlaza así con la retórica de la investigación de las conspiraciones que se trató en el capítulo 4.1.2.2., en la que convivían las imágenes de profundidad con las de conexión metonímica de elementos contiguos, y con la metáfora recurrente del arqueólogo analizada en el capítulo 4.4.4. Los lenguajes de la revelación, el primitivismo y los vectores temporales que se traducen en nostalgia de las ideologías o teleologías del apocalipsis participan de una misma retórica de la profundidad. Los momentos de *epifanía* son frecuentes en la narrativa de DeLillo, que conecta así con James Joyce, Joseph Conrad o Walter Benjamin. La retórica de la revelación remite además, en la narrativa de DeLillo, a un tema romántico: la infancia como origen de una sabiduría olvidada a la que se intenta regresar. La nostalgia velada que a menudo se percibe en sus novelas se articula precisamente como la posibilidad de ese regreso, a través del recuerdo de la propia infancia o desde la relación con niños en los que se buscan pistas de una trascendencia perdida.

Ambas retóricas, la del borramiento y la de la revelación, plantean problemas de orden narratológico. La retórica del vacío, del ascetismo, por una parte, se expresa como tendencia a la quietud, a la inmovilidad, respondiendo al impulso anti-narrativo que algunos autores han advertido en la obra de DeLillo, y cuyo paradigma podría ser un personaje como Bucky Wunderlick (*GJS*), negándose a colaborar en modo alguno en el desarrollo de la narración de su propia historia. Por otra parte, la retórica de la revelación fuerza un desplazamiento del interés narrativo hacia el exterior de los límites del propio texto. Si el apocalipsis, en el sentido de revelación, es por definición lo que está por venir, según ha teorizado J. Hillis Miller, entonces todas las revelaciones intuidas y anunciadas en las novelas de DeLillo quedarán permanentemente postergadas más allá de los límites del relato. El caso más claro de esta tendencia lo proporciona *Ratner's Star*, en la que el apocalipsis es literal y figurado: un verdadero fin del mundo y la inminente revelación de una verdad definitiva que ha estado anunciándose durante toda la novela. En ambos sentidos, la revelación queda fuera de las páginas del libro, confirmando así la imposibilidad de culminación que acompaña a todo apocalipsis.

Las dos retóricas que se examinarán en este capítulo se perciben como anti-postmodernistas en función de las definiciones de narrativa postmodernista que más circulación han tenido entre los críticos en las últimas décadas, según se señalaba en el capítulo 2.1., aproximándose, en cambio, a cierta estética modernista en la que el uso de esas mismas retóricas es característico. Es necesario señalar, no obstante, que sí existe

un modelo de postmodernismo capaz de englobar, precisamente, las tendencias de las que se hablará en los siguientes capítulos. En *The Dismemberment of Orpheus* (1971) Ihab Hassan propone un modelo estético que denomina “the literature of silence” (vid. también Hassan, 1987: 3-22) para describir la literatura postmodernista a partir de las líneas abiertas por Sade, Hemingway, Kafka, Genet y Beckett. Los rasgos de esta literatura del silencio le permiten trazar un mapa del postmodernismo vinculado a una serie de autores—anteriores cronológicamente— mayoritariamente considerados modernistas: “The crucial cluster in this outline of negativity refers to an autistic consciousness, imperial in its isolation, and for the void; a corresponding language, cunning in the arts of self-abolition; and an erotic retreat from existence, from the flesh of reality, a dark prayer of transcendence under” (Hassan, 1971: 14). Muchos de los motivos identificados por Hassan para su literatura del silencio aparecen en las retóricas del ascetismo y la revelación que se describirán en estas páginas, lo que permite reforzar en el plano teórico la conexión con las estéticas modernistas de la narrativa de DeLillo:

Silence refers to an avant-garde tradition of literature [...] Silence implies alienation from reason, society and history, a reduction of all engagements in the created world of men, perhaps an abrogation of any communal existence [...] Silence also betrays separation from nature [...] Silence creates anti-languages. Some of them are utterly opaque, others completely transparent [...] Silence fills the extreme states of the mind—void, madness, outrage, ecstasy, mystic trance—when ordinary discourse ceases to carry the urden of meaning [...] Silence presupposes, at times, apocalypse, the dissolution of the known world, its history and persistence, and sustains a millennial vision of non-human perfection. (Hassan, 1971: 13-14)

La ausencia de comunidad, el rechazo de toda forma de orden social, la atracción por experiencias lingüísticas anormales o extremas, el trance místico o el apocalipsis son motivos recurrentes en la narrativa de DeLillo que se analizarán en los capítulos 5.3. y 5.4. Es necesario apuntar, no obstante, que la obra de DeLillo no encarna el modelo artístico que Hassan tiene en mente al hablar de la “literatura del silencio”—su ideal artístico se dirige más bien hacia John Cage. Sin embargo, ese modelo resulta útil para ilustrar los modos en que los rasgos aquí agrupados como “resistencias” se identifican con una estética que permitiría vincular el postmodernismo con movimientos artísticos anteriores.

Las dos retóricas planteadas aquí, por otra parte, adquieren una dimensión metatextual a la vista de la descripción que DeLillo hace del oficio de escribir como una combinación de dos impulsos cuya combinación se describe como paradójica:

There's a zone I aspire to. Finding it is another question. It's a state of automatic writing, and it represents the paradox that's at the center of a writer's consciousness—this writer's anyway. First you look for discipline and control. You want to exercise your will, bend the language your way. You want to control the flow of impulses, images, words, faces, ideas. But there's a higher place, a secret aspiration. You want to let go. You want to lose yourself in language, become a carrier or messenger. The best moments involve a loss of control. It's a kind of rapture, and it can happen with words and phrases fairly often—completely surprising combinations that make a higher kind of sense, that come to you out of nowhere. (Begley, 1993: 282)

El primer impulso del escritor es el del artesano, el del asceta que trata de imponer una disciplina sobre la materia que usa, el lenguaje. Es un impulso de control, hacia la economización de la escritura. El segundo impulso responde al modelo dionisiaco del artista en trance que apunta Platón y que estalla con la idea romántica del poeta.³²⁶ Lo que DeLillo describe como paradoja no es tal si se perciben, en la descripción del estado de raptó del novelista, los ecos del lenguaje místico: “a higher place”, “a secret aspiration”, “a higher kind of sense”. Todas las referencias implican una lógica vertical, de elevación, que aparece en la poesía mística, con la *Subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz como referente más claro. El borramiento (ascesis/ kenosis) es, en la espiritualidad mística de los siglos XVI y XVII un paso preparativo para la revelación, la *parousía*. De este modo, las retóricas del ascetismo y de la revelación resultan ser dos elementos de una misma lógica narrativa de autodisciplina como preparación para alcanzar un estado de abandono superior, espiritual, que Susan Sontag describe en “The Aesthetics of Silence” (1969): “As the activity of the mystic must end in a *via negativa*, a theology of God's absence, a craving for the cloud of unknowingness beyond knowledge and for the silence beyond speech, so art must tend toward anti-art, the ‘subject’ [...] the substitution of chance for intention, and the pursuit of silence” (Sontag, 1969: 4-5). La conjunción de esas dos retóricas, además, es frecuente en el modernismo, lo que resulta especialmente relevante para una posible adscripción genealógica de DeLillo. En “Little Gidding”, el último de los *Four Quartets* de T.S.

³²⁶ En la misma entrevista, DeLillo comenta acerca de ese estado de raptó en el autor: “I think poets must have more access to this state than novelists do” (Begley, 1993: 282).

Eliot, puede leerse: “Quick now, here, now, always—/ a condition of complete simplicity/ (counting no less than everything)/ and all shall be well and/ all manner of things shall be well” (1963: 222-223; vv. 252-256). En realidad, Eliot está reformulando la retórica mística de Julian of Norwich, a quien pertenecen los dos últimos versos de este pasaje. El mismo lenguaje reaparecerá, como se verá en los capítulos 5.3. y 5.4., en la narrativa de DeLillo, y será necesario analizar su alcance retórico en la formulación de una posibilidad de “escapar” del mundo muy persistente en sus novelas, y que se inscribe en todas las tradiciones ascéticas y místicas como rechazo de lo material, lo físico.

Las dos retóricas que se pretenden analizar en el presente capítulo se plantean como resistencias o interferencias que no encajan en la anatomía de la postmodernidad apenas esbozada en el capítulo anterior. Su función no es en absoluto accesoria en la obra de DeLillo, sino que proporcionan el lugar narrativo desde el que se lleva a cabo esa anatomía, y proporcionan mecanismos narrativos que determinan los modos de representación de su análisis. Si ambas retóricas responden a estéticas asociadas al modernismo, cabría señalar que es precisamente desde una posición modernista donde DeLillo desarrolla su anatomía del mundo postmodernista. Sin embargo, resultaría del todo incorrecto concluir que la obra de DeLillo deba situarse únicamente en el horizonte del modernismo. Más bien, como se pretende demostrar en estas páginas, es la propia posición estética cercana al modernismo la que permite llevar a cabo un análisis (patológico) del mundo postmodernista que sería imposible desde las estéticas del postmodernismo. Las retóricas anti-postmodernistas de DeLillo se descubren, por tanto, como mecanismos de distanciamiento que hacen posible la visibilización de un mundo postmodernista, cabe señalar, ausente en la narrativa de autores (sin duda calificados de postmodernistas) como William Gass, John Barth o Robert Coover. Ése ha sido el argumento de Philip Nel, uno de los pocos críticos de DeLillo que ha destacado el recurso a una estética modernista en términos de resistencia ideológica (2001, 2002a, 2002b).

En referencia a “Wakefield”, Tony Tanner escribía en *City of Words*: “The feeling that society is an arbitrary system of fiction which one might simply step out of is one which still motivates a large number of American heroes” (Tanner, 1971: 30). La narrativa de DeLillo, en este sentido, constituye una exploración de las dificultades de salir del sistema, y de la propia posibilidad de hacerlo en el ámbito contemporáneo, de asumir esa posición de exterioridad a la que otros héroes americanos, como Wakefield o

Huckleberry Finn, acceden con relativa facilidad. “To be outside American society”, escribió Richard Poirier en *A World Elsewhere* (1966), “is of course to be in the great American literary tradition” (Poirier, 1985: 237). Al intentar localizar las zonas no trazadas del “Sistema”, la narrativa de DeLillo se inscribe en esa tradición norteamericana a la que Poirier, Tanner y Frank Lentricchia aluden.

5.2. Dos problemas teóricos.

En la estructura argumentativa apenas planteada, los dos problemas teóricos que se exponen a continuación cumplen una función de “bisagra”. La incorporación de los elementos de “resistencia” en la narrativa de DeLillo que se analizarán en los siguientes capítulos a una interpretación global de la obra de este autor se ha hecho, repetidamente, desde la elección de una de las posiciones que tales problemas articulan de forma dialéctica. Arnold Weinstein, por ejemplo, se declaraba indeciso en *Nobody’s Home* (1993): “One hardly knows what to make of these renderings, these epiphanic moments when DeLillo transmutes dross into gold” (Weinstein, 1993: 306). Del mismo modo, John Duvall se pregunta en “From Valparaiso to Jerusalem” cómo interpretar los momentos de revelación en el marco del postmodernismo: “As much as the frames of Benjamin and Baudrillard allow us to see, they may deflect attention from the persistence of the miraculous in DeLillo, from a child’s inexplicable tricycle ride across a multilane freeway near the end of *White Noise* to the crowd’s felt revelation at the recurring emergence of a murdered homeless child’s image on a billboard advertising orange juice at the end of *Underworld*” (Duvall, 1999: 564-565). Determinar si DeLillo está siendo irónico o no en la narración de esos momentos de revelación, o si la descripción de los atardeceres tóxicos de *White Noise* se presenta desde una epistemología romántica o postmodernista son algunas de las claves para establecer, en último término, una adscripción genérica y genealógica de su narrativa. En este sentido, *White Noise* se ha presentado en ocasiones como el enclave definitivo desde el que establecer la posición de DeLillo en el marco de la narrativa norteamericana. Curiosamente, la propia novela utiliza las categorías de su posible adscripción como adjetivos para describir el mundo que narra—“the broad-ribbed modernist stream” (*WN* 307); “another postmodern sunset, full of romantic imagery” (*WN* 116)— confirmando así la idea de que la novela contiene ya su propia interpretación crítica.

Este trabajo pretende, como se anunciaba en la introducción, proponer una tentativa de adscripción genérica y genealógica para la obra de DeLillo que supere ciertas vaguedades y errores manifiestos de la crítica anterior, lo que supone, necesariamente, un posicionamiento con respecto de los problemas teóricos en cuestión. Más allá de la propia perspectiva con respecto a las dicotomías planteadas, en cualquier caso, considero fundamental revisar los términos del debate, con el fin de clarificar hasta qué punto las categorías dialécticas que maneja buena parte de la crítica se corresponden o no con las estructuras de las propias novelas.

5.2.1. La ironía.

En uno de sus breves ensayos sobre DeLillo, Harold Bloom ha escrito: “The only consciousness in DeLillo is DeLillo” (Bloom, 2003a: 2). A la hora de localizar la posición de DeLillo con respecto a sus novelas, uno de los problemas a los que se enfrenta la crítica tiene que ver con la capacidad del autor de desdoblarse en personajes cuyas opiniones no necesariamente coinciden con las del propio autor. Richard Williams comentaba en 1998 que, a diferencia de buena parte de sus contemporáneos, DeLillo no suele poblar sus novelas con versiones idealizadas de sí mismo: “Perhaps the criticism is prompted by his apparent lack of the need, so common among novelists, to people his books with admirable versions of himself” (Williams, 1998). La cuestión fundamental, para muchos críticos, es decidir si las opiniones y posturas expresadas por sus personajes son atribuibles al propio DeLillo, o si por el contrario la distancia entre personajes y autor es tal que no permite seguir el rastro de éste en aquellos. La aserción de Bloom se torna fundamental para algunos de estos críticos, así como las de aquellos—sobre todo detractores—que denuncian la ausencia de personajes “reales”—sin duda sería más apropiado decir “realistas”, como constructos verbales que reproducen motivaciones psicológicas—en las novelas de DeLillo. Bruce Bawer, por ejemplo, ha escrito: “It’s hard to accept most of his characters as *living, breathing human beings*” (Bawer, 2003: 22; mi cursiva).³²⁷

³²⁷ En la misma línea, Blake Morrison, al reseñar *Cosmopolis* para *The Guardian* en 2003, escribió: “The heroes of novels don’t have to be likeable, and as the epitome of disengagement, cut off from common pursuits and recognisable feelings, Packer isn’t someone we’re meant to engage with” (Morrison, 2003). Al ser interrogado sobre esta cuestión, DeLillo ha afirmado: “You either find yourself entering a character’s life and consciousness or you don’t, and in much modern fiction I don’t think you are required to, either as a writer or as a reader” (DeCurtis, 1991: 62).

La categórica afirmación de Bloom plantea la cuestión de si existe dialogismo en las novelas de DeLillo, de la que se deriva la discusión acerca de la propia posición de DeLillo con respecto a las perspectivas de sus personajes y narradores. Mark Edmundson ha señalado a propósito de los personajes de DeLillo que en sus novelas no existe el encuentro dialéctico entre personajes como psicologías independientes (Edmundson, 1995: 114) sino que estos existen como transmisores de ideología: “They are recording and transmitting devices, not characters in Tolstoy’s mode, not even Freudian psyches” (Edmundson, 1995: 119). En referencia a opiniones como la de Bawer apenas citada, añade: “Nor are they what conservative critics of DeLillo have maintained, flat failed attempts to provide the sort of round characters commended by E.M. Forster” (ibid). Las relaciones entre la voz del propio DeLillo y las de sus personajes, afirma Edmundson, se establecen según complejas estructuras irónicas: “DeLillo’s voice tends to be arch, merging in complexly ironic ways with the voices of the characters” (ibid, 118).

La pregunta acerca de la posición de DeLillo en sus novelas se puede así reformular en términos de ironía: cuándo DeLillo habla de personajes en busca de restos de autenticidad en un mundo dominado por el simulacro, ¿se identifica con ellos o más bien se burla? ¿Está siendo irónico o no? Autores como Kenneth Millard o Arthur Redding destacan la dificultad de responder a estas preguntas: “DeLillo’s irony makes easy judgements impossible” (Millard, 2000: 128; vid. también Redding, 1998: 216). Daniel Aaron y Frank Lentricchia atribuyen a la ironía la facultad de establecer una distancia infranqueable entre los lectores y las posibles intenciones del autor: “DeLillo never takes the reader into his confidence [...] he is a withholder, a mystifier” (Lentricchia, ed. 1991b: 68); “[*White Noise*’s] mocking irony consists in its refusal to let its readers off the hook of self-reliance by giving them an omniscient perspective” (Lentricchia, ed. 1991a:106). Del mismo modo, Thomas di Pietro se queja de la inestabilidad que esa distancia produce en la capacidad crítica del lector: “We’re never sure what he himself [DeLillo] believes or what he thinks of his characters” (di Pietro, 1985: 219). También Martin Amis, en su reseña de *Mao II*, se plantea hasta qué punto deben tomarse en serio las opiniones de algunos personajes: “The main difficulty with *Mao II* is knowing how seriously, or respectfully, we are meant to take Bill and Bill’s ideas” (Amis, 2002: 315).

La discusión acerca de la visión irónica o no de DeLillo con respecto al postmodernismo se ha expresado en términos de su identificación con los personajes

más “postmodernos” de sus novelas. La relación de DeLillo con un personaje como J. Murray Siskind, en *White Noise*, sirve de termómetro para medir el grado de compromiso del autor con los planteamientos postmodernos de un personaje que dice cosas como ésta: “‘This is the new austerity,’ he said. ‘Flavorless packaging. It appeals to me. I feel I’m not only saving money but contributing to some kind of spiritual consensus. It’s like World War III. Everything is white. They’ll take our bright colors away and use them in the war effort’ ” (*WN* 18). Gérard Cordesse y Stephen Baker llaman a Siskind gurú de la modernidad (Cordessee, 1998: 60; Baker, 2000: 87), Lou Caton le atribuye el título de “postmodern preacher” (Caton, 1997: 45) y casi toda la crítica está de acuerdo en que su principal función en la novela es la de intermediario entre el anti-postmoderno protagonista, Jack Gladney, y la condición postmoderna del mundo en que vive, tal como señala Leonard Wilcox: “For Murray the Postmodernist, the euphoric forms of electronic data and informational flow are to be enthusiastically embraced, and Murray takes it upon himself to be Gladney’s tutor in the new semiotic regime” (Ruppersburgh & Engles, eds. 2000: 199). Según Wilcox, parece claro que DeLillo se identifica con las opiniones de Jack Gladney en esta novela, y no con las de Siskind: “DeLillo’s sympathies surely must be with his protagonist” (ibid, 210).

Jesse Kavadlo (2004: 139) plantea la cuestión de la siguiente manera: ¿Es el personaje de J. Murray Siskind de *White Noise* el portavoz de las ideas del propio autor o no? Autores como Michael Valdez Moses (Lentricchia, ed. 1991a: 84) o el propio Kavadlo sugieren que Siskind no es en absoluto el portavoz de DeLillo.³²⁸ Del mismo modo, François Happe afirma que la posición del personaje en la novela sólo puede ser irónica, por su “épistémologique ‘baudrillardien’ ” (Happe, 2000: 126), y John N. Duvall lo describe como “an ironized internal commentator on the family life of the Gladneys” (Duvall, 1994: 170). Otros, por el contrario, adoptan los planteamientos de Siskind como centro ideológico de la novela, sin posibilidad de ironía. Tal es el caso de Haidar Eid, que articula todo su argumento sobre la importancia de las teorías de

³²⁸ Para complicar aún más las cosas, en un perfil de DeLillo publicado en *The Guardian* en 2003, Tom LeClair afirma: “‘He knows nothing about kids’. In 1975 DeLillo married Barbara Bennett, then a banker, now a landscape designer. They didn't have children and during the writing of *White Noise*, DeLillo hung out with the boisterous LeClair clan for insights. ‘My kids feel they’ve been quoted in *White Noise*’, says LeClair. ‘Don observed them round the dinner table on several occasions. He isn’t shy in that kind of a setting.’” (Brookes, 2003). Es decir, que DeLillo *es realmente* el Murray Siskind de la familia Gladney: “Murray came over to talk to the two girls and Wilder, something he did from time to time as a part of his investigation into what he called the society of kids” (*WN* 101). En otras ocasiones, sin embargo, DeLillo se ha desvinculado explícitamente de las opiniones de su personaje: “I don’t believe as Murray Jay Siskind does in *White Noise* that the supermarket is a form of Tibetan lamasery” (DeCurtis, 1991: 63).

Baudrillard en *White Noise* desde las opiniones expresadas por este personaje a lo largo de la novela: “Significantly, the novel comments on the importance of the TV in the American home through the character, Murray Siskind, a teacher of popular culture” (Eid, 1999: párrafo 7).³²⁹ David Cowart advierte contra los críticos que caen bajo el “embujo” de Siskind—“to mistake Murray for a genuine sage (an error made by a number of critics)” (Cowart, 2002: 88)—y plantea una lectura “astuta” que evite posicionarse con respecto a él (ibid, 219, n.42).

La situación de Siskind en *White Noise*, no obstante, no es única. Su equivalente en *Underworld* sería Jesse Detweiler, guerrillero e ideólogo de la basura. En las novelas de DeLillo a menudo uno o varios personajes hablan o actúan desde planteamientos asociados al postmodernismo. Tal es el caso de Myna Corbett y el profesor Zapalac de *End Zone*, el Dr. Pepper de *Great Jones Street*, o Scott en *Mao II*. Todos ellos son personajes secundarios en las novelas pero su relación con los protagonistas de las mismas es crucial en el desarrollo de la narración. Mediante este contraste, la posición postmodernista se establece como interna a la novela pero al mismo tiempo periférica: el punto de vista “postmodernista” nunca coincide con la voz narrativa o el protagonista, sino que actúa como comentario a la acción. Estos personajes funcionan como “mediadores”, portavoces de extremos ideológicos que el autor arroja tentativamente.³³⁰

La posibilidad de identificar la posición del autor con respecto a sus personajes, además, se relaciona con un problema fundamental en el estudio de la ironía como tropo: el de la intención autorial. Al querer determinar una supuesta posición irónica de DeLillo en relación con algunos de sus personajes (distanciándose de unos y acercándose a otros), muchos críticos pretenden en realidad descubrir la posible intención del autor con respecto a su creación. En *A Rhetoric of Irony*, Wayne C. Booth se enfrenta a la dificultad de definir la intención autorial como origen de la ironía intentando evitar caer en la llamada falacia intencional: “It thus makes sense to talk only of the *work’s* intentions, not the autor’s. But dealing with irony shows us the sense in which our court of final appeal is still a conception of the author” (Booth, 1974: 11). Sobre el mismo problema de la intención autorial, Paul de Man escribe en *Blindness and Insight*: “The structural intentionality determines the relationship between the

³²⁹ En los análisis de *White Noise* se hace fundamental la opinión acerca del personaje de Siskind sobre todo en las lecturas influidas por las teorías de Jean Baudrillard, puesto que para muchos críticos las posturas de ambos coinciden. Vid. Eid, 1999; Butterfield, 1999; do Carmo, 2000.

³³⁰ La relación entre Siskind y Jack en *White Noise*, como la de otros protagonistas de DeLillo con sus “mediadores”, puede cifrarse en los términos en que René Girard define la relación entre héroe y mediador en *Mensonge Romantique et verité romanesque* (1961: 15-67).

components of the resulting object in all its parts, but the relationship of the particular state of mind of the person engaged in the act of structurization to the structured object is altogether contingent” (de Man, 1983: 25). Paul de Man, corrigiendo el tratamiento del objeto artístico como objeto natural por parte del New Criticism, distingue así la falacia intencional de la llamada “intencionalidad estructural”, dirigida exclusivamente hacia el objeto mismo y autónoma con respecto a objetivos: “The act reflects back upon itself and remains circumscribed within the range of its own intent” (de Man, 1983: 26). Este sentido de la intencionalidad pone de manifiesto, por contraste, hasta qué punto muchos críticos de DeLillo presuponen un objetivo, una especie de programa ideológico preexistente a su narrativa, para el cumplimiento del cual el autor construiría su supuesta posición irónica.

Volviendo a Siskind y a *White Noise*, es importante destacar algo que ha señalado Frank Lentricchia, pero que algunos críticos parecen haber pasado por alto: la narración en *White Noise* se presenta como una estructura de marcos en la que la voz narrativa, Jack Gladney, que relata su historia en primera persona, filtra las opiniones de todos los personajes de la novela. Merece la pena citar el pasaje completo de Lentricchia, que condensa los errores cometidos por muchos críticos al hablar del postmodernismo en la obra de DeLillo:

What will trip up every reader intent on extrapolating DeLillo’s views on postmodernism—as if the passage on the most photographed barn were a miniature essay, and a transparent one at that—is the doubly distanced relationship of writer to his materials. If we remember that Murray—a character, after all—does most of the talking, that his talking is filtered through a character of special narrative authority—a first person narrator—then the question becomes not what does DeLillo think of Murray’s ideas but what does Gladney think of them, and only then might we ask how does DeLillo position his thoughts of Gladney’s thoughts of Murray. (Lentricchia, ed., 1991a: 90-91)

La cuestión, por supuesto, no puede resolverse, precisamente por la imposibilidad de fijar una posición que pueda denominarse “irónica”, según ha observado Ellen Pifer: “The question that vexes so many of DeLillo’s critics—whether or not these visionary moments are validated by the text and thus undermine its postmodern indeterminacy—cannot be objectively answered” (Pifer, 2000: 223). El problema, para la mayoría de los críticos enredados en la cuestión de la ironía de DeLillo, es la falta de una definición clara de tal ironía como tropo, algo que Paul de

Man ya denunciaba en el ensayo “The Rhetoric of Temporality”(1983: 188).³³¹ La ironía, explica de Man en relación al texto de Baudelaire “De l’essence du rire”, es un desdoblamiento del sujeto en el que éste puede contemplarse a sí mismo (en una posición de ridículo, de despojamiento del falso orgullo de dominio sobre sí mismo y sobre el mundo natural): “Absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness” (de Man, 1983: 216). Retorciendo el argumento de Paul de Man, podría argumentarse que en la narrativa de DeLillo suele producirse el desdoblamiento de la conciencia del autor en una conciencia múltiple, fragmentada, diseminada en varios de sus personajes. De esta manera conecta con la advertencia de Lentricchia acerca de la estructura narrativa abismada de *White Noise*. Resulta imposible establecer la posición de un sujeto (DeLillo) en un texto en que se desdobra su conciencia utilizando la doble estructura del lenguaje irónico: “The ironist invents a form of himself that is ‘mad’ but that does not know its own madness; he then proceeds to reflect on his madness thus objectified” (de Man, 1983: 216).

Paul de Man define la ironía en *Blindness and Insight* como un tropo de segundo grado, es decir, como ironía de la ironía: “Far from being a return to the world, the irony to the second power or ‘irony of irony’ that all the true irony at once has to engender asserts and maintains its fictional character by stating the continued impossibility of reconciling the world of fiction with the actual world” (de Man, 1983: 218). De Man recupera la definición de la ironía de Friedrich Schlegel como parábasis permanente, “eine permanente Parabase” (ibid), desplazamiento constante de la ilusión ficcional por la intrusión del autor en el texto.³³² Como parábasis permanente, la ironía imposibilita cualquier intento de fijar una intención (exterior al texto) del autor, puesto que al hacerse ostensible no hace sino poner de relieve el carácter ficcional de las posiciones adoptadas: “The effect of this intrusion is not heightened realism, an affirmation of the priority of a historical over a fictional act, but it has the very opposite aim and effect: it serves to prevent the all too readily mystified reader from confusing fact and fiction and from forgetting the essential negativity of the fiction” (de Man, 1983: 219).

³³¹ “... the question of the intentionality of rhetorical figures. Such concerns are implicitly present in many works in which the terms ‘mimesis’, ‘metaphor’, ‘allegory’ or ‘irony’ play a prominent part. One of the main difficulties that still hamper these investigations stems from the association of rhetorical terms with value judgements that blur distinctions and hide the real structures” (de Man, 1983: 188)

³³² Vid Friedrich Schlegel, “Fragment 668”, *Kritische Ausgabe*, Band 18, *Philosophische Lehrjahre (1796-1806)*. Ed. Ernst Behler. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1962, p.85 (Cf. de Man, 1983: 218, n. 62).

De este modo se pone de manifiesto, por una parte, la imposibilidad de fijar una posición irónica de DeLillo con respecto a sus novelas, así como la inadecuación de buscar en los discursos de los personajes rastros de opiniones vinculantes a la posición autorial. La posición de DeLillo con respecto a sus novelas no se encuentra en ningún caso ligada a la perspectiva de personajes concretos, ni sus opiniones pueden atribuirse al autor de forma directa, ya sea de modo literal o irónico, por lo que se hace necesario buscar esa posición en otros “lugares” narrativos.

Jason Camlot, comentando el libro de Frank Lentricchia *Introducing Don DeLillo*, ha apuntado que la ironía funciona en el caso de DeLillo como autoconciencia, atribuyéndole la posibilidad de tomar cierta distancia con respecto de aquello que se narra: “The power of self-consciousness, the fact of irony as a sign of agency cannot be denied” (Camlot, 1993: párrafo 16). Camlot conecta a DeLillo con artistas como Andy Warhol—conexión que también había hecho Michael Hardin (2002)—y le distancia del postmodernismo que describe: “by demonstrating an understanding of the mechanism by which a public identity is constructed, Andy Warhol finally manages to position himself someplace outside the whole reproductive network, thus buying for himself more than the generally allotted fifteen minutes of public existence” (ibid). Camlot identifica esa resistencia al mecanismo de funcionamiento de un sistema como “mito modernista”, y concluye que DeLillo es en este sentido modernista—“This is how Lentricchia’s DeLillo manages to remain a ‘modernist’ while living and writing about the postmodern situation” (ibid)—vinculando el problema de la ironía al segundo problema teórico mencionado al comienzo de este capítulo, el de la adscripción genealógica del autor.

5.2.2. La adscripción genealógica de DeLillo.

Como se mencionaba en el capítulo inicial de este trabajo, la narrativa de DeLillo comienza a llamar la atención de los críticos especialmente a partir de la publicación de *White Noise* en 1984. Las lecturas críticas de esta novela, así como de las publicadas por DeLillo durante los 70—vistas desde la perspectiva de *White Noise*—lo asocian abiertamente con autores que ya estaban consagrados dentro del canon postmodernista: Barth, Coover, Gaddis o Pynchon. El primero en establecer tal asociación fue Tom LeClair, quien en su estudio seminal *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (1987), etiqueta a DeLillo como “novelista de sistemas” junto a

William Gaddis, Robert Coover y Thomas Pynchon (LeClair, 1987: xii).³³³ Es a partir de entonces cuando se multiplican los estudios que analizan la obra de DeLillo en el marco de la narrativa postmodernista, y cuando empieza a recibir el apelativo de “anatomista de la postmodernidad”.

En los últimos años, la consideración de DeLillo como autor postmodernista ejemplar ha empezado a ser cuestionada por algunos críticos que prefieren situarlo en el límite entre modernismo y postmodernismo, en el modernismo o incluso en el romanticismo. En su reciente tesis doctoral sobre DeLillo, Stephanie S. Halldorson comenta: “A brief review of the literature leaves one a little chagrined with the nature of current literary criticism in which a single author can be branded a modernist (Lentricchia, Introduction; King), a re-modernist (LeClair, *In the Loop*), a postmodernist (Cantor), a naturalist (Civello), an imperialist (McClure, *Late Imperial*), and a romantic (Maltby). [...] the nomenclature is both reassuring and obscuring” (Halldorson, 2004: 155-156). Autores como Joseph Tabbi—con su formulación del “postmodern sublime” (1995: 203)—, Harold Bloom—“He is a High Romantic” (Bloom, 2003a: 2)— o Martin Amis —“Don DeLillo is an exemplary postmodernist” (Amis, 2002: 313) han servido para polarizar el debate. Por supuesto, estas oscilaciones no hacen sino poner de manifiesto lo inestable de las categorías postmodernismo, modernismo o romanticismo como divisiones diacrónicas, al tiempo que reflejan una de las cuestiones fundamentales en la teoría del postmodernismo: su consideración como ruptura o continuidad con el modernismo como categoría cultural dominante. De alguna manera, la retórica patológica utilizada por tantos críticos deja claro que la obra de DeLillo expone síntomas de una enfermedad sobre cuyo origen, sin embargo, la crítica no se pone de acuerdo: ¿realmente se trata de una enfermedad nueva, o es sólo una mutación más del ya viejo virus modernista?

La polémica levantada en los últimos años en torno a la situación de DeLillo en el canon literario ha puesto de manifiesto la inestabilidad de las categorías literarias diacrónicas convencionales a la hora de localizar al autor. El análisis de síntomas postmodernos en DeLillo revela en ocasiones una dificultad de fondo para separar el

³³³ Basta hacer un breve repaso a los artículos que se han publicado en los últimos años relacionando a DeLillo con otros autores para observar hasta que punto ha calado la adscripción apuntada por LeClair. Así, John Johnston conecta en dos de sus ensayos (1990, 1995) a DeLillo con Pynchon, Gaddis y McElroy. Aunque la conexión con Pynchon es una de las más persistentes (Ostrowski, en Dewey et al., eds. 2002; Parrish, en Dewey et al., eds. 2002; Allen, en Ruppensburg & Engles, eds. 2000; Carter, 1999), también se le ha analizado en relación con William Gaddis (Dewey, 1990; Johnston, 1995), John Barth (Carmichael, 1991), Joseph McElroy (Hantke, 1994) o Robert Stone (Bloom, 1995, Bull, 1999).

postmodernismo de movimientos anteriores. La cuestión de si el postmodernismo supone una ruptura o una continuidad con el modernismo, como se veía en el capítulo 2.1., ha sido apuntada por muchos teóricos, y la falta de una respuesta definitiva se traslada a la crítica aplicada.

Del mismo modo en que muchos autores se han preguntado si DeLillo es un autor postmodernista o un patólogo del postmodernismo, al hacer esa distinción se plantea otra pregunta: si DeLillo no fuera postmodernista, ¿qué sería? A esa pregunta muchos han respondido: DeLillo podría identificarse en realidad como un autor modernista, más cercano a la obra de Faulkner, Lowry o Joyce—tres autores a los que DeLillo ha hecho referencia en entrevistas (LeClair, 1983: 85 y 87)—que a la de Pynchon o Gaddis—por los que, por otra parte, también ha expresado admiración (Harris, 1982: 26).

Los contrastes entre romanticismo, modernismo y postmodernismo a menudo han sido utilizados por los críticos para definir por oposición la que consideran la correcta adscripción genealógica de DeLillo. Al final del ensayo “Generic Difficulties in the Novels of Don DeLillo” (1989), John Johnston afirma:

As a postmodern novelist, DeLillo works with words, images, and representations as his primary material—not with people and their individual dramas, which are always defined by and in relation to word and image. If we look at the generic difficulties that result from his choice through the modernist perspective suggested by such terms as irony, subversion, pastiche, and so forth, we run the danger of missing what is most fundamental to his fiction. (Johnston, 1989: 274)

Lo fundamental en su narrativa es, según Johnston, que el uso que DeLillo hace de subgéneros como la novela de espías o la ciencia ficción responde a un “proyecto ficcional” (Johnston, 1989: 261) que describe como anti-mimético. En este pasaje, Johnston desarrolla implícitamente un contraste entre modernismo y postmodernismo en términos de la primacía concedida al lenguaje o al individuo en el proceso de creación literaria que no podría ser más erróneo. La dicotomía planteada por Johnston resulta empobrecedora por el modo en que reduce el campo de aplicación de ambas categorías, en su intento de definir por oposición la narrativa de DeLillo frente a otros modelos de ficción. Cuando se refiere a un modernismo obsesionado por plasmar la psicología individual de los personajes a través del lenguaje parece tener en mente las novelas de Virginia Woolf, olvidando sin embargo obras como *Finnegan’s Wake*

(1939). Cuando establece la primacía del lenguaje como herramienta y objeto literario para los postmodernistas, surge un modelo de narrativa que se ajusta perfectamente al formalismo de Federman o los juegos literarios de Barth, pero olvida que autores como William Gaddis o William H. Gass hacen emerger psicologías individuales del diálogo entre los personajes en *Carpenter's Gothic* (1985) o *The Recognitions* (1955), y del frenético monólogo interior en *Omensetter's Luck* (1966) o *The Tunnel* (1995). La dicotomía de la que Johnston aspira a extraer “lo más fundamental de su narrativa” resulta confusa, puesto que no explica cómo el impulso anti-mimético que atribuye a DeLillo puede definirse como intrínsecamente postmodernista, y olvida que es precisamente en el modernismo donde se forja la idea de que el lenguaje pueda tener una capacidad creadora autónoma. Johnston olvida, además, que el propio DeLillo atribuye a Joyce esa capacidad única para generar realidades a partir del lenguaje, estableciendo así una línea de continuidad entre el modernismo de *Finnegan's Wake* y su propia obra (vista por Johnston o por el propio DeLillo): “It was through Joyce that I learned to see something in language that carried a radiance, something that made me feel the beauty and fervor of words, the sense that a word has a life and a history” (Begley, 1993: 278); “Joyce turned the book into a world with *Ulysses* and *Finnegan's Wake*” (ibid, 296).

Por oposición a Johnston, autores como Paul Maltby, John Duvall o Leonard Wilcox han cuestionado la “postmodernización” de DeLillo, en referencia a los perfiles que de él se han trazado como *gurú* de un escepticismo radical asociado a la visión derrotista de un mundo contemporáneo percibido como irremisiblemente perdido. En este sentido, Maltby advierte: “to postmodernize DeLillo is to risk losing sight of the (conspicuously unpostmodern) metaphysical impulse that animates his work” (Maltby, 1996: 259). El impulso metafísico que, según Maltby, es claramente anti-postmoderno, no se asocia a modernismo ni romanticismo, pero conecta con las opiniones de Duvall y King acerca de la concepción del papel del escritor en el mundo contemporáneo, en el modo en las estrategias planteadas por ambos se conciben como resistencias a un cierto derrotismo postmodernista: “What exactly is the relation of *White Noise* to the category of the postmodern? Is it to be called a postmodern novel because it talks about postmodern sunsets, semiotics and simulacra? Is it postmodern in the sense that the novels of Pynchon, Gaddis and Coover are termed postmodern? Or is it, rather, a slyly modernist meditation on postmodern themes?” (King, 1991: 69); “Although his subject matter has been postmodern culture, DeLillo still holds out an almost modernist hope

for the vocation of the contemporary writer and her or his attempt to forge the imagistic space of the novel as a counterforce to the image manipulation of capital” (Duvall, 1999: 561).

Las preguntas retóricas de King reformulan la dicotomía planteada al comienzo de este trabajo acerca de si DeLillo es postmodernista o anatomista de la postmodernidad, sugiriendo de nuevo lo infranqueable de la frontera entre ambos términos. La *narrativa* que plantea Duvall, por su parte, resulta excesivamente simplificadora de las relaciones dialécticas que se plantean en la narrativa de DeLillo. En primer lugar, por asumir el tono—que Duvall considera combativo—de DeLillo como una causa perdida: “still holds out”, pero sobre todo por plantear una relación dialéctica absoluta entre las manipulaciones llevadas a cabo por el capitalismo y la novela como espacio de resistencia o fuerza de combate frente a ellas. Al calificar esa posición como modernista, además—“an almost modernist hope”—se produce en el texto de Duvall una traslación implícita en los términos de la oposición, de manera que habla de “capitalismo” donde se leería “postmodernismo”, convirtiendo los dos términos en equivalentes semánticos, lo que pone de relieve su interiorización (simplificada) del modelo de Jameson del postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío.

La lectura de Duvall es muy similar a la que plantea Leonard Wilcox en su ensayo sobre *White Noise*: “His postmodernism retains the legacy of the modernist impulse to explore consciousness and selfhood and to create an imaginative vision that probes and criticizes its subject matter” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 209). Wilcox plantea la misma dialéctica entre modernismo y postmodernismo a través de la oposición entre individuo (Jack Gladney) y sistema (la visión *baudrillardiana* del mundo): “Jack Gladney [...] is a modernist displaced in a postmodernist world” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 197); “Gladney’s modernist impulse toward authentic selfhood and his quest for transcendental meaning seem oddly out of place in the postmodern world” (ibid, 199). Ambas postulaciones se asocian, en cualquier caso, a la de Frank Lentricchia en su introducción a *New Essays on White Noise* (1991), cuya influencia se ha dejado sentir en buena parte de la crítica: “Impulses aesthetic and critical have—classically—stood in starkest opposition, but they go together in the modernist idea of literature, perhaps no more seamlessly than in Don DeLillo, last of the modernists, who takes for his critical object of aesthetic concern the postmodern situation” (Lentricchia, ed. 1991a: 14).

El diagnóstico acerca de si DeLillo está contagiado él mismo por la patología que analiza sugiere que cada novela se plantea como *pharmakos* contra el virus, un microsistema en el que los anticuerpos luchan contra una patología (la de la postmodernidad) que se concibe como amenazante.³³⁴ Sin embargo, la utilización por parte de Duvall y Wilcox de la etiqueta “modernista” para referirse a esa resistencia simplifica no sólo las relaciones entre ambos movimientos literarios, sino también la vinculación real existente entre la narrativa de DeLillo y la estética modernista que se intentará desbrozar en este capítulo. No deja de ser cierto, en cualquier caso, que la visión del escritor como agente de resistencia frente a los sistemas de poder ha sido planteada por el propio DeLillo. En sus opiniones acerca del papel del escritor, en las entrevistas y sobre todo en *Mao II*, DeLillo no hace sino reflejar explícitamente algo que ya dicen sus novelas: aunque el “sistema” parezca omnipresente, diría, es posible situarse al margen, pensar nuevos márgenes en cada novela y narrarlos. Así, en una entrevista con Jonathan Bing en 1997, DeLillo afirma, retomando el argumento sobre el papel del escritor en la sociedad: “The novel as an art form has moved to the margins and we cannot expect it to be anywhere else. From this sideline vantage, the novelist can assert an influence in a context that may be relatively narrow, but may be all the more forceful and incisive for this very reason” (Bing, 1997: 262).

Lejos de las consideraciones dialécticas de Duvall o Malby, no obstante, otros autores han tratado la cuestión genealógica desde el punto de vista estilístico, rechazando la elección de una sola etiqueta que descarte las demás. Así, Philip Nel ha escrito: “*Underworld* complicates traditional distinctions between modern and postmodern by drawing on both a high modernist aesthetic and those residual elements of the historical avant-garde that characterize certain postmodernisms” (1999: 725-6). Junto con Nel, Noel King cita a Fredric Jameson para vincular a DeLillo con ideas estéticas modernistas: “His novel [*White Noise*] might be regarded as, in part, helping reformulate ‘modernist notion[s] of critical distance’” (King, 1991: 81).³³⁵

En una entrevista para el diario *The Guardian*, DeLillo reflexionaba sobre la atribución a su obra de la etiqueta “postmodernista”: “Post-modern seems to mean different things in regard to different disciplines [...] In architecture and art it means one

³³⁴ La misma retórica la utiliza James Wood en “Against Paranoia: The Case of Don DeLillo”: “The book is so large, so serious, so ambitious, so often well-written, so punctually intelligent, that it produces its own antibodies and makes criticism a small germ” (1999: 213).

³³⁵ La cita de Jameson es de Andreas Ward, “Interview with Fredric Jameson”, *Impulse*, 13:4 (1987): 14-15 (Cf. King, 1991: 81, n.1).

or two different things. In fiction it seems to mean another. When people say *White Noise* is post-modern, I don't really complain. I don't say it myself. But I don't see *Underworld* as post-modern. Maybe it's the last modernist gasp. I don't know" (Williams, 1998).

Harold Bloom, que incluyó cuatro novelas de DeLillo en su canon occidental—*White Noise*, *Libra*, *Running Dog* y *Mao II* (1994: 564)—ha negado rotundamente que DeLillo sea un autor postmodernista, añadiendo una tercera línea a la discusión entre modernismo y postmodernismo. Según Bloom, DeLillo es un romántico en la línea trazada por Emerson y Whitman: "DeLillo in *White Noise* is a High Romantic in the age of virtual reality and related irrealisms" (Bloom, 2003b: 1); "DeLillo, who is so easily mistaken for a Post-Modernist End-Gamer, is rather clearly a visionary, a late Emersonian American Romantic" (Bloom, 2003b: 3); "And yet there is something more profound than mere nostalgia in DeLillo's Romanticism. His authentic masters are Emerson, Thoreau, Whitman, and his visions, flashing out against the noise and the waste, are enduring illuminations" (Bloom, 2003a: 2).

La línea apuntada por Bloom ya había sido definida antes por otros críticos como Jesse Kavadlo, Paul Maltby o Lou Caton. ¿Por qué es DeLillo un romántico según estos autores? En primer lugar, por su supuesta fe indisoluble en el individuo frente a la sociedad a la que no quiere ser asimilado. En segundo lugar, y especialmente por esto, por su fe en el poder redentor del lenguaje, como una especie de *Ur-sprache*, lengua primitiva y pura, anterior a todo significado referencial y considerada ante todo por su cualidad sónica. Ninguna de estas dos líneas de resistencia, sin embargo, es exclusiva del pensamiento romántico. Se plantea, en los textos de estos autores, la dificultad de definir el romanticismo que atribuyen a DeLillo. Para empezar, hay que descartar la comparación con la novela romántica (si es que puede hablarse de tal cosa): la narrativa de DeLillo poco tiene que ver con George Eliot, ni siquiera con Emily Brontë. Estos autores hablan más bien de una sensibilidad romántica (Maltby, 1996: 259), o del uso de valores y temas asociados con el romanticismo (Caton, 1997: 38; Kavadlo, 2004: 108).

Lou Caton describe el personaje de Jack Gladney en los siguientes términos: "He is a traditionally unified character: a romantic who questions society but all along deeply values his personal relations and family" (Caton, 1997: 40). Según él, la fe que DeLillo mantiene en su personaje, individuo aislado frente al mundo hostil, tiene un carácter romántico. La atribución de Caton, sin embargo, hace aguas por todas partes.

En primer lugar, porque no llega a definir el concepto de “romántico” más allá de la oposición con el mundo postmodernista contemporáneo, cayendo así en el mismo tipo de simplificación que Duvall con respecto al modernismo. Caton se limita a asumir una concepción popular de lo romántico que no explica en su artículo más allá de la introducción: “Some of the values and topics commonly associated with popular notions of romanticism, like sympathy, unity, authenticity, and an interest in the ‘unknown’” (Caton, 1997: 38). La lucha del individuo por integrarse en una comunidad también recibe el calificativo de romántica por parte de Caton: “the romantic desire to experience ourselves as part of a greater whole” (Caton, 1997: 42). Las objeciones a esta afirmación, otra vez, se acumulan: por una parte, resulta casi inaceptable concebir *White Noise* en términos de lucha del individuo por integrarse en una comunidad; por otra parte, parece inaceptable calificar tal deseo como exclusivamente romántico. Por último, la supuesta fe en el individuo romántico de DeLillo parece basarse en una concepción intuitiva del personaje realista como unitario, con una motivación psicológica para sus acciones, que sin embargo Caton no argumenta de forma explícita.

Paul Maltby atribuye a DeLillo una sensibilidad romántica asociada a la retórica de la revelación que, como se verá a continuación, es tan frecuente en sus novelas: “that flash of insight or sudden revelation which critically raises the level of spiritual or self-awareness of a fictional character” (Maltby, 1996: 258). Esa retórica, sin embargo, tiene más de epifanía modernista que de romántica (la revelación, en el romanticismo, se produce mediante el contacto-identificación con la naturaleza; en el modernismo, y en DeLillo, la epifanía se produce en, o a pesar de, la banalidad del entorno). Maltby, por otra parte, vincula a DeLillo con Rousseau y Wordsworth en su concepción del lenguaje: “What all three share in is that familiar Romantic myth of some primal, pre-abstract level of language which is naturally endowed with greater insight, a pristine order of meaning that enables unmediated understanding, community, and spiritual communion with the world around” (Maltby, 1996: 263). Efectivamente, la idea está presente en la narrativa de DeLillo, pero Maltby se equivoca al llamarla “Romantic myth”, puesto que ni para Rousseau ni para Wordsworth era tal mito, aunque probablemente sí para DeLillo. La posibilidad de comunión espiritual a través de ese lenguaje, por otra parte, es repetidamente cuestionada en la narrativa de DeLillo y sólo se produce en momentos contados: en *White Noise*, con Wilder y en el episodio del Toyota Celica, y en *The Names*, en el—falso—final en la Acrópolis. De hecho, aunque Maltby cita el primer final, parece olvidar el verdadero final de la novela: la escena de

glosolalia fallida en la que el protagonista de la novela de Tap es excluido de la comunidad precisamente por su incapacidad para alcanzar ese nivel de lenguaje.

En ambos casos—Caton y Maltby—la atribución de sensibilidad o valores románticos a la narrativa de DeLillo no va más allá del análisis de *White Noise*, y resulta difícil argumentar, en cualquier caso, el carácter netamente romántico de tales valores más allá de una versión pop del romanticismo. Sólo Bloom parece estar más cerca de apuntar a una verdadera ascendencia romántica para DeLillo al mencionar los nombres de Emerson, Whitman y especialmente Thoreau, puesto que en su trascendentalismo se formula el impulso de primitivismo romantizado que efectivamente permea la narrativa de DeLillo.

En definitiva, el intento de reubicar la narrativa de DeLillo en el marco de la literatura anglo-americana se vuelve problemático cuando se atribuyen características ideológicas vagas a movimientos como el romanticismo y el modernismo. Esto no quiere decir, sin embargo, que tal ascendencia romántica o modernista sea falsa. Por el contrario, como se pretende mostrar a continuación, la visión del postmodernismo en DeLillo sólo se hace posible a través de una posición esquinada con respecto a las estéticas postmodernistas, que se construye desde retóricas explotadas fundamentalmente en el modernismo y, en menor medida, en el romanticismo.

5.3. Borramiento, vacío, ascetismo.

François Happe ha definido a Don DeLillo como “ascète manqué” (Happe, 2000b: 11), por su actitud con respecto a su trabajo como escritor, estableciendo así un paralelismo entre el ascetismo del autor y el de la mayoría de sus personajes: “Les mêmes tendances érémitiques caractérisent la plupart de ses protagonistes, confinés dans des espaces exigus” (ibid). Sobre ese paralelismo se puede fundamentar un impulso ascético que recorre la narrativa de DeLillo desde lo temático, es decir, desde las tendencias al ascetismo que determinan los comportamientos de sus personajes, hasta la tendencia ascética de la propia narración entendida no tanto en función de los posibles hábitos de trabajo del autor—como sugiere Happe al afirmar “il passe sept à huit heures par jour devant sa machine à écrire” (Happe, 2000b: 11)—sino como disciplina del propio lenguaje literario y tendencia al borramiento de sí mismo.

En la narrativa de DeLillo, el lenguaje utilizado para describir personajes, paisajes o situaciones relacionadas con lo ascético, vinculado los campos semánticos del

vacío, la quietud o la lejanía, termina cediendo al impulso ascético él mismo, produciéndose en ocasiones el borramiento de la sintaxis a través de la eliminación de elementos “accesorios”, hasta desnudar la frase de sentido. La narrativa de DeLillo muestra una tendencia del lenguaje literario primero hacia el control absoluto, que responde a la precisión “quirúrgica” que algunos han observado en DeLillo (Happe, 2000b: 9; Keeseey, 1993: 199; Algren en Ruppensburg & Engles, eds. 2000: 35) y más tarde hacia la abstracción extrema o a la desarticulación de ese lenguaje. En este sentido, DeLillo se asemeja a T.S. Eliot primero, pero también a Beckett. Los tres, podría decirse, son escritores de la *via negativa* ascética, aplicada al lenguaje literario. A todos ellos podrían atribuirse estos versos de “Little Gidding”: “our concern was speech, and speech impelled us/ to purify the dialect of the tribe” (1963: 218; vv. 126-127).³³⁶

En *The Unnamable*, Beckett escribe: “only I and this black void have ever been. And the sounds? No, all is silent. [...] Nothing then but me, of which I know nothing, except that I have never uttered, and this black, of which I know nothing either, except that it is black, and empty. That then is what, since I have to speak, I shall speak of, until I need speak no more” (Beckett, 1979: 278). La situación descrita por Beckett no está demasiado alejada de la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz. La novela de Beckett es un ejercicio de borramiento literario en el que todo elemento va desapareciendo hasta reducir la narración a una voz hablando en la oscuridad del vacío. Todos los códigos literarios y vitales se eliminan, y es en este sentido que la situación planteada en *The Unnamable* puede postularse como el fin hacia el que tienden la inmensa mayoría de los personajes de DeLillo. Lectores de códigos exhaustos, rodeados por el ruido blanco y el exceso de contigüidad metonímica que les lleva a elaborar conspiraciones o teorías sociológicas en torno a sus basuras, como se ha visto en el capítulo anterior, no son pocos los héroes de DeLillo que aspiran al silencio como posibilidad de escape de un mundo sobrecodificado y al aislamiento como eliminación de códigos de interacción social. La retórica del vaciamiento domina la búsqueda de estados mentales asociados al ascetismo, un elemento constante en la narrativa de DeLillo. A lo largo de su obra, abundan las referencias a distintas formas de ascetismo, desde prácticas orientales como el zen o el taichi hasta menciones a místicos como

³³⁶ En el caso de DeLillo, tal afirmación estaría más que justificada, puesto que en su narrativa pueden rastrearse los ecos de esos versos: La frase que cierra el último capítulo de *The Names* antes del epílogo es “Our offering is language”, mientras que en *White Noise* pueden encontrarse las expresiones “the natural language of the species” y “rendering the words of the tribe”.

Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz.³³⁷ Estas referencias, puntuales, temáticas, delatan lo arraigado de lo que podría llamarse la retórica de lo ascético, que hace proliferar los paisajes desiertos y la autodisciplina, y que cristaliza en el discurso que describe la búsqueda ascética como el intento de alcanzar una forma de lenguaje que, paradójicamente, podría denominarse pre-verbal. Todos estos elementos se analizarán en las secciones siguientes.

Al mismo tiempo, es necesario señalar que, mediante el patrón narrativo recurrente en las novelas de DeLillo, el de un personaje que busca retirarse del mundo y de sus códigos, se plantea la voluntad de asumir una posición esquinada, un punto de vista en oposición a la realidad de la que se pretende escapar, según se apuntaba en la introducción a este capítulo. Mediante ese giro, ese pretendido salto en la perspectiva narrativa, se articula una estructura literaria en la que la propia perspectiva, al situarse en el borde de la realidad en la que se inscribe, contempla si no desde el exterior, al menos desde sus márgenes, esa misma realidad con el grado de exactitud que los críticos han identificado como “quirúrgica”. Para ilustrar ese posicionamiento cabe mencionar la perspectiva de uno de los personajes que más se acercan al ideal ascético en la narrativa de DeLillo. En *Great Jones Street*, Bucky Wunderlick observa cómo el mundo gira, en un movimiento incesante, alrededor de su propia quietud: “I had been motionless as salt. People had swirled around me and I had plotted changes in the weather, gradations of light and silence. I had centered myself, learning of the existence of an interior motion, a shift in levels from isolation to solitude to wordlessness to immobility” (*GJS* 85). Mediante la búsqueda de una posición marginal que permita una visión hasta cierto punto aventajada de la realidad, la narrativa de DeLillo se suma a una tradición especialmente prolífica en la narrativa norteamericana, que tendría dos claros exponentes en el relato “Wakefield” de Nathaniel Hawthorne o en un pasaje concreto de la *novella Maggie, a Girl of the Streets* de Stephen Crane. La perspectiva a la que aspira la narrativa de DeLillo aparece ya prefigurada en la posición inmóvil de Jimmie, el hermano de Maggie en la obra de Crane: “Jimmie’s occupation for a long time was to stand on street corners and watch the World go by, dreaming blood-red dreams at the

³³⁷ En un estudio sobre la influencia de la mística en los *Four Quartets* de Eliot, Paul Murray enumera las cuatro fuentes principales del poeta: Julian of Norwich, San Juan de la Cruz, el *Bhagavad-Gita* y *The Cloud of Unknowing* (Murray, 1991: 7). Cabe mencionar que tres de ellas aparecen de forma explícita en la narrativa de DeLillo, por lo que no es de extrañar que, en ocasiones, las referencias místicas en sus novelas remitan también a la poesía de Eliot, reforzando así la posición de DeLillo como cercana al modernismo.

passing of pretty women [...] on the corners he was in life and of life. The world was going on and he was there to perceive it” (Crane, 1991: 16).

5.3.1. Retórica del ascetismo.

Uno de los movimientos más frecuentes en la narrativa de DeLillo es el que realizan algunos de sus personajes para salir de su espacio vital habitual—cuyos significados aparecen en forma de códigos legibles que en ocasiones provocan procesos de semiosis ilimitada por parte del personaje—y dirigirse hacia un espacio diferente, no codificado o para cuya interpretación se carece de herramientas semióticas. Un espacio vacío, en definitiva. El personaje se convierte así en ermitaño o asceta, y el movimiento que se produce es de retirada hacia zonas de escaso potencial semiótico o cuyos códigos son desconocidos, siguiendo lo que Mark Osteen ha denominado “a pattern of withdrawal” (Osteen, 2000: 450). El resultado es una retórica del ascetismo, del borramiento del lenguaje y de vacío en los paisajes e individuos implicados, que conecta con la poesía mística, con *Walden* de H.D. Thoreau, los *Four Quartets* de T.S. Eliot o *The Unnamable* de Samuel Beckett. La misma retórica, por otra parte, puede localizarse en autores contemporáneos a DeLillo, especialmente en la narrativa de William H. Gass, en los relatos incluidos en la colección *In the Heart of the Heart of the Country* (1968) o la novela-recopilación *The Tunnel* (1995), pero también en la poesía de Mark Strand, Robert Bly, Charles Simic o Gary Snyder.

La narrativa de DeLillo participa así de una tradición que ha tenido especial continuidad en la literatura norteamericana, empeñada en retratar individuos que intentan “escapar” de los diversos sistemas en que viven inmersos, desde el ya mencionado “Bartleby” de Herman Melville hasta el Yossarian de *Cath-22* de Joseph Heller. En el estudio *The Sun Rises in the Evening* (1982) David Kirby elabora una lista de personajes y voces poéticas pertenecientes a esta tradición, y define este tipo de personajes como “essentially passive or retiring figures in a world that is too busy for its own good” (Kirby, 1982: 10). Un repaso rápido a las novelas de DeLillo permite trazar el mismo patrón recurrente. En *Ratner’s Star* se produce un movimiento generalizado hacia lo subterráneo, acompañado de un creciente primitivismo por parte de algunos personajes. En *Great Jones Street*, Bucky Wunderlick abandona a su grupo en mitad de una gira para encerrarse en un apartamento de Nueva York, aislamiento que culminará con un episodio de afasia inducida por el consumo de drogas. En *The Body Artist*, la

viuda Lauren Hartke también se encierra en su casa y comienza un ejercicio de disciplina de su propio cuerpo, acompañada de otro personaje afásico. En *End Zone*, Gary Harkness acepta la oferta para jugar al fútbol en una universidad perdida en el desierto de Texas, y también comienza un proceso ascético que le llevará en varias ocasiones a pasear por ese desierto. El desierto es también el destino final de Glen Selvy en *Running Dog*, otro personaje que basa su supervivencia en una férrea rutina personal. En *Mao II*, un escritor en crisis abandona su encierro voluntario para implicarse en una trama terrorista y terminar, abandonados todos sus objetivos (literarios primero, políticos después), herido hasta morir en Oriente Medio. También implicado en una trama terrorista, el ejecutivo Lyle Wynnant (*Players*) termina solo, en la habitación de un motel, esperando una llamada de teléfono que no llega a producirse. En *Americana*, David Bell inicia un viaje de auto-conocimiento por el desierto que se repite en el viaje de Nick Shay al comienzo de *Underworld*. Otros viajes en coche como abandono de los códigos rectores de la propia vida son el de Jack Gladney hasta Iron City, al final de *White Noise*, y el de Eric Packer desde el centro de Manhattan hasta Hell's Kitchen en *Cosmopolis*. En *The Names*, por último, James Axton, desbordado por los acontecimientos, vence sus reticencias iniciales y visita la Acrópolis en Atenas, para descubrir una cierta forma de consuelo en el murmullo de voces incomprensibles que emerge de allí.

En todos estos casos, se produce un movimiento de huida que se justifica en términos de simplificación, reducción o borramiento de códigos. En primer lugar, de códigos sociales, puesto que los personajes tienden al aislamiento, a la soledad, y que responde a la total ausencia de comunidad que se percibe en la narrativa de DeLillo. En segundo lugar, se produce la simplificación de códigos de comportamiento individual, en la medida en que los personajes diseñan estrategias, rutinas, compulsiones, que ordenan hasta unificar todos los signos de la identidad individual. En tercer lugar, se produce el vaciamiento semántico del espacio, mediante su reducción a una habitación o casa vacía, o bien mediante el abandono del espacio vital cotidiano y la entrada en un espacio de extrañamiento que resulta neutro por la imposibilidad de someterlo a los códigos descriptivos habituales. Por último, se produce el borramiento del propio lenguaje, y la tendencia al balbuceo y la afasia, o el aislamiento de la materialidad (sónica, no referencial) del lenguaje como reacciones ante lo que se considera el exceso (la superabundancia) de significados.

En lo que llamo la retórica del ascetismo, DeLillo se convierte en heredero de Henry David Thoreau y su *Walden* (1854), en el que la simplificación de la vida se convierte en obsesión: “Simplicity, simplicity, simplicity!” (Thoreau, 1995: 59). El mismo gusto por la simplicidad de las cosas que expresa Gary Harkness a su llegada a Logos College: “Let’s keep things simple” (EZ 4); “A passion for simplicity, for the true old things, as of boys on bicycles delivering newspapers, filled our days and nights in the fierce summer. We practiced in the undulating heat with nothing to sustain us but the conviction that things here were simple” (EZ 4); “I felt that I was better for it, reduced in complexity” (EZ 31). La palabra “simple” y sus variaciones se repite constantemente a lo largo de la novela: “My new simplicity” (EZ 54); “simple calisthenics” (EZ 56); “life was simplified” (EZ 56); “The simplest thing to say” (EZ 65). En *Walden*, Thoreau plantea su proceso ascético como uno de simplificación y eliminación de todos aquellos elementos considerados “accesorios”. Se trata de una retórica, habitual en el lenguaje metafísico, de “desnudar” la vida de los “ropajes” que no le son esenciales: “I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms” (Thoreau, 1995: 59). La posición que plantea, por otra parte, se vincula a la necesaria marginalización que implica todo proceso ascético, “to drive life into a corner”, que en el caso de DeLillo se lleva hasta sus extremos más literales.

En un artículo publicado en 1978, Michael Oriard planteaba por primera vez la idea de que el impulso ascético que recorre la narrativa de DeLillo tiene un claro referente en *Walden*: “Don DeLillo has created a variety of characters confronting the same desperation, seeking ‘to front only the essential facts of life’ as Thoreau wished, but groping for the release in some necessarily obscure places” (Oriard, 1978: 5). Sin embargo, Oriard abandona la idea inicial de su artículo para concluir que el ideal ascético planteado por Thoreau se torna imposible en la narrativa de DeLillo: “DeLillo’s characters are invariably left at the end of the novels still groping, or, at best, tentatively embarking on a course of possible rebirth but uncertain outcome” (ibid). El argumento de Oriard resulta problemático para la narrativa de DeLillo, pues plantea la retórica del ascetismo en términos de una redención que resulta imposible en casi todas sus

novelas.³³⁸ La retórica del ascetismo en DeLillo, por el contrario, no suele plantearse abiertamente como redención, sino como reducción.

El impulso de simplificación de la realidad se cifra en retóricas del vaciamiento, borramiento, alejamiento e inanición, y parte de la voluntad inicial de alejarse de la civilización que alimenta el texto de Thoreau: “It would be some advantage to live a primitive and frontier life, though in the midst of an outward civilization, if only to learn what are the gross necessities of life and what methods have been taken to obtain them” (Thoreau, 1995: 7). En el poema “Those Being Eaten by America”, Robert Bly expresa la misma voluntad: “The dams reverse themselves and want to go stand alone in the desert” (Bly, 1999: 56).³³⁹ Los retiros de Gary Harkness (*EZ*) y Glen Selvy (*RD*) se formulan en términos semejantes de alejamiento físico de la vida civilizada, aunque en ninguno de los dos casos ese alejamiento llegue a ser efectivo: “Being set apart from all styles of civilization as I had known or studied them” (*EZ* 5); “All behind him now. Cities, buildings, people, systems” (*RD* 192). Ese alejamiento voluntario se expresa como un movimiento que pone distancia entre el sujeto y el resto del mundo—*apart, behind*—y que en *Running Dog* se asocia al propio paisaje desértico en el que Glen Selvy se auto-exilia: “Everything here was in the distance. Distance was the salient fact. Even after you reached something, you were immersed in distance” (*RD* 190).

El desierto es en cierto modo la imagen paradigmática del ideal ascético en DeLillo, tal y como ha señalado David Cowart a propósito de *End Zone*: “The desert in which Logos College is located, then, is at once the wasteland, the ground of the ascetics’ spiritual purification, and an earnest of the end” (Cowart, 2002: 30). Las descripciones del desierto en *End Zone* ilustran las tonalidades del lenguaje del ascetismo: “that *remote* and *unfed* place” (*EZ* 5); “He was *defacing* the landscape” (*EZ* 11); “in the middle of *nowhere*, that terrain so *flat* and *bare*, suggestive of the end of recorded time, a splendid sense of *remoteness* firing my soul” (*EZ* 30); “a *stunned* earth, *unchangingly dull*, a land *silenced* [...] born *dead*” (*EZ* 30); “The almost *empty* campus” (*EZ* 33); “The lingering *stillness* of that time of day” (*EZ* 33); “there was some quality of winter here [...] much of winter’s *purity* and *silence*” (*EZ* 47). Silencio, pureza, vacío, quietud. El lenguaje de DeLillo se aproxima al de ciertos poetas

³³⁸ El mismo problema se plantea en el estudio *Don DeLillo* (1993) de Douglas Keeseey, que evalúa cada una de las novelas en términos de redención o condena del personaje protagonista al final.

³³⁹ Es necesario señalar, no obstante, que la poesía de Bly, a diferencia de la narrativa de DeLillo, comparte con el proyecto de Thoreau la idea de comunión con la naturaleza, al igual que sucede con Gary Snyder. En DeLillo, es necesario señalar una vez más, el ideal arcádico está totalmente ausente.

contemporáneos, como Charles Simic, en “Explorers”, “The sky and the earth/ are of the same impenetrable color./ There’s no wind. If there are rivers/ they must be under the ground./ Of the marvels we sought, no trace./ Of the strange new stars, nothing./ There’s no even dust” (Simic, 1971: 66), o en “Great Infirmities”: “An immense stillness everywhere/ with the trees always bare,/ the raindrops coming down only halfway,/ coming so close and giving up” (Simic, 1990: 144).

De toda la narrativa contemporánea a DeLillo, sin embargo, sólo otros dos autores comparten esa predilección por los paisajes desiertos, y por la retórica del aislamiento y el silencio. El primero de ellos, J.M. Coetzee, plantea a lo largo de toda su narrativa, que suele situarse en paisajes solitarios, una topografía del vacío mediante una retórica similar a la de DeLillo. En *The Life and Times of Michael K.* (1983), por ejemplo, escribe: “The landscape was so empty that it was not hard to believe at times that this was the first foot ever to tread a particular inch of earth” (Coetzee, 1983: 133); “from horizon to horizon the landscape was empty” (ibid, 63). En *Waiting for the Barbarians* (1980) términos como “blankness” se repiten constantemente (Coetzee, 1980: 40, 50, 51, 78, 95), y en general toda su narrativa se construye en términos dialécticos entre los márgenes topográficos en los que transcurre la acción y un centro, topográfico y socio-político, ausente y lejano, dialéctica que se configura mediante la recurrencia de expresiones como “in the heart of the country” (1977; 1983), que da título a una de sus novelas (*In the Heart of the Country*, 1977), “the limits of the Empire” (1980: 77), “the fringes of the town” (ibid, 41), “remote outposts like this” (ibid, 114), “the back of beyond” (ibid, 125).

William H. Gass, por su parte, también utiliza la expresión “in the heart of the country” en el título de su colección de relatos *In the Heart of the Heart of the Country* (1968). El libro, según Arthur M. Saltzman, puede describirse como “a series of variations on the theme of the pleasures and pitfalls of aesthetic isolation [...] each narrator is a mind in retreat [...] each hopes to secure a reliable refuge [...] that serves as an alternative to a world characterized as violent, tedious, loveless or downright inscrutable” (Saltzman, 1986: 57-58). La misma retórica del vacío se acumula en el relato que da título al libro: “There are *vacant* lots on either side of Billy Hosclaw’s house” (Gass, 1968: 174; mi cursiva); “there’s simply no way of knowing how *lonely* and *empty* he is or whether he’s as *vacant* and *barren* and loveless as the rest of us are—here in the heart of the country” (ibid, 180); “everything is *gray*” (ibid); “the apple trees are heavy and red, the roads are *calm* and *empty*” (ibid, 187).

La diferencia fundamental entre las retóricas del vacío en DeLillo y en los dos autores apenas citados radica en que, en DeLillo, el aislamiento se persigue como objetivo en términos de huida de un centro sobre-codificado. Los personajes de Coetzee o Gass no son ascetas, sino exiliados, obligados a permanecer en los márgenes de un espacio social cuyo centro añoran o anhelan. Las evocaciones de los paisajes desiertos en sus narrativas se tiñen siempre de un tono melancólico que está totalmente ausente de la narrativa de DeLillo, y se acompañan de una dialéctica sociológica entre el centro y los márgenes, especialmente en el caso de Coetzee, que en la narrativa de DeLillo puede considerarse utópica, en el sentido de que su inexistencia, es decir, la ausencia de márgenes a los que escapar, es precisamente lo que origina la retórica del ascetismo.

La tendencia al estatismo que acompaña a la retórica del ascetismo se presenta como problema narrativo. En *Great Jones Street*, el encierro de Bucky Wunderlick amenaza con paralizar la narración, como ya se vio en el capítulo 4.3.7., precisamente a causa de su inanición: “I was preoccupied with conserving myself for some unknown ordeal to come and did not make work by engaging in dialogues, or taking more than the minimum number of steps to get from place to place, or urinating unnecessarily” (*GJS* 19).³⁴⁰ Lo mismo sucede al final de *Running Dog*, cuando Glen Selvy llega al desierto y decide esperar la muerte, dejar de correr (su huida constante hasta ese momento le había valido el sobrenombre de “running dog”). El estatismo de su nueva situación, a partir de entonces, provoca su desaparición de la novela durante 30 páginas (192-222), hasta que sus perseguidores le alcanzan para ejecutarlo. La ausencia de Selvy durante esas páginas resulta llamativa puesto que hasta entonces la narración se había organizado en forma de breves secuencias que centraban la atención, alternativamente, en Moll y en Selvy. La ausencia de movimiento, la sensación de espera, además, se pone de manifiesto en las imágenes primera y última del personaje en los límites de ese paréntesis: “*Motionless*, he *waited* for light to burn down on the sand and rimrock and dead trees” (*RD* 192); “He *stood* outside the barracks” (*RD* 222).

La narrativa de DeLillo tiende, en este sentido, al estatismo. En muchas ocasiones, los personajes, aunque viajen, no experimentan el proceso del viaje, y apenas caminan. El único personaje de DeLillo que camina es Billy Twillig en *Ratner's Star*,

³⁴⁰ David Cowart también ha observado el modo en que la retirada de Wunderlick tiene como consecuencia la paralización de la narración: “In his withdrawal, his passivity, and his immobility, he becomes a picture of anomie, largely indifferent to his surroundings and incapable of responding to the overtures of those who project onto fame such as his a host of appetites and obsessions” (Cowart, 2002: 33-34).

que forma parte de una tradición, la del *Prüfungsroman*, en la que abundan los peregrinos en busca de conocimiento o iluminación. Los desplazamientos entre un lugar y otro son huecos en sus novelas, elipsis en las que un personaje desaparece de un lugar y aparece en otro. Los vehículos se conciben como espacios, y no como medios de transporte, como sucede con la limusina en *Cosmopolis* o los ascensores en *Players*. Incluso los viajes en avión, que tanto abundan en sus novelas (*Americana*, *Ratner's Star*, *Players*, *White Noise*, *Mao II*, *The Names*) se describen como parálisis espacio-temporal, de manera que el avión, como una cápsula cerrada, es ajena al movimiento de la Tierra. Los viajes, para ser tales, tienen que ser en coche: *Americana*, que recoge el mito moderno del viaje hacia el Oeste en la narrativa americana desde *On the Road*; *The Names*, que describe el viaje de James Axton con su hijo por el desierto; *Underworld*, que también contiene un viaje al desierto, el de Nick Shay para visitar a Klara; *Cosmopolis*, el viaje convertido en motor narrativo, esta vez a través del centro de la ciudad, y concebido casi como carrera de obstáculos entre atascos, manifestaciones, funerales y precintos de seguridad. El entorno del viaje, excepto en *Cosmopolis*, es el desierto.

5.3.2. Ausencia de comunidad.

La narrativa de DeLillo es narrativa de individuos solos, de personajes aislados de cualquier noción de grupo o comunidad. Esta afirmación apenas puede pretender tener carácter explicativo: la narrativa norteamericana está llena de héroes solitarios, del mismo modo que la novela contemporánea abunda en personajes solitarios, aislados socialmente. Tal afirmación, por tanto, sólo sirve para situar a DeLillo en la encrucijada entre esas dos vías. A pesar de ello, es necesario analizar el tipo de aislamiento social que se da en sus novelas, con el fin de vincularlo a las tendencias ascéticas de sus personajes, lo que permitirá inscribir esas tendencias en el marco de una tradición narrativa en la que el aislamiento es un rasgo de individualidad extrema, anti-social, característica de cierta narrativa, principalmente modernista.

La ausencia de comunidad de cualquier tipo es total en las novelas de DeLillo. Desde los órdenes más generales y públicos, como la comunidad nacional, la asociación profesional o hermandad, hasta los más restringidos y privados, como la familia o la simple amistad, sus personajes carecen de cualquier indicativo de pertenencia a un grupo. Apenas si hay familia (en *Americana* y *White Noise*) y cuando la hay no se

plantea como comunidad de individuos, sino como colectividad que rodea al protagonista y/o narrador. Por ejemplo, en el caso de Jack Gladney en *White Noise*, quien busca a lo largo de toda la novela establecer algún tipo de comunidad con distintos miembros de su familia. La familia también puede estar rota, quebrada por el trauma de la ausencia de alguno de sus miembros, como en *Underworld*, donde la sombra del padre desaparecido pone en marcha procesos de especulación conspiratoria entre sus hijos. Otras potenciales comunidades que no son tales en la narrativa de DeLillo podrían ser el equipo de fútbol (*End Zone*), el grupo de música (*Great Jones Street*), la (mal llamada en este caso) comunidad científica (*Ratner's Star*), la secta religiosa (*Mao II*), asesina (*The Names*) o la hermandad (*Underworld*), los compañeros de trabajo (*Underworld*, *Players*), el ejército (*Underworld*, *Libra*, *Running Dog*), la (también mal llamada) comuna hippy (*Great Jones Street*), el vecindario (en la escena de la fiesta en uno de los flashbacks de *Americana*) o los expatriados (*The Names*). Las únicas comunidades posibles en las novelas de DeLillo son las comunidades de conspiradores o de terroristas en *Mao II*, *Players* o *Libra*. A pesar de que Jesse Kavadlo (2004: 108) ha argumentado que la conectividad recurrente como tema en *Underworld* representa la posibilidad de conexión entre individuos, no parece que la idea romántica de “comunidad” entre individuos, o entre el individuo y el mundo natural tenga cabida en la narrativa de DeLillo: el extrañamiento del individuo en sus novelas es total, y el entorno social no tiene jamás influencia alguna—más allá de la coacción directa—sobre la formación psicológica del individuo.

Frente a la ausencia de comunidad, en la narrativa de DeLillo cobra relieve la idea de la masa. Frente a narrativas tradicionales de rechazo del individuo por parte de una determinada comunidad—desde *Jude the Obscure* (1894) de Thomas Hardy hasta *Beloved* (1988) de Toni Morrison—las novelas de DeLillo plantean el conflicto opuesto entre individuo y masa que amenaza con asimilarlo, con absorberlo, según se ha analizado en el capítulo 4.4.6. Las colectividades en la narrativa de DeLillo asumen así, para rechazarla, la articulación narrativa que autores como Edith Wharton o John Dos Passos construyen, sumergiendo a sus personajes entre las masas urbanas al final de *The House of Mirth* (1905) y en varios momentos de *Manhattan Transfer* (1925) respectivamente. Por otra parte, frente a una tradición narrativa en la que la inclusión en la comunidad se percibe como redención (de un modo especialmente claro en el ejemplo de *Beloved*), DeLillo se inserta en otra tradición, en la que la inclusión en la masa se percibe como condena, una idea que hasta cierto punto anticipan novelas como

1984 de George Orwell, en la que abundan las imágenes que contrastan la individualidad del protagonista con la masa indiferenciada de ciudadanos alienados.

Otras formas de colectividad exploradas por la literatura contemporánea también están ausentes de la narrativa de DeLillo. Tal es el caso de *The Armies of the Night*, de Norman Mailer, donde se plantea otro modelo de colectividad que oscila entre la comunidad y la masa: la manifestación. El modo en que Mailer la describe, siempre a punto de deshacerse, tal y como teoriza Maurice Blanchot (1983), se ve desde la individualidad del narrador que, formando parte de ella, nunca habla por la colectividad, en función de representante-portavoz. Del mismo modo, en el poema de Robert Bly “At a March against the Vietnam War” se expresa una voz colectiva similar, que describe la manifestación desde dentro, en primera persona del plural. En *Underworld* también hay una manifestación, pero el tono en que se describe es exterior y objetivo, la voz narrativa jamás se implica en lo acontecido: “The San Francisco Mime troupe was supposed to be in front of Old Chemistry. This was the interesting thing. They were supposed to be passing out copies of Faculty Document 122, in front of Old Chemistry, which is exactly where they were, chanting Faculty Document 122 authorizes force against students. This was interesting because it meant that the people in whiteface in the Liberty Mall must be members of Terminal Theater, the legendary factoidal group whose name, even, was subject to conjecture, or was an aspect, perhaps, of the group’s borderline existence” (*U* 602). En la narrativa de DeLillo, sólo Eric Packer en *Cosmopolis* siente el deseo momentáneo de sumarse a una colectividad de este tipo, según se analizaba en el apartado 4.2.2.1. Del mismo modo sucede con otras formas de colectividad, como el grupo—de amigos o conocidos—un modelo que remite al retrato colectivo que Jack Kerouac hace en *On the Road* y que constituye una forma de (des)orden social en la narrativa de Pynchon, especialmente en *The Crying of Lot 49* y *V*. En DeLillo, es necesario recordarlo por elemental que parezca hacer esta puntualización, ningún personaje tiene el tipo de relación afectiva con otro que pudiera, siquiera remotamente, denominarse “amistad”.

Las consecuencias narrativas del modelo de ordenación social en DeLillo—el “yo” frente al mundo”—son obvias. En términos narrativos, la ausencia de comunidad en DeLillo conecta con la ausencia de conversaciones en grupo, excepto en algunos momentos de *The Names* y en *White Noise*, como cuando se dice: “The family is the cradle of the world’s misinformation” (*WN* 81). Las conversaciones en DeLillo casi siempre son entre dos personas, facilitando la identificación de los hablantes y

simplificando la estructura narrativa. Frente a esa simplicidad, cabe mencionar el recurso opuesto en uno de los contemporáneos de DeLillo, William Gaddis. La técnica que Gaddis utiliza en *JR* (1975) o *Carpenter's Gothic* (1985)—toda la novela en forma de diálogos sin apenas acotaciones, en los que no se identifica a los personajes que hablan—favorece la percepción de un complejo entramado social que se expresa exclusivamente en sus relaciones verbales. *JR* está llena de conversaciones múltiples en las que a veces resulta imposible distinguir a los hablantes, como sucede en la escena inicial de la conversación entre las dos hermanas Blast y el señor Cohen.³⁴¹ En DeLillo hay pocos ejemplos de conversaciones entre más de dos personajes, y la estructura más frecuente es la de la sucesión de diálogos entre dos. Así sucede, por ejemplo, en *Ratner's Star*, donde los intercambios entre un mismo protagonista y una sucesión constante de interlocutores sirve para reforzar la idea expresada por algunos críticos acerca del carácter meramente discursivo de estos personajes (que sólo existen como encarnación de ideas).³⁴² Esta estructura dialógica que omite la identificación del hablante, que Jesse Kavadlo vincula a Hemingway (2004: 40), favorece la idea de que las frases expresadas podrían atribuirse igualmente a cualquiera de los participantes: “Thoughts and fears here are as interchangeable as the flow of lists and names that looms throughout. But in this omission, he also shows that the characters speak for more than just themselves” (ibid).

De un modo similar, los diálogos entre los miembros de una pareja o una familia sirven de evidencia del tipo de relaciones que suelen darse entre los personajes de DeLillo. En los diálogos entre parejas se produce en ocasiones una deformación del lenguaje que tiene por objeto mostrar el grado de intimidad entre los personajes. Sobre *Players*, DeLillo ha afirmado: “When I started writing *Players*, my idea was to fill the novel with the kind of intimate, casual, off-the-cuff speech between close friends or husbands and wives” (DeCurtis, 1991: 61).³⁴³ Esa intimidad de carácter lingüístico, sin

³⁴¹ Sobre William Gaddis y su método de escribir sólo diálogos, DeLillo ha afirmado: “I read *JR*, and it seemed to me, at first, that Gaddis was working against his own gifts for narration and physical description, leaving the great world behind to enter the pigeon-coop clutter of minds intent on deal-making and soul-swindling. This was not self-denial, I began to understand, but a writer of uncommon courage and insight discovering a method that would allow him to realize his sense of what the great world had become” (WG, 2003).

³⁴² Vid. Oriard, 1978: 6: “Characters who populate DeLillo’s fictional worlds speak as learned metaphysicians [...] DeLillo is concerned less with creating verisimilitude than with allowing his characters’ deepest being speak directly to the reader”.

³⁴³ Vid. también LeClair, 1983: 84: “The original idea for *Players* was based on what could be called the intimacy of language. What people who live together really sound like. Pammy and Lyle were to address each other in the private language they’d constructed over years of living together”.

embargo, no responde a un acercamiento emocional o intelectual entre ellos, pues a menudo las tramas se encargan de refutar, como sucede en *White Noise*, la ilusión de comunicación real entre personajes. En *Players* asistimos a varios diálogos incomprensibles entre Lyle y Pammy Wynnant: “‘Well dial the thing.’ ‘Color very lurid.’ ‘Thanks, seeing what I spent.’ ‘Color is roloc.’ ‘We have to connect it. It has to get hooked up on the roof.’ ‘They’ll get a guy.’ ‘There wis green. There wis pink. There wis o-range.’ ‘Master antenna, as in ‘master antenna’.’” (P 56). La conversación doméstica sobre la instalación de una antena se pierde en el lenguaje privado de los dos personajes.

White Noise contiene el tratamiento más explícito de la relación del individuo con los distintos tipos de comunidad a su alcance de toda la narrativa de DeLillo. De hecho, es una novela que comienza con una imagen de comunidad, la de las familias que acompañan a sus hijos en el comienzo del curso universitario—“They feel a sense of renewal, of communal recognition” (WN 3)—y que contiene numerosas comunidades potenciales en las que el protagonista no logra integrarse: el matrimonio, la familia, el vecindario, la comunidad universitaria. Al comienzo de *White Noise*, Jack Gladney describe su relación con Babette, su mujer: “Babette and I tell each other everything. I have told everything, such as it was at the time, to each of my wives. There is more to tell, of course, as marriages accumulate” (WN 29). Su discurso acerca de esa relación como algo único y especial se vuelve irónico por la sensación de repetición que provoca la referencia a cada una de las esposas, especialmente por la utilización del término “accumulation”. A continuación, Jack continúa con la descripción, teorizando acerca de las ventajas de una relación basada en la comunicación: “It is a form of self-renewal and a gesture of custodial trust. Love helps us develop an identity secure enough to allow itself to be placed in another’s care and protection. Babette and I have turned our lives for each other’s thoughtful regard, turned them in the moonlight in our pale hands, spoken deep into the night about fathers and mothers, childhood, friendships, awakenings, old loves, old fears (except fear of death)” (WN 29-30). El paréntesis al final de la enumeración niega la frase con la que se abría este pasaje: “Babette and I tell each other *everything*” (mi cursiva). El carácter parentético de la frase, además, la sitúa fuera del discurso “oficial” de Jack, como excepción, del mismo modo que el miedo a la muerte del que habla se sitúa en los márgenes de la vida familiar que describe la novela. La mención entre paréntesis de ese miedo que niega (en términos semánticos) la verdad de todo cuanto antecede anuncia la estructura narrativa de la novela como aparición de

la excepcionalidad en forma de descubrimiento de un secreto en las vidas de unos personajes habituados a no esconder nada. En un momento de la novela, Jack llega a afirmar que lo que le gusta de Babette, a diferencia de sus anteriores esposas, es que no esconde secretos ni tramas, algo que también quedará refutado por los acontecimientos que se narran. Cuando Jack descubre finalmente que Babette ha estado tomando Dylar a escondidas, le echa en cara precisamente el no habérselo contado: “All this without my knowing. The whole point of Babette is that she speaks to me, she reveals and confides” (WN 192). En ese momento, Jack le reconoce a Babette el mismo carácter conspirador que a sus anteriores esposas: “Is this why I married Babette? So she would conceal the truth from me, conceal objects from me, join in a sexual conspiracy at my expense?” (WN 199). Se produce así una ruptura en la percepción de Jack acerca de su matrimonio, que por una parte precipitará el desenlace de la narración, mientras que por otro no hace sino confirmar su aislamiento como individuo, una vez anulado el discurso que mantenía a lo largo de toda la novela sobre su comunicación con Babette. Según señala Peter Hantke, la familia, y especialmente la comunicación entre Jack y Babette, se cifra al comienzo de la novela como refugio frente a un mundo hostil, “conspirador” (Hantke, 1994: 48). El desalojo de la familia debido a la nube tóxica confirmaría esa unidad como salvación para el individuo, al desarrollar la imagen de la familia frente al mundo. Sin embargo, paralelamente, la novela desarrolla un discurso acerca de lo conspiratorio como elemento interno a la propia estructura familiar, retomando así la distinción entre la conspiración como amenaza exterior y la conspiración interna a la que se aludía en el capítulo 4.1. El espionaje doméstico que algunos miembros de la familia llevan a cabo—Jack hurgando en la basura, conspirando con Denise—así como el hecho de que todas las ex-esposas de Jack tuvieran vínculos con los servicios de inteligencia no hace sino anticipar irónicamente la idea de la conspiración interna, que se materializará en la “conspiración” de Babette, que Jack percibe como una gran traición, no tanto por el elemento melodramático de la infidelidad, sino sobre todo porque le deja completamente sólo en el mundo, sin el refugio de la familia o la pareja. La comunidad, siquiera en la pareja, parece imposible en la narrativa de DeLillo. Así, una de las imágenes finales de *White Noise* es la de Babette y Jack contemplando la puesta de sol en silencio: “We find little to say to each other. [...] This waiting is introverted, uneven, almost backward and shy, tending toward silence” (WN 324). La comunicación ha fallado, y Jack reacciona comenzando un proceso de retiro similar a los que llevan a cabo Gary Harkness (EZ) o Bucky Wunderlick (GJS), dominado por la tendencia al

silencio: “Dr. Chakravarty wants to talk to me but I am making it a point to stay away [...] I am taking no calls” (*WN* 325).

El aislamiento social es, por supuesto, requisito fundamental de todo aspirante a asceta. Por obvio que pudiera parecer, es necesario señalar que el aislamiento físico parece llevar implícito la condición del silencio. Sin embargo, ejemplos como el anterior ponen de manifiesto un nivel más profundo de aislamiento individual: el que supone el reconocimiento de una parte del “yo” que ha de permanecer oculta, incomunicable. En este sentido, el individuo prototípico de las novelas de DeLillo se aproxima a los héroes conradianos como Lord Jim o Kurtz en *Heart of Darkness*, ambos vistos desde la perspectiva del narrador-testigo Charles Marlow, que convierte ambas novelas en testimonios desesperados por lo inefable de transmitir las “esencias” incomunicables de ambos personajes. A menudo, se sitúan en el ámbito de lo que John Barth ha describe en “The Literature of Replenishment” como característica modernista: “the modernists’ insistence, borrowed from their romantic forebears, on the special, usually alienated role of the artist in his society, or outside it: James Joyce’s priestly, self-exiled anti-hero; Thomas Mann’s artist as charlatan, or mountebank; Franz Kafka’s artist as anorexic, or bug” (Barth, 1984b: 199). El mismo tipo de individualidad anti-social puede rastrearse en los protagonistas de las novelas de Herman Hesse *Demian* (1919) o *El lobo estepario* (*Der Steppenwolf*, 1927), en los de las novelas de Beckett, de *Murphy* a *The Unnamable*, individuos inasimilables a cualquier tipo de orden social. Los personajes de DeLillo, en este sentido, responden específicamente a la definición que Richard Poirier da del héroe arquetípico en la literatura norteamericana, aunque también es aplicable a todos los ejemplos mencionados: “there is nothing within the real world, or in the systems which dominate it, that can possibly satisfy their aspirations [...] they tend to substitute themselves for the world” (Poirier, 1985: 5).³⁴⁴

Tony Tanner escribía acerca de Nick Shay en *Underworld* que el personaje parece aspirar al anonimato, “he seems to aspire to the condition of anonymity” (Tanner, 2000: 211), condición que debe entenderse en el marco del discurso sobre el individualismo en la tradición norteamericana que parte de Emerson y Thoreau. Según explica Poirier, “‘individuality’ does of course refer to non-conformism, social protest, and a sense of human destiny not satisfied by the opportunities available within the structure of society” (Poirier, 1985: 248). La estructura de retirada social de las novelas

³⁴⁴ Sobre los héroes de DeLillo en relación con las imágenes modernistas del sujeto antisocial en Eliot, Joyce o Dostoevsky, vid. Lentricchia y McAuliffe, 2003: 35.

de DeLillo encuentra así precedentes en obras como *Sister Carrie* (1900), de Theodore Dreiser, quien en el ensayo “The Myth of Individuality” (1934) escribió: “man is not living, but is being lived by something which needs not only him but billions like him in order to express itself” (cf. Poirier, 1985: 247). El anonimato, entendido como rechazo del orden social, tiene un sentido de resistencia a los mecanismos de funcionamiento del mundo semejante al que se percibe en la narrativa de DeLillo: “‘Individuality’ becomes indistinguishable, from a social point of view [...] from anonymity” (Poirier, 1985: 248). El aislamiento anti-social de los personajes de DeLillo se lee en paralelo con el aislamiento físico, que se analizará en el apartado 5.3.4., y con el rechazo del lenguaje en sus usos cotidianos, según se verá en el apartado 5.3.5. La ausencia de comunidad en sus novelas se percibe desde esta perspectiva como la muestra más clara de la voluntad de exterioridad con respecto al sistema, normalmente expresada mediante los distintos tipos de comunidades en los que cada individuo se integra, y que los personajes de DeLillo rechazan.

5.3.3. Rutinas, repeticiones, compulsiones.

La tendencia al ascetismo de los personajes de DeLillo no se cifra sólo en su silencio o su voluntad de aislamiento, sino especialmente en el programa de disciplina que se auto-imponen con el fin de alcanzar el estado de contemplación que buscan. De esa tendencia, por lo tanto, surgen los comportamientos repetitivos, las rutinas de disciplina e higiene personal, las compulsiones hacia el orden, el ayuno o la destrucción de bienes materiales que se observan en buena parte de sus personajes. Algunos de esos comportamientos ya se han analizado en los capítulos anteriores, como la compulsión por contemplar determinadas imágenes en televisión una y otra vez, o la obsesión por la limpieza y el reciclaje de algunos personajes de *Underworld*. Es necesario retomar la explicación a la que se apuntaba entonces, aludiendo al conjunto de comportamientos que Freud agrupa bajo la denominación “compulsión de repetición” (*Wiederholungszwang*), para identificar, como ya se ha hecho anteriormente, estos comportamientos con la necesidad por parte de los personajes de escapar de aquello que perciben de manera obsesiva como amenaza.

En *Underworld*, como se ha mencionado en el capítulo 4.4., se suceden las escenas en las que se describe a la familia Shay reciclando su basura. La operación del reciclaje se describe como disciplina que la familia practica con diligencia: “There is no

language I might formulate that could overstate the diligence we brought to these tasks” (U 103). Reciclar, que ya de por sí implica deshacerse de lo superfluo, es una actividad que se describe como ideal ascético en términos de quietud y vacío: “We remove the wax paper from cereal boxes before we put the boxes out for recollection. The streets are dark and *empty*. We do clear glass versus colored glass and it is remarkable really how *quiet* it is, a *stillness* that feels old and *settled*, with landmark status, the yard waste the paper bags pressed flat, the hour after sunset when a *pause* obtains in the world and you forget for a second where you are” (U 806-807). El olvido de uno mismo, el lograr que el mundo exterior desaparezca por un momento de la conciencia—“you forget for a second where you are”—se vincula así al momento del día dedicado a la gestión de la basura.

La clasificación compulsiva de Nick Shay se corresponde con la limpieza que inicia Jack Gladney hacia el final de *White Noise*: “I threw away picture-frame wire, metal book ends, cork coasters, plastic key tags, dusty bottles of Mercurochrome and Vaseline, crusted paintbrushes, caked shoe brushes, clotted correction fluid” (WN 294). Ambas acciones se codifican como procesos de “potlatch”, o ceremonias de desprendimiento de bienes.³⁴⁵ Jack justifica su reacción en términos de ruptura con las ataduras materiales que le han llevado a una situación de desesperación, haciendo imposible escapar: “I bore a personal grudge against these things. Somehow they’d put me in this fix. They’d dragged me down, made escape impossible” (WN 294). En su furiosa limpieza, Jack identifica el carácter cotidiano de los objetos que tira con el conjunto de su vida familiar, cifrada, como se ha visto a lo largo de la novela, en momentos de consumo conjunto (almorzando, yendo de compras, viendo la televisión).³⁴⁶ Cuando, al final de la novela, robe el coche de los vecinos, rompiendo así con el patrón de consumo “legal” que hasta entonces regía su vida, empezará a sentir la

³⁴⁵ Sobre las ceremonias del “potlatch” de los indios norteamericanos, vid. Bataille, 1967: 111-113, y especialmente Marcel Mauss, *Essai sur le don* (1924). Según Bataille, el objetivo último de la ceremonia, durante la que se ofrecen, o se destruyen, costosos regalos a un rival con la intención de humillarlo socialmente, es la reafirmación de la propia posición social: “Il faut donc que *donner* devienne *acquérir un pouvoir*. Le don a la vertu d’un dépassement du sujet qui donne, mais en échange de l’objet donné, le sujet approprie le dépassement: il envisage sa vertu, ce dont il eut la force, comme une richesse, comme un *pouvoir* qui lui appartient désormais. Il s’enrichit d’un mépris de la richesse” (Bataille, 1967: 115). En este sentido, no es difícil ver en el comportamiento compulsivo de Jack Gladney un intento más de reafirmar su propia personalidad a través de tales ejercicios de desprendimiento, siguiendo la misma lógica, aunque en aparente contradicción, que sus ataques de consumismo en otros momentos de la novela.

³⁴⁶ Sobre el consumismo de la familia Gladney como fomentador de vínculos comunales entre sus miembros, vid. Thomas J. Ferraro, en Lentricchia, ed. 1991a: 15-38.

sensación de alivio asociada al estado de contemplación espiritual: “I still felt extraordinarily light—lighter than air, colorless, odorless, invisible” (*WN* 303).

Liberados del peso de los bienes materiales, otros personajes de DeLillo buscan el ideal ascético en rutinas de disciplina personal, como Glen Selvy en *Running Dog*: “The routine was a mind set, all those mechanically performed operations of the intellect that accompanied this line of work” (*RD* 81). No es casual el hecho de que una de las primeras imágenes que la novela describe sea la de un grupo de personas practicando *taichi* en un parque (*RD*27), ejercicios repetidos mecánicamente con el fin de alcanzar un estado de paz espiritual. En el caso de Selvy, además, la rutina se asocia a la disciplina del espía, figura a la que se le exige el borramiento de su personalidad para una mayor efectividad: “Shaving was an emblem of rigor, the severity of the double life. Shaving, proper maintenance of old combat gear. Seats on the aisle in planes and trains. Sex with married women only. These were personal quirks mostly, aspects of his psychic guide to survival” (*RD* 81). El objetivo de Selvy es la reducción de opciones, limitar la capacidad de elección individual eliminando así la inquietud de tener que decidir. La paz mental asociada a la propia vida concebida como una línea recta: “It was a calculated existence, this. He preferred life narrowed down to unfinished rooms” (*RD* 54).

“The routine persisted” (*RD* 229). Incluso en los últimos momentos de su vida, Glen Selvy se aferra a su rutina, aunque bien podría decirse que toda la rutina es parte de una preparación para el momento mismo de la muerte, tal como el propio Selvy descubre: “What it meant. The full-fledged secrecy. The reading. The routine. The double life. His private disciplines. His handguns. His regard for precautions. How your mind works. The narrowing of choices. What you are. It was clear, finally. The whole point. Everything. All this time he’d been preparing to die” (*RD* 183). La sintaxis de este pasaje, desnuda de todo elemento que pudiera considerarse accesorio, acelera su ritmo—y el de las expectativas del lector— mediante la acumulación paratáctica hasta alcanzar la revelación que trae consigo la frase final, en la que la plenitud de la idea se pone de manifiesto en la recuperación de una sintaxis convencional: “All this time he’d been preparing to die”. La compulsión de repetición, podría decirse, resulta responder no tanto al intento de evitar el pensamiento de la muerte como a la necesidad de prepararse frente a ella. De este modo, la concepción ascética del personaje se vincula a las disciplinas ascéticas orientales entendidas siempre como preparación para la muerte. Cuando llega a Marathon Mines, su antiguo campo de entrenamiento, se encuentra con

Levi Blackwater, verdadero gurú del ascetismo zen: “He went to Levi for lessons in meditation” (RD 224); “The less there is, Glen, the more you’re tested to find the things that do exist” (RD 231).

Del mismo modo, cuando Lyle Wynnant comienza a involucrarse en la trama terrorista en *Players*, reproduce rutinas semejantes a las de Selvy, rutinas propias de un espía: “This was something he did only on buses as a rule. His attention would wander to someone across the aisle and he’d find himself putting together a physical description of the man or woman [...] Sometimes, walking, he memorized the numbers on license plates of certain cars. Hours later he’d repeat the number to make sure he still knew it” (P 46). Sin embargo, la tendencia a rutina de las repeticiones mecánicas está en Lyle desde el comienzo de la novela, asociada a las actividades cotidianas:

Lyle checked his pockets for change, keys, wallet, cigarettes, pen and memo pad. He did this six or seven times a day, absently, his hand merely skimming over trousers and jacket while he was walking, after lunch, leaving cabs. It was a routine that required no conscious planning yet reassured him and this was supremely important, of the presence of his objects and their locations. (P 26)

Para Lyle, toda su disciplina tiene por objeto el auto-control: “Lyle cultivated a quality of self-command. As a corollary to this extreme presence of mind, he built a space between himself and most of the people he was likely to deal with in the course of daily events” (P 72). Parte de su autocontrol se origina en su distanciamiento de los demás, lo que pone de manifiesto el carácter anti-social de estas rutinas ascéticas. Del mismo modo, Lauren Hartke también desarrolla en *The Body Artist* su propia disciplina para combatir las sensaciones producidas tras la muerte de su marido: “The plan was to *organize* time until she could live again. After the first days back she began to do her breathing *exercises*. There was bodywork to resume, her *regimen* of cat stretch and *methodical* contortion [...] she stuck out her tongue and panted in *tightly timed sequence*, internally timed, an *exactitude* she knew in the bones that were separated by the disks that went rat-a-tat down her back” (BA37; mi cursiva).³⁴⁷ Para Lauren, el carácter de su disciplina se muestra no tanto en términos de repetición sino sobre todo a través del énfasis en la medición exacta del tiempo: *organize*, *regimen*, *methodical*,

³⁴⁷ Philip Nel analiza el proceso ascético de Lauren como metáfora de la estilización del lenguaje en la novela (Nel, 2002b: 749), ilustrado en pasajes como este: “She had emery boards and files, many kinds of scissors, clippers and creams that activated the verbs of abridgement and escission” (BA 76).

tightly time sequence, exactitude. La distribución del tiempo a través de rutinas de disciplina personal se describe en términos muy similares al final de *Players*, como parte del comportamiento de Lyle descrito anteriormente: “He decides to organize his waiting. This will help pull things into a systematic pattern or the illusion of a systematic pattern” (P 211).³⁴⁸

Personajes como Selvy, Lyle, Lauren o la hermana Edgar de *Underworld* desarrollan sus rutinas como parte de la actividad cotidiana. Su tendencia al ascetismo se cifra en términos de auto-control y purificación, tanto mental como física, sin alejarse de parámetros de comportamiento que podrían considerarse “normales”. Sin embargo, otros personajes de DeLillo, como Bucky Wunderlick en *Great Jones Street* y Gary Harkness en *End Zone* llevan sus disciplinas mucho más lejos, como ruptura con la vida “normal” y hacia un verdadero ascetismo basado en el retiro, el ayuno y el silencio.

En *End Zone*, el ideal ascético del individuo prototípico de la narrativa de DeLillo se expresa de forma explícita: “Simplicity, repetition, solitude, starkness, discipline upon discipline” (EZ 30). Gary Harkness incluso menciona la imagen del monje cuando habla de “such ascetic scraps” (ibid). Las disciplinas de Harkness se acercan abiertamente a la imagen del asceta: “I spent some time in meditation” (EZ 30); “I decided not to eat meat for a few weeks” (EZ 31); “I tried to think of nothing” (EZ 33). El retiro de Bucky Wunderlick en *Great Jones Street* también recibe la descripción del asceta: “I became half-saint, practiced in visions, informed by a sense of bodily economy, but deficient in true pain” (GJS 19), y en cierto sentido, los preparativos de David Bell para su viaje adoptan el mismo tono: “I went to the bathroom, took off my shirt and began shaving my chest with an electric razor. It was a ritual cleansing of the body, a prelude to the sacred journey” (A 124). El camino hacia el ascetismo de Gary en *End Zone* culmina con su reclusión definitiva en su habitación y el ayuno total: “In my room at five o’clock the next morning I drank half a cup of lukewarm water. It was the last of food or drink I would take for many days. High fevers burned a thin straight channel through my brain. In the end they had to carry me to the infirmary and feed me through plastic tubes” (EZ 241-242). Tanto Gary como Bucky, ambos narradores en primera persona de sus experiencias vitales extremas, ejecutan sus programas ascéticos a partir de un movimiento físico que inicia su “retiro”. El aislamiento y la disciplina a

³⁴⁸ El modo en que personajes como Lyle o Lauren crean sistemas ordenados para fragmentar y medir el paso del tiempo recuerda al pasaje de *Manhattan Transfer* en que Ellen afirma: “It must have been to keep from going crazy people invented numbers” (Dos Passos, 1925: 373).

los que aspiran, pero que rara vez consiguen, parten de un movimiento de retirada física que ilustra la retórica espacial que rige la noción de “resistencia”, como se verá a continuación.

5.3.4. El escritor solo en la habitación: Espacios de aislamiento.

Parte del programa ascético de los personajes de DeLillo se traduce en el aislamiento no sólo social, sino también físico. La retórica del ascetismo en DeLillo pasa por una topografía de los espacios de reclusión que articulan nítidamente una organización dialéctica espacial de su narrativa, y que podría tener su metaforización ideal en el entorno ideado por Samuel Beckett en *The Unnamable*, el del individuo cercado por un muro de cuya existencia no está seguro, pero del que pretende alejarse (Beckett, 1979: 270-275).

La voluntad de asumir una posición exterior con respecto al sistema tiene su formulación más literal en la organización espacial de las novelas, que tiende siempre a los espacios de reclusión o marginalidad. En el capítulo de *City of Words* titulado “Interior Spaciousness—Car, Bell Jar, Tunnel and House”, Tony Tanner analiza varios ejemplos contemporáneos de situaciones de aislamiento semejantes a las que describe DeLillo. La diferencia fundamental entre todos sus ejemplos, que incluyen la novela *The Bell Jar* (1963) de Sylvia Plath o el mencionado relato “In the Heart of the Heart of the Country” (1968) de William Gass, y la situación que la narrativa de DeLillo plantea de forma recurrente, es que los personajes de aquellos textos parten del aislamiento en busca de una forma de reintegrarse de manera significativa en el mundo, mientras que los de DeLillo buscan deliberadamente tal aislamiento, sin ninguna voluntad de regresar o reintegrarse en el mundo del que pretenden escapar.

En 1999, al recibir el premio Jerusalén, DeLillo leyó un texto titulado “A History of the Writer Alone in a Room”. Dos años antes, había publicado en *The New Yorker* una defensa del escritor chino Wei Jingsheng, preso político desde 1979, titulada “The Artist Naked in a Cage”, que termina con la frase: “The deeper they conceal him—the more remote the cell, the smaller the cell, the colder and stonier the walls of the cell—the more vivid and living is the writer” (ANC 7). DeLillo ha comentado en varias entrevistas una de las imágenes recurrentes en sus novelas, la del hombre encerrado en una habitación pequeña: “What we finally have is a man in a small room, a man who has shut himself away, and this is something that happens in my work—the

man hiding from acts of violence or planning acts of violence, or the individual reduced to silence by the forces around him” (Begley, 1993: 287). En su narrativa, la habitación se configura como metáfora de todos los espacios reducidos y cerrados en los que sus personajes a menudo se encuentran, voluntaria o involuntariamente. Se trata de una imagen explorada por autores anteriores a DeLillo como el ya mencionado Beckett o Kafka, pero también por contemporáneos como Paul Auster, que utiliza el mismo recurso narrativo en su última novela, *Oracle Night* (2004). No sólo la habitación cerrada, sino también los aviones, coches, ascensores, casas aisladas, cuevas, el metro y hasta naves espaciales se presentan como refugios o mazmorras en sus novelas.

La narrativa de DeLillo se configura en términos espaciales como una dialéctica entre espacios que sirven como escape, refugio o prisión a sus personajes y los espacios sociales “normalizados” en los que se desarrollarían las actividades propias del sistema socio-político que se ha descrito a lo largo del capítulo anterior. Sobre la organización espacial de sus novelas, DeLillo ha escrito: “The landscape is silent, whether it’s a desert, a small room, a hole in the ground” (LeClair, 1983: 83). Esa dialéctica ha sido planteada por Jeremy Green como una de las dos posibles vías de escape para los personajes de DeLillo: “The typical response of DeLillo’s characters to these seismic shifts in the nature of private and collective experience can be summed up by an oxymoronic term from *Mao II*, “inertia-hysteria” (157). If the violence and exaggerated identification of the serial killer represent one kind of response to the “glow” of an excessively stimulating environment (hysteria), then the retreat to a small, enclosed space represents another (inertia)” (Green, 1999: 576). El patrón de aislamiento espacial en la narrativa de DeLillo, por otra parte, debe leerse en paralelo con la ausencia de comunidad en sus novelas y la concepción de la masa como presencia amenazadora: “Beyond the walls of the small room there typically exists a threatening and often indeterminate power, represented sometimes in terms of political factions and institutions, and at others by forces as abstract as history itself, but thematized most explicitly in *Mao II* as the crowd” (ibid, 577). La suma de ambos tipos de aislamiento, social y físico, se materializa en las imágenes de individuos como Bucky Wunderlick, luchando por expulsar de su apartamento a todos los intrusos que pretenden visitarle, que Green interpreta correctamente en términos del deseo de Wunderlick por encontrarse a sí mismo, recuperando el ideal trascendentalista de *Walden*: “The retreat to the small room might be seen as an act of resistance on behalf of a certain idea of the self. In withdrawing, DeLillo’s characters often seek to gain control over their

immediate environment, thereby compensating for the alarming lack of control they feel in relation to the world at large. Withdrawal to the small room, then, may be impelled by the desire to regain some vestige of free, spontaneous selfhood” (ibid).

La organización del espacio en las novelas de DeLillo, por tanto, siempre es dialéctica, aunque en términos topológicos no responde a un sólo impulso retórico. Son varios los motivos espaciales a través de los que se configura la dialéctica sistema-refugio, y cada uno de ellos aporta una línea narrativa diferente con consecuencias que, más allá de lo temático, afectan a cualquier interpretación de las novelas de DeLillo, y permiten articular la propia noción de resistencia en términos espaciales.

En primer lugar, la tendencia al aislamiento en espacios pequeños y cerrados se vincula a toda una simbología del habitáculo como espacio seguro frente a un espacio exterior que se percibe como amenaza para el individuo. En *The Benefactor* (1963) de Susan Sontag o *The Tunnel* (1995) de William Gass aparece la imagen del túnel como refugio. En la novela de Gass la simbología se articula en un doble sentido que conecta con la narrativa de DeLillo en varios aspectos. Por una parte, como ya se ha mencionado, la novela se concibe como acumulación de materiales (lingüísticos) resultantes de un proceso de excavación, metáfora de la introspección que se lleva a cabo desde el monólogo interior del narrador, Kohler. Por otra parte, el personaje de la novela excava un túnel “real” en el sótano de su casa, un verdadero refugio en el que ocultarse del mundo exterior, reproduciendo así un patrón recurrente común a la narrativa de Gass y DeLillo, el del encierro o exilio voluntario. La tendencia al enclaustramiento tan presente en las novelas de DeLillo, desde *End Zone* hasta *The Body Artist* o *Mao II*, a menudo se asocia a una necesidad de defenderse y protegerse de agresiones externas expresada por los personajes. Además de las habitaciones cerradas y casas aisladas en las que a menudo se encierran los personajes de DeLillo, las cuevas excavadas en la tierra aparecen en algunas de sus novelas como refugios, como sucede en *The Names* y en *Ratner’s Star*. La idea del refugio como espacio seguro se presta a lecturas psicoanalíticas y antropológicas, y conecta con la tendencia al primitivismo en la narrativa de DeLillo. El estudio de Sullivan en *Americana* recibe el nombre de “Cocoon” y se describe como receptáculo orgánico, lo que David Cowart lee en términos psicoanalíticos como el deseo de regresar al vientre de la madre por parte de David Bell (en el espacio del apartamento y en la figura materna representada por Sullivan) y también como momento previo al nacimiento, puesto que es en ese

apartamento donde el protagonista pasa la noche antes de emprender su viaje (A 116-118) (Coward, 2002: 141).

En segundo lugar, abundan en las novelas de DeLillo lo que podría denominarse habitáculos tecnológicos, espacios cerrados creados por la tecnología como medios de transporte como aviones, naves espaciales, coches o ascensores, que suelen describirse como cápsulas a-sistémicas, es decir, como espacios creados por el sistema que permiten una suspensión temporal de las reglas que operan en el “mundo exterior”. A diferencia de otros espacios cerrados como cuevas o habitaciones, estos habitáculos aparecen como productos del sistema socio-político del que se aíslan, lo cual resulta especialmente interesante por cuanto sugiere la posibilidad de que el sistema genere espacios que se le oponen, como sucede en el relato “Human Moments in World War III” (1983), que transcurre en una nave espacial, idea similar a la que plantea Joseph McEleroy en *Plus* (1977). Los aviones, por ejemplo, son un elemento recurrente en la narrativa de DeLillo, no sólo como medios de transporte—en *Americana*, *Ratner’s Star*, *Running Dog*, *The Names*, *White Noise* y *Mao II* se hacen viajes en avión—sino como auténticas utopías, es decir no-lugares, desde los que los personajes a menudo contemplan el mundo y sus propias vidas desde una distancia física y existencial.

En tercer lugar, por último, el desierto es el único espacio no urbano presente en la narrativa de DeLillo. Sin embargo, la dialéctica entre sistema y refugio nunca se configura en sus novelas en términos del contraste entre ciudad y naturaleza, una dialéctica de ascendencia romántica que en la literatura norteamericana remitiría directamente a Thoreau y *Walden* (1854) y que en la narrativa contemporánea reaparece por ejemplo en *Moon Palace* de Paul Auster.³⁴⁹ El desierto es, por tanto, el único espacio natural en su narrativa, pero la dialéctica que opera contrastándolo con los espacios urbanos se configura en términos de vacío frente a saturación semiótica del espacio. Frente a la ciudad y a otros espacios sociales como el campus universitario en el que transcurre *End Zone*, sobrecargados de códigos, significados y material interpretable, el desierto se presenta como espacio vacío, libre del imperativo semiótico que rige la interacción social y libre también de la necesidad de sistematizar y ordenar el propio espacio. Los desiertos conectan así con la búsqueda de estados pre-verbales y las tendencias ascéticas de algunos personajes de DeLillo.

³⁴⁹ Es necesario mencionar que aunque es en el Romanticismo cuando la oposición campo-ciudad se configura según los parámetros a los que aquí se hace referencia, el tópico de la nostalgia de lo arcádico aparece ya en la tradición greco-latina, como bien ha señalado Raymond Williams en *The Country and the City* (1973).

En *The Unnamable* Samuel Beckett escribe: “this place, if I could describe this place, portray it, I’ve tried, I feel no place, no place around me” (Beckett, 1979: 367). Del mismo modo, podría decirse que los espacios de la narrativa de DeLillo son no-lugares, utopías, a menudo descritos en términos de negación: “*Nothing* else stirred, *not* even waning light folding over stone and *not* the slightest flick of an insect [...] the plants did *not* move in the wind...” (EZ 88; mi cursiva). En términos narrativos, estos espacios de negatividad semiótica se presentan como lugares de “suspensión” narrativa. El desierto o el interior de un avión son lugares en los que no ocurre nada y en los que los códigos (sociales, lingüísticos) se suspenden. Como el aislamiento no es hermético, sin embargo, el vaciamiento semiótico y la paralización de la narración nunca llegan a producirse. Así, Bucky Wunderlick se pasa toda la novela intentando mantener “al margen” a las visitas que continuamente atacan su apartamento-búnker: periodistas, vecinos, ex-novias, hippies, ejecutivos y hasta agentes de la CIA y traficantes de droga. En otro orden de cosas, el desierto que rodea el Logos College de *End Zone*, paisaje de vacío semántico perfecto para Gary Harkness, se vuelve amenazador ante la presencia de elementos cuya carga semántica se ve magnificada en el entorno vacío, como sucede con el montón de excrementos que se mencionaba en el capítulo 4.4.2.

Los aviones ofrecen la posibilidad del aislamiento físico, pero se describen en la narrativa de DeLillo especialmente como suspensión temporal del orden terrestre. En *Great Jones Street*, se utiliza la imagen del avión en vuelo como metáfora del estado que Bucky Wunderlick desea alcanzar permaneciendo encerrado en su apartamento: “I believe in death-in-life [...] I mean what else is the meaning of a long plane trip spanning continents? What is a three- or four-thousand-mile journey on a 747 except an example of death-in-life? That’s the trip you’re taking for us. I mean it was your choice and you chose it” (GJS 43). El estado de muerte en vida es lo que se describe al final de la sección inicial de *Players*, en la que un grupo de pasajeros a bordo de un avión (los que luego serán protagonistas de la novela) ven una película sobre unos terroristas que atacan a un grupo de jugadores de golf.³⁵⁰ Al terminar la película, los espectadores-viajeros recuerdan que su estado es de transición: “They remember they are on a plane, travellers. Their true lives lie below, even now beginning to reassemble themselves, calling this very flesh out of the air, in mail waiting to be opened, in telephones ringing and paper work on office desks, in the chance utterance of a name” (P 10). También en

³⁵⁰ La película que ven es una paráfrasis de una parte del relato de DeLillo “The Uniforms” (1970), a su vez inspirado en la película de Jean-Luc Godard *Week End* (1967). Vid. Mark Osteen, 1996.

Running Dog, *Ratner's Star*, *White Noise* y *Americana* se hacen viajes en avión. Del mismo modo, los personajes de *The Names*, viajando constantemente en avión de un país a otro, se describen a sí mismos como ejecutivos en tránsito: "I flew a lot, of course. We all did. We were a subculture, business people in transit, growing old in planes and airports" (TN 6). Sin embargo, aunque Axton habla de envejecer a bordo de los aviones, su descripción de los viajes excluye el paso del tiempo mientras se permanece en el aire, se trata de tiempo muerto:

Along some northern coast at sundown a beaten gold light is waterborne, sweeping across lakes and tracing zigzag rivers to the sea, and we know we're in transit again, half numb to the secluded beauty down there, the state land we're leaving behind, the penplain, to cross these rainbands in deep night. This is time totally lost to us. We don't remember it. We take no sense impressions with us, no voices, none of the windy blast of aircraft on the tarmac, or the white noise of flight, or the hours waiting. Nothing sticks to us but smoke in our hair and clothes. It is dead time. It never happened until it happens again. Then it never happened. (TN 7)

El estado en el que transcurre el tiempo que se pasa en el avión es uno de letargo—"half numb"—como un paréntesis en las vidas de los viajeros, que no recuerdan nada de cuanto sucede a bordo en el momento en que aterrizan, hasta el próximo viaje. Nada de lo que perciben es retenido por la memoria, por lo que el viaje en avión se describe como una parálisis vital y narrativa momentánea que no constituye experiencia para el individuo.³⁵¹ Hasta cierto punto, podría decirse que el avión es el único espacio en que los personajes de DeLillo alcanzan un estado de plenitud ascética: el olvido de sí mismos, la distancia física de la tierra traducida en términos de alejamiento y elevación, la ausencia de la necesidad de interpretar códigos—"no sense impressions", "no voices"—, un estado de desprendimiento—"nothing sticks to us"—todo ello formulado en un lenguaje negativo que evoca la *vía negativa* de San Juan—never, nothing, no—y resumido en la ambigüedad del término "transit"—"we're in transit again"—tránsito como desplazamiento físico pero también espiritual, como sinónimo de muerte.

En *End Zone*, Gary Harkness relata su historial como jugador de fútbol universitario en forma de fases interrumpidas por periodos de encierro voluntario. La primera estancia, en la universidad de Syracuse: "They threw me out when I barricaded

³⁵¹ Los aviones son una presencia constante en la narrativa anglo-americana a partir de la segunda mitad del siglo XX. Basten tres ejemplos: *Money* de Martin Amis, *Steps* de Jerzy Kosinski y *Your Shall Know Our Velocity* de Dave Eggers contienen reflexiones sobre la experiencia de viajar en avión en términos parecidos a los utilizados por DeLillo.

myself in my room with two packages of Oreo cookies and a girl named Lippy Margolis. She wanted to hide from the world and I volunteered to help her” (EZ18).³⁵² Después de un periodo en la Penn State, Gary vuelve a su casa, aunque esta vez el enclaustramiento no es tan rígido: “go home and sit through a bliding white winter in the Adirondacks [...] For five months I did nothing and then repeated it” (EZ 19-20). El segundo regreso a casa, tras un nuevo intento en la Universidad de Miami: “I left Coral Gables and went back to my room and to the official team photo of the Detroit Lions. It seemed the only thing to do. My mother brought lunch upstairs. I took the dog for walks” (EZ 21). El cuarto periodo de encierro, tras East Lansing, es el último que precede al inicio cronológico (intradiegético) de la novela: “I stayed in my room for seven weeks this time, shuffling a deck of cards” (EZ 22). Después de eso, Gary recibe una llamada del Logos College, una universidad situada en pleno desierto de Texas, para incorporarse al equipo de los “Screaming Eagles”: “I liked the idea of losing myself in an obscure part of the world” (EZ 22). De este modo, dos de los motivos espaciales recurrentes en DeLillo se unen aquí en su equivalencia simbólica como no-lugares, puesto que tanto la habitación cerrada como el campus en medio del desierto se presentan como espacios en los que esconderse del mundo.

Douglas Keeseey ha escrito que *Great Jones Street* comienza en el punto en que termina *End Zone*, retomando la pregunta que podrían plantear los lectores: “What does Gary Harkness think about when he goes to his room at the end to starve himself?” (Keeseey, 1993: 48). Su comentario revela su falta de atención hacia el hecho de que *End Zone* ejemplifica en términos narrativos uno de los periodos universitarios que Gary pasa entre encierro y encierro, apenas visto en el ejemplo anterior, de manera que lo que lleva al personaje a su encierro no puede interpretarse por la excepcionalidad de su experiencia en Logos College, sino en el marco de la rutina cíclica del personaje, algo que Keeseey pasa por alto. Sin embargo, no deja de ser cierto que ambas novelas tematizan la cuestión del enclaustramiento voluntario como auto-exilio: “I was one of the exiles. There were many times, believe it, when I wondered what I was doing in that remote and unfed place, that summer tundra...” (EZ 5). En *Great Jones Street* el exilio de Bucky Wunderlick se narra en términos que recuerdan al comienzo de *Walden*: “I went to the room in Great Jones Street, a small crooked room, cold as a penny, looking

³⁵² Una situación muy similar aparece en la novela de Jerzy Kosinski *Steps* (1968), en la que un estudiante compañero del protagonista decide encerrarse en el cuarto de baño como único mecanismo para escapar al control del gobierno (Kosinski, 1997: 68).

out on warehouses, trucks and rubble” (*GJS* 5).³⁵³ Durante buena parte de la novela Bucky no abandonará la habitación, mientras en el exterior se acumulan los rumores acerca de su muerte o su posible reaparición.

Los personajes aislados en habitaciones o casas que tanto abundan en la narrativa de DeLillo a menudo esgrimen motivos diversos para justificar su encierro. Los casos de Bucky y Gary en las dos novelas apenas mencionadas parecen similares, en tanto que en ambos se plantea el encierro como respuesta al hartazgo que los personajes sienten ante su vida cotidiana. Otros personajes que recurren al encierro voluntario, como Bill Gray en *Mao II* o Lauren Hartke en *The Body Artist* aluden a razones distintas—el rechazo de la celebridad en Bill, rasgo que comparte con Bucky Wunderlick; la recuperación emocional tras la muerte del marido en Lauren— que al final se resumen siempre en un rechazo de la vida entendida como interacción social y exposición al sistema económico, social y político que se hace patente en la ciudad.

El científico Henrik Endor en *Ratner’s Star* se esconde en un agujero excavado en la tierra, en el que vive alimentándose de larvas, tras su aparente fracaso en descifrar el código recibido en Field Experiment Number One: “He kept saying it’s probably so simple we can’t see it. One day he stopped working and just sat on a chair in his room for about seventy-two hours. Finally he went to live in a hole in the ground. That’s where he is at latest report. He’s living in the ground. He eats plants and worms and refuses to talk to anyone” (*RS* 47-48). Su encierro se justifica inicialmente en la narración como reacción ante el fracaso, pero las connotaciones de su acción apuntan al primitivismo que críticos como James Wood han denunciado en la narrativa de DeLillo: “Return to primitivism: this, in different ways and to varying degrees, is what the protagonists do in most of DeLillo’s novels” (Bawer, 2003: 21). La decisión de Endor de abandonar la investigación científica para recluirse en una cueva podría leerse como rechazo del impulso tecnológico del que se hablaba en la sección 4.2.4. En la primera visita de Billy Twillig a Endor en su refugio, la narración dominada por el punto de vista de Billy se centra en los aspectos más básicos de la situación: la apariencia de la cueva, los nuevos hábitos alimentarios de Endor, el pánico irracional que siente Billy ante la posibilidad de ser arrastrado al interior del agujero. En ningún momento a lo

³⁵³ En el segundo capítulo de *Walden*, Thoreau escribe: “*I went to the woods because I wished to live deliberately*” (Thoreau, 1995: 59; mi cursiva). Otro eco de *Walden* en la misma novela de DeLillo se produce cuando uno de los miembros de la comuna Happy Valley explica: “*We’re seeking our identity. That’s why we came to the city. We came here to find ourselves*” (*GJS* 193). En este caso, el objetivo es similar al pretendido por Thoreau, pero la búsqueda se realiza en sentido opuesto: del campo a la ciudad.

largo de la conversación se plantean las causas que han llevado a Endor a esconderse en un agujero. Podría decirse que la narración, hasta entonces dominada por la discusión científica, tiende al mismo primitivismo que supuestamente ha llevado a Endor hasta allí. Se describe su ropa como “well shredded” (RS83); su aspecto como “sunburned and muddy” (RS 84); y las referencias a su barba tienden a lo escatológico: “Several small crawling things moved about in his white beard” (RS 84); “He scratched at his beard and spat some rusty stuff into the mud” (RS 85). La única referencia a los motivos de Endor está cargada de ironía: “Could, if I cared to, make a series of enigmatic remarks concerning man’s need for metaphysical burrows that lead absolutely nowhere” (RS 90).³⁵⁴ Al final de la novela será Robert Softly y no Billy quien se una a Endor en su escondite, pero el motivo de la retirada a un lugar seguro es constante a lo largo de toda la novela, como ha señalado David Cowart: “the various characters find themselves retreating to their rooms, their beds, their closets, their hastily devised snuggeries beneath tables draped with blankets” (Cowart, 2002: 148).

Del mismo modo que la nave espacial, los ascensores y el metro son, en la narrativa de DeLillo, espacios de aislamiento en los que los personajes buscan una seguridad que ven amenazada en el mundo exterior. Se trata de escapar de la vida cotidiana y sus obligaciones, un tema recurrente en la tradición norteamericana desde “Rip Van Winkle” (1819) de Washington Irving o “Wakefield” (1835) de Nathaniel Hawthorne, que en la narrativa contemporánea han retomado autores como Paul Auster en *The Music of Chance* (1990) o más recientemente Michael Chabon en *The Amazing Adventures of Cavalier & Klay* (2001) y Dave Eggers en *You Shall Know our Velocity* (2003). El escapismo de un mundo normal, ordenado, se presenta como la posibilidad de habitar espacios alternativos. Estos espacios constituyen las propias narraciones: baste pensar en Wakefield, solo en una habitación de alquiler, o en Rip Van Winkle solo en el bosque. Se trata de utopías, no-lugares o incluso sub-mundos, pues sólo existen dentro o debajo del mundo conocido.

En “Baghdad Towers West”, una fábula postmodernista plagada de referencias a Dalí, Antonioni o Ibsen, el narrador protagonista pasa cada vez más tiempo en el

³⁵⁴ La mención de las madrigueras apunta a un comportamiento animal, más que primitivo, y conecta con el hecho observado por algunos críticos de que Endor cumple, en una novela escrita sobre el modelo de *Alice’s Adventures in Wonderland*, la función del conejo blanco que desaparece por una madriguera al comienzo del libro. Vid. Molesworth, en Ruppensburg & Engles, 2000: 143-156, DeCurtis, 1991. La madriguera, en este caso, sería simbólica, puesto que Billy-Alice no entra físicamente en ella sino que recoge las pistas que Endor le proporciona. Sólo al final de la novela Billy regresa al agujero de Endor montando en triciclo.

edificio de apartamentos mencionado en el título, durmiendo en las camas de las antiguas inquilinas, jugando con los sistemas de seguridad, o montando en el ascensor con Ulysses, un niño vecino del edificio que se pasa el día subiendo y bajando. Los ascensores, que también jugarán un papel importante en *Players*, se perciben como espacios que favorecen sensaciones de seguridad y bienestar por su carácter hermético. Cada vez que le preguntan por su extraña afición, Ulysses responde: “It’s nice and quiet here”; “It’s nice here” (BTW 209). Al fin y al cabo, el ascensor es una cámara cerrada, una caja fuerte para trasladar personas. La afición del niño llega hasta tal punto en el relato que ya no se conforma con los ascensores de su propio edificio, sino que quiere probar otros: “When I’m old enough to take the subway by myself, I’m going down to the Pan Am Building. Think of all those elevators” (BTW 210). Lo irónico de la frase pasa por la transición obligada del metro entre un ascensor y otro: para ir de un habitáculo cerrado a otro, hay que pasar por un tercero, el vagón de metro.

El metro funciona como símbolo de seguridad en buena parte de la obra de DeLillo, y sirve para plantear la imposibilidad de escapar totalmente a las redes del sistema. En “Take the ‘A’ Train”, perseguido por acreedores y prestamistas, Angelo Cavallo huye de su casa y se plantea la posibilidad de vivir el resto de su vida en el metro: “He realized that a man could live his entire life here, here in this compact civilization beneath the earth” (TAT 14). La idea está tomada de Pynchon, que en *V.* escribe: “Benny yo-yo’s aimlessly back and forth of the subway. Unlike other mass transit systems like BART (SF) and Metro (DC), the New York subway runs 24-7, which means one can stay in the subway tunnels indefinitely” (Pynchon, 1963: 37). El final del relato de DeLillo, con el tren en el que Cavallo se ha quedado dormido emergiendo inevitablemente hacia la luz del día, sugiere la imposibilidad de mantenerse seguro, bajo tierra, para siempre:

The light came suddenly, right now, a flash of pain, and he knew at once. This was the wrong train; he was above the ground, outside, in the sunlight. He got up and looked out the window. There was Yankee Stadium, the upper deck, a million white shirts, speck upon speck. (TAT 25)

La multitud, el millón de camisas blancas que asisten al partido en el estadio de los Yankees, se presenta como poderosa refutación simbólica de la idea de que un hombre puede vivir con independencia de la sociedad. El aislamiento en el vagón de metro no garantiza, en este caso, la ausencia de un orden social que engulla al individuo.

Libra comienza, precisamente, con la imagen de Oswald viajando en metro sin un destino concreto, por placer: “This was the year he rode the subway to the ends of the city, two hundred miles of track. He liked to stand at the front of the first car, hands flat against the glass. The train smashed through the dark” (L 3). Oswald observa desde el vagón a los trabajadores que esperan en los andenes, a la gente que entra y sale, y se distingue de ellos por la ausencia de destino de su viaje: “It had nothing to do with him. He was riding just to ride” (ibid). La referencia recuerda al comienzo de la tercera sección de “Burnt Norton”, evocando el metro de Londres y las caras de la gente: “Only a flicker/ over the strained time-ridden faces” (Eliot, 1963: 192; vv.99-100), y también al poema breve de Ezra Pound “In a station of the metro”: “The apparition of these faces in the crowd/ petals on a wet, black bough” (Pound, 1975: 53). Las paradas del metro se suceden como marcas sociales, de pertenencia a determinado grupo: “One forty-ninth, the Puerto Ricans. One twenty-fifth, the Negroes. At Forty-second Street, after a curve that held a scream right out to the edge, came the heaviest push of all, briefcases, shopping bags, school bags, blind people, pickpockets, drunks” (L 4). Oswald, que permanece en el vagón, se mantiene mediante este acto separado del orden social que impera en la superficie. El atractivo del metro radica para Oswald en una visión del mundo subterránea que se describe como más pura que la del exterior: “It did not seem odd to him that the subway held more compelling things than the famous city above. There was nothing important out there, in the broad afternoon, that he could not find in purer form in these tunnels beneath the streets” (L 4).³⁵⁵

El desierto es, como ya se ha mencionado, el único espacio natural que aparece en la narrativa de DeLillo con asombrosa frecuencia. En *Underworld*, por ejemplo, los desiertos son múltiples, según ha observado David Cowart: “The deserts of *Underworld*—literal ones in Arizona and Kazakhstan, figurative ones in agent-oranged Vietnam and the blighted Bronx—are of course a familiar DeLillo motif. Opening in the desert and periodically returning there, the Nick Shay narrative ends in the wastes of Kazakhstan and the wilderness around Phoenix” (Cowart, 2002: 199). También hay desiertos en *Ratner’s Star*, *Running Dog*, *The Names* y *End Zone*, e incluso en

³⁵⁵ Dice Paul Murray, en referencia al pasaje del Eliot apenas citado, que el metro simboliza el limbo social del que el poeta pretende escapar, y propone una lógica de la profundidad como fuente de conocimiento verdadero: “And yet, for Eliot the surest way out of the modern Limbo, the way to attain true wisdom, is not, it seems, to return back to everyday world. Instead, we are advised to go to a level far beneath the Underground itself” (Murray, 1991: 73). Murray hace así originar en Eliot la retórica de la profundidad como fuente de conocimiento de orden superior que permea buena parte de la narrativa de DeLillo—examinada en el capítulo 4.1.2.2.—y tiene su expresión más evidente en la temática de *Underworld*.

ocasiones los paisajes urbanos se describen como desiertos, como sucede en *Great Jones Street*: “Great Jones Street, Bond Street, the Bowery. These places are deserts” (*GJS* 90).

El desierto es el espacio de la purificación ascética en el discurso religioso cristiano, poblado por anacoretas que imitan los cuarenta días de Jesús en el desierto: “En seguida el Espíritu le empujó hacia el desierto” (Marcos 1:12). Se trata de una imagen que T.S. Eliot retoma en “Burnt Norton”: “The Word in the desert/ is most attracted by voices of temptation” (Eliot, 1963: 194; vv.155-156). En la narrativa de DeLillo, el desierto se describe como impulso ascético. Al comienzo de *Underworld*, Nick Shay afirma: “Let’s just say the desert is an impulse” (*U* 63). La aparición de Nick en *Underworld* tiene lugar mientras conduce por el desierto: “I was driving a Lexus through a rustling wind” (*U* 63). La descripción del coche y del paisaje que sigue a esta frase se cifra exclusivamente como ausencia del ser humano: “This is a car assembled in a work area that’s completely free of human presence” (ibid). El énfasis en el proceso automático de producción del vehículo—“not a spot of mortal sweat”, “automated to priestly nuance”, “hollow bodies”, “outside the little splat of human speech”—da paso al mismo lenguaje aplicado al propio paisaje desértico: “This made my rented car a natural match for the landscape I was crossing. Heat shimmer rising on the empty flats [...] And the species factually absent from the scene—except for me, and I was barely there” (ibid). La negación de la presencia humana en la zona es lo primero que se destaca del desierto, dando cuenta de la preferencia de los personajes de DeLillo por el vacío (de personas, de significados).

No obstante, la formulación más explícita del desierto como paisaje de simplicidad ascética está en *The Names*: “The desert is a solution” (*TN* 294). Avtar Singh, el guía de Owen Brandemas en el desierto, a quien se describe en la novela como “an ascetic, streetcorner preacher, a subway bedlamite” (*TN* 290), ofrece en este pasaje toda una topología psicológica de los paisajes desiertos, planteada precisamente en términos de la necesidad de escapar de la sobrecondición percibida habitualmente por los personajes de DeLillo:

Simple, inevitable. It’s like a mathematical solution applied to the affairs of the planet. Oceans are the subconscious of the world. Desert are the waking wareness, the simple and clear solution. My mind works better in the desert. My mind is a razed tablet out here. Everything counts in the

desert. The simplest word has enormous power [...] Each sound has one sign only. This is the genius of the alphabet. Simple, inevitable. No wonder it happened in the desert. (TN 294-295)

David Cowart conecta las imágenes de desiertos exclusivamente con el ascetismo religioso (2002: 30-31 y 3), pero olvida la asociación entre el vacío del desierto y la ausencia de exigencia semiótica en ese espacio vacío, por contraste con el exceso de estímulos de la ciudad, como se ve en los finales de *Players* y *Great Jones Street*, que muestran personajes exhaustos de interpretar signos. El desierto, por contraste con los paisajes urbanos de estas novelas, ofrece en su simplicidad la posibilidad de un lenguaje unívoco, inevitable, en palabras de Avtar Singh, adelantando la teoría del lenguaje que se desgranará en el siguiente apartado.

5.3.5. El borramiento del lenguaje.

En *End Zone*, Gary Harkness, enfrentado a la experiencia de lo inefable en el desierto, afirma: “What we must know must be learned from blanked-out pages. To begin to reword the overflowing world. To subtract and disjoin. To re-recite the alphabet. To make elemental lists” (EZ 89). Gary expresa de este modo la obsesión, en la narrativa de DeLillo, por despojar al lenguaje de significado referencial, asumiendo una recomendación de Beckett en *Molloy*: “You would do better, at least no worse, to obliterate texts than to blacken margins, to fill in the holes of words till all is blank and flat and the whole ghastly business looks like what it is, senseless, speechless, issueless misery” (Beckett, 1979: 14). Se trata de una obsesión expresada también de forma recurrente en la poesía de Mark Strand o Charles Simic, cuyas voces poéticas comparten muchos de los rasgos de la retórica del ascetismo analizada en estas páginas. En el poema, “The Remains”, por ejemplo, Strand escribe: “I empty myself of the names of others. I empty my pockets/ I empty my shoes and leave them beside the road [...] I say my own name. I say goodbye./ The words follow each other downwind [...] I empty myself of my life and my life remains” (Strand, 1980: 51); en “Windy Evening”, Simic evoca el silencio al que aspiran muchos personajes de DeLillo: “There’ll be nothing but infinite space./ The silence supreme. Almighty silence” (Simic, 2004: 90). Los personajes de DeLillo, como las voces de Strand o Simic, o como Molloy y otros personajes de Beckett, amenazan continuamente con el silencio, y sueñan con la calma que podría traer a sus vidas la ausencia de lenguaje: “Talking of speaking, what if I

went silent?” (Beckett, 1979: 282). Su narrativa se suma así a una tradición reconocida por Tony Tanner como especialmente asociada a la literatura norteamericana: “There is a profound quest for silence running right through American literature, even in its most prolix manifestations” (Tanner, 1971: 28). Uno de los paradigmas de esta tradición sería sin duda Huckleberry Finn, que al final de su relato anuncia su silencio como parte de un rechazo general a la civilización que pretende asimilarlo: “And so there ain’t nothing more to write about, and I am rotten glad of it, because if I’d a knowed what a trouble it was to make a book I wouldn’t a tackled it and ain’t agoing no more. But I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest, because aunt Sally she’s going to adopt me and sivilize me and I can’t stand it. I been there before” (Twain, 1988: 362).

Para Huckleberry Finn, el silencio se presenta como posibilidad de cortar relaciones con el mundo, una opción al alcance de su mano. En la narrativa de DeLillo, sin embargo, el camino hacia la liberación del lenguaje es complejo y rara vez concluye con éxito. En primer lugar, suele darse entre los narradores en primera persona de DeLillo el reconocimiento de lo misterioso e inexpresable. Así, en *White Noise* se perciben las dificultades de Jack para narrar sus experiencias cercanas a lo místico: “The spirit of these warm evenings is hard to describe” (WN 324). La contradicción entre el querer contar y el no poder hacerlo se pone de manifiesto en las declaraciones de algunos de estos narradores: “People come and don’t know what to say or think, where to look or what to believe” (U 824). Se trata, al fin y al cabo, del “screech and claw of the inexpresible” (RS 22) mencionado por uno de los personajes de *Ratner’s Star*. La paradoja de lo inexpresable la formuló para la mística San Juan de la Cruz, en primer lugar en *Noche oscura del alma*, al referirse a la escasez de documentos escritos sobre la noche oscura espiritual de la que habla “por haber de ella muy poco lenguaje así de plática como de escritura, y aun de experiencia muy poco” (San Juan, 1999: 447), y en segundo lugar en el recurso empleado en *Llama de amor viva*, en la que la escritura se interrumpe bruscamente por la imposibilidad de narrar el éxtasis místico alcanzado.

La experiencia de lo inefable, por otra parte, constituye uno de los horizontes de lectura de toda la narrativa modernista, desde el desesperado Charles Marlow de Joseph Conrad hasta los narradores de “The Dead” de Joyce o *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. Los momentos de revelación frecuentes en la narrativa de Conrad especialmente se conciben como esencias pre-verbales, es decir, revelaciones no contaminadas por el lenguaje común y que permanecen inaccesibles a él: “No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one’s

existence—that which makes its truth, its meaning—its subtle and penetrating essence. It is impossible” (Conrad, 1996: 39). En DeLillo, como en los autores mencionados, las carencias del lenguaje se perciben con desesperación y se relacionan con toda la retórica de la revelación que se analizará en el siguiente apartado. Si el lenguaje común no es adecuado para relatar las experiencias de estos narradores, por otra parte, se impone la búsqueda de una forma de expresión capaz de penetrar en esa verdad más profunda que se intuye en todas las novelas de DeLillo. Es en ese punto donde se origina la necesidad de forzar los límites de la lengua cotidiana, hasta su borramiento en algunos casos.

La narrativa de DeLillo ofrece todo un catálogo de comportamientos lingüísticos anormales. Varios de sus personajes sufren trastornos del habla y del lenguaje, o enfermedades que les impiden hablar, como el episodio de afasia transitoria de Bucky Wunderlick y sus canciones, las “Mountain tapes” (*GJS*), la dislexia de Oswald (*L*), el “autismo” de Mr. Tuttle (*BA*), la glosolalia en la infancia de Owen Brandemas (*TN*), el lenguaje sin vocales de Grbk (*RS*), el chico Micklewhite vecino de Wunderlick (*GJS*), los gritos de la vecina de Billy Twillig, “the scream lady” (*RS*), o el llanto ininterrumpido y posterior mutismo de Wilder (*WN*). Acerca de Mr. Tuttle, con quien, según señala Philip Nel, DeLillo explora en detalle la cuestión (Nel, 2002b: 746), Lauren se pregunta en *The Body Artist*: “He hasn’t learned the language. There has to be an imaginary point, a nonplace where language intersects with our perceptions of time and space, and he is a stranger at this crossing, without words or bearings” (*BA* 99). Se plantea así en un plano que se reconoce como imaginario la posibilidad de un lugar preverbal ocupado, en la narrativa de DeLillo, por estos personajes *afásicos* al que aspirarían todos los demás, atrapados, en cierto sentido, en la intersección del lenguaje con la organización epistemológica de la realidad.

El lenguaje es, para DeLillo, “the fallen wonder of the world” (*TN* 339), un prodigio caído. Se establece así una percepción secuencial del lenguaje que favorece la búsqueda de estados prelapsarios, mecanismos verbales capaces de conectar con ese origen prodigioso perdido, tales como la afasia, el balbuceo o la glosolalia. La narrativa de DeLillo reproduce así el esquema logocéntrico expuesto por Jacques Derrida en *De la grammatologie* (1967) según el cual en buena parte del pensamiento occidental la escritura se concibe como derivada del lenguaje oral, como degeneración de éste, en una cadena epistemológica en la que la verdad se identifica con la palabra hablada entendida como “presencia”: “Toutes les déterminations métaphysiques de la vérité [...] sont plus ou moins immédiatement inséparables de l’instance du logos ou d’une raison pensée

dans la descendance du logos, en quelque sens qu'on l'entende [...] Or dans ce logos, ce lien originaire et essentiel à la *phonè* n'a jamais été rompu" (Derrida, 1967: 21). Las ideas de DeLillo sobre un lenguaje prelapsario son en este sentido originistas, por cuanto suponen la existencia de una relación natural—no convencional—entre significado y significante anterior a la relación convencional, cuya imposición supone una caída con respecto a este lenguaje, considerado más puro, en el que el significado no se “añade” a la palabra, sino que se crea en ella como “pura presencia”, “proximité absolute de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens” (Derrida, 1967: 23).

El lenguaje puro, en la narrativa de DeLillo, es siempre un sonido desnudo de toda conexión referencial: “La voix *s'entend*—c'est sans doute ce qu'on appelle la conscience—au plus proche de soi comme l'effacement absolu du signifiant: auto-affection pure qui a nécessairement la forme du temps et qui n'emprunte hors de soi, dans le monde ou dans la 'réalité', aucun signifiant accessoire, aucune substance d'expression étrangère à sa propre spontanéité” (Derrida, 1967: 33). Al escuchar hablar a Mr. Tuttle por primera vez, Lauren se pregunta: “It was pure chant, transparent, or was he saying something to her?” (*BA* 75). Los sonidos emitidos por Mr. Tuttle, carentes de referencia alguna al mundo exterior, son percibidos por Lauren como “transparentes”, “puros”, reproduciendo así el mecanismo logocéntrico apenas expuesto. Para los desafortunados personajes que no habitan ese lugar verbal prelapsario, su búsqueda se plantea como rechazo de los usos habituales del lenguaje. En *Underworld*, esta concepción del lenguaje “liberado” de la función referencial se vincula explícitamente al misticismo: “I need to change languages, find a word that is pure word, without a lifetime of connotation and shading” (*U* 296). Nick Shay desarrolla ante una desconocida toda una teoría mística del lenguaje.³⁵⁶ “We try to develop a naked intent that fixes us to the idea of God. *The Cloud* recommends that we develop this intent around a single word. Even better, a single word or a single syllable” (*U* 295). Nick describe la búsqueda de esa palabra o sílaba en términos de romanticismo—“It was romantic. The mystery of God was romantic” (*U* 296)—, pero apunta principalmente a una retórica de purificación y sustracción de lo accesorio que

³⁵⁶ El pasaje juega con la analogía, frecuente en la poesía mística, entre la relación erótica entre hombre y mujer y la del místico con Dios, al insertar la reflexión de Nick sobre San Juan en medio de la descripción de su encuentro erótico con una mujer llamada Donna: “Sex is the one secret we have that approximates an exalted state and that we share, two people share wordlessly more or less and equally more or less, and this makes it powerful and mysterious and worth sheltering” (*U* 297).

implica la existencia de un lenguaje puro, desnudo. Precisamente, las referencias a la desnudez y la pureza abundan en todo el pasaje: “With this word I would eliminate distraction and edge closer to God’s unknowable self” (*U* 296); “and finally I came upon a phrase that seemed alive with naked intent” (*ibid*), y anticipando la reflexión de Lauren apenas citada, “a word that is pure chant” (*ibid*). Los rasgos de pureza y desnudez conectan con una idea de primitivismo que impregna casi todas las reflexiones sobre el lenguaje en la narrativa de DeLillo, y que denotan su carácter esencialmente romántico: la búsqueda de un lenguaje natural anterior al establecimiento de su función referencial, un lenguaje libre de y anterior a la vinculación con los objetos, con la realidad, cuya ausencia marca la caída del lenguaje en la convención, en la arbitrariedad.

Por otra parte, el pasaje tiende a organizar esa búsqueda de la palabra mística en términos de profundización hacia un Dios que se oculta, dirigiendo el lenguaje ascético de la purificación hacia el resultado de la revelación de una verdad oculta y profunda: “A word to penetrate the darkness” (*U* 296); “a great and profound word” (*ibid*). Shay encontrará inspiración finalmente en otro místico, San Juan de la Cruz: “Three words and five syllables but I knew I’d found the phrase. It came from another mystic, a Spaniard, John of the Cross, and for that one winter this phrase was my naked edge, my edging into darkness, into the secret of God” (*U* 297). La frase, “todo y nada”, está tomada del capítulo trece de *Noche oscura del alma* (San Juan, 1999: 162), y repetida hasta la saciedad por Nick consigue alcanzar el mismo efecto que los mecanismos de desreferencialización del lenguaje de otros personajes. La reflexión de Nick sobre *The Cloud of Unknowing*—el texto místico del siglo XIV al que también se hacía referencia en *White Noise* (280)—evoca un pensamiento muy similar en otra novela con conexiones ascéticas, *Franny & Zooey* (1964) de J.D. Salinger. En la sección titulada “Franny”, la protagonista expone a su novio, Lane, la misma idea: “If you keep saying that prayer over and over again—you only have to just do it with your lips at first—the eventually what happens, the prayer becomes self-active. Something *happens* after a while [...] The same thing happens in *The Cloud of Unknowing*, too. Just with the word ‘God’. I mean you just keep saying the word ‘God’” (Salinger, 1964: 37-38).³⁵⁷

³⁵⁷ En *J.D. Salinger, Revisited* (1988), Warren French menciona la vinculación personal del autor con la rama del hinduismo Advaita Vedanta, cuya influencia se deja notar especialmente en su creación de la familia Glass, los personajes de *Franny & Zooey* y *Raise High the Roof Beam, Carpenters* (1955) (French, 1988: 11-12). Las referencias al ascetismo en su narrativa, por tanto, se vinculan a las creencias del propio autor.

Uno de los recursos más habituales de alcanzar ese estado pre-referencial del lenguaje, en el que se cortan todos los vínculos entre la dimensión material y la función referencial, es repetir una palabra hasta desnudarla de su significado habitual. Así, en *End Zone* Gary, encerrado en su habitación, contempla el cartel de la pared hasta que las palabras pierden el significado:

I looked at this sign for three years (roughly from ages fourteen to seventeen) before I began to perceive a certain beauty in it. The sentiment of course had small appeal but it seemed that beauty flew from the words themselves, the letters, consonants swallowing vowels, aggression and tenderness, a semi-self-re-creation from line to line, word to word, letter to letter. All meaning faded. The words became pictures. It was a sinister thing to discover at such an age that words can escape their meanings. A strange beauty that sign began to express. (EZ 17)³⁵⁸

La fascinación por el lado material del lenguaje, por su cualidad sonora independientemente de su contenido es una obsesión en DeLillo, y conecta con la importancia que concede, al describir su rutina de escritura, a la sonoridad de la frase. Un pasaje similar se encuentra al final de *Players*, cuando Pammy sale a pasear sola: “She walked beneath a flophouse marquee. It read: TRANSIENTS. Something about that word confused her. It took on an abstract tone, as words had done before in her experience (although rarely), subsisting in her mind as language units that had mysteriously evaded the responsibilities of content. Tran-zhents. What it conveyed could not itself be put into words. The functional value had slipped out of its bark somehow and vanished” (P 207). La palabra, desprovista de su sentido habitual, cobra nuevos significados, pero éstos no pueden ser expresados por el mismo lenguaje. De este modo, Pammy, agotada y confusa, consigue escapar brevemente de las imposiciones semióticas del lenguaje cotidiano: “Nothing had a name. She’d declare everything nameless. Everything was compressed into a block” (P 199).

El alma gemela de Pammy en este sentido sería Bucky Wunderlick, quien también pasea solo por Manhattan al final de *Great Jones Street*, bajo los efectos de la droga que le ha provocado afasia temporalmente. Christopher Donovan vincula el final de la novela con lo que podría considerarse el patrón general de comportamiento de Wunderlick, ilustrando a su vez una especie de teoría general del lenguaje prelapsario

³⁵⁸ En una escena plagada de referencias a DeLillo al comienzo de *The Corrections*, Jonathan Franzen desarrolla un argumento similar en torno a un timbre estropeado: “as with any sound that continues for so long that you have the leisure to learn its component sounds (as with any Word you stare at until it resolves itself into a string of dead letters)” (Franzen, 2001: 3).

en DeLillo: “Wunderlick longs for a pristine state of language, and to this end he endeavors to strip away all the most frivolous aspects of our modern tongue in order to reach an elemental core, equivalent to the state of the baby at the moment of birth” (Donovan, 2005: 46). Momentos antes de administrarle la droga, Chess describe sus efectos en términos que la harían deseable para muchos personajes de DeLillo: “You’ll be perfectly healthy. You won’t be able to make words, that’s all. They just won’t come into your mind the way they normally do and the way we all take for granted they will. Sounds yes. Sounds galore. But no words. No songs” (*GJS* 255). De hecho, Bucky describe su periodo afásico en términos de felicidad, “I was unreasonably happy, subsisting in blessed circumstance, thinking of myself as a kind of living chant” (*GJS* 264), y se siente decepcionado cuando los efectos de la droga se desvanecen: “the drug was less than lasting in its effect” (*ibid*), “this was my double defeat” (*ibid*), “several weeks of immense serenity. Then ended” (*GJS* 265). El lenguaje utilizado por Bucky para describir su afasia apunta a la plenitud ascética de quien ha alcanzado la serenidad en el silencio, “immense serenity”: “I lived in true eunuchry, bed-watching, forced to respond to nothing. Having no words for the things around me affected my movements across the room” (*GJS* 264).

En *White Noise*, Jack Gladney encuentra un significado profundo en el llanto inarticulado del bebé Wilder, “some reckless wonder of intelligibility” (*WN* 78). Los balbuceos de Wilder conectan con la tendencia a la afasia que experimenta Bucky Wunderlick en *Great Jones Street*. Mucho antes de ingerir la droga que le privará de la capacidad del habla durante unas semanas, Bucky juega con una idea de su música como balbuceo, expresada en las transcripciones de las letras de sus canciones: “I was born with all the languages in my mouth [...] Baby god” (*GJS* 205-206). Su último disco publicado se titula “Pee Pee Maw Maw”, una vuelta al lenguaje infantil que culmina con su última grabación, inédita: “Baba Baba Baba” (*GJS* 204-205). “Baba” es, precisamente, el apelativo familiar de Babette en *White Noise*, y la asociación con el balbuceo no pasa inadvertida para Jack, al describir su reacción al ver a su mujer en televisión: “A two syllable infantile cry, *ba-ba*, issued from the deeps of my soul” (*WN* 104). Bucky comenzará a teorizar sobre su silencio musical—su abandono del grupo y su retirada de la vida pública—en términos de una renuncia al lenguaje: “The room’s tensions were suitable to few enterprises besides my own, that of testing the depths of silence. Or one’s willingness to be silent. Or one’s fear of this willingness” (*GJS* 25). Sobre la grabación inédita que esconde en su apartamento, las “mountain tapes”, opina:

“The mountain tapes were genuinely infantile. I had no idea whether this was good or bad. I didn’t know whether the songs were supposed to be redemptive, sardonic or something completely different. Tributes to my own mute following” (*GJS* 148). La idea del retiro voluntario precedido por la grabación de las cintas descritas como “infantile” y “redemptive” confirma la misma lógica que subyace la dependencia de Jack en Wilder.

La deliberada destrucción del lenguaje articulado en DeLillo responde a una concepción de la escritura en la que el sonido crea patrones de significado ajenos a la función referencial del lenguaje. En *The Names*, por ejemplo, James Axton observa el murmullo ininteligible creado por multitud de voces que hablan en varios idiomas: “I stop often, listening to people read to each other, listening to the guides speak in German, French, Japanese, accented English” (*TN* 330). El murmullo sugiere a Axton un significado distinto a lo referido por cada una de las lenguas habladas, que impregna el Partenón lleno de turistas: “This is what remains to the mauled stones in their blue surround, this open cry, this voice we know as our own” (*ibid*). La idea concuerda con la concepción de DeLillo del propio lenguaje literario. Para DeLillo, la frase es la unidad básica de la escritura, no en términos de significado, sino como unidad sónica y plástica: “The basic work is built around the sentence. This is what I mean when I call myself a writer. I construct sentences. There’s a rhythm I hear that drives me through a sentence. And the words typed on the white page have a sculptural quality” (Begley, 1993: 283). La preeminencia de los aspectos fonéticos y visuales, por encima de los posibles significados de la frase, es evidente: “They match up not just through meaning but through sound and look [...] There’s always another word that means nearly the same thing, and if it doesn’t then I’ll consider altering the meaning of a sentence to keep the rhythm, the syllable beat. I’m completely willing to let language press meaning upon me” (*ibid*).

La descripción de los procesos ascéticos, en DeLillo, termina dando paso a una simplificación sintáctica extrema, a la desnudez del lenguaje convertido en sucesión de sustantivos: “The sun. The desert. The sky. The silence. The flat stones. The insects. The wind and the clouds. The moon. The stars. The west and east. The song, the color, the smell of the earth” (*EZ* 87; 89-90). En el abandono de la sintaxis, DeLillo emula a Beckett, y reproduce la influencia de las filosofías orientales y la literatura mística en la poesía modernista. El mismo mecanismo sintáctico se produce hacia el final de *Running Dog*, cuando Selvy llega al desierto y se prepara para morir: “He stood outside the

barracks. A clear day. Occasional small whirlwinds in the area. Memory. A playback” (*RD* 222). También en *Mao II* la desarticulación del lenguaje se asocia a la aproximación a la muerte. El monólogo indirecto de Bill Gray empieza a desintegrarse a medida que su estado se agrava, y las repeticiones, combinadas con una sintaxis fracturada que refleja pensamientos incompletos hace su discurso ininteligible: “His father. Can you wait two shakes. His father. I keep telling you and telling you and telling you. His mother. I liked it better with the sleeves rolled down” (*MII* 216). El ascetismo, después de todo, es una preparación para la muerte. El lenguaje borrado, roto, de estos pasajes se revela así como lenguaje de preparación para la muerte.

Sin llegar remotamente al grado de experimentación con el lenguaje que caracteriza las vanguardias modernistas, la prosa de DeLillo tiende a imitar los modelos literarios del ascetismo en la narración de los comportamientos de muchos de sus personajes y en la expresión del concepto de un lenguaje “puro”. Así, la formulación de aforismos, “philosophy McNuggets” en palabras de Bruce Bawer, es uno de los rasgos que sacan de quicio a los detractores de DeLillo. Este tipo de construcción, tan característico de su narrativa, podría identificarse con la figura retórica denominada “sentencia” (*gnōmē*) en la *Retórica a Herenio*: “una máxima sacada de la experiencia de la vida que expresa en pocas palabras lo que sucede o debe suceder en ella” (Núñez, ed., 1997: 249). En estas construcciones sintácticas que sobresalen del tono general de las novelas—sentencias, epigramas o aforismos—se concentran, en ocasiones, comentarios metanarrativos que ilustran la voluntad de forzar las estructuras literarias implícitas en la retórica del ascetismo. En la experiencia cotidiana de Jack Gladney, por ejemplo, poblada de supermercados, cajeros automáticos y programas de televisión, los aforismos zen tienen un efecto demoledor con respecto a la construcción narrativa: “May the days be aimless. Let the seasons drift. Do not advance the action according to a plan” (*WN* 98). El objetivo de Jack, después de todo, es evitar la muerte, y como es bien sabido por los lectores de DeLillo, “all plots tend to move deathward” (*WN* 26), por lo que la fórmula empleada por Jack adquiere el carácter de encantamiento para paralizar la narración, “do not advance the action”. Las sentencias de DeLillo, como tendencia al minimalismo ascético, podrían decirse a medio camino entre la influencia de las filosofías orientales en buena parte de la poesía modernista y la herencia mística a la que se aludía anteriormente. Su prosa remite en este aspecto a la poesía de Mark Strand, que comparte con DeLillo el interés por el lenguaje de la mística, en versos como los de “Keeping Things Whole”, “In a field/ I am the absence of field./ This is

always the case./ Wherever I am/ I am what is missing” (Strand, 1980: 10) o en formulaciones explícitas como “more is less” (1980: 69) en “The One Song” o “nothing is all” (1980: 72) en “My Life”.

En *Americana*, David Bell reflexiona sobre su aislamiento en una isla expresando la tendencia a hablar en aforismos que se deriva del estado de conciencia favorecido por el aislamiento: “Oriental aphorisms which seem to convey a shattering truth while remaining stubbornly elusive. One senses meaning but cannot clutch it” (*A* 7); “Men on small islands would do well to avoid the pursuit of philosophy. The island illusion, that solitude and wisdom invented each other, is a very convincing one. Day by day I seem to grow more profound. Often I feel I am on the verge of some great philosophical discovery” (*A* 129).³⁵⁹ El propio DeLillo reconoce su tendencia a expresarse en esos términos: “I also have to try to be a bit less epigrammatic. Often my sentences sound as if they were uttered by a French philosopher. I have to be careful” (Moss, 1999 en di Pietro, ed. 2005: 164). Pasando por alto la interesante cuestión de por qué DeLillo considera que tal tendencia debería reprimirse, el caso es que, consciente o inconscientemente, el estilo “epigramático” se dispara en su narrativa en relación con las tendencias ascéticas de sus personajes. En otro momento de *Americana*, por ejemplo, escribe: “Little of myself seems to be left [...] I had reached the point where the coining of aphorisms seems a very worthy substitute for good company or madness” (*A* 355).

En este sentido, el mayor esfuerzo de economía ascética narrativa se lleva a cabo sin duda en *The Body Artist*—definida por DeLillo como “an ascetic book” (Beach, 2005)—en la que la propia brevedad del texto anticipa el grado de estilización sintáctica que alcanza la narración. En “A History of the Writer Alone in a Room”, DeLillo había escrito antes: “the way an ascetic goes sunward into wilderness, this is how the writer pitches headlong toward language” (WAR, 17). Basta recordar el comienzo de la novela: “Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments, and you stop to glance at a spider pressed to its web” (*BA* 7).³⁶⁰ La reflexión sobre el lenguaje que se

³⁵⁹ El discurso de Bell, por otra parte, se vincula a un conocido texto de John Donne del que Ernest Hemingway tomó el título *For Whom the Bell Tolls*: “No man is an island, entire of itself/ every man is a piece of the continent, a part of the main/ if a clod be washed away by the sea, / Europe is the less, as well/ as if a promontory were, / as well as if a manor of thy friends or of thine own were/ any man's death/ diminishes me, because I am involved in mankind/ and therefore never send to know for whom the bell tolls/ it tolls for thee...” (John Donne, Meditation XVII).

³⁶⁰ La referencia a la araña, que se repite varias veces en la primera página de la novela, remite a referencias similares en *Omensetter's Luck*, de William Gass, en la que una araña reaparece en varias ocasiones a lo largo de la primera sección, “The Triumph of Israbestis Tott”, o al poema de Charles

desarrolla a lo largo de la novela, “a lyrical meditation on language, memory and the modernist (and romantic) project of bridging the gap between word and world” (Nel, 2002b: 736), encuentra en esa sintaxis estilizada y en los juegos combinatorios de palabras la plasmación perfecta de la reclusión de Lauren y el desarticulado discurso de Mr. Tuttle. La novela, como señala Philip Nel, tuvo una acogida desigual por parte de la crítica, precisamente a causa de su estilo narrativo (Nel, 2002b: 736). Según Nel, “*The Body Artist* might be seen as the sole DeLillo novel that puts the author’s theories of language into practice *without* repeatedly announcing those theories in the text of the novel” (Nel, 2002b: 738-739). El formalismo modernista de la novela, que podría asociarse a la poesía de William Carlos Williams o E.E. Cummings,³⁶¹ ilustra el ideal del lenguaje *borrado* en DeLillo de forma efectiva, no tanto a través de los discursos de los personajes sino mediante la estilización de la propia escritura, algo que indirectamente observa Nel al afirmar que el lenguaje de la novela es más real de lo acostumbrado: “As DeLillo strives for a heightened attention to the sound, shape, and feel of words, he has created a deliberately stylized prose that feels more ‘real’ precisely because it is stylized” (Nel, 2002b: 740).

A través de mecanismos que fuerzan las funciones habituales del lenguaje, la narrativa de DeLillo pretende asomarse a un lugar percibido como originario, profundo y más puro. Su recurso a una retórica asociada al ascetismo y el misticismo, así como el uso de motivos retóricos y sintácticos de clara ascendencia modernista, se entienden también como puertas hacia la verdad subterránea formulada en casi todas sus novelas. Desde esa posición de borramiento de códigos, de paisajes, de órdenes sociales, se construye, como se verá a continuación, una retórica de la revelación que se aleja de la concepción postmodernista de la realidad mediante la construcción narrativa de un espacio para lo sublime.

5.4. Revelación, profundidad, nostalgia.

En algunas de sus entrevistas, DeLillo ha hecho mención a una idea de verdad oculta en cada frase, a punto siempre de ser revelada, que el escritor debe sacar a la luz: “The most obvious things tend to take the form of startling revelations—I felt a surge of

Simic, “The Devils” (Simic, 2004: 77). Vid. también *White Noise*, 245: “The time of spiders arrived. Spiders in high corners of rooms. Cocoons wrapped in spiderwork. Silvery dancing strands that seemed the pure play of light, light as evanescent news, ideas borne on light”.

³⁶¹ Un homenaje directo a Cummings aparece en la novela en forma de mensaje de contestador automático, “A synthesized voice said, *Please/ leave/ a mess/age af/ter/ the/ tone*” (BA 67), que evoca el poema de Cummings “l(a)”.

excitement because the book had finally revealed itself to me” (Begley, 1993: 296). La retórica de la revelación se plantea en la narrativa de DeLillo en forma de doble vector temporal: por una parte, la revelación como apocalipsis, como la verdad que siempre está por llegar, y que de hecho se posterga, por definición, más allá de las páginas del libro; por otra parte, la revelación como mirada hacia el pasado que cobra sentido desde la perspectiva de un presente que se percibe como menos auténtico. El primer tipo de revelación se envuelve en un lenguaje que vincula a DeLillo con Joyce y con Conrad, y que llega a asumir tintes románticos, pues se produce en estados verbales que podrían llamarse prelapsarios o al menos pre-referenciales (lenguaje pre-babélico), en contacto con niños o con el vacío de un paisaje desértico, o que se descubren de repente en objetos o momentos cotidianos. La segunda es una revelación nostálgica, que se relaciona con un modelo narrativo establecido por Proust en *À la recherche du temps perdu* en el que un narrador asume, desde la madurez, la revisión de su propio pasado. Se trata de un modelo que DeLillo asume explícitamente en su primera novela, *Americana*, en la que el narrador-protagonista, David Bell, se prepara para recibir el tercer milenio escribiendo sobre su juventud (la novela se publicó en 1971, pero el punto de vista narrativo se sitúa en 1999), y también en *Underworld*, en la que Nick Shay, a finales de los 90, echa la vista atrás, hasta los años de su adolescencia en el Bronx neoyorkino, con descarada nostalgia.

En ambos casos se produce una organización espacio-temporal de las estructuras narrativas que apunta al fuerte deseo de exterioridad con respecto al “aquí y ahora”³⁶² narrativos, no sólo atendiendo a las motivaciones psicológicas de los personajes, sino especialmente porque el lenguaje de la revelación utilizado tan a menudo en las novelas provoca necesariamente una proyección de lo narrado—a través de esa retórica de la revelación—hacia el futuro y el pasado. La organización espacio-temporal apenas mencionada podría parafrasearse, a modo de explicación preliminar, del siguiente modo: la narrativa de DeLillo tiende a centrarse en personajes cuyo descontento con su situación “presente” se percibe como caída a un estado vital postlapsario, que se traduce en nostalgias de un lenguaje pre-babélico y la percepción de un mundo más auténtico por cuanto más simple, más puro en función de aquella univocidad ideal del lenguaje de la que se habla en *The Names* o *Ratner’s Star*. Por otra parte, a través del contacto con

³⁶² Al comienzo de *White Noise*, Jay Murray Siskind afirma: “We’re here, we’re now” (*WN* 12). La frase de Siskind resulta relevante, puesto que la mayoría de los personajes de DeLillo, como se verá a continuación, lo que quieren es precisamente no estar aquí ni ahora.

estados y seres cercanos a las zonas liminales de ese mundo postlapsario, las novelas apuntan a la posibilidad de una revelación que permanece siempre como “futura”, proyectando así la posibilidad de superar o sublimar ese presente caído.

Como se veía en el capítulo 4.1.5.1., esta organización temporal de los espacios vitales responde al esquema de la historia planteado por DeLillo a partir de su fijación del asesinato de JFK como punto de ruptura histórica y epistemológica en el sentido althusseriano. La nostalgia de DeLillo hacia su propia juventud, apuntada por algunos críticos como la causa fundamental para esa ordenación de la Historia, así como su preferencia por un lenguaje de alta concentración poética que reproduce lo sublime como mecanismo de extrañamiento narrativo, son los dos pilares sobre los que se construye toda la retórica de la revelación que sugiere la posibilidad de exterioridad con respecto al “aquí y ahora” de lo narrado.

5.4.1. Retórica del apocalipsis.

En su entrevista con Anthony DeCurtis, Don DeLillo describe su trabajo en los siguientes términos: “I think my work has always been informed by mystery; the final answer, if there is one at all, is outside the book. My books are open-ended. I would say that mystery in general rather than the occult is something that weaves in and out of my work” (DeCurtis, 1991: 55). La retórica de la revelación que se analizará en el presente capítulo guarda una relación directa con el lenguaje que DeLillo ha utilizado a menudo para describir la labor del escritor en términos cuasi-místicos. El pasaje citado, además, hace referencia al carácter evasivo de toda revelación, e incluso al modo en que éste afecta a la estructura narrativa de sus novelas, descrita por Arthur M. Saltzman como “filled with disappointed verges—DeLillo builds to the point of revelation, only to resubmerge in the usual blather” (Saltzman, 1994: 811).

El tipo de revelación que abunda en la narrativa de DeLillo ha sido descrito por Michael Stockinger en los siguientes términos: “What we used to call signification or meaning is only possible at points of fissure or rupture, where the system cracks open, where the symbolic enters the stage. At these moments, it would be wiser to speak of ‘insights’ rather than ‘meaning’ or ‘signification’” (Stockinger, 2000: 61). De este modo, en el discurso crítico se refuerza la ordenación espacial que, en la narrativa de DeLillo, sitúa la posibilidad de un conocimiento más auténtico o puro en el exterior del sistema—“where the system cracks open”—considerado definitivamente como caído e

irrecuperable: “what we used to call...”. La revelación, además, se formula siempre en términos de apertura a un abismo, de grieta que se abre en la tierra, de la que extraer la verdad *aletheica*.

En la narrativa de DeLillo, los personajes a menudo expresan la sensación de estar al borde de una revelación trascendental, dando alas a la retórica del abismo apenas mencionada: “Something had to happen soon, a dispelling of doubt and the emergence of some design, the subject’s plan of action, visible and distinct” (*C* 171-172); “It was no eager or needful waiting but only a sense that the thing was about to happen and if he stood here a moment longer he would see the car turn into the rutted lane...” (*MII* 28); “There is a presence here, a thing implied, something vast and bright” (*U* 825); “Often I feel I am on the verge of some great philosophical discovery” (*A* 129).³⁶³ De este modo, se convierten en anuncios de revelación, o relatos apocalípticos, en el sentido descrito por J. Hillis Miller (1991; 2001). En *Others*, Miller habla precisamente de uno de los maestros del apocalipsis, Joseph Conrad, y define el género en los siguientes términos: “A structure that is apocalyptic in the etymological sense of ‘unveiling’, as well as in the sense of having to do with death, judgement, and other things [...] If one had to name the genre to which *Heart of Darkness* belongs, the answer would be that it is a failed apocalypse, or, strictly speaking, since all apocalypses ultimately fail to lift the last veil” (Miller, 2001: 117).³⁶⁴

Apocalipsis, según explica Miller, tiene el doble sentido de final y de revelación (Miller, 2001: 117) que siempre se posterga. El apocalipsis como modo narrativo atiende, según Miller, a una retórica de la iluminación y el desenterramiento de lo oculto, profundo, que proviene en último término de un concepto de verdad como *aletheia*: “A narrative that sheds light, that penetrates darkness, that clarifies and illuminates” (Miller, 1991: 182). El pasaje de *Cosmopolis* apenas citado contiene la idea de algo que emerge—“emergence”—trayendo consigo visibilidad y claridad: “visible and distinct”. En *Underworld*, por ejemplo, DeLillo escribe: “Brian felt a sting of *enlightenment*” (*U* 184, mi cursiva). Las formas verbales utilizadas en estos ejemplos, además, ponen de manifiesto el carácter de la revelación como algo continuamente pospuesto, proyectado hacia el futuro de lo que siempre está por venir: “about to

³⁶³ Jonathan Franzen reproduce la misma retórica en *The Corrections*: “The madness of the autumn prairie cold front coming through. You could feel it: something terrible was going to happen” (Franzen, 2001: 3).

³⁶⁴ Sobre la retórica del apocalipsis vid. también Jacques Derrida, “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)” (1984: 20-31); Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (1967); en su aplicación a la narrativa de DeLillo, vid. Heffernan, 1995: 171-181; Tréguer, 2000: 103-104.

happen”, “to happen soon”. Se expresa así el carácter paradójico de toda revelación, que según Miller es intrínseco al concepto de apocalipsis: “When each veil is lifted, however, it uncovers only another veil, according to a paradox essential to the genre of the apocalypse. Apocalypse: the word means “unveiling” in Greek. [...] Apocalypse is never now. It is always to come, a thing of the future, both infinitely distant and immediately imminent” (Miller, 2001a: 117). La misma idea ha sido expresada por DeLillo en relación con el asesinato de JFK en una entrevista: “Every revelation about the event seems to produce new levels of secrecy, unexpected links” (Begley, 1993: 299).

En *The Names* también se expresa el mismo carácter de la revelación siempre como algo a punto de suceder: “Something beyond this is familiar as well, some mystery. Often I feel I’m on the edge of knowing what it is. It’s just beyond reach, something that touches me deeply. I can’t quite get it and hold it. Does anyone know what I mean? No one knew” (TN 26). Las expresiones como “beyond this”, “beyond reach” o “on the edge of knowing” plantean una ordenación espacial de la verdad (lejana y profunda), al tiempo que refuerzan la sensación de que la verdad a la que se aspira es inalcanzable, idea que se confirma en la imposibilidad de “asir” la revelación: “I can’t get it and hold it”. La necesidad de que la revelación esté al alcance de la mano forma parte de la retórica sobre la que se construye tal concepto. Así, por ejemplo, en el poema “The Second Coming”, de William Butler Yeats, que Gaddis cita en *A Frolic of His Own* (1995: 464): “Surely some revelation is at hand, /surely the Second Coming is at hand” (Yeats, 1996: 294).

Las novelas de DeLillo poseen sin duda la cualidad que Daniel Innerarity atribuye a autores como Alfred Hitchcock o Raymond Chandler, para transmitir la sensación de que algo anormal está a punto de suceder en una situación de aparente cotidianeidad: “Cuando una secuencia nos muestra lo cotidiano y normal, entonces se sabe lo que esto significa: que en cualquier momento va a suceder algo terrible” (Innerarity, 2004: 28). La mirada de DeLillo, por utilizar las palabras de Walter Benjamin en referencia al efecto de extrañamiento brechtiano, es la del extraño que irrumpe en medio de la pelea doméstica, congelando el momento en que lo terrible está a punto de suceder (Benjamin, 1998: 19-20). Así sucede, por ejemplo, en *White Noise*, sobre la que DeLillo ha afirmado: “I think it is something we all feel, something we almost never talk about, something that is *almost* there. I tried to relate it in *White Noise* to this other sense of transcendence that lies just beyond our touch. This extraordinary

wonder of things is somehow related to the extraordinary dread, to the death fear we try to keep beneath the surface of our perceptions” (DeCurtis, 1991: 63). En este sentido, la retórica de la revelación en DeLillo se asemeja al lenguaje utilizado por William Gaddis en algunos momentos de *The Recognitions*: “everything was in order, silently waiting to affirm him, holing there the sense of the *half-known* waiting for eventual discovery in a final recognition of himself” (Gaddis, 1955: 285; mi cursiva), así como a la sensación de revelación inminente presente en la poesía de Charles Simic, “always on the brink—/ as it were/ of some deeper utterance” (Simic, 2004: 35). La descripción de la familia Gladney contemplando los atardeceres tóxicos al final de *White Noise* bebe de las imágenes estáticas de un cielo apocalíptico en *The Recognitions*: “The sky was perfectly clear. It was a rare, explicit clarity, to sanction revelation. People looked up; finding nothing, they rescued their sense from exile, and looked down again” (Gaddis, 1955: 542); “There is anticipation in the air but it is not the expectant midsummer hum of a shirtsleeve crowd, a sandlot game, with coherent precedents, a secure history of response. The waiting is introverted, uneven, almost backward and shy, tending toward silence” (*WN* 308). La inminencia de la revelación expresada en estos dos pasajes marca el tono con que, en la narrativa de DeLillo, la percepción de lo cotidiano está impregnada del lenguaje de lo trascendental.

Es precisamente en lo cotidiano donde se descubre lo terrible en la narrativa de DeLillo, reproduciendo así el tópico romántico de la sobredeterminación simbólica de los objetos triviales. Al comienzo de *The Body Artist*, por ejemplo, en una escena plagada de referencias a la novela de Gaddis *Carpenter’s Gothic*, DeLillo escribe: “You know more surely who you are on a strong bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness” (*BA* 7). La misma expresión, “a stab of awareness”, aparece de nuevo en *Cosmopolis* (*C72*), y en *Underworld* se habla constantemente de presencias invisibles, “the unseen that haunts the day” (*U* 11). DeLillo expresaba su voluntad de localizar lo trascendental en el entorno de los objetos cotidianos al describir su inspiración para *White Noise*: “I tried to find a radiance in dailiness [...] a sense of something extraordinary hovering just beyond our touch and just beyond our vision” (DeCurtis, 1991: 63), o al mostrar su admiración por el cine de directores como Godard, Kubrick o Howard Hawks: “They seem to fracture reality. They find mystery in commonplace moments” (DeCurtis, 1991: 59). También en *White Noise* se percibe esa misma sensación de “radiance in dailiness”, por ejemplo, entre la fruta en el supermercado: “The fruit was gleaming and wet, hard-edged. There was a

self-conscious quality about it. It looked carefully observed” (*WN* 170).³⁶⁵ Un poco más adelante en la novela la misma idea se expresa de forma explícita: “In the commonplace I find unexpected themes and intensities” (*WN* 184).

Esos momentos de conciencia intensificada, de revelación inminente, conectan por el lenguaje utilizado por DeLillo con las epifanías modernistas de Conrad, Eliot, Proust o Joyce. Las revelaciones conradianas, como se apuntaba en el capítulo anterior, pertenecen al ámbito de lo inefable. Es en la percepción de un instante de iluminación fugaz expresada como percepción visual de Eliot y Joyce donde se ubica la retórica del apocalipsis de DeLillo, “in one prolonged and aloof and discontinuous instant” (*U* 13). En uno de los pasajes más citados de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce plantea en términos visuales la epifanía de Stephen Dedalus al observar a una chica en la playa, como una imagen que atraviesa el alma del protagonista:

Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on and on! (Joyce, 1992: 186)³⁶⁶

La aparición de un ángel marcará, precisamente, uno de los momentos epifánicos en *Underworld*, protagonizado por la hermana Alma Edgar. A diferencia de la epifanía de Stephen, que transcurre en completa soledad—“there was no human figure near him nor any sound borne to him over the air” (Joyce, 1992: 186-187)—la de la monja tiene lugar rodeada de gente, en medio del tráfico de Manhattan. Se trata de uno de los pocos momentos en la narrativa de DeLillo en que se produce un instante de verdadera comunidad. El lenguaje con que se describe su epifanía, no obstante, resulta muy similar al de Joyce: “She feels something break upon her. An angelus of clearest

³⁶⁵ En “A Supermarket in California”, Allen Ginsberg menciona “the brilliant stacks of cans” (1995: 136), y habla de los productos del supermercado como fuente de inspiración poética, lo que conectaría con *White Noise* en el modo en que Jack busca renovación espiritual y sentidos trascendentales en el supermercado. El poema de Ginsberg ha sido mencionado por algunos críticos como clave para la interpretación de los pasajes de *White Noise* que tienen lugar en supermercados y centros comerciales. Vid. Cowart, 2002: 89 y Ferraro, en Lentricchia, ed. 1991a: 29-30.

³⁶⁶ En *Stephen Hero*, Stephen Dedalus desarrolla su teoría de la epifanía: “By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments” (Joyce, 1955: 211).

joy. She embraces Sister Grace [...] everything feels near at hand, breaking upon her, sadness and loss and glory and an old mother's bleak pity and a force at some deep level of lament that makes her feel inseparable from the shakers and mourners" (U 823).

La búsqueda de trascendencia planteada en términos de la inminencia de una revelación convierte la obra de DeLillo en un ejercicio narrativo de búsqueda epistemológica de esos momentos trascendentales, aspecto sobre el que se ha llamado la atención en el capítulo 4.1. En el marco de la búsqueda deliberada de un apocalipsis se inserta *White Noise*, en la que Jack Gladney busca permanentemente pistas, indicios de una verdad trascendental: "I think I wanted to listen, I think I sought some clues" (WN 18); "I didn't know how I felt and wanted a clue" (WN 79); "I was ready to search anywhere for signs and hints" (WN 154). Del mismo modo, en *Underworld*, Nick Shay se pregunta: "Or does the power of transcendence linger, the sense of an event that isolates natural forces, something holy that throbs on the hot horizon, the vision you crave because you need a sign to stand against your doubt?" (U 824). La búsqueda de revelaciones se plantea así en términos de una investigación científica o detectivesca en busca de señales.

En *Ratner's Star*, la retórica de la revelación aparece precisamente en el contexto de una búsqueda de conocimiento, la de Billy Twillig para descifrar el código. En el momento de la revelación se evoca la figura de Pitágoras, matemático-místico: "This surprised him, this familiar indication that he verged on an answer, because it accompanied the solution of a problem that was anything but familiar [...] He could feel it happening, an emptying of both modes of consciousness, the asymmetric transmapping of fact and unorganized reality" (RS 238). La solución se revela como *aletheia* en su sentido más literal, el heideggeriano del desenterramiento de una verdad oculta: "He scribbled calmly, oblivious to everything but one *emerging* thought, feeling the idea *unerase* itself" (ibid; mi cursiva); "thus the simple idea *surfaced*, deprived at first of linguistic silvering" (RS 239). La verdad científica, por lo tanto, emerge, sale a la superficie, se *desborra*. En el proceso de revelación, además, la idea precede a su expresión lingüística, "deprived at first of linguistic silvering", que la recubre en un momento posterior como una capa ornamental: "silvering". De hecho, Billy reflexiona sobre el carácter pre-verbal de sus momentos de inspiración, pertenecientes al ámbito de lo inefable: "he was puzzled by the lack of an adequate vocabulary for mathematical invention" (RS 238); "No, there was no way to name the process" (ibid). La inminencia de la revelación produce también sensaciones físicas, "what breathless ease, to fall

through oneself” (ibid),³⁶⁷ y se expresa mediante la acumulación de gerundios a lo largo de todo el pasaje, confiriendo a lo inminente el carácter de un proceso que se desarrolla al ritmo de la lectura, del mismo modo que sucedía con la acumulación de infinitivos en el pasaje de *A Portrait of the Artist as a Young Man* citado anteriormente: “He got up and walked around the room unaware of sound and color and yet knowing, touching, seeing, hearing, breathing, sheer certainty, feeling it inside him, watching his own feet” (RS 238-239).

En *The Recognitions*, Gaddis también utiliza el lenguaje de la revelación, al más puro estilo Stephen Dedalus, en un famoso pasaje en que el protagonista de la novela contempla un cuadro de Picasso: “When I saw it, it was one of those moments of reality, of near-recognition of reality... I’d been worn out in this piece of work, and when I finished it I was free, free all of a sudden in the world. In the street everything was unfamiliar and everyone I saw was unreal [...] when I saw it all of a sudden everything was freed into one recognition” (Gaddis, 1955: 91-92). El sentido de la “originalidad” o “autenticidad” de la epifanía percibida en *The Recognitions*, no obstante, constituye el propio núcleo de la construcción narrativa, que podría describirse como exploración del concepto de lo “auténtico”, por lo que la reflexión goza de un grado de autoconciencia que difícilmente puede atribuirse a la narrativa de DeLillo, en la que el sentido de la “autenticidad” percibida en una revelación es totalmente inocente e inequívoco.

Toda novela de apocalipsis pone de manifiesto, según Miller, la imposibilidad de la revelación: “a revelation of the impossibility of revelation” (Miller, 1991: 186). Tal podría ser el caso de DeLillo, en cuyas novelas se percibe a menudo la frustración (en personajes y críticos por igual) de una verdad no alcanzada. La idea del retraso como elemento fundamental en la estructura de la novela ha sido contemplada también por Roland Barthes o Peter Brooks. Barthes proponía en *S/Z* la idea del ‘retraso’ como principio regulador de la trama de la novela, que intenta mantener el equilibrio entre revelación y expectación: “Les termes herméneutiques structurent l’énigme selon l’attente et le désir de sa résolution [...] L’attente devient de sa sorte la condition fondatrice de la vérité: la vérité, nous disent ces récits, c’est ce qui est au bout de l’attente” (Barthes, 1970: 81-82). La revelación de una verdad final a menudo se

³⁶⁷ DeLillo utiliza a menudo la expresión “to fall through oneself” en contextos de revelación o de concentración ascética. Por ejemplo, en *Americana*: “I am falling silently through myself. The spirit contracts at the termination of every passion, whether the season belongs to pain or love...” (A 345), o en *White Noise*, cuando Jack se despierta pensando que está muriendo: “I seemed to fall through myself, a shallow heart-stopping plunge” (WN 18).

anuncia como decepción: “But this is part, only part, of a longer, longer process. We were just beginning to understand. There’s so much more. You think you’re about to arrive at some final truth. Truth is a disappointment. You’ll only be disappointed” (RD 233). La decepción se produce porque lo revelado nunca es la verdad total, sino sólo el principio de un apocalipsis que siempre está por llegar. La misma opinión la había expresado Moll Robbins en la misma novela, apenas unas páginas antes: “Even more depressing than the nature of a given quest was the likely result. Whether people searched for an object of some kind, or inner occasion, or answer, or state of being, it was almost always disappointing. People came up against themselves in the end” (RD 224).

En la entrevista citada al comienzo de esta sección, DeLillo aludía al carácter abierto de los finales de sus novelas. Muchos críticos han observado la tendencia de DeLillo a los finales abiertos, y algunos la han descrito como tendencia anti-narrativa, como ya se mencionaba en el capítulo 4.1.5.2. La imposibilidad de cierre narrativo, sin embargo, se vincula a la propia retórica de la revelación. El caso de *Ratner’s Star* es paradigmático de esta tendencia, pues su final ha sido interpretado por los críticos de manera generalizada en términos de fracaso y de incumplimiento de las expectativas planteadas al lector. Charles Molesworth (Lentricchia, ed. 1991b: 145) o J.D. O’Hara (Ruppersburg & Engles, 2000: 37) hablan del modo en que *Ratner’s Star* defrauda las expectativas desde el punto de vista de la ciencia-ficción por su falta de conclusión. Glen Scott Allen incluso plantea el problema del final abierto en términos de una revelación que no termina de llegar: “Thus it is the ‘voice’ of *Ratner’s Star* that disperses, and that anticipates and evades the imminent revelation that its own end implies but does not quite reach” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 128). A diferencia de otras historias sobre encuentros con extraterrestres, el prometido encuentro que se anunciaba en *Ratner’s Star* no llega a tener lugar.³⁶⁸ En un giro irónico, los personajes descubren que el mensaje recibido proviene de la Tierra, emitido por una civilización extinguida intentando advertir a las generaciones futuras de los peligros de un *Mohole*—una especie de agujero negro en el que las leyes de la física dejarían de operar. El mensaje extraterrestre se convierte así en anuncio de apocalipsis: una fecha, una señal (un eclipse solar) y una catástrofe por venir. El problema es que todo apocalipsis es por definición continuamente postergado. Los lectores sólo alcanzamos a

³⁶⁸ Vid. *Slaughterhouse Five* (1969), de Kurt Vonnegut, o *Close Encounters of the Third Kind* (1977), de Steven Spielberg.

ver su indicio, el eclipse, mientras que la revelación en sí, el descubrimiento total de la verdad, tiene lugar más allá de los límites del texto escrito. El final abierto respondería así no tanto a una voluntad de defraudar expectativas—aunque DeLillo juegue con las convenciones de la ciencia-ficción—sino a la necesidad de continua proyección hacia el futuro que impone todo apocalipsis narrativo.

Peter Brooks, en el ya citado ensayo “Freud’s Masterplot” utiliza el principio de muerte freudiano para explicar la tendencia de toda narración hacia su propia aniquilación: “The desire of the text (the desire of reading) is hence desire for the end, but desire for the end reached only through the at least minimally complicated detour, the intentional deviance, in tension, which is the plot of narrative” (Brooks, 1984: 104).³⁶⁹ La revelación se plantea, en algunas novelas de DeLillo, como conciencia del sentido de la propia vida como vector hacia la muerte. Es precisamente lo que le ocurre a Glen Selvy al final de *Running Dog*: “It was becoming clear. He was starting to understand what it meant [...] All this time he’d been preparing to die” (RD 183). La línea recta, imagen del principio de inercia operando en las vidas de ciertos personajes, es una imagen recurrente: “I walked in straight lines. I tried to line myself up parallel to the horizon and then walk in a perfectly straight line” (EZ 187-188). La percepción de la propia vida como una línea que ha de recorrerse también está en Selvy: “He’d travelled the event. He’d come all the way down the straight white line” (RD 192).³⁷⁰ Es también lo que le sucede a Bucky Wunderlick en *Great Jones Street*: “There were no metaphysical testimonies to be made in clarification of this episode. I was travelling a straight line to the end of an episode. I was travelling a straight line to the end of an idea. It seemed simple arithmetic. For years I’d been heading this way, moment by moment, along a perfectly true line” (GJS 248). La concepción de la vida como línea, por otra parte, refuerza la percepción espacial del tiempo y favorece la narración mediante vectores temporales hacia el futuro o el pasado. Al final de *Underworld*, después del momento de revelación comunal experimentado por la hermana Edgar, se dice que ya sólo queda la muerte: “There is nothing left to do but die” (U 824). La muerte, como se mencionaba anteriormente, no deja de ser la culminación de todo programa místico, y explica, en el caso de DeLillo, que las referencias a los muertos se vinculen siempre a ese ámbito de lo revelado como misterioso-siniestro. En esto,

³⁶⁹ Vid. capítulo 4.5.1.

³⁷⁰ J. Hillis Miller dedica todo un libro, *Ariadne’s Thread. Story Lines* (1992), a la imagen de la línea como representación de la trama narrativa, y su vinculación con la imagen de la propia vida como línea (1992: 20).

DeLillo también bebe principalmente de fuentes modernistas, como se verá a continuación.

5.4.2. Los niños y los muertos

La retórica de la revelación en DeLillo se articula, como se ha mencionado, sobre dos vectores temporales que resultan en narraciones de la nostalgia o narraciones del apocalipsis. En su búsqueda de revelaciones, los personajes de DeLillo a menudo buscan el acercamiento a seres cuya posición con respecto al sistema del que pretenden escapar es marginal. Los niños, por una parte, aparecen con mucha frecuencia en la narrativa de DeLillo como figuras con acceso garantizado a un tipo de verdad inaccesible para los adultos, por lo que éstos a menudo buscan el elemento trascendental en sus vidas mediante el acercamiento a la infancia. Este vector temporal, que se articula a lo largo de la tradición literaria que tiene su culminación en “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, de William Wordsworth, pero que en DeLillo se expresa también en el lenguaje de T.S. Eliot, se dirige hacia el pasado, puesto que el contacto con la infancia termina desembocando en la nostalgia del propio pasado, provocando lo que Theodor W. Adorno llama “nostalgias teológicas” y “culto de la autenticidad” (Adorno, 1982: 10). Por otra parte, el ámbito al que pertenecen las revelaciones en la narrativa de DeLillo es el de lo misterioso, lo siniestro. De este modo, lo revelado se asocia a la presencia de la muerte como elemento sobrenatural, una presencia fantasmal constante en sus novelas, y que se expresa gracias a las construcciones ideadas por James Joyce y Virginia Woolf, principalmente. Los muertos, en este sentido, conforman el vector temporal opuesto al anterior, situando las revelaciones como intimaciones de la propia muerte, según se ha visto en algunos de los ejemplos utilizados en el apartado anterior.

En algunas entrevistas, DeLillo ha manifestado su creencia en la comprensión superior de lo trascendental durante la infancia. Así, en 1991 declaraba para Anthony DeCurtis: “I think we feel, perhaps superstitiously, that children have a direct route to, have direct contact to the kind of natural truth that eludes us as adults. In *The Names* the father is transported by what he sees as a kind of deeper truth underlying the language his son uses in writing his stories [...] And I think this is the way we feel about children in general. There is something they know but can't tell us. Or there is something they remember which we've forgotten” (DeCurtis, 1991: 64). En esta declaración el lenguaje

de la revelación—“deeper truth underlying”—se entreteteje con la idea romántica del acceso de los niños a una verdad revelada pero olvidada. La fascinación de algunos personajes de DeLillo por los niños, por lo tanto, se formula así en términos de la necesidad de recordar esa verdad olvidada, es decir, en un proceso de introspección hacia el propio pasado para el que el niño sería el vehículo o medium, como sucede en “Intimations of Immortality” de Wordsworth.

El bebé Wilder es sin duda la pieza clave en la búsqueda de lo trascendental de Jack en *White Noise*. Es el elemento—apenas se le podría llamar personaje en el sentido tradicional, decimonónico—que provoca la sensación de un apocalipsis inminente en la vida de Jack. El momento en que más se acerca a la revelación que busca se produce a raíz del incomprensible ataque de llanto de Wilder en el capítulo 16 de la novela: “He was crying out, saying nameless things in a way that touched me with its depth and richness. This was an ancient dirge all the more impressive for its resolute monotony. Ululation” (*WN* 78). El llanto de Wilder se asocia con un estado lingüístico primitivo—“ancient dirge”—que comunica significados no convencionales, “saying nameless things”. Al cabo de un rato escuchando llorar a su hijo, Jack empieza a entrar en una especie de trance provocado precisamente por lo monótono del llanto: “I found that I did not necessarily wish him to stop [...] The inconsolable crying went on. I let it wash over me, like rain in sheets. I entered it, in a sense” (*ibid*). Es entonces cuando Jack percibe la posibilidad de establecer una comunicación pura (pre-verbal) con su hijo, al que cree poseedor de una inteligencia inaccesible para él: “We looked at each other. Behind that dopey countenance, a complex intelligence operated [...] I began to think he had disappeared inside this wailing noise and if I could join him in his lost and suspended place we might together perform some reckless wonder of intelligibility” (*ibid*). Cuando por fin deja de llorar, de repente, su hazaña—“nearly seven straight hours of serious crying” (*WN* 79)—es percibida por el resto de la familia como una experiencia religiosa, un viaje místico emprendido por el bebé: “It was as though he’d just returned from a period of wandering in some remote and holy place, in sand barrens or snowy ranges—a place where things are said, sights are seen, distances reached which we in our ordinary toil can only regard with the mingled reverence and wonder we hold in reserve for feats of the most sublime and difficult dimensions” (*WN* 79).³⁷¹

³⁷¹ Sobre la raíz wordsworthiana del balbuceo infantil vid. Pifer, 2000; Rump, 2000. Además, el propio DeLillo ha fortalecido esta visión romántica del bebé en su narrativa con sus declaraciones en entrevistas: “The ‘untellable’ points to the limitations of language. Is there something we haven’t discovered about

Las descripciones que de él se hacen a lo largo de la novela, de hecho, siempre tienen connotaciones religiosas: “His great round head, set as it was on a small-limbed and squattish body, gave him the look of a primitive clay figurine, some household idol of obscure and cultic derivation” (*WN* 242); “mystically charged” (*WN* 322). Jack habla de la inteligencia oculta bajo su apariencia: “Behind that dopey countenance, a complex intelligence operated” (*WN* 78) e incluso lo describe como genio, en otra alusión a Wordsworth: “I see the spirit of genius at work” (*WN* 209).³⁷²

En el bebé Wilder se condensan muchos de los aspectos que en DeLillo constituyen la retórica de la revelación. Por una parte, cierto primitivismo implícito en su nombre—“Wild-”, salvaje—que conduce a la idea roussoniana del noble salvaje o a los niños pastores de “Intimations”. El elemento de primitivismo, además, engarza en el lenguaje de la revelación con las ideas de pureza y profundidad asociadas a la verdad revelada. Por otra parte, es el menor de los hijos de la familia Gladney, ocupando una posición privilegiada como niño entre los niños, poseedor de esa inteligencia (cuya pérdida es inevitable con el paso del tiempo) inaccesible para los adultos.³⁷³ Wilder, además, no habla. Jack confiesa al comienzo de la novela que su capacidad verbal parece haberse estancado, lo que le confiere el estatuto de auténtico infante—sin habla—en la novela: “his vocabulary seemed to be stalled at twenty-five words” (*WN* 35-36). De hecho, Wilder no llega a pronunciar palabra en ningún momento de la novela. De la relación entre estos tres factores se deriva la importancia de que sea precisamente en su llanto y sus balbuceos donde Jack encuentre la revelación-redención que busca. La posibilidad de que Wilder aprenda a hablar es contemplada con horror por sus padres, que hacia el final de la novela mantienen el siguiente diálogo, en el que se expresa la idea del lenguaje como caída irreversible desde un estado de inocencia: “‘Is it my imagination’, I said, ‘or is he talking less than ever?’ ‘There’s enough talk. What is talk? I don’t want him to talk. The less he talks, the better’” (*WN* 264).

speech? Is there more? Maybe this is why there’s so much babbling in my books. Babbling can be frustrated speech, or it can be a purer form, an alternate speech. I wrote a short story that ends with two babies babbling at each other in a car. This was something I’d seen and heard, and it was a dazzling and unforgettable scene. I felt these babies *knew* something. They were talking, they were listening, they were *commenting* and above and beyond it all they were taking an immense pleasure in the exchange” (LeClair, 1983: 84).

³⁷² En el poema de Wordsworth puede leerse: “Thou, whose exterior semblance doth belie/ thy Soul’s immensity;/ thou best philosopher” (1984: 300; vv. 108-110).

³⁷³ Murray insiste en algunos momentos de la novela en lo rápido que se pierde esa inteligencia infantil, la intuición o la inocencia de la visión del niño con respecto a la cultura que lo rodea, especialmente por lo que respecta a sus reacciones a la televisión. Vid. *WN* 49-50.

Según expresa Walter Benjamin en “La enseñanza de lo semejante”, el infante, *in-fans*, es literalmente alguien que no puede hablar. Carece de lenguaje y de escritura, pero aun así puede balbucear, y en sus balbuceos imita mediante el sonido aquello a lo que quiere referirse (Cuesta Abad, 2004: 16-17). De este modo, desde ese estado pre-verbal se articula ya una forma de mimesis como la aprehensión de semejanzas no-sensibles, que según explica Benjamin toma la forma de “un destello” o un “momento temporal” fugaz (ibid 19), es decir, de una epifanía o instante de revelación. El *infans* es aquel que recuerda lo que todavía no ha sucedido, que en la remembranza del pasado localiza la premonición de lo que va a suceder. Así sucede con el otro infante de la narrativa de DeLillo, el señor Tuttle de *The Body Artist*, de quien se dice: “This is a man who remembers the future” (BA 100).

La comprensión del infante adopta así la retórica de la revelación. En Wordsworth, el conocimiento que sólo el niño puede transmitir es de naturaleza lumínica, no verbal, es decir, *aletheia*. En “Intimations of Immortality” la revelación es un rayo de luz, “visionary gleam” (1984: 298; v. 56); se contrasta la claridad del día que se asocia al niño con las nubes y sombras que empañan la visión del adulto: “The innocent brightness of a new-born Day/ is lovely yet;/ the Clouds that gather round the setting sun/ do take a sober colouring from an eye/ that hath kept watch o’er man’s mortality” (302; vv. 194-198); el crecimiento se percibe como ceguera, “What though the radiance which was once so bright/ be now for ever taken for my sight” (302; vv.175-176); y el niño, en definitiva, es alabado en términos esencialmente visuales: “the Eye among the blind” (300; v. 111), “Seer blest” (300; v. 114).³⁷⁴

El deseo de huir del sistema expresado por los personajes de DeLillo puede traducirse, en un plano simbólico, como miedo a la muerte en último término. La muerte, entendida en el marco sociológico como muerte del individuo inmerso en el sistema, no sería otra cosa que la asimilación y represión, por parte de aparatos ideológicos estatales y/o microfísicas del poder, de aquellos aspectos no codificables de la existencia, los que se exploran mediante las retóricas del ascetismo y la revelación que se están analizando en estas páginas. En *White Noise*, ese miedo simbólico a la muerte se traslada al plano de lo literal-temático, por lo que abundan las formulaciones explícitas en torno a ella. A medida que el miedo a la muerte de Jack y Babette aumenta durante el curso de la novela, hasta convertirse en el único objeto de sus pensamientos,

³⁷⁴ La misma retórica se puede rastrear en los dos primeros libros del *Prelude*. Vid. por ejemplo vv. 585-586, 632-633 del libro I y vv. 350-353 del libro II (Wordsworth, 1959: 37 y 39, 63).

también lo hará su dependencia hacia Wilder: “I liked being with Wilder” (*WN* 170); “I always feel good when I’m with Wilder” (*WN* 209); “I’m spending more time with Wilder. Wilder helps me get by” (*WN* 263).

Cuando Jack pregunta a Siskind acerca del bienestar que le produce la compañía de Wilder, éste responde teorizando acerca del modo en que el bebé es totalmente ajeno a la mera existencia de la muerte. Para Siskind, Wilder es privilegiado por su ignorancia, por su inocencia con respecto de un conocimiento que se percibe como caída: “He *doesn’t know* he is going to die. He *doesn’t know* death at all. You cherish this *simpleton* blessing of his, this exemption from harm. You want to get close to him, touch him, look at him, breathe him in. How lucky he is. A cloud of *unknowing*, an omnipotent little person. The child is everything, the adult nothing” (*WN* 289-290; *mi cursiva*). De nuevo, las palabras de Siskind parafrasean a Wordsworth, en este caso el epígrafe a “Intimations”, los últimos versos de “My heart leaps up”: “The child is father of the man”. En el poema de Wordsworth, las figuras del niño y de la muerte—asociada al adulto—aparecen como contrapuestas y se utilizan para crear contrastes, “the darkness of the grave” frente a “thy Immortality”, por ejemplo. La existencia de Wilder es, siguiendo la lógica simbólica apenas expuesta, liminal al sistema, del mismo modo en que los es la imagen recurrente en *White Noise*, de los muertos. A la hora de buscar momentos de revelación, por tanto, los personajes de DeLillo se aproximarán a aquellos que desconocen la muerte por completo, o bien a los que, precisamente por su experiencia de ella, son ya inmunes al miedo que pudiera producir.

Las dos figuras se combinan en un pasaje de *White Noise* que Ellen Pifer describe en términos de “vital relationship of mystery to terror, of intimations of immortality to existential dread” (Pifer, 2000: 223), en el que Wilder, “household idol” (*WN* 242), aparece en el dormitorio de sus padres en plena noche para conducir a Jack hasta el porche, donde una figura fúnebre, “Death, or Death’s errand-runner” (*WN* 243), le espera sentada en el porche. La figura resultará ser Vernon Dickey, suegro de Jack, pero el efecto inicial de su aparición tiene el carácter de una revelación de la muerte. La combinación de ambas figuras es muy potente también en *Americana*. Al final de la novela, Sullivan comienza uno de sus relatos para David Bell. A la pregunta de David acerca de lo espontáneo del relato, Sullivan responde: “In a sense I’ve rehearsed this story. In fact I’ve told it many times, refining, editing, polishing, getting nearer and nearer the awesome truth. But I have never yet revealed that truth” (*A* 322). La historia de Sullivan se plantea también como una revelación, dirigida hacia David, que será su

testigo-oyente. Las expresiones “nearer and nearer” o “never yet” establecen el continuo postergamiento de la revelación que sin embargo Sullivan anuncia como inminente. La historia de Sullivan, además, conecta con la de otros autores cuya obra también se plantea como búsqueda de una verdad sobrecogedora—“the awesome truth”: “I have never told the whole story, not to Coleridge, not to Melville, not to Conrad” (*A* 322). La historia, un relato simbólico del viaje de Sullivan con su tío—Uncle Malcolm—a sus orígenes puritanos, se inspira en textos de T.S. Eliot—David Cowart menciona la evocación a los *Four Quartets* y referencias explícitas a “Gerontion” (Cowart, 2002: 143)—y a algunas partes de *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. Es una historia de infancia, en la que Sullivan pretende recuperar parte de ese conocimiento olvidado.

La historia termina con las palabras del Apocalipsis bíblico, de manera que la revelación anunciada por Sullivan se hace literal: “And the first angel sounded the trumpet. And the winds blew and the third part of those creatures died which had life in the sea...” (*A* 330).³⁷⁵ Sin embargo, antes del final se plantea la posibilidad de redención, simbolizada en el niño que aparece portando una linterna, parecido a los niños que aparecen en la playa en “Intimations of Immortality”, “And see the Children sport upon the shore” (1984: 301; v. 166): “all energy runs down, all life expires, all except the force of all in all, or light lighting light; which is: the figure holding the lantern was a child” (*A* 330). En la imagen del niño con la linterna se suman dos rasgos recurrentes en los pasajes de revelación en DeLillo: la luz, revelación como iluminación, y el niño. La posibilidad de redención a través del contacto con el niño, que Cowart vincula a otros textos de DeLillo: “An idea of the redemptive innocence that survives, a vestige of Eden [estado prelapsario], in children. The boy with the lantern, an almost inchoate symbol here, will turn up again as the linguistically atavistic Tap in *The Names* and as Wilder on his tricycle in *White Noise*” (Cowart, 2002: 143).

Una imagen parecida, sugiriendo también la posibilidad de revelación mediante la contemplación de la infancia, aparece al final de *Underworld*. Nick navega por internet en busca de un momento trascendental, y mira durante un instante por la ventana. La voz narrativa cambia de la tercera a la segunda persona en ese pasaje—algo que también ocurría al comienzo de la novela—y se evoca la visión de unos niños que juegan en un jardín: “And you can glance out of the window for a moment, distracted

³⁷⁵ La referencia bíblica es una paráfrasis más o menos libre de Apocalipsis 8: 7-9.

by the sound of small kids playing a made-up game in a neighbor's yard, some kind of kickball maybe, and they speak in your voice, or piggy-back races on the weedy lawn, and it's your voice you hear" (*U* 827).³⁷⁶ El final de *Underworld* está lleno de referencias a la poesía de T.S. Eliot, algunas de las cuales se mencionaban en el apartado 4.4.8. La referencia a los niños que juegan en un lugar cercano aparece también en los *Four Quartets*, en "Burnt Norton" y "Little Gidding", precisamente en el contexto de una revelación inminente:

Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always—
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.
(Eliot, 1963: 195; vv. 169-175)

La presencia de los niños, en definitiva, pertenece en la narrativa de DeLillo al ámbito de la revelación, del mismo modo que los muertos. En *Underworld*, DeLillo escribe: "The long ghosts are walking the halls" (*U* 804). También en *The Body Artist* la muerte es una presencia constante, aunque en este caso el fantasma de Rey, el marido fallecido de Lauren Hartke, se materializa en la misteriosa figura de Mr. Tuttle. Su presencia, en cualquier caso, es percibida por Lauren desde el momento de su muerte: "When she was downstairs she felt him in the rooms on the second floor [...] Now he was the smoke, Rey was, the thing in the air, vaporous, drifting into every space sooner or later, unshaped" (*BA* 32-33). Mucho más siniestra resulta probablemente la reacción de J. Edgar Hoover al contemplar una reproducción del cuadro de Bruegel "El triunfo de la muerte": "The dead have come to take the living. The dead in winding-sheets, the regimented dead on horseback, the skeleton that plays a hurdy-gurdy" (*U* 49).³⁷⁷

³⁷⁶ La misma imagen aparece en la novela de William Gaddis *Carpenter's Gothic*, en la que la estructura de diálogos sólo se rompe cuando alguno de los personajes mira por la ventana: "She sat studying the blood fleck on her thumb until cries from the street brought her to the windows, boys (for some reason always all of them, boys) shambling up the hill below her on gusts of bold obscenities turning her back for the hall" (Gaddis, 1985: 35).

³⁷⁷ Merece la pena destacar, aunque sea tan sólo como curiosidad, que la reacción de Hoover ante el cuadro reproduce en cierto sentido la del reverendo Wyatt Gwyon ante la reproducción de la "Mesa de los pecados capitales" de El Bosco al comienzo de *The Recognitions* (Gaddis, 1955: 25). Más curioso resulta que, del mismo modo en que DeLillo se ha declarado admirador de Gaddis, introduciendo alusiones a su

Sin embargo, ninguna novela de DeLillo contiene una configuración tan poderosa de la muerte en el ámbito de la retórica de la revelación como *White Noise*. Las referencias a la muerte son constantes, puesto que el miedo a la muerte es el tema principal de la novela. En este sentido, *White Noise* parece inspirarse en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, plagada también de reflexiones sobre la muerte, insertadas a lo largo de una descripción de las actividades cotidianas de un personaje burgués. Los modos en que la presencia de la muerte se filtra en la narración, no obstante, sobrepasan lo temático e impregnan toda la imaginería de la novela, dotando de una cualidad perturbadora—“uncanny” o “unheimlich”—incluso las descripciones más cotidianas. Ya en el primer capítulo, por ejemplo, se describe el vecindario de los Gladney en los siguientes términos: “There is an expressway beyond the backyard now, well below us, and at night as we settle into our brass bed the sparse traffic washes past, a remote and steady murmur around our sleep, as of dead souls babbling at the edge of a dream” (*WN* 4). La muerte se percibe, principalmente, en forma de sonidos que se originan en el entorno doméstico, como sucede en el pasaje citado, o en este otro: “An eerie static, insistent but nearly subliminal, that made me think of wintering souls, some form of dormant life approaching the threshold of perception” (*WN* 258). De hecho, en uno de sus diálogos beckettianos sobre el tema, Babette y Jack contemplan la posibilidad de que la muerte no sea otra cosa que una especie de zumbido continuo: “‘What if death is nothing but sound?’ ‘Electrical noise.’ ‘You hear it forever. Sound all around. How awful.’ ‘Uniform, white.’” (*WN* 198).³⁷⁸

La muerte, en definitiva, se formula como presencia ambiental apenas percibida, “death is in the air” (*WN* 151), “dying is a quality of the air” (*WN* 38), salvo en instantes fugaces en los que se produce una verdadera revelación. En *White Noise* uno de esos instantes se produce cuando Jack ve a Babette en televisión, en el pasaje citado anteriormente. Como se mencionaba entonces, la presencia de Babette en la pantalla se describe como la aparición de un fantasma, que paraliza a Jack y le aísla durante unos instantes de su entorno de forma radical. Esas epifanías provocadas por el contacto con la muerte se producen muy a menudo en la narrativa modernista, y cabe destacar hasta

obra en sus propias novelas, Bruegel admiraba a El Bosco y se inspiró en su obra para su propia versión de “Los siete pecados capitales”.

³⁷⁸ La referencia al “ruido blanco” remite, además del concepto científico aludido anteriormente, a un pasaje del relato “Paraguay” de Donald Barthelme: “Silence is also available in the form of white noise. The extension of white noise to the home by means of leased wire from a central generating point has been useful” (Barthelme, 1970: 24). También en el poema de Mark Strand “White” aparece una formulación similar a la expresada en el diálogo entre Jack y Babette en el verso “the white of death” (Strand, 1980: 119).

qué punto la narrativa de DeLillo reproduce la misma articulación retórica en el pasaje mencionado. Dos de los pasajes más relevantes en este sentido son las escenas finales de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf y del relato “The Dead” en *Dubliners*. En ambos casos, como sucede en *White Noise*, un personaje integrado en un orden social burgués percibe de manera directa la muerte, y se percibe a sí mismo durante ese instante como aislado, separado del resto de la humanidad a través de la intuición de algo perturbador e inexpresable, inaccesible a los demás: “A strangeness gripped me, a sense of psychic disorientation” (*WN* 104). En “The Dead”, esa intuición se traduce en la sensación de que la propia existencia y el mundo entero se vuelcan hacia la muerte: “His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling” (Joyce, 1996: 255).

En *Mrs. Dalloway*, Clarissa expresa la idea, que también retomará DeLillo en *White Noise*, de que los muertos buscan la comunicación con los vivos. La percepción de la muerte, como en los ejemplos anteriores, provoca el aislamiento absoluto, y al mismo tiempo la necesidad de acercamiento a otros: “Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart, rapture faded; one was alone. There was an embrace in death” (Woolf, 2000: 156). Al final de *White Noise*, DeLillo escribe: “This is the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living” (*WN* 326). Las voces de los muertos se mencionan también en “Little Gidding” de Eliot, y en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, donde abundan las imágenes de muerte insertas en el contexto de la cotidianeidad burguesa: “And what the dead had no speech for, when living/ they can tell you, being dead: the communication/ of the dead is tongued with fire beyond the language of the living” (Eliot, 1963: 215; vv. 49-51).

En definitiva, al igual que sucede con los niños, el contacto con los muertos se busca porque se percibe en su presencia un conocimiento—el de la muerte—inaccesible a los vivos salvo en momentos como los descritos. En *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf escribe: “How unbelievable death was!” (Woolf, 2000: 104). Las conversaciones de Jack con Babette o con Siskind en *White Noise* apuntan en la misma dirección—“Why can’t we be intelligent about death?” (*WN* 282)—señalando la imposibilidad de acceder a una comprensión de la muerte codificable en la lengua común. Al igual que sucede con los balbuceos de los bebés, con los estados lingüísticos anormales como la afasia o

la glosolalia, el conocimiento revelado por los muertos se expresa en formas sonoras ajenas al lenguaje referencial, como se verá en el apartado 5.4.4.

5.4.3. Nostalgias.

Se mencionaba al comienzo de este capítulo que uno de los vectores temporales que articulan la retórica de la revelación en DeLillo es el de la nostalgia de un mundo prelapsario, pre-babélico, que pone en marcha una visión de la historia cortada por el momento de la caída en un antes y un después, de manera que la mirada dirigida al pasado es siempre nostálgica en DeLillo en este sentido. La narrativa norteamericana ha explorado ampliamente el fenómeno de la nostalgia desde distintas perspectivas ideológicas, según analiza Laura Tanenbaum en la tesis doctoral “*Sundered by a Memory*”: *The Sixties in Historical Novels and Films of the Postwar United States* (New York University, 2003). Centrándose en los casos de *Vineland*, de Thomas Pynchon, *American Pastoral* (1997) de Philip Roth y *Underworld* de Don DeLillo, Tanenbaum analiza los modos en que las estructuras narrativas de estas novelas articulan una visión nostálgica del pasado del que hablan. En el caso de *American Pastoral*, por ejemplo, la estructura de la novela, que reproduce la estructura miltónica del relato bíblico—“Paradise Remembered”, “The Fall”, “Paradise Lost”—funciona como confirmación y comentario sobre la percepción postlapsaria del protagonista. Esa misma articulación literaria es la que sustenta toda la visión poética de William Wordsworth, según se expresa al comienzo de “Intimations of Immortality”:

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;--
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.
(Wordsworth, 1984: 297)

Es evidente que esa visión nostálgica al pasado no la inventa Wordsworth, pero es necesario señalar que la ordenación temporal de la narrativa de DeLillo en torno a los “seven seconds that broke the back of the American century” se articula en términos muy similares a los del poeta romántico, como pérdida de una visión clara y nítida, como caída a un mundo desprovisto de brillo y frescura—“autenticidad”, lo llamará DeLillo—y del que el individuo se siente desconectado, alienado en definitiva. Los personajes y narradores de DeLillo, como la voz narrativa del poema de Wordsworth, sienten que el mundo ha cambiado, “it is not now as it had been of yore”, y que ese cambio ha supuesto una pérdida de inocencia, aunque el concepto de “inocencia” en DeLillo requiere una atención especial, como se verá a continuación. Esa visión nostálgica la expresa el propio DeLillo al referirse a la escena que le inspiró para escribir su primer novela: “And whatever roads the novel eventually followed, I believe I maintained the idea of that quiet street if only as counterpoint, as lost innocence” (Begley, 1993: 279).

A partir del corte temporal que se establece en la narrativa de DeLillo pueden rastrearse varios aspectos de la mirada nostálgica al pasado. En primer lugar, su plasmación espacial, separando los lugares de autenticidad de aquellos en los que el individuo se siente alienado. La consecuencia de esa ordenación espacial, en DeLillo, es la narración en dos tonalidades de ascendencia diversa, una de ellas asociada al costumbrismo y la calidez de los espacios “refugio” y otra que a veces se aproxima al postmodernismo de Pynchon o Coover en su plasmación paródica de lo real. En segundo lugar, la mirada al pasado desde un tiempo posterior y exterior a lo narrado es una estructura frecuente en DeLillo, que remite directamente a la ordenación temporal de la narración en *À la recherche du temps perdu*. La novela, convertida en repetición de una historia—la de la vida del narrador—que ya ha sucedido se convierte así en un texto dual que por una parte aspira a la reproducción fiel de lo acontecido pero por otra, desde la madurez del narrador que mira hacia atrás en el tiempo, manipula el material narrativo desde una posición que es a la vez exterior e interior. Esa doble posición se traslada, en un plano metanarrativo, a la visión nostálgica de la labor del novelista que a menudo se filtra a través de los personajes y narradores, y que concuerda con la nostalgia explícita expresada por DeLillo en multitud de ocasiones acerca de la función social del escritor. Por último, cabe señalar la crítica hecha por alguno de los detractores de DeLillo al apuntar al primitivismo favorecido en ocasiones en sus novelas y expresado casi siempre mediante el recurso a la violencia. Frente a ese primitivismo

en forma de violencia atávica que algunos han visto en DeLillo, se esgrimirá la parodia, frecuente especialmente en las novelas publicadas durante los 70, de un primitivismo de ascendencia hippy-Thoreauviana que, en mi opinión, se desliga de las pretensiones ascéticas de sus personajes. La nostalgia de lo primitivo, que efectivamente existe en DeLillo, se cifra exclusivamente en la concepción originista del lenguaje pre-babélico a través del que los personajes buscan el acceso a lo trascendental, según se examinará en el apartado 5.4.4.

Como se anticipaba en el apartado 4.1.5.1., la ruptura histórica y epistemológica que DeLillo establece en el asesinato de JFK pone de manifiesto una nostalgia autobiográfica que se traslada a su narrativa como principio de ordenación temporal, a partir del cual se construye una organización dialéctica de la realidad. Según Mark Edmundson, la nostalgia del pasado más auténtico puede ser atribuida al propio DeLillo: “In fact, I take DeLillo to be in many ways nostalgic for the kind of strong self-identity whose demise he’s busy chronicling and thus unresponsive to the possibility that there are options between going Bill’s way and going Karen’s or Lee’s. That nostalgia seems to me evident in the heroic pathos that DeLillo attributes to Bill, the novelist in *Mao II*” (Edmundson, 1995: 122). Lo que ni Edmundson ni ningún otro denunciante de la nostalgia de DeLillo han mencionado es el modo en que la dialéctica entre el presente—corrupto, caído, sobrecodificado—y el pasado—puro, simple, inocente—se desliza sobre otra dialéctica fundamental a lo largo de toda la historia de la novela, la que opone al individuo y la sociedad de la que busca desligarse. Es así, mediante ese deslizamiento que permite establecer la analogía pasado inocente-individuo auténtico vs. presente sobrecodificado-sociedad opresora, como la narrativa de DeLillo configura la posibilidad de resistencia al sistema mediante la búsqueda de formas extremas de individualidad (el ascetismo) y vectores temporales (apocalipsis, nostalgia). Ambas retóricas persiguen, en cualquier caso, el extrañamiento del “aquí y ahora” del sistema entendido así como articulación espacio-temporal, bien mediante la exclusión física de la sociedad, bien mediante la distancia temporal con respecto al presente.

La expresión de la nostalgia en DeLillo toma la forma de configuración espacial implícita en la etimología del propio término, procedente del griego “nostos-”, regresar a casa. Frente a los espacios urbanos dominados por el orden social y económico del capitalismo tardío, lugares concretos de la ciudad se configuran como verdaderos oasis, reductos de autenticidad nostálgica y un cierto primitivismo romántico. En DeLillo,

frente al Nueva York de rascacielos de superficies reflectantes que se describe en *Players* o *Cosmopolis*, el Bronx se describe como remanso de formas de vida que no se someten por completo a los imperativos capitalistas. Laura Tanenbaum se equivoca, sin embargo, al afirmar en referencia a *Underworld*: “Nick’s Bronx [...] represents DeLillo’s first extended treatment of the Italian-American Bronx of his own childhood” (Tanenbaum, 2003: 192). El deslizamiento espacial hacia los barrios asociados a la infancia de sus protagonistas suelen tener puntos en común con su propia experiencia personal. Así sucede, por ejemplo, en la descripción de la infancia de Oswald en *Libra*, para la que según ha relatado en entrevistas, DeLillo se inspiró en experiencias muy cercanas a su propia infancia, atendiendo al hecho de que Oswald vivía en el mismo barrio que él en aquella época (Arensberg, 1988 en di Pietro, ed., 2005: 42-43). Independientemente de las posibles alusiones auto-biográficas que algunos críticos se han sentido tentados de esgrimir (Gadarphè, 1996: 172-173; LeClair, 1997: 113),³⁷⁹ el hecho es que cuando se produce—en el relato “Spaghetti & Meatballs”, *Ratner’s Star*, *Underworld* o *Cosmopolis*— un desplazamiento de la narración hacia el Bronx, el lenguaje cambia, el tono se hace más lírico y la imaginería busca el detalle costumbrista, cercano a lo que Michael Denning ha denominado “ghetto pastoral” (Denning, 1997: 230-258).

En uno de los primeros relatos publicados por DeLillo, “Spaghetti and Meatballs”, se plantea una oposición fundamental entre el mundo oficial dominado por la lógica del capitalismo y el microcosmos aislado, seguro, de los italo-americanos del Bronx neoyorquino. Santullo, un hombre de mediana edad, aparece sentado en mitad de la calle rodeado por todas sus pertenencias tras haber sido desahuciado. Es una imagen recurrente en la narrativa de DeLillo, que aparece también en *Underworld* (768) y al final de *Great Jones Street* (260). Es la hora del día en que todos tienen algo que hacer—“everybody was working or in school or shopping” (SM 244)—en un mundo dominado por las actividades propias del capitalismo. Su amigo Cavallo se sienta junto a él y ambos envían a uno de los chicos que juegan en la calle a comprar comida en Tony’s, la tienda de ultramarinos del barrio. La escena del almuerzo es el corazón del relato. Es un poderoso momento capaz de disolver momentáneamente las miserias de una vida dominada por la ley que impone el dinero: “Eat, drink, and be merry” (SM

³⁷⁹ Otros autores, como Daniel Aaron, han defendido exactamente la idea contraria argumentando la ausencia de elementos autobiográficos que permitirían identificar a su autor según criterios étnicos y culturales: “Hardly a vibration betrays an ethnic consciousness. His name could just as well be Don Smith or Don Brown” (Lentricchia, ed. 1991b: 68).

249) es el consejo de Cavallo a Santullo. A través de la comida, los dos personajes encuentran una salida a la lógica capitalista que trata de imponerse en sus vidas y encuentran, no en el aislamiento sino en el espacio sellado del Bronx, la posibilidad de escapar del sistema. Los diálogos beckettianos entre Santullo y Cavallo, con fuertes reminiscencias de los parlamentos entre Vladimir y Estragon en *Waiting for Godot*, ofrecen una conclusión desencantada. Santullo rompe el hechizo del momento perfecto del almuerzo que constituye el centro de la historia al decir: “It’s all politics. Life is politics. Politics and no money” (SM 249). En la radio, al mismo tiempo: “The music stopped and an announcer came on to give the latest stock report” (SM 250). La ilusión del momento de libertad contenido en la historia se ve interrumpido por las necesidades del capitalismo, que cortan así el espacio asocial del Bronx, y de la propia historia.

La dialéctica entre la ciudad tecnologizada y capitalista y el Bronx como reducto de autenticidad se corresponde, en el movimiento vital de los personajes que buscan su propia identidad con una dialéctica nostálgica de una identidad pasada más auténtica. El caso más claro es Eric Packer en *Cosmopolis*, que se traslada físicamente a su lugar de origen para “encontrarse a sí mismo”: “His father had grown up here. There were times when Eric was compelled to come and let the street breathe on him. He wanted to feel it, every rueful nuance of longing” (C159). Aunque la nostalgia de Eric es una nostalgia “prestada”—“He was feeling what his father would feel, standing in this place” (ibid)—la traslación espacial sigue produciendo una traslación emocional hacia el pasado. El viaje de Eric es de regreso a espacios de seguridad, identificada con los rituales de la infancia, cuyo carácter repetitivo refuerza la propia sensación de nostalgia: “He knew it would be closed” (C159); “Eric knew what the man would say when he opened the door” (C 160). Ya en la peluquería, Packer se siente a salvo en un entorno en el que el flujo constante del capital es sustituido por la repetición ritual del corte de pelo: “Eric had heard this a number of times. The man used the same words nearly every time, with topical variations. This is what he wanted from Anthony. The same words. The oil company calendar on the wall. The mirror that needed silvering” (C161).³⁸⁰ La repetición de las mismas palabras—“the same words”—acentúa el carácter estático de la escena, frente a la movilidad narrativa anterior.

³⁸⁰ El corte de pelo cobra relevancia como ritual por cuanto supone, mediante la repetición de todos los pasos, todas las frases empleadas, etc., un intento de escapar al principio de muerte freudiano que estaría representado por el propio devenir narrativo de la novela. En DeLillo, los propios personajes son conscientes de que “all plots tend to move deathwards” (WN26), y Eric Packer no es una excepción.

Varias novelas de DeLillo presentan una retórica de la nostalgia como revelación del significado de acontecimientos pasados organizada a través de los contrastes entre dos tonalidades narrativas distintas, que DeLillo reconoce en referencia a *Underworld*: “in Part Six, which is the series of chapters set in the Bronx in the 1950s, suddenly there were many less hyphenated words, fused words, words I’d made up myself. The text is suddenly more naturalistic and perhaps more direct and more vigorous” (Echlin, 1997 en di Pietro, ed. 2005: 148). Según observa Laura Tanenbaum en referencia a *Underworld*, “the section depicting the Bronx of the fifties employs a form of social realism that stands in striking contrast to the rest of the novel and DeLillo’s work as a whole” (Tanenbaum 2003: 194). Así ocurre, por ejemplo, en *Ratner’s Star*, *Americana*, *Underworld* o *Libra*, todas ellas narraciones analépticas, según se adelantaba en el apartado 4.2.5.³⁸¹ Las analepsis, evocaciones de momentos anteriores al presente intradieгético, a menudo se narran en un tono diferente al utilizado en ese presente de la narración. En *Ratner’s Star*, por ejemplo, contrasta el tono costumbrista con que se relatan los recuerdos de Billy sobre su vida en el Bronx con sus padres—viendo películas de terror en televisión con su madre, visitando el metro con su padre, recorriendo el edificio en que viven—con el tono hiper-intelectualizado, absurdista y satírico de su estancia en FENO, que varios autores han relacionado con la sátira menipea o incluso el teatro del absurdo. Basta comparar un par de ejemplos: “Before his work earned enough money to enable the family to move to a neighborhood just south of Yonkers (*laundry rooms, terrace apartments, air conditioning, kids on bikes!*), they lived in an old building on Crotona Avenue, Billy, Babe and Faye, wedged between room dividers and other debris” (RS 25); “Little Billy Twillig stepped aboard a Sony 747 bound for a distant land. This much is known for certain [...] this much is subject to verification, pebble-rubbed (*kahlx, calculus*), real as the number one” (RS 3). Frente a la descripción costumbrista de la vida familiar en términos económicos—“before his work earned enough”—en una de las evocaciones del pasado de Billy, el comienzo de la novela utiliza, aun partiendo de un hecho concreto, un lenguaje mucho más especulativo que descriptivo; se detiene en registrar la etimología de los términos que se utilizan, “*kahlx, calculus*”, y establece comparaciones basadas en las matemáticas—“real as number one”—que poco tienen que ver con el detalle del primer pasaje—Yonkers,

³⁸¹ En *Cosmopolis*, sin embargo, a pesar de la retórica nostálgica apenas señalada, toda la narración se sitúa en el presente. No hay ninguna analepsis ni mención alguna a nada que suceda fuera del presente intradieгético. Podría decirse, en este sentido, que es una novela sobre la vigencia absoluta del presente.

Crotona Avenue—o con lo coloquial de algunas de las expresiones usadas—“wedged between room dividers”. Algo similar ocurre en *Libra*, donde también el cambio de tono lo determina, además del factor temporal, el salto de localización al Bronx, a la infancia de Lee Harvey Oswald. *Americana*, del mismo modo, contrasta el lenguaje del viaje hacia el Oeste, en la tradición de Kerouac y *On the Road* con los recuerdos de la infancia de David y su familia de clase alta de la costa Este, que remite a J.D. Salinger o incluso a Fitzgerald.

Americana plantea una estructura narrativa que podría decirse calcada de la de Proust en *À la recherche*. El protagonista, David Bell, recorre su vida, aunque no en orden cronológico, a través del texto que escribe en primera persona, desde una isla remota en vísperas del nuevo milenio.³⁸² Su narración es una colección de fragmentos que esperan ser recompuestos: “I look beyond the white lace of the surf to my own unassembled past and I decide to let others stitch together the systems” (*A* 129). La imagen utilizada remite a varios textos modernistas, como el verso de Eliot en *The Waste Land*, “these fragments I have shored against my ruins”, citado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo; podría decirse que también evoca las imágenes de las olas rompiendo en las secciones de transición de *The Waves* de Virginia Woolf, y por supuesto, remite al texto de Proust, en su declaración del valor absoluto de la memoria: “We are what we remember” (*A* 299). Las referencias al mar, a las olas, por otra parte, remiten a una concepción de la propia mente, y sobre todo de los recuerdos, como océano en el que sumergirse, muy frecuente en la narrativa y los diarios de Virginia Woolf: “From this window I can see the ocean, far out, rocking in that blank angry sheen which foul weather sets upon all waters [...] But right now it is a pleasure to anticipate slipping once again (a paragraph hence) into a much more filmworthy period of my life” (*A* 347). Los recuerdos, además, se graban en la memoria como película—“filmworthy”—idea que remite, a su vez, a la imagen utilizada por Walter Benjamin en “Crónica de Berlín”, la de imágenes del pasado que se iluminan de repente en el recuerdo con el mecanismo de una fotografía.

El caso de *Underworld* resulta único en la narrativa de DeLillo. La doble dimensión espacio-temporal de la nostalgia se codifica en *Underworld* de manera mucho más explícita que en ninguna otra novela de DeLillo. Por una parte, se repite la

³⁸² Para apreciar la sutileza del juego temporal que plantea DeLillo, cabe recordar que la novela se publicó en 1971, casi 30 años antes del momento en que sitúa a su narrador, de manera que el pasado intradieético se correspondería con el presente extradieético, es decir, con el momento histórico en que DeLillo escribía la novela.

descripción nostálgica del Bronx como reducto de autenticidad en las percepciones de Albert Bronzini, Leopold Bloom neoyorkino, que describe el barrio como “the unmargined world” (U 236), y en los recuerdos de Nick Shay. Paradójicamente según Laura Tanenbaum, la visión del barrio permanece inalterada en el presente, a pesar de que el pasado de Nick no es en absoluto idílico (Tanenbaum, 2003: 192-194). Tanenbaum contrasta esa imagen con la descripción de la degeneración progresiva del Newark de la infancia de los personajes en *American Pastoral*. Sin embargo, tal comparación apenas es viable si se atiende a la función narrativa del Bronx en las novelas de DeLillo apenas descrita. El Bronx no es tanto un lugar, o un enclave temporal real para los personajes, como una estructura ideológica de aislamiento con respecto al mundo en que viven. El Bronx de Billy Twillig, Oswald y Nick Shay, como Hell’s Kitchen para Eric Packer, como Old Holly para David Bell, es una formulación “congelada”, a-temporal, totalmente ajena a las lógicas del mundo real y a su devenir histórico. Es un espacio prelapsario no como localización emocional de una inocencia (infantil) perdida, sino como construcción textual que permite pensar un “no lugar” a los personajes que buscan escapar. En este sentido, su configuración se aproxima a la que hace Charles Simic en el poema “Paradise”: “In a neighborhood once called ‘Hell’s Kitchen’/ where a beggar claimed to be playing Nero’s fiddle/ while the city burned in mid-summer heat...” (Simic, 2004: 87). En el poema de Simic, la evocación de Hell’s Kitchen el tono nostálgico surge a través de construcciones que remiten al pasado para en el último verso, confirmar el estatuto prelapsario del barrio: “Madness, and you might even say, paradise!” (ibid).

Por otra parte, toda la estructura narrativa de la novela parece volcada en el planteamiento de una nostalgia planteada en términos temporales, “a wistful tone that easily slides into nostalgia persuades various sections of the novel, accentuated through the backwards and forwards temporal motions of the narrative” (Tanenbaum, 2003: 190). Sobre la estructura de la novela, DeLillo ha comentado el modo en que decidió plantear todo el texto como reconstrucción cronológica inversa hacia un momento inicial (el del partido de baseball en 1951):

It's about memory, and the way in which the past is constantly with us. To me, since you mentioned quantum physics, the most interesting aspect of the book's structure, and the one I found most satisfying, is the way in which there are two time structures. There is a huge mass of time sweeping backwards from the 1990s to the 1950s, but at the same time there are these little quantum pieces representing the three Manx Martin chapters. They're set apart from the rest of

the book by black pages, so that you can hold the book shut with the spine away from you and actually see these demarked fragments. And these chapters move forward, like a sort of underground stream, a time-line, representing not a huge sweeping period of time, but just one day. What happens is that at the end of the third episode, these two time-lines connect, so that there is a dovetailing of these two otherwise completely different schemes. And this, finally, is the kind of thing I write for. (Williams, 1998)³⁸³

La narración, en este caso, no se desarrolla en forma de contraste entre dos tonos marcados temporalmente, aunque la transición de la primera sección a la segunda (es decir, de 1951 a 1992) resulta brusca por el tono, deliberadamente elegíaco que DeLillo le da a la primera. El contraste ha sido destacado por Alan Milton: “[*Underworld*] thus juxtaposes the grim physical textures (and DeLillo’s redolent descriptions) of the Bronx in the 1950s, with the holographic emptiness of Phoenix in the 1990s, the palpably real contrasted with the abstract and the electronic, a dualism central to the book” (Milton, 2002: 35). La estructura cronológica invertida plantea la lectura como un ejercicio de reconstrucción en el que el objetivo último es llegar a recrear el punto de contacto entre los dos extremos del relato. El nexo no llega a localizarse en la narración, sino en la mente del lector, por lo que la reconstrucción se presenta como un ejercicio de ilusionismo narrativo de primer orden, en el que DeLillo logra crear la sensación de continuidad temporal a pesar de (o precisamente a costa de) la fragmentación de la secuencia narrativa.

El mecanismo de reconstrucción que la novela fuerza en el lector se traduce en un impulso hacia el pasado que se corresponde con la mirada nostálgica de Nick Shay, protagonista y narrador, hacia su propia adolescencia. Al final de *Underworld*, Nick Shay expresa su nostalgia por el pasado abiertamente:

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumd-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself. (U 810)

También unas páginas antes se había expresado en términos similares: “I’ll tell you what I long for, the days of disarray, when I didn’t give a damn or a fuck or a farthing”

³⁸³ Vid. también Moss, 1999 en di Pietro ed. 2005: 159.

(U 806). Según ha señalado el propio DeLillo, la añoranza de Nick no puede cifrarse en términos de inocencia, al menos no según un esquema bíblico tradicional: “If there is this sense of longing, it’s not in simple terms. Nick Shay feels a longing at the end of the novel. But it is not for lost innocence, it’s for lost guilt. It’s for the days when he was able to act, in his muscles and in his blood. When he used to beat people up, when he stole a car” (Moss, 1999 en di Pietro, ed. 2005: 160). En este pasaje, la palabra “real” se repite tres veces, y su sentido se evoca en las referencias a piel, músculos y tierra sobre la que el narrador solía caminar entonces. La añoranza que siente Nick Shay no tiene el carácter puritano de una concepción del mundo caído. Al contrario, es añoranza no por un mundo más limpio, en la retórica de la pureza que acompaña a la idea de inocencia, juventud, sino más sucio, literal y figurativamente, más real puesto que más usado, vivido, tocado. En la expresión de esa nostalgia, además, el pasaje conecta con F. Scott Fitzgerald y *The Great Gatsby*, según ha señalado Michael Dirda (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 79). De hecho, los ecos del texto de Fitzgerald son frecuentes en *Underworld*. *The Great Gatsby*, por ejemplo, termina con la frase: “So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past” (Fitzgerald, 1994: 188), recordada por DeLillo al final de la primera sección de *Underworld*: “It is all falling indelibly into the past” (U 60).

La retórica de la nostalgia que se articula de forma explícita en este y en otros pasajes de *Underworld* se plantea siempre como comparación implícita entre dos tiempos, que se inicia con el “when...” que marca sintácticamente la apertura narrativa al pasado. En algunos de ellos, sin embargo, se pone de manifiesto el carácter de “trampa” de las analepsis, que se traduce en la imposibilidad de cierre sintáctico en algunos casos. La articulación sintáctica que posibilita la mirada narrativa al pasado tiene tal poder evocador que en ocasiones no necesita siquiera ser completada. La cláusula temporal que abre el “when” puede quedar suspendida, como sucede en el siguiente párrafo:

When Matty was real small and his brother used to sit on the pot and read comics to a peewee audience, neighbor kids ages four and five supposedly being minded by a grown-up somewhere near, with Matty in the doorway ready to shout *chickie*, which was the warning word, and there’s Nick on the pot reading to them from Captain Marvel or the Targeteers, his pants hanging limp from his kneecaps, and he did lively dialogue, declaimed and gestured, developed a voice for villains and for women and an airy stabbing screech for gangster cars cornering tightly in the

night, scaring the kids at times with his intensity of manner, then pausing to loose a turd that would splattingly drop, that would plot into the water, the funniest sound in nature... (U 210)

El párrafo está construido como una sola cláusula temporal que se abre con ese “when” pero que nunca encuentra su verbo principal, perdiéndose mientras tanto en los detalles que describen la vida cotidiana en un Brooklyn de cine y literatura pero incapaz de establecer el punto de origen de la frase, del mismo modo en que la narración nunca consigue casar las dos líneas narrativas de las que parte, pero crea mientras tanto la ilusión de representación total, de lienzo histórico. La cláusula temporal que abre el “when” queda incompleta, pero implica una calificación del presente por oposición a la descripción del pasado que se hace, un mecanismo semejante al que abre el relato “Eveline”, de James Joyce, que comienza con una fuerte evocación del pasado a través de construcciones sintácticas con “used to”.

Klara Sax habla al comienzo de *Underworld* de su proyecto con los aviones como intento de recuperar un sentimiento de sobrecogimiento durante la II Guerra Mundial: “I wanted to believe that’s what we were seeing. B-52s. War scared me all right but those lights, I have to tell you those lights were a complex sensation [...] I remember sitting out there rocking lightly at anchor in some deserted cove and feeling a sense of awe, a child’s sleepy feeling of mystery and danger and beauty” (U 75). El proyecto de Klara se convierte así en un intento de recuperar la sensación provocada por aquel momento del pasado, que cobra relevancia a la luz de la experiencia vivida desde entonces. El mecanismo es el mismo que alimenta la reconstrucción de Marcel Proust, y se lee como revelación porque se percibe como un momento de significación absoluta, por contraste con un presente que se percibe como ilegible. Justo después de relatar a Nick su recuerdo, Klara elabora ese contraste explícitamente: “Power meant something thirty, forty years ago [...] things have no limits now” (U 76). Arthur Saltzman ha comentado el carácter epifánico de este pasaje (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 306) pero señala el modo en que ese carácter se plantea, en el discurso de Klara, como volitivo, deliberadamente leído como epifanía por Klara desde el presente (ibid. 307). Ese carácter volitivo se expresa, según Saltzman, en los usos verbales que acompañan a la descripción del momento: “I decided”, “I wanted to believe”, “I don’t want”, “or I do want”, “what I really want” (U 75-77).

En el discurso de Klara, sin embargo, se cifra otro tipo de nostalgia que también permea la narrativa de DeLillo, ideológica, que traslada la misma retórica al orden

político expresando, entre otras cosas, la imposibilidad de la resistencia al sistema, de escapar de su alcance: “Power meant something [...] things have no limits now”. En este sentido, la nostalgia marcada en el contraste entre “then” y “now” se relaciona con la paranoia, en la percepción de que todo el mundo conspira contra el individuo. Esa nostalgia ideológica, que se hace posible gracias a la traslación mencionada al comienzo de esta sección del eje temporal sobre la dialéctica individuo-sistema, tiene su plasmación narrativa más clara en el discurso de Bill Gray, el novelista de *Mao II*, de quien Silvia Caporale Bizzini ha escrito: “We can sense his nostalgia for the writer/intellectual who used to be society’s conscience” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 252). A través de él, DeLillo expresa una visión nostálgica del papel del escritor en la sociedad que a menudo ha planteado en términos muy similares en sus entrevistas: “Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture” (*MII* 41); “I no longer see myself in the language” (*MII* 48); “The novel used to feed our search for meaning” (*MII* 72).

Bruce Bawer ha criticado a DeLillo por el modo en que la búsqueda de la identidad perdida, lo que DeLillo entiende por “true self” (Bawer, 2003: 22), guarda relación directa con la violencia primitiva hacia la que tienden algunos personajes: “savagery is the only alternative to depersonalization” (ibid). El caso más claro es el de Jack Gladney en *White Noise*, aunque atribuir su recurso a la violencia únicamente a la búsqueda de identidad, como hace Bawer, supone una simplificación asombrosa de la trama de la novela. La violencia, afirma Murray Siskind en *White Noise*, es una forma de nostalgia: “Nostalgia is a product of dissatisfaction and rage. It’s a settling of grievances between the present and the past. The more powerful the nostalgia, the closer you come to violence” (*WN* 258). De este modo, el primitivismo observado por Bawer cobra sentido a la luz de la lectura del personaje de Jack en busca de sentidos trascendentales que restauren una unidad de sentido vital que desde el comienzo percibe como perdida. Por otra parte, la reacción de Jack encaja en una tradición cada vez más frecuente en la narrativa anglo-americana contemporánea. El sosias británico de Jack Gladney podría ser Joe Rose en *Enduring Love* (1997) de Ian McEwan, otro individuo relacionado con el mundo académico que busca salida a su paranoia en la violencia.³⁸⁴

³⁸⁴ La repentina tendencia a la violencia (primitiva o no) en ciudadanos aparentemente normales es uno de los tópicos de la narrativa anglo-americana contemporánea—B.S. Johnson, *Christie Malry’s Own Double Entry* (1973) o Walter Abish, *How German Is It* (1980)— que ha pasado a la generación siguiente a DeLillo: desde *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis hasta *Fight Club* (1996) de Chuck Palahniuk. Sobre la mitificación de la violencia en la narrativa contemporánea norteamericana, vid. Villar Raso, 1994: 319-328.

El primitivismo en la narrativa de DeLillo, sin embargo, no puede asociarse exclusivamente al recurso a la violencia de algunos personajes. De hecho, la visión que Bawer proyecta en su artículo ha sido parodiada por el propio autor en algunas de sus novelas, retratando a grupos de hippies en busca de autenticidad a través del contacto con la tierra y la vida primitiva. Rozando los límites de su propia retórica del ascetismo, en ocasiones estas formulaciones paródicas no están tan alejadas de las de sus protagonistas. Así sucede, por ejemplo, en *Americana*, en la que David Bell visita una comuna dedicada al avistamiento de OVNI: “We want to cleave to the old things. The land. The customs. The words. The ideas. Unfortunately wilderness will soon be nothing but a memory” (*A* 358). Lo mismo ocurre en *Great Jones Street*, cuando el grupo de hippies denominado Happy Valley Farm Comune le visita para expresarle su admiración por su decisión de retirarse, y Bucky contempla el reflejo deformado de su propio impulso thoreauviano: “Happy Valley thinks privacy is the essential freedom this nation, country or republic offered in the beginning. They think you exemplify some old idea of men alone with the land. You stepped out of your legend to pursue personal freedom” (*GJS* 60).

DeLillo ha declarado en una entrevista con Maria Moss que no se considera un escritor nostálgico: “In general, nostalgia is not something that I feel myself” (Moss, 1999 en di Pietro, ed. 2005: 160). A pesar de ello, su narrativa a menudo se estructura en torno a articulaciones espacio-temporales hacia las que sus personajes proyectan sus deseos de escapar del mundo que les rodea, estableciendo una fuerte oposición ideológica, que se traduce en contrastes estilísticos. Esas articulaciones son nostálgicas porque establecen un esquema espacio-temporal según el cual el “aquí y ahora” se percibe como degeneración de un estado de cosas prelapsario, que en DeLillo se codifica como “más auténtico”, más real. La nostalgia, en estas estructuras narrativas, funciona como resistencia a la codificación del presente intradieгético, y carece de la ironía con que autores como Philip Roth en *American Pastoral* relatan un momento del pasado en el que la nostalgia es totalmente autoconsciente e irónica. En la novela de Roth, la visión nostálgica de Swede Levov esta filtrada por la narración de Zuckerman, quien en el único fragmento en que es protagonista y no solo narrador, la reunión del instituto en la que se entera de la muerte de Levov, demuestra con creces su distanciamiento con respecto de una visión nostálgica de su propia adolescencia. Por el contrario, en DeLillo, las estructuras narrativas presentan configuraciones de una verdad perdida a la que sólo se puede acceder desde el mecanismo de revelación retrospectiva

denominado “nostalgia”, entendido no tanto como pensamiento de que el pasado es “mejor”, sino como estrategia de extrañamiento con respecto de las imposiciones del mundo contemporáneo.

5.4.4. Las palabras mágicas

En una entrevista con Tom LeClair, Don DeLillo declaraba en 1983: “I began to suspect that language was a subject as well as an instrument in my work, although I’d find it hard to say in what ways exactly” (LeClair, 1983: 81). La fascinación de DeLillo por el lenguaje como tema para sus novelas ha sido observada por críticos entusiastas como Arnold Weinstein: “The cornerstone of DeLillo’s work [...] is his peculiar, always fascinating, sometimes visionary concern with language” (Weinstein, 1993: 289) y por detractores como Bruce Bawer: “His true subject is not ‘real life’ at all, or even ideas about life, but words, words, words” (Bawer, 2003: 27).

En ese nivel temático, la preocupación de DeLillo por el lenguaje se extiende a casi todas sus novelas, desde *End Zone*, en la que Gary Harkness descubre su fascinación por la terminología utilizada en los textos sobre armas nucleares, hasta *The Names*, en la que la reflexión sobre el lenguaje está profundamente intrincada en una trama que tiene por objeto una serie de asesinatos basados en criterios lingüísticos. Textos posteriores como *Underworld*, *The Body Artist* o *Cosmopolis* también se plantean como exploraciones de las características de los lenguajes naturales, cuyos aspectos problemáticos para el conocimiento humano se articulaban por oposición al lenguaje matemático en *Ratner’s Star*. En cualquier caso, resulta extremadamente difícil cifrar el papel del lenguaje en la narrativa de DeLillo en términos de su importancia en el plano temático, puesto que las reflexiones acerca de su naturaleza están por todas partes en sus novelas. El análisis de los términos en los que se expresa la reflexión de DeLillo sobre el lenguaje, sin embargo, puede ser de gran utilidad a la hora de apuntar las directrices de lo que se ha llamado en este capítulo la resistencia de DeLillo al sistema del postmodernismo.

En primer lugar, las reflexiones que se suceden en sus novelas señalan una concepción del lenguaje como medio fundamental en que se desarrolla la actividad humana. Dicho de otro modo, para DeLillo el lenguaje es la marca de la humanidad, según observa Arnold Weinstein: “Language is the *Urgrund*, the ultimate stage on which a society or a culture live” (Weinstein, 1993: 290). Esta idea permea toda su

narrativa, pero se pone de manifiesto explícitamente en *The Names*. Al comienzo de la novela, el protagonista, James Axton, se sorprende del carácter hiper-lingüístico de los griegos: “People everywhere are absorbed in conversation [...] Conversation is life, language is the deepest being. We see the patterns repeat, the gestures drive the words. It is the sound and picture of humans communicating. It is talk as a definition of itself” (TN 52). La percepción de Axton está tomada de la experiencia del propio DeLillo, que pasó varios años en Grecia y Oriente Próximo antes de comenzar a escribir *The Names*: “In *The Names*, I spent a lot of time searching for the kind of sun-cut precision I found in Greek light and in the Greek landscape” (DeCurtis, 1991: 60).

En segundo lugar, como se mencionaba en el apartado 4.2.3.2., en la narrativa de DeLillo se expresa a menudo la fascinación por los lenguajes técnicos y las jergas profesionales. Se trata de un interés que también ha expresado de forma explícita en alguna entrevista, y que se cifra sobre todo en la belleza formal de tales lenguajes especializados. En *End Zone*, por ejemplo, son constantes las referencias a la belleza formal de los términos relacionados con la guerra nuclear: “I became fascinated by words and phrases like thermal hurricane, overkill, circular error probability, post-attack environment, stark deterrence, dose-rate contours, kill-ratio, spasm war. Pleasure in these words. They were extremely effective, I thought, whispering shyly of cycles of destruction so great that the language of past world wars became laughable, the wars themselves somewhat naive” (EZ 21). También en un pasaje ya citado de *Running Dog* Glen Selvy menciona la necesidad de conocer los nombres de los instrumentos que se manejan. El sentimiento de culpa de Gary Harkness por su fascinación—“What was wrong with me?” (EZ 21)— se relaciona con la pregunta que James Axton se hace en *The Names*: “If you think the name of the weapon is beautiful, are you implicated in the crime?” (TN 118).

Por último, es necesario recordar la recurrencia en las novelas de DeLillo de formas y comportamientos lingüísticos anormales, según se mencionaba en el apartado 5.3.5. Desde la afasia inducida por las drogas de Bucky Wunderlick en *Great Jones Street* hasta el también afásico Mr. Tuttle de *The Body Artist*, son muchos los personajes de DeLillo que sufren episodios de afasia, dislexia, glosolalia, balbuceos, o que dedican su tiempo a los juegos de lenguaje, como Tap Axton en *The Names*, hablando un lenguaje inventado (el “Ob”) o como buena parte de los personajes de *Ratner’s Star*.

Todas estas fascinaciones, en definitiva, se formulan en un lenguaje que incide en los aspectos “mágicos” del habla y la escritura humanas, que remite siempre a una

concepción originista del lenguaje primitivo como puro y desvinculado de la necesidad de referir a la realidad exterior, entendido únicamente por su cualidad sonora, a menudo articulado en formulaciones rituales que posibilitarían el acceso a un nivel superior de conocimiento, abriendo las puertas a la revelación. Se trata de una concepción del lenguaje, a fin de cuentas, formulada en la misma retórica de la revelación que se viene analizando en este capítulo, y que tiene una de sus formulaciones más explícitas en *The Body Artist*, cuando Lauren Hartke escucha hablar a Mr. Tuttle por primera vez: “This is the point, yes, this is the stir of the amazement. And some terror at the edge, or fear of believing, some displacement of self, but this is the point, this is the wedge into ecstasy, the old deep meaning of the word, your eyes rolling upward in your skull” (BA 75).

En *The Names* se articula buena parte de las preocupaciones teóricas de DeLillo sobre el lenguaje. La novela problematiza en su trama las concepciones de la relación entre objeto y palabra que expresan los miembros del culto llamado de los “abecedarios” (TN 210), en términos de la eliminación de la frontera que marca el carácter convencional de la relación entre significado y significante. La misión de los “abecedarios” podría definirse como la búsqueda de un lenguaje netamente icónico en el que la palabra *sea* la cosa representada. Paula Bryant describe este objetivo, erróneamente, como perversión del ideal lingüístico de Wittgenstein: “a perverse version of Wittgenstein’s logical positivist search for one ideal language that will redeem confusion by establishing an inexorable equivalence between word and world” (Ruppersburg & Engles, eds. 2000: 160). Su comparación resulta inexacta puesto que el objetivo no es la reducción de los problemas de referencia lingüística a relaciones unívocas (como podría definirse el proyecto de Wittgenstein), sino eliminar por completo el carácter convencional de esas relaciones, hacer desaparecer el hueco o “diferencia” entre significante y significado.

El culto misterioso que investiga el protagonista asesina a personas en lugares concretos, haciendo coincidir las iniciales del nombre de la víctima y del lugar de la ejecución. Se trata de un recurso narrativo que ya había utilizado Jorge Luís Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “Mi problema era indicar la ciudad que se llama Albert y no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre” (Borges, 1997: 118). En el capítulo 9 de la novela, uno de los miembros del culto teoriza sobre su misión, apelando a la sensación de agnición (verdad como reconocimiento) que provocan los crímenes en Axton: “Something in our method finds a home in your unconscious mind. A recognition. This curious recognition is not subject to a conscious

scrutiny. Our program evokes something that you seem to understand and find familiar, something you cannot analyze. We are working at a preverbal level, although we use words, of course, we use them all the time. This is a mystery” (*TN* 208). Basando sus actuaciones en la coincidencia de los nombres, y asesinando a sus víctimas clavándoles objetos punzantes, los miembros del culto ilustran la idea de la “violencia de la letra” que Derrida expone en referencia al pensamiento antropológico de Lévi-Strauss, “la violence est l’écriture” (Derrida, 1967: 195). En primer lugar, porque en el instrumento utilizado se desdobra el sentido de la escritura como inscripción, marca hecha con un objeto punzante, que Tap Axton anticipa al comienzo de la novela (*TN* 10). También porque su método de actuación lleva hasta su extremo el potencial realizativo del lenguaje: escribir es matar. Por eso, al lado de cada cadáver aparecen sus iniciales grabadas en una piedra, según explica el guía Vosdanik: “You will want to hurt your enemy, it is in history to destroy his name. The Egyptians made pottery that the names of their enemies were engraved with sharp reeds. They will smash the bowls, great harm to the enemies. The same harm that if you cut his throat” (*TN* 150).³⁸⁵ El ritual que rodea los asesinatos es un intento de alcanzar un estado pre-verbal—“we are working at a preverbal level”—o más bien pre-referencial, en el que se elimine la distancia entre significante y significado que instaura la escritura. La escritura, desde la perspectiva logocéntrica, se entiende como violencia ejercida con respecto a un estado de cosas anterior, como inscripción que implica necesariamente dominación; la destrucción del nombre, por tanto, se entiende como la destrucción de la propia persona. A este respecto, Arnold Weinstein escribe en *Nobody’s Home* (1993): “As if he had absorbed great doses of Saussure and Derrida, DeLillo has imagined a quest for the natural language, a language that would eclipse difference, dissolve the space between sign and referent, and install a regime of pure presence” (Weinstein, 1993: 293).

Del mismo modo, DeLillo explora en *White Noise* el esquema logocéntrico que Derrida expuso en *De la grammatologie* en una de las escenas finales de la novela, el enfrentamiento entre Jack Gladney y Willie Mink, que remite directamente al de Humbert con Quilty en *Lolita*. Mink, bajo los efectos de dosis masivas de Dylar, es

³⁸⁵ La misma idea la recoge Robert Coover en *The Public Burning*: “It’s an ancient maxim of the tribe: If you violate the name, you violate the man. Even if he is dead. In the old days, before *The New York Times*, if you wished to destroy a man, you inscribed his name on a pot and smashed it” (Coover, 1976: 194). Sobre la idea de que el lenguaje puede matar, vid. también *Great Jones Street*: “Then we’d play and sing and people in the audience would be frozen in pain and some of them would actually die from the effects of our words and music ... People dying from the effects of all this beauty and power. That’s art, sweetheart. I make it happen” (*GJS* 105).

incapaz de distinguir entre palabras y objetos, llevando a su extremo el régimen de “pura presencia” aludido anteriormente. Cuando Jack dice “Plunging aircraft”, Mink “kicked off his sandals, folded himself over into the recommended crash position, head well forward, hands clasped behind his knees” (*WN* 295); cuando susurra “Fusillade”, “he tried to wriggle behind the bowl, both arms over his head, his legs tight together” (*WN* 297). Mink, inmerso en la indistinción total entre las palabras y sus referentes, escenifica en tono paródico las consecuencias de un lenguaje que no distinguiera entre significante y significado. La posibilidad de revelación que encierra el lenguaje en la narrativa de DeLillo, sin embargo, no está en la eliminación de la frontera de la referencia a través de la violencia, sino en lo que Weinstein denomina “that ultimate opaque language that is prior to all codes and grammars” (Weinstein, 1993: 307), la opacidad pre-referencial de un significado trascendental que emerge del sonido puro.

En el capítulo 4.2.1. se mencionaba el título que DeLillo tenía inicialmente previsto para *White Noise*: “Panasonic”. *Pansónico* es el mundo en el que el sonido rodea al individuo por todas partes, además de hacer referencia a una marca de televisores, presencia fantasmal constante a lo largo de la novela. Son varios los autores que han analizado los sonidos de origen indefinido que salpican toda la narración (Frow, en Lentricchia, ed. 1991b; Cordesse, 1998; Weinstein, 1993) precisamente como el ruido blanco al que el título definitivo de la novela hace referencia. La aparición de estas palabras, a menudo nombres de marcas comerciales, se rodea de un discurso acerca de sonidos apenas perceptibles, de zumbidos que se asocian a la muerte y, precisamente por eso, a la búsqueda de la trascendencia que marca el recorrido vital de Jack Gladney a lo largo de toda la novela: “a dull and unlocatable roar, as of some form of swarming life just outside the range of human apprehension” (*WN* 36); “a roar that echoed and swirled through the vast gallery, mixing with noises from the tiers, with shuffling feet and chiming bells, the hum of escalators, the sound of people eating, the human buzz of some vivid and happy transaction” (*WN* 84).³⁸⁶

Es en el contexto de esa realidad *pansónica* en la que se desenvuelve la búsqueda de Jack donde debe situarse el que probablemente sea el pasaje más citado y comentado de *White Noise*, el del Toyota Celica.³⁸⁷ Desalojados de sus casas debido al escape tóxico, los habitantes de Blacksmith pasan la noche en un polideportivo. Cuando

³⁸⁶ En una entrevista, DeLillo ha afirmado acerca de su inspiración para escribir *White Noise*: “When I began writing *White Noise*, it was because I felt a sort of hum in the air” (Williams, 1998).

³⁸⁷ Vid. Pifer, 2000; do Carmo, 2000; Duvall, 1994; Eid, 1999; Maltby, 1996; Weinstein, 1993.

todos duermen, Jack, obsesionado con la posible infección por su exposición al agente contaminante, deambula entre los camastros en busca de consuelo existencial,³⁸⁸ mientras observa a sus hijos: “There must be something, somewhere, large and grand and redoubtable enough to justify this shining reliance and implicit belief” (*WN* 154). En este pasaje explota la imaginaria romántica que permea la búsqueda de la trascendencia en la narrativa de DeLillo. Las imágenes románticas se acumulan: a la del espectro errante se suma la idea wordsworthiana del niño sabio, conocedor de secretos inaccesibles al adulto. La búsqueda de pistas que le guíen hacia una revelación trascendental se expresa en Jack en términos que refieren directamente a las “Intimations of Immortality”: “I was ready to search anywhere for signs and hints, *intimations of odd comfort*” (*WN* 154; mi cursiva). En este contexto se produce la revelación, cuando Steffie comienza a hablar en sueños:

I struggled to understand. I was convinced she was saying something, fitting together units of stable meaning. I watched her face, waited. Ten minutes passed. She uttered two words, familiar and elusive at the same time, words that seemed to have a ritual meaning, part of a verbal spell or ecstatic chant.

Toyota Celica. (*WN* 155)

La intensidad creciente del lenguaje utilizado conduce a un momento de revelación, que se descubre irónico para el lector, cuya impresión se ve corregida inmediatamente después por la propia narración. Lo revelado se describe en términos platónicos de recuerdo de verdades olvidadas, “familiar and elusive at the same time”, y su descripción—que retrasa todavía más el momento de la revelación para el lector, desde que Jack escucha las dos palabras, “she uttered two words”, hasta que el lector las lee, “Toyota Celica”—está cargada de lenguaje religioso: “ritual meaning”, “verbal spell”, “ecstatic chant”. Es precisamente en este punto donde los críticos procedentes del marxismo más ortodoxo empiezan a tener problemas para continuar su análisis, centrado en la idea de un momento de trascendencia contaminado por el alcance de la

³⁸⁸ La imagen del sonámbulo que deambula meditando sus preocupaciones es una imagen romántica, que además conecta con las imágenes góticas del vampiro, el espectro y otras criaturas nocturnas. También conecta con el comienzo de *Hamlet*, confundido al principio con un fantasma por los guardias de Elsinore, que inaugura el que luego será el tópico romántico: el del poeta que deambula por un cementerio, también reproducido en *White Noise*: “So at least in this they’d been correct, placing the graveyard here, a silence that has stood its ground. The air had a bite. I breathed deeply, remained in one spot...” (97-98). Vid. Thomas Gray, “Elegy Written in a Country Churchyard” (1751): “The curfew tolls the knell of parting day, / the lowing herd wind slowly o’er the lea, / the ploughman homeward plods his weary way, / and leaves the world to darkness and to me”.

ideología del capitalismo de consumo hasta el inconsciente de la niña que emite las palabras. “Toyota Celica” es un ideologema que autores como Lentricchia, Duvall o Frow se han encargado de definir. Lo problemático radica en la persistencia de Jack en localizar en el núcleo de esa ideología de consumo la trascendencia que busca: “A long moment passed before I realized this was the name of an automobile. The truth only amazed me more. The utterance was beautiful and mysterious, gold-shot with looming wonder. It was like the name of an ancient power in the sky, tablet-carved in cuneiform” (*WN* 155). Descubrir que las palabras pronunciadas por Steffie son el nombre de un coche no supone una decepción para Jack, sino que le reafirman en su convencimiento de un sentido místico que se concentra en la cualidad material del lenguaje, que imagina como una inscripción en el cielo, grabada con letras doradas. El lenguaje se convierte así en fuente de trascendencia más allá de los significados atribuidos, o a pesar de ellos, y por eso la revelación de Jack es inmune a la conciencia de que ese lenguaje se origina en lo ideológico.³⁸⁹ La concentración de la revelación en la belleza de las palabras, además, la diferencia de forma esencial de las revelaciones metonímicas que se espera extraer de la investigación de la lógica conspiratoria, en las que las pistas siempre constituyen rastros de objetos o sentidos ausentes. La trascendencia que Jack encuentra en la cualidad sonora de las palabras “Toyota Celica” es la misma que Gary Harkness encontraba al desnudar de significados las palabras del cartel que su padre cuelga en su habitación para motivarle: “All meaning faded. The words became pictures. It was a sinister thing to discover at such an age that words can escape their meanings. A strange beauty that sign began to express” (*EZ* 17). También en *The Names* se habla de la búsqueda de significantes “puros” o vacíos: “Nothing signified, nothing meant” (*TN* 216). Las referencias al carácter antiguo de su experiencia mística—“ancient power”, la referencia a la escritura cuneiforme, “tablet-carved in cuneiform”—sugieren la posibilidad de un retorno a un estado lingüístico más puro, anterior a la asignación de significados de modo convencional y por tanto marcado ideológicamente. Es precisamente en pasajes como éste donde se articula el primitivismo al que autores como Bruce Bawer hacen referencia, la comprensión del lenguaje como ritual, “language as ritual” en DeLillo: “The ultimate purpose of

³⁸⁹ Sobre este pasaje, DeLillo ha comentado: “When you detach one of these words from the product it was designed to serve, the word acquires a chantlike quality [...] If you concentrate on the sound, if you disassociate the words from the object they denote, and if you say the words over and over, they become a sort of higher Esperanto. This is how *Toyota Celica* began its life. It was pure chant at the beginning. Then they had to find an object to accommodate the words” (Begley, 1993: 291).

language, DeLillo seems to feel, is not to convey meaning but simply to affirm one's existence" (Bawer, 2003: 28).

Estos momentos de desafío a lo ideológico capitalista desde el interior de su propio lenguaje plantean un problema para los críticos marxistas que, como ya se ha mencionado, intentan resolverlos en términos de ironía. Para que los sistemas ideológicos omnipotentes planteados por estos autores funcionen, la posición de DeLillo tendría que ser necesariamente irónica frente a la situación de personajes como Jack o Gary, porque de no ser así supondría la existencia de un lugar exterior a las ideologías del capitalismo postmodernista desde el que DeLillo podría escribir y en el que podría situar a sus personajes. De ahí la importancia que Lentricchia concede al problema de localizar la posición autorial en *White Noise* en la polaridad establecida entre Jack y Murray. En su análisis de *Underworld*, por ejemplo, John Duvall concibe la nostalgia de Nick Shay por un pasado más auténtico—otra vez el primitivismo—como producto ideológico que rechaza como irreal (por inducido): “But Nick’s sense of his earlier identity as authentic, in the larger structure of the novel, is simply misinformed, since that earlier identity is the historically specific construction of the cultural logic of the Cold War” (Duvall, 2002: 26). Del mismo modo, en “Last Things Before the Last: Notes on *White Noise*”, John Frow analiza el pasaje apenas comentado en relación con la reverberación *pansónica* a lo largo de la novela, y admite que el nombre propio se concibe en la novela como espacio de plenitud mística, tanto en el pasaje citado como en todas las demás cadenas de nombres propios insertadas a lo largo de la narración: “the proper name is the site of a magical plenitude” (Lentricchia, ed. 1991b: 187). Sin embargo, su principal preocupación en relación con esos enunciados se refiere al origen de su emisión, lo que delata su ansiedad por localizar una fuente ideológica de la que provengan. Así, respecto a las palabras de Steffie en sueños, afirma: “Steffie is not this source: The words are spoken through her, by her unconscious but also, as Jack recognizes, by the unconscious of her culture” (ibid). El inconsciente cultural, es decir, la ideología del capitalismo de consumo. Del mismo modo, se esfuerza en enumerar las posibles fuentes del ruido blanco en la novela: la televisión, la radio, el sistema de megafonía del supermercado, la conciencia de determinados personajes (ibid, 188). Sin embargo, aunque es evidente que, en una novela dedicada en su temática al consumismo, el origen de todos los enunciados es ideológico, Frow es incapaz de analizar por qué éstos pueden condensar la búsqueda de trascendencia de Jack más allá de “the names remain charged with an opaque significance” (ibid, 188).

La retórica de la revelación en pasajes como el del “Toyota Celica” funciona hasta cierto punto como blindaje frente a posibles lecturas ideológicas, incidiendo en la ausencia de un emisor identificable—Steffie, merece la pena recordar, no es más que el medio a través del que la revelación se hace posible³⁹⁰—y remitiendo a un nivel pre-referencial del lenguaje. Si existe un lugar de resistencia a la ideología del postmodernismo—o del capitalismo tardío—en la narrativa de DeLillo éste se encuentra sin duda en la concepción del lenguaje como elemento mágico y en su articulación retórica como revelación.

La formulación más explícita acerca del modo en que la retórica de la revelación se configura como estrategia para alcanzar la exterioridad con respecto al mundo, sin embargo, no se encuentra en *White Noise*, sino en *Libra*, en un pasaje similar al apenas comentado. Inmerso en las tramas conspiratorias de su trabajo diario, el agente de la CIA Win Everett se sienta junto a la cama de su hija una noche, mientras ésta lee un cuento en voz alta:

It was *uncanny* how these tales affected him, gave him a sense of *what it was like to be a child again*. He found he could *lose himself in the sound* of her voice. He searched her face, believing he could see what she saw, line by line, in the grave and fateful progress of a tale. *His eyes went bright*. He felt a *joy* so strong it might be measured in *the language of angelic orders*, of powers and dominations. They were alone in a room that was itself alone, *a room that hung above the world*. (L 220-221; mi cursiva)

La retórica de la revelación en DeLillo tiene su culminación en este pasaje. Todos los elementos examinados por separado a lo largo de este capítulo aparecen condensados en estas líneas. Por una parte, la percepción del momento de la revelación como perteneciente al ámbito de lo “inquietante”, “uncanny”. En segundo lugar, la descripción de la revelación como recuperación de una percepción que reproduce explícitamente la formulación wordsworthiana de la infancia, rompiendo por unos instantes la lógica postlapsaria y recuperando la visión—“he could see what she saw”—prelapsaria. Las referencias a los órdenes angélicos remiten a la revelación de la

³⁹⁰ Ellen Pifer responde de un modo similar a las lecturas marxistas de este pasaje, pero se equivoca al atribuir el “mérito” a Steffie: “The magic of the brand name Toyota Celica does not send Jack running to the local car dealer or mall [...] without blinking an eye, the sleeping child has subverted the massive system of commercial advertising shored up by multinational corporations and economic markets, which only appears to hold her in thrall” (Pifer, 2000: 219). No es Steffie quien sublima el carácter ideológico de sus palabras, sino la percepción de Jack de esas palabras como no ideológicas, como indicios de trascendencia pre-referencial.

hermana Edgar en su formulación religiosa, mientras que el ideal del lenguaje preferencial se materializa en la voz que relata el cuento, en la que el personaje se pierde del mismo modo que lo hacía en Jack Gladney en el llanto inarticulado de Wilder. Al escucharla, las lógicas conspiratorias que rigen el mundo de Everett quedan interrumpidas, y su instante de revelación en contacto con la infancia se describe en términos de suspensión física con respecto al mundo, “a room that hung above the world”. La exterioridad de Everett con respecto de su entorno, habitualmente formulado en la tropología metonímica de la conspiración analizada anteriormente, es total en este pasaje, por lo que se confirma la idea de una retórica de la revelación como resistencia a las tropologías del postmodernismo.

5.5. Conclusión.

En los apartados anteriores se han rastreado las tendencias de la narrativa de DeLillo al ascetismo, a través de los marcos del modernismo, el romanticismo y la literatura mística. Esas tendencias, cuando se asocian a los comportamientos de los personajes, se cifran fundamentalmente en una voluntad de desprenderse de aspectos de su vida que se contemplan como negativos y/o accesorios. Se plantea para ellos la necesidad de escapar de los mecanismos que rigen sus vidas, sean estos lingüísticos, políticos, sociales, económicos o espaciales. A través del movimiento de alejamiento físico que muchos de estos personajes emprenden, se plantea la narrativa de DeLillo como emplazada a esos lugares de aislamiento desde los que se pretende alcanzar estados de mayor plenitud, de manera que sus novelas se formulan por una parte, como descripción de esos mecanismos de escape, lo que resulta en una retórica de alta concentración poética vinculada al esteticismo modernista, mientras que por otra parte terminan ofreciendo una descripción precisa de los mecanismos de los que se pretende escapar, como una fotografía en negativo. De este modo, la posición de DeLillo es al mismo tiempo exterior e interior al postmodernismo como fenómeno cultural. Se origina en él, pero desde allí elabora una narrativa deliberadamente extrañadora, recurriendo a poéticas alejadas de sus formulaciones habituales.

Las retóricas del ascetismo y el apocalipsis contribuyen, como se ha visto a lo largo de este capítulo, a la articulación de un espacio literario exterior al mundo del que habla, un espacio atrincherado desde el que informar de lo que sucede en el campo de batalla del mundo postmoderno, pero también desde el que arrojar proyectiles con

intención de desestabilizarlo. Esas dos retóricas esbozadas se construyen desde estéticas explotadas fundamentalmente por el modernismo. La consideración de *Underworld* por parte de su autor como “the last Modernist gasp” se lee así como confirmación del lugar genealógico hacia el que se dirige la conclusión de este estudio.³⁹¹ En *A World Elsewhere*, Richard Poirier define la tradición narrativa norteamericana en términos de una resistencia a la realidad que caracteriza como “modernista”: “The books which in my view constitute a distinctive American tradition within English literature are early, very often clumsy examples of a *modernist impulse* in fiction: they resist within their pages the forces of environment that otherwise dominate the world” (Poirier, 1985: 5; *mi cursiva*).

El impulso modernista al que alude Poirier se materializa en la narrativa de DeLillo en un doble sentido: por una parte, mediante la “actitud” del autor con respecto a la función de su obra en el sistema socio-económico en que se inscribe; por otra parte, mediante el recurso a rasgos estéticos que desde la perspectiva diacrónica tiene una especial recurrencia en el modernismo. En este sentido, se puede concluir que en DeLillo los rasgos modernistas posibilitan la adopción de una posición externa con respecto al mundo en el que sus novelas se insertan, y que éstas terminan expresando de manera precisa. La estrategia de DeLillo, su pretensión de exterioridad, sin embargo, no puede denominarse escapista en ningún caso precisamente por el modo en que sus novelas, a pesar de sus reiterados esfuerzos por adoptar una posición esquinada, terminan formulando una visión nítida del mundo contemporáneo. En este sentido, su narrativa reproduce el mecanismo que Richard Poirier atribuye a la obra de Theodore Dreiser, Edith Wharton o F. Scott Fitzgerald: “Edith Wharton and Dreiser will always remain compelling because, anticipating Fitzgerald and still later American novelists, they tacitly admit bedazzlement with the very horrors of the modern scene which obliterate their even more bedazzled heroes. Of course they wrote in ‘protest’, but we read them not for that but because they are more instinctively interested in the panorama that roused in them the energy of protest” (Poirier, 1985: 212). Sería pues la estética modernista la que origina la representación de la realidad que los críticos y lectores de DeLillo han identificado como anatomía o patología de la postmodernidad.

³⁹¹ Alan Bilton corrobora la consideración de DeLillo al afirmar: “What is perhaps most remarkable about [*Underworld*] is DeLillo’s recovered trust in his own ability to do, his faith in ability of language to renew and reveal. Such a programme links DeLillo to the sense of ambition and possibility which characterises Modernist, rather than the defeated tenor of much Postmodern thinking” (Bilton, 2002: 39).

Es desde la perspectiva de un mundo caído donde la narrativa de DeLillo construye su visión del mundo, y precisamente en esa perspectiva DeLillo entronca con el modernismo. Multitud de rasgos estéticos de sus novelas remiten a motivos recurrentes en las obras de autores modernistas, algunos de los cuales se han analizado en este capítulo. En su obsesión por la perfección formal de la frase como unidad estética—“I construct sentences”, ha dicho DeLillo en más de una ocasión—DeLillo se asemejaría a Faulkner. En el preciosismo sónico, al Joyce de *Dubliners* y a ciertos relatos del primer Hemingway. A Joyce se parece también en la herencia escolástica que ambos comparten, que se tematiza en las referencias a los místicos y ascetas de DeLillo. En la retórica del vaciamiento del individuo, del paisaje, del sentido, DeLillo se dirige a Beckett. En su narrativa de un universo cuyo sentido se ha roto en pedazos, a Eliot. En su tarea de cronista del mundo contemporáneo, se vincula a Dreiser y Dos Passos. En su capacidad de localizar lo inquietante en los entornos domésticos más vulgares, remitiría otra vez a los *Dubliners* de Joyce, y en su retrato acerado de los márgenes de la sociedad, a Stephen Crane.

Se trata de una estética, en definitiva, basada en la fragmentación, cuya orientación retórica es sin duda metonímica, y en la posibilidad de reconciliación benjaminiana, estableciendo relaciones entre elementos discretos por contigüidad, que acerca a DeLillo a T.S. Eliot o James Joyce. En este sentido, DeLillo se aleja del postmodernismo metaficcional, asociado a autores como Barth, Coover o Federman, cuyo tropo podría ser el retruécano, con conexiones borgesianas (y vinculaciones con sus versiones europeas en Calvino, por ejemplo) y de ascendencia barroca: un centro desde el que se despliega un laberinto, frente a una red de fragmentos sin centro. Michael Oriard escribía en 1978: “DeLillo’s fiction is also suffused with a spirit of play itself or game-consciousness that similarly characterizes the fiction of John Barth and Robert Coover” (Oriard, 1978: 15). A pesar del intento de Oriard por situar a DeLillo dentro del grupo de los postmodernistas metaficcionales, es necesario advertir que esa concepción de la narración como juego está totalmente ausente de su narrativa, en la que no se percibe la dimensión metanarrativa que tanto relieve adquiere en la obra de Barth o Coover, entre otros. La imagen del mundo postmodernista que los críticos reconocen en DeLillo está ausente en la obra de estos autores, al igual que la pretensión de exterioridad que estructura sus novelas. En este sentido, la descripción que Alan Wilde hace de la narrativa de Barthelme en *Middle Grounds* (1987) ofrece un revelador contraste con la que en estas páginas se ha hecho de DeLillo:

Barthelme's midfictional enterprise suffers from none of modernism's (or realism's) anguish over the unconformability of the universe to human needs and longings. In short, what modernism contends with, the disorder it seeks, if only aesthetically, to shape and overcome, and what contemporary realism (a less confident humanism) acquiesces in, Barthelme, like postmodernism in general, accepts: life's quandaries are no more to be resolved than to be taken for granted. (Wilde, 1987: 121)

La narrativa de DeLillo se resiste a aceptar o dar por sentado el desajuste entre el mundo contemporáneo y el individuo, y es precisamente en ese aspecto donde DeLillo se distingue de sus contemporáneos, y se aproxima a la pretensión modernista—en una concepción modernista inevitablemente hecha desde el postmodernismo, cabe recordar—de ordenar el mundo, de crear sistemas estéticos que respondan al desorden identificado en él. Por eso, consideraciones como la de Philip Nel acerca de la obra de DeLillo como “adversarial art” responde al impulso modernista identificado en ella.

Las novelas de DeLillo ofrecen una anatomía de la postmodernidad desde una escritura que difícilmente se aproxima a las definiciones habituales de la narrativa postmodernista que se examinaron en el capítulo 2.1. Tal anatomía, en definitiva, no responde tanto a la intención del autor de “reflejar” el mundo real en su obra, sino al modo en que la búsqueda de espacios libres, de zonas no trazadas del sistema, articula necesariamente la silueta del espacio que se abandona en ese sistema. La resistencia que DeLillo ejerce desde su narrativa no se cifra en el éxito de sus personajes en alcanzar sus utopías, sino especialmente en la fricción que su lenguaje produce en contacto con tal sistema. La narrativa de DeLillo termina confirmando la idea de que el único lugar de resistencia para un novelista es su lenguaje, “only language can create the liberated place. The classic American writers try through style temporarily to free the hero (and the reader) from systems” (Poirier, 1985: 5), y confirma también la coherencia del autor que, reiteradamente, ha reclamado una posición necesariamente marginal para sí mismo, asegurándose un lugar en el marco de la literatura norteamericana.

6. Conclusión y diagnóstico.

Las dificultades a la hora de alcanzar una conclusión o “diagnóstico” acerca de la localización de la obra de DeLillo, de su anatomía de la postmodernidad, en el marco de la narrativa norteamericana contemporánea son varias. A lo largo de este trabajo se

ha pretendido enfocar, más que resolver definitivamente, los términos en que se cifran tales dificultades, haciendo ver el modo en que buena parte de las lecturas críticas de la narrativa de DeLillo se fundamenta sobre estructuras dialécticas asumidas inconscientemente por sus autores, que tienden a resolver las tensiones dialécticas presentes en ella eligiendo uno de los términos de cada oposición en menoscabo del otro. Enumerando brevemente esas dificultades, diría que el primer problema surge en la definición del canon postmodernista, de ese marco al que se pretende incorporar a DeLillo; en segundo lugar, la cuestión del vacío teórico en cuanto a una definición mayoritariamente aceptada acerca del concepto de “narrativa postmodernista”; en tercer lugar, la consideración de la ironía como problema vinculado a la posibilidad, en función de la definición de DeLillo como postmodernista o anatomista, de una distancia auto-consciente con respecto de su propia posición autorial; en cuarto lugar, la consideración del corpus objeto de la investigación como un todo orgánico pero indiferenciado en sus partes o como una serie de pasos en una progresión lineal, es decir, la consideración de la obra de DeLillo como una evolución lineal cronológica o como una serie de recurrencias discontinuas en sus novelas; por último, la clarificación del concepto de la novela fundamentalmente realista, como representación mimética de una realidad preexistente implícita en buena medida en la consideración de DeLillo como “anatomista de la postmodernidad”.

La voluntad de “situar” a DeLillo en el marco de la narrativa norteamericana contemporánea conlleva la asunción de una idea determinada de qué autores y qué obras constituyen ese marco. Es decir, todo esfuerzo de adscripción implica necesariamente una cierta consideración del canon literario al que se pretende incorporar al autor o autores objeto de una investigación de estas características. Por supuesto, esto no quiere decir que un trabajo así deba o pretenda resolver, tangencial y apresuradamente, toda la problemática teórica en torno a la existencia y construcción de los cánones literarios. Se debe asumir conscientemente, sin embargo, que la propia perspectiva crítica en la consideración de cualquier autor ya está hasta cierto punto pre-determinada por una idea, general y vaga las más de las veces, de quiénes constituyen el marco o el canon al que se pretende incorporarlo.

Por otra parte, el caso de DeLillo se revela especialmente complejo, como se pretendía ilustrar al comienzo de este trabajo, en tanto que el marco que sirve de horizonte sincrónico para la adscripción de su obra ha de ser, al menos a priori, el del postmodernismo. Esto es así por dos motivos: en primer lugar, como consecuencia de la

pretensión, anunciada en la introducción, de incorporar este argumento personal al debate en torno a la narrativa de DeLillo. Bajo esta perspectiva, DeLillo ha sido considerado mayoritariamente como autor postmodernista por la inmensa mayoría de sus críticos, por lo que mi propio intento de adscripción partía de tal consideración para confirmarla o refutarla. En segundo lugar, porque la consideración de la obra de DeLillo se ha hecho fundamentalmente en relación con la de autores considerados por toda la crítica como postmodernistas, en razón de la perspectiva sincrónica. Sin embargo, la propia consideración de tal perspectiva sincrónica tampoco está exenta de problemas. Por una parte, porque autores que difícilmente pueden adscribirse a una misma generación suelen recibir la consideración de postmodernistas, como sucedería en el caso de Joseph Heller y Paul Auster. Por otra parte, por la dificultad de situar a DeLillo entre sus “contemporáneos”. A pesar de asociarse reiteradamente a Gaddis o a Pynchon, es necesario recordar que cuando DeLillo publicó su primera novela, *Americana*, en 1971, muchos de estos autores ya recibían la consideración de canónicos y habían publicado muchas de sus obras maestras. Por otra parte, la consideración de DeLillo como “influencia” para una generación literaria posterior—la denominada “Next Generation”, que englobaría a autores como Jonathan Franzen, David Foster Wallace, Chuck Palahniuk, Jeffrey Eugenides, Dave Eggers o Michael Chabon—ha demostrado funcionar como mecanismo de confirmación en la situación de DeLillo con respecto a un horizonte sincrónico sobre el que aparece ligeramente desajustado.

Las listas de autores considerados “postmodernistas” han demostrado ser, después de varias décadas de indeterminación teórica en torno al término, una de las vías más utilizadas para intentar localizar a un autor con respecto al marco de la narrativa contemporánea. Uno de los principales problemas a los que todo crítico literario dedicado a la narrativa contemporánea ha de enfrentarse es sin duda el de la propia definición de la categoría “narrativa postmodernista”, para poder plantear cualquier tentativa de adscripción. Desde el comienzo, este trabajo ha querido ser consciente de este problema, al tiempo que postulaba la necesidad de incidir una vez más sobre la cuestión. Se ha asumido una definición de narrativa postmodernista articulada principalmente en torno a su consideración como anti-realista y metaficcional, planteada por autores como Bradbury, Klinkowitz, Caramello, LeClair, Nash, McHale, Hutcheon, Scholes, McCaffery o Tanner, que parece tener el mayor potencial explicativo y el mayor grado de aceptación por parte de la crítica aplicada.

Es precisamente con respecto a esa definición del postmodernismo como se ha llevado a cabo la consideración de la narrativa de DeLillo en el marco del postmodernismo norteamericano. Y es precisamente desde esa definición donde se plantea el problema de la adscripción genérica e historiográfica de su obra en función de la cuestión de la ironía. La división del núcleo de este trabajo en dos partes separadas por el planteamiento de los dos problemas teóricos aludidos pretendía ilustrar el modo en que, si bien todos los críticos están de acuerdo al considerar a DeLillo como anatomista de la postmodernidad, no todos coinciden a la hora de determinar hasta qué punto tal cosa implicaría, necesariamente, que se trate de un autor postmodernista. El desacuerdo se ha cifrado específicamente en la consideración teórica de los elementos que en este trabajo se han denominado “resistencias” a través de las cuestiones de la ironía y la dialéctica postmodernismo vs. anti-postmodernismo. El problema de la ironía ha servido como bisagra a la hora de determinar si DeLillo es un postmodernista convencido, autoconsciente de su posición autorial y que utiliza los códigos culturales del modernismo o el romanticismo como herramientas textuales para subvertir convenciones literarias, o si por el contrario el autor carece en absoluto de esa autoconciencia irónica y las retóricas asociadas al modernismo y el romanticismo aparecen en su obra en último término como manifestaciones textuales de un horizonte epistemológico anterior o divergente del postmodernismo, confirmando así que DeLillo es un autor netamente romántico, como afirmaba Harold Bloom o el último modernista, según Frank Lentricchia.

El análisis textual que se ha llevado a cabo en este trabajo se inclina hacia la consideración de una posición no irónica por parte de DeLillo, que coincide, aunque no por ello se vea legitimada en mayor medida, con la expresada por el propio autor en sus apariciones públicas y sus ensayos. Si existe ironía en DeLillo no es en el sentido retórico estricto del término, como parábasis permanente o autoconciencia irónica, sino más bien como sátira de ciertos aspectos del mundo contemporáneo, mediante la exageración y el extrañamiento, y sobre todo en un sentido mucho más coloquial, pero muy habitual entre los críticos, como mera comicidad. El análisis de los mecanismos fundamentales que estructuran la narrativa de DeLillo demuestra que no existe una consideración irónica de tales mecanismos. No hay ironía en la visión nostálgica del pasado que se desprende de la concepción de la historia como linealidad quebrada en dos estados, prelapsario y postlapsario. Más bien al contrario, se detecta una falta de autoconciencia total en las recreaciones de ese momento prelapsario, especialmente en

relación con otras narrativas que plantean una visión nostálgica del pasado, como las mencionadas *Vineland*, de Thomas Pynchon o *American Pastoral* de Philip Roth. Tampoco hay ironía en el modo en que la búsqueda recurrente por parte de sus personajes de estados lingüísticos también prelapsarios ilustra los presupuestos estéticos reiteradamente expresados por el autor en entrevistas.

La dicotomía que se plantea en función de la ironía en la narrativa de DeLillo, sin embargo, no puede resolverse eligiendo uno de los dos términos sin fisuras. La ausencia de ironía por parte de DeLillo no le convierte automáticamente en romántico o modernista, del mismo modo que la presencia de una autoconciencia irónica no implicaría su “rendición” al postmodernismo como lógica cultural del modelo socio-económico analizado en estas páginas. La utilización de elementos retóricos asociados a las estéticas del romanticismo y especialmente del modernismo se plantea en la narrativa de DeLillo como manifestación textual de la posibilidad de asumir la posición exterior, subversiva y reivindicativa de su propia capacidad crítica, que siguiendo la estela de Fredric Jameson, muchos autores han negado al postmodernismo (vid. especialmente Kucich, 1988; Howard, 1996). Si no puede considerarse a DeLillo como un autor postmodernista es precisamente por el modo en que sus novelas expresan, en sus formulaciones retóricas y sus estructuras narrativas, su negativa a considerarse “asimilado” a una lógica cultural postmodernista, y por su pretensión de asumir una posición deliberadamente esquinada con respecto a la misma. Es en este sentido únicamente como puede considerarse a DeLillo como un autor modernista, en cuanto que su capacidad narrativa contiene un elemento de resistencia a la lógica cultural imperante que, según analizaba Philip Nel, se vincula directamente a las vanguardias modernistas.

Más allá de los paralelismos estilísticos entre la narrativa de DeLillo y la obra de autores como Eliot, Joyce o Beckett, no obstante, se observa en este sentido lo que podría denominarse una “actitud modernista” en DeLillo. Esta actitud, que se palpa en sus novelas, pero de la que el autor ha dado muestra explícita en entrevistas y ensayos, se materializa en ese espacio narrativo de resistencia como conceptualización del papel del escritor en el mundo contemporáneo. El rol del novelista, como se citaba al comienzo del capítulo anterior, se ejerce siempre según DeLillo a la contra, en oposición a lo establecido estética y socialmente. Según han observado Philip Nel, Frank Lentricchia y John Duvall, el convencimiento consciente de que es posible, en el mundo contemporáneo, asumir una posición de resistencia ejercida desde la literatura es

un rasgo ideológicamente marcado como modernista. A pesar de la defensa del potencial revolucionario subversivo del postmodernismo que autores como Leslie Fiedler han llevado a cabo, el hecho es que el modelo teórico mayoritariamente aceptado del postmodernismo asume siempre la complicidad de éste con el sistema socio-económico en el que se origina (Hutcheon, 2002: 4; Jameson, 1991: 48-49) o al menos su aceptación como inevitable.³⁹² En el mismo sentido, son muchos los autores habitualmente incluidos en el corpus de la narrativa postmodernista norteamericana que han aceptado o que han contribuido con sus escritos teóricos a la elaboración de ese marco de análisis literario. DeLillo, a diferencia de algunos de sus contemporáneos y sucesores, se niega a asumir el marco postmodernista como propio, según se mencionaba en el capítulo 5.2.2. En este sentido, se aleja de autores como John Barth, por ejemplo, que asume retrospectivamente en “The Literature of Replenishment” (1980) la categoría “postmodernismo” para su pensamiento y su narrativa, según lo había formulado en 1967 en el ensayo “The Literature of Exhaustion” (1984b: 206). Del mismo modo, autores que se han declarado admiradores o herederos de DeLillo, como David Foster Wallace o Jonathan Franzen, también construyen sus posiciones desde la asimilación del modelo postmodernista, según se puede observar en sus novelas, pero de forma totalmente explícita en sus ensayos sobre literatura.

Queda pendiente la cuestión de la “anatomía de la postmodernidad”, del modo en que la narrativa de DeLillo se considera en relación con el grado de identificación con el mundo contemporáneo. Frente a las estrategias de resistencia al “Sistema”—modernidad racionalista, lógica cultural del capitalismo tardío—utilizadas por otros autores considerados netamente postmodernistas, tales como los juegos textuales que subvierten las convenciones de la novela realista, los vértigos metalépticos que eliminan las fronteras entre lo real y lo ficticio, la metaficción historiográfica como cuestionamiento de los discursos históricos y literarios, la novela de sistemas como modelo de representación de una realidad que debe percibirse en su postmoderna complejidad, etc., las utilizadas por DeLillo han resultado en una narrativa que la crítica identifica como representación inequívoca del mundo contemporáneo.

³⁹² En este sentido, cabe mencionar que el modelo de narrativa postmodernista metaficcional ha sido atacado por su incapacidad o desinterés por los objetivos sociales de las vanguardias no sólo desde posiciones marxistas o neo-conservadoras, sino también desde algunos sectores del postcolonialismo, que establece su propia posición de resistencia por oposición a aquel: “Postcolonial culture is inherently more oppositional, and far more political, than the postmodernism of the centre” (During, 1985: 369). Sobre el debate entre postmodernismo y postcolonialismo en términos generales, vid. Anderson, 1998: 92-119; Hutcheon, 2002: 172-176.

La frecuencia con que DeLillo ha recibido el calificativo de anatomista de la postmodernidad es inaudita entre sus contemporáneos, lo cual indica en principio que su originalidad, para todos aquellos críticos que lo han usado, se cifra precisamente en ese aspecto. La etiqueta en cuestión parece implicar que la realidad contemporánea se visibiliza en la narrativa de DeLillo de forma especialmente nítida, de un modo que permite a lectores y críticos identificarla sin titubeos. En el fondo de tal etiqueta está una consideración de su narrativa como representación mimética “fidel” a la realidad que remite de nuevo al problema del realismo y la referencia en la narrativa postmodernista que autores como Alan Wilde o Paul Maltby han querido resolver inventando categorías como “midfiction” o “dissident postmodernism” respectivamente, según se ha visto en el capítulo 2.1. Si la narrativa de DeLillo puede leerse como anatomía de la postmodernidad, se deduce de estas formulaciones, es porque por una parte, el conjunto de su obra ofrece una visión global de la realidad coincidente con los modelos sociológicos y epistemológicos que han formulado la realidad contemporánea como postmodernidad, y por otra parte, porque se asume hasta cierto punto que la representación literaria que lleva a cabo se parece a la realidad que los críticos perciben como anterior a tal representación. En definitiva, si la narrativa de DeLillo es una anatomía de la postmodernidad es porque se parece a lo que otros autores definen como postmodernidad, y porque se parece a lo que el conjunto de sus lectores considera la realidad, denominada postmoderna por esos autores.

La narrativa de DeLillo ofrece, efectivamente, una articulación de la realidad que se reconoce como postmodernista, que tiene el mismo potencial explicativo que los modelos sociológicos de la postmodernidad de los que se ha hecho uso a lo largo de este trabajo. El enfoque tropológico de este trabajo ha pretendido demostrar que tal afinidad se debe no tanto a una cadena perceptiva-descriptiva de la realidad que desembocaría en DeLillo, es decir, a la influencia que la percepción de la realidad de DeLillo hubiera podido recibir de tales formulaciones teóricas, sino fundamentalmente al modo en que todos los textos utilizados comparten una serie de recurrencias retóricas que necesariamente determinan una plasmación común de la realidad, un modelo de lo real que se visibiliza mediante la utilización de mecanismos retóricos comunes a todos ellos. Por otra parte, ese mismo modelo tropológico asume como principio fundamental la consideración de la realidad exclusivamente en términos de sus formulaciones retóricas, reiterando al fin y al cabo la idea central del post-estructuralismo acerca de la configuración de lo “real” a través de distintos conjuntos de configuraciones textuales.

En la narrativa de DeLillo se expresa una formulación de lo real de gran potencial hermenéutico, un modelo de la realidad que se percibe con tal precisión y exactitud que se compara con la anatomía, “estudio de la estructura, situación y relaciones de las diferentes partes de un cuerpo” y, por extensión, “análisis o examen minucioso de algo”. La anatomía, etimológicamente vinculada a la disección, indica no sólo la descripción de un fenómeno existente, sino también su descubrimiento y su consideración como cuerpo. La metáfora organicista se reproduce aquí en la consideración de la postmodernidad como cuerpo que precisa ser analizado. De este modo, es acertado concluir que la anatomía de la postmodernidad que DeLillo lleva a cabo no es tanto una representación mimética de una realidad preexistente, sino una formulación retórica de tal realidad que permite considerarla como cuerpo, formado por partes que se sitúan, se relacionan y se estructuran entre sí en los modos especificados por tal formulación. En este sentido, merece la pena citar las declaraciones de DeLillo en una entrevista con Maria Moss en 1999: “Novelists don’t follow, novelists lead. We don’t react, at least we shouldn’t, to movies or television or anything else. You asked what the role of the novelist is: it’s our task to create a climate, to create an environment, not to react to one. We as novelists have to see things before other people see them” (Moss, 1999 en di Pietro, ed. 2005: 158).³⁹³ La descripción del autor acerca de su propia actividad, inmediatamente caracterizada de “romántica” por la entrevistadora (ibid), responde en realidad a una percepción cercana a la que orienta esta investigación: la narrativa de DeLillo no refleja o reproduce la realidad, sino que crea un modelo retórico que la “visibiliza” ante el público, por continuar con la metáfora visual.

Este trabajo ha intentado demostrar que tal consideración sólo se hace posible gracias al recurso a una serie de estrategias retóricas de resistencia frente a la realidad en la que se narra. Si la obra de autores como Barth o Gass, por mencionar a dos de los mayoritariamente aceptados como postmodernistas metaficcionales, no constituye una anatomía de la postmodernidad en los modos en que sí lo hace la narrativa de DeLillo,

³⁹³ Esta imagen del escritor como “profeta”—“to see things before”—tiene su dimensión más sensacionalista en los textos de quienes han visto en sus novelas una cierta capacidad para “predecir el futuro”. John Johnston (1998: 6) recordaba el tono inquieto de algunas de las reseñas de *White Noise*, publicada poco después de la catástrofe de Union Carbide en Bhopal, India, y Anne Arensberg utilizaba el término “prescient” para recordar la coincidencia en una entrevista con DeLillo en 1988 (di Pietro, ed., 2005: 40). Años más tarde, Vince Passaro calificaba la narrativa de DeLillo en general de “stark, haunting and *prescient*” (2002: 68; *mi cursiva*) en un texto breve en que daba cuenta del supuesto paralelismo entre la fotografía que aparece en la portada de *Underworld* (publicada en 1997, es necesario recordar) y las imágenes de los aviones estrellándose contra las torres gemelas del World Trade Center el 11 de septiembre de 2001.

es porque en sus narrativas predominan ciertos mecanismos y estrategias que ciegan tal posibilidad. En la narrativa de Barth, la autoconciencia del artefacto literario se presenta como estrategia de subversión llevada al extremo de sus posibilidades, en un intento de bloquear por completo la capacidad mimética del lenguaje literario. En relación a éste último, Tony Tanner escribía en *City of Words* sobre la “ausencia de entorno” en su narrativa: “an absence or attenuation of environment. Those things which usually circumscribe consciousness and with the direct pressure of their presence help to condition thought have receded or been excluded and in the resultant cleared ground the mind runs free” (Tanner, 1971: 240). Del mismo modo, en la obra de Gass la percepción subjetiva extrema de sus narradores ocupa todo el espacio narrativo, impidiendo que sus discursos tengan capacidad explicativa más allá del horizonte psicológico que ellos mismos crean.

A la luz del marco teórico expuesto en el capítulo 2 de este trabajo y de los problemas metodológicos que de él se derivan apenas revisados, es hora de resumir las conclusiones de este estudio. En primer lugar, se han analizado los términos retóricos en que se cifra la anatomía de la postmodernidad que, según la crítica, desarrolla la narrativa de DeLillo. Se ha demostrado, a lo largo del capítulo 3, la afinidad de tal formulación con otros modelos teóricos y literarios que han contribuido a fijar el concepto de postmodernidad como herramienta de análisis historiográfico, concluyendo que los tropos seleccionados son los que mayor potencial explicativo han demostrado en el marco de las articulaciones de la postmodernidad. Se confirma así la premisa acerca de la consideración de la narrativa de DeLillo como anatomía de la postmodernidad, entendida en los términos apenas expuestos, y rechazando la idea de una representación mimética de una realidad preexistente.

En segundo lugar, se ha querido incidir en el modo en que las interpretaciones críticas de la narrativa de DeLillo como anatomía le distinguen de otros autores normalmente incluidos en el corpus de narrativa postmodernista. Contrastando los mecanismos narrativos normalmente utilizados por estos autores con los del corpus objeto del estudio, se concluye que la obra de DeLillo no responde al modelo mayoritariamente aceptado de la narrativa postmodernista norteamericana, en función de los conceptos de anti-realismo y metaficción, examinado al comienzo de este trabajo. Se ha buscado, en los mecanismos retóricos empleados en la narrativa de DeLillo, una formulación a partir de la cual se establezca la posición que le permite llevar a cabo esa anatomía de la postmodernidad, localizándola a partir de una serie de elementos

recurrentes en sus novelas que no encajan en el funcionamiento de aquella. Las retóricas del ascetismo y la revelación englobadas bajo la denominación de “resistencias” en el capítulo 5 se corresponden con una formulación constante que DeLillo ha construido a lo largo del tiempo en sus entrevistas al definir el papel del escritor en el mundo contemporáneo. Se trata de una retórica que, según se ha reiterado en distintos momentos a lo largo de este trabajo, incide en la necesidad, por parte del novelista, de ocupar una posición marginal, esquinada, e incluso exterior con respecto del marco socio-económico del que surge su obra. Esa retórica de la exterioridad se cifra siempre en términos de resistencia a los mecanismos y estructuras de poder asociados a tal marco. De ahí la denominación de las estrategias retóricas empleadas en su narrativa como “resistencias”. Estas retóricas, por otra parte, resultan en motivos temáticos y estructurales que inciden en los mismos elementos: exterioridad espacial con respecto a un sistema entendida como resistencia al mismo, renuncia a los códigos y mecanismos de funcionamiento del control social en ese sistema. Las formulaciones retóricas del ascetismo y la revelación, como se ha visto a lo largo de los capítulos 5.3. y 5.4., se asocian fundamentalmente a las estéticas del romanticismo y, especialmente, del modernismo.

En este sentido, la narrativa de DeLillo articula una relación dialéctica entre un mundo percibido como postmodernista y una perspectiva que pretende ser exterior a él y que se construye mediante el recurso a estrategias modernistas. La percepción contemporánea del modernismo oscila entre las acusaciones de un formalismo esteticista caduco y la consideración del potencial subversivo en el modernismo que se ha perdido en el postmodernismo. La narrativa de DeLillo, definitivamente, participa de la articulación que contempla ese potencial subversivo con nostalgia—en términos muy similares a los expresados, entre otros, por Terry Eagleton (1986)—y aspira a desvincularse del postmodernismo como estética y como lógica cultural.

No ha sido el objetivo de este estudio determinar hasta qué punto logra la narrativa de DeLillo asumir la posición de exterioridad a la que aspira. Cabe señalar, no obstante, que el debate en torno a sus posibilidades de éxito se circunscribe especialmente al ámbito de la crítica marxista, y que, a pesar de no existir unanimidad en cuanto al resultado, sí la hay en cuanto a la consideración de tal pretensión como vinculada al modernismo. Así, como señala Stephen Baker (2000: 114), el retrato que Lentricchia hace de DeLillo es triunfante: “Impulses aesthetic and critical have—classically—stood in starkest opposition, but they go together in the modernist idea of

literature, perhaps no more seamlessly than in Don DeLillo, last of the modernists, who takes for his critical object of aesthetic concern the postmodern situation” (Lentricchia, ed. 1991a: 14). Su opinión, podría añadirse, coincide con las expresadas por John N. Duvall o Philip Nel. El propio Baker, por su parte, no está tan seguro de ese éxito, e invoca la opinión de Paul Cantor al respecto, a la que suma la suya: “DeLillo seems unable to break out of the postmodern circle and offer a convincing alternative to its diminished reality [...] DeLillo is sufficiently distanced from postmodern existence to want to be able to criticize it, but sufficiently implicated in it to have a hard time finding an Archimedean point from which to do the criticizing” (Cantor, en Lentricchia ed., 1991a: 61); “there are both formal and thematic features of the texts that would contradict this all too comfortable conclusion, situating DeLillo’s texts firmly within what for Jameson is the ‘force-field’ of postmodernism rather than seeking some elevated or external aesthetic space that unsullied modernists might occupy and from which their unflinching stare might be trained on contemporary cultural degradation” (Baker, 2000: 114).

Lo que este estudio ha pretendido demostrar, en cualquier caso, es que la anatomía de la postmodernidad elaborada en la narrativa de DeLillo sólo es posible mediante tal pretensión de exterioridad, tenga ésta o no éxito, atendiendo especialmente al modo en que la construcción retórica de esa posición se articula sobre estrategias narrativas que contribuyen a definir el sistema del que se pretende salir. En palabras de Fredric Jameson, ésta sería la articulación característica de la narrativa modernista: “The possession of man by historical determinism, the intolerable power of history itself over life and over artistic creation, which is not free not to reflect what it reacts against” (Jameson, 1974: 37). Se alcanzan así dos conclusiones: en primer lugar, que la pretensión de exterioridad con respecto al sistema característica de la narrativa de DeLillo permite articular una configuración narrativa percibida como anatomía de la postmodernidad por el público; en segundo lugar, que tal posición no puede asimilarse al modelo de narrativa postmodernista manejado, en el que no es posible una articulación de la realidad, porque no se da en esa narrativa el extrañamiento con respecto al funcionamiento del sistema en el que se inscribe que sí se da en la de DeLillo; tal voluntad de extrañamiento en su narrativa es, según han señalado críticos como Nel, Baker, Duvall o Lentricchia, característicamente modernista.

En *Minima Moralia*, Adorno escribe:

Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas sin arbitrariedad ni violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento. Y es la cosa más sencilla, porque la situación misma incita perentoriamente a tal conocimiento, más aún, porque la negatividad consumada, cuando se la tiene a la vista sin recortes, compone la imagen invertida de lo contrario a ella. Pero esta posición representa también lo absolutamente imposible, puesto que presupone una ubicación fuera del círculo mágico de la existencia, aunque sólo sea en un grado mínimo, cuando todo conocimiento posible, para que adquiriera validez no sólo hay que extraerlo primariamente de lo que es, sino que también, y por lo mismo, está afectado por la deformación y la precariedad mismas de las que intenta salir [...] Hasta su propia imposibilidad debe asumirla en aras de la posibilidad. Pero frente a la exigencia que de ese modo se impone, la pregunta por la realidad o irrealidad de la redención misma resulta poco menos que indiferente. (Adorno, 1998: 250)

La narrativa de DeLillo, al plantearse como búsqueda de espacios exteriores al sistema y al intentar asumir una posición que retrate la realidad no como familiar sino como “extrañada” (*Unheimliche*), adquiere ese potencial subversivo que le asocia al modernismo. Sus novelas a menudo ofrecen una presentación de lo real que se reconoce inmediatamente, en la que se introduce un elemento inquietante que diluye la familiaridad y nos hace ver la realidad con nuevos ojos. La pregunta acerca de si DeLillo es postmodernista o cronista de la postmodernidad se responde mediante la atención a una estética modernista que, al aplicarse a la realidad en la que se inscribe su narrativa, produce la novela postmodernista que se convierte en crónica de su época, “la imagen invertida de lo contrario a ella”. Su estética modernista se presenta por una parte como estrategia de distanciamiento con respecto a la realidad (lo que le convertiría en patólogo de la postmodernidad), pero al mismo tiempo el producto de tal distanciamiento es una narrativa en la que se reconocen todos los rasgos del mal analizado, por lo que se convierte en narrativa si no postmodernista, del postmodernismo, quizás en la narrativa del postmodernismo por excelencia.

7. Bibliografía.

FUENTES PRIMARIAS:

- DeLillo, Don. 1960. "The River Jordan". Epoch 10.2: 105-120.
- _____. 1962. "Take the 'A' Train". Epoch 12.1: 9-25.
- _____. 1965. "Spaghetti & Meatballs". Epoch 14.3: 244-50.
- _____. 1968. "Baghdad Towers West". Epoch 17: 195-217.
- _____. 1970. "The Uniforms". Cutting Edges: Young American Fiction for the 70's. Ed. Jack Hicks. Nueva York: Holt, 1973: 451-459.
- _____. 1971. Americana. Boston: Houghton Mifflin.
- _____. 1972. End Zone. Boston: Houghton Mifflin.
- _____. 1973. Great Jones Street. Boston: Houghton Mifflin.
- _____. 1973. "Appendix" (to "The Uniforms"). Cutting Edges: Young American Fiction for the 70's. Ed. Jack Hicks. Nueva York: Holt, 1973: 532-533.
- _____. 1976. Ratner's Star. Nueva York: Knopf.
- _____. 1977. Players. Nueva York: Knopf.
- _____. 1978. Running Dog. Nueva York: Knopf.
- _____. 1979. The Engineer of Moonlight. Cornell Review 5.4: 21-47.
- _____. 1982. The Names. Nueva York: Knopf.
- _____. 1983. "American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK". Rolling Stone 8 diciembre: 21-28, 74.
- _____. 1983. "Human Moments in World War III". Great Esquire Fiction: The Finest Stories from the First Fifty Years. Ed. L. Rust Hills. Nueva York: Penguin. 572-586.
- _____. 1985. White Noise. Nueva York: Viking.
- _____. 1987. The Day Room. Nueva York: Knopf.
- _____. 1988. Libra. Nueva York: Viking.
- _____. 1991. Mao II. Nueva York: Viking.
- _____. 1997. Underworld. Nueva York: Scribner.
- _____. 1997. "The Power of History". New York Times Book Review 7 Sept. 1997: 60-63.
- _____. 1997. "The Artist Naked in a Cage". The New Yorker 26 de mayo de 1997: 6-7.

- _____. 1999. "A History of the Writer Alone in a Room". The Jerusalem Prize for the Freedom of the Individual in Society. The Jerusalem International Book Fair. Jerusalem, Caspit:1999. 13-18.
- _____. 2000. "The Mystery at the Middle of Ordinary Life". Zoetrope: All-Story 4.4: 70. Reeditado en South Atlantic Quarterly 99.2/3: 601-603. 31 marzo 2005. <http://muse.jhu.edu/journals/south_atlantic_quarterly/v099/99.2delillo.html>.
- _____. 2000. Valparaiso. Nueva York: Scribner.
- _____. 2001. The Body Artist. Nueva York: Scribner.
- _____. 2001. "In the Ruins of the Future". Harper's Dic. 2001: 33-40.
- _____. 2003. Cosmopolis. Nueva York: Scribner.
- _____. 2003. "On William Gaddis". Conjunctions 41 (otoño 2003). 31 marzo 2005. <<http://www.conjunctions.com/addit.htm>>.

ENTREVISTAS Y PERFILES:

- Arensberg, Anne. 1988. "Seven Seconds". Vogue Agosto 1988: 337-9; 390. Reeditada en Conversations with Don DeLillo. Ed. Thomas di Pietro. Jackson: UP of Mississippi. 40-46.
- Begley, Adam. 1993. "The Art of Fiction CXXXV". Paris Review 128: 275-306.
- Bing, Jonathan. 1997. "The Ascendance of Don DeLillo". Publisher's Weekly 11 agosto 1997: 261-63.
- Brokes, Emma. 2003. "View from the Bridge". The Guardian 24 mayo 2003. 31 marzo 2005. <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,962337,00.html>>.
- Burn, Gordon. 1991. "Wired Up and Whacked Out". Sunday Times Magazine (London) 25 agosto 1991: 36-37, 39.
- DeCurtis, Anthony. 1991. "An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo". Lentricchia, Frank, ed. Introducing Don DeLillo. Durham: Duke UP: 43-66.
- Echlin, Kim. 1997. "Baseball and the Cold War". The Ottawa Citizen 28 diciembre 1997: E5. Reeditada en Conversations with Don DeLillo. Ed. Thomas di Pietro. Jackson: UP of Mississippi. 145-151.
- Goldstein, William. 1988. "Don DeLillo". Publisher's Weekly 19 agosto 1988: 55-56.

- Harris, Robert R. 1982. "A Talk with Don DeLillo". The New York Times Book Review. 10 octubre 1982: 26.
- Howard, Gerald. 1997. "The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo". The Hungry Mind Review. 31 marzo 2005.
<[http://web.archive.org/web/19990129081431/http://www.bookwire.com/hmr/hmrinterviews.article\\$2563](http://web.archive.org/web/19990129081431/http://www.bookwire.com/hmr/hmrinterviews.article$2563)>.
- LeClair, Tom. 1983. "An Interview with Don DeLillo". LeClair, Tom & McCaffery, Larry, eds. Anything Can Happen. Interviews with Contemporary American Novelists. Urbana, IL: U. of Illinois P: 79-90.
- Moss, Maria. 1999. "'Writing as a Deeper Form of Concentration': An Interview with Don DeLillo". Sources primavera 1999: 85-97. Reeditada en Conversations with Don DeLillo. Ed. Thomas di Pietro. Jackson: UP of Mississippi. 155-168.
- Nadotti, Maria. 1993. "An Interview with Don DeLillo". Trad. Peggy Boyers. Salmagundi 100: 86-97.
- Osen, Margaret. 2002. "Window on a Writing Life". The Book that Changed my Life. Interviews with National Book Award Winners and Finalists. Nueva York: The Modern Library.
- Remnick, David. 1997. "Exile on Main Street". New Yorker 15 septiembre 1997: 42-48.
- Sjoholm, Cecilia. 1994. "Fiktion raddar oss fran forvirring". Aftonbladet/KULTUR Julio 1994. 31 marzo 2005.
<<http://www.perival.com/delillo/ddinterviews.html#swedish>>.
- Williams, Richard. 1998. "Everything Under the Bomb". The Guardian 10 enero 1998. 31 marzo 2005.
<<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,96807,00.html>>.

FICCIÓN (OTROS AUTORES):

- Abish, Walter. 1977. In the Future Perfect. Nueva York: W.W. Norton.
- Ackroyd, Peter. 1999. The Plato Papers. Londres: Chatto & Windus.
- Amis, Martin. 1985. Money. Londres: Penguin.
- Auster, Paul. 1987. In the Country of Last Things. Nueva York: Viking.

- _____. 1989. Moon Palace. Nueva York: Viking.
- _____. 1990. "City of Glass". The New York Trilogy. Londres y Nueva York: Penguin.
- _____. 1990. The Music of Chance. Nueva York: Viking.
- _____. 1995. Smoke & Blue in the Face. Nueva York: Miramax/Hyperion.
- _____. 2002. The Book of Illusions. Nueva York: Holt.
- _____. 2003. Oracle Night. Nueva York: Holt.
- Ballard, J. G. 1994 (1985). Crash. Nueva York: Noonday.
- Barth, John. 1960. The Sot-Weed Factor. Nueva York: Doubleday.
- _____. 1966. Giles Goat-Boy. Nueva York: Doubleday.
- _____. 1968. Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice. Nueva York: Doubleday.
- Barthelme, Donald. 1967. Snow White. Nueva York: Atheneum.
- _____. 1970 (1968). City Life. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Beckett, Samuel. 1973 (1938). Murphy. Londres: Picador.
- _____. 1979. The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. Londres: Picador.
- Birdwell, Cleo. 1980. Amazons. Nueva York: Holt Rinehart & Winston.³⁹⁴
- Bishop, Elizabeth. 1983. The Complete Poems 1927-1979. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Blake, William. 1966. The Complete Writings of William Blake. Ed. Geoffrey Keynes. Oxford: OUP.
- Bly, Robert. 1986. Selected Poems. Nueva York: Harper & Row.
- _____. 1999. Eating the Honey of Words. New and Selected Poems. Nueva York: Harper/Flamingo.
- Borges, Jorge Luis. 1997 (1944). Ficciones. Madrid: Alianza.
- Boswell, James. 1998 (1791). Life of Johnson. Londres: Penguin.
- Burroughs, William S. 1992 (1966). The Soft Machine. Nueva York: The Grove Press.
- Chabon, Michael. 2000. The Amazing Adventures of Kavalier & Clay. Nueva York: Random House.
- Coetzee, J.M. 1977. In the Heart of the Country. Londres: Secker & Warburg.
- _____. 1980. Waiting for the Barbarians. Londres: Secker & Warburg.

³⁹⁴ Aunque esta novela se atribuye normalmente al propio DeLillo, no la he incluido en la lista de sus obras, del mismo modo en que no forma parte del corpus de esta investigación.

- _____. 1983. Life and Times of Michael K. Londres: Secker & Warburg.
- Conrad, Joseph. 1996 (1900). Heart of Darkness. Ed. Ross C. Murfin. Boston & Nueva York: Bedford/ St. Martin's.
- _____. 1904. Nostramo. Londres: Penguin, 1994.
- Coover, Robert. 1966. The Origin of the Brunists. Nueva York: Putnam.
- _____. 1968. The Universal Baseball Association J. Henry Waugh, Prop. Nueva York: Random House.
- _____. 1969. Pricksongs and Descants. Nueva York: Grove Press.
- _____. 1976. The Public Burning. Nueva York: Viking.
- Cortázar, Julio. 1976. "Las babas del diablo". Los relatos 3. Pasajes. Madrid: Alianza.
- Crane, Stephen. 1991 (1893). Maggie, a Girl of the Streets. Nueva York: Signet Classic.
- _____. 1994 (1895). The Red Badge of Courage. Londres, etc.: Penguin.
- Defoe, Daniel. 1999 (1712). Robinson Crusoe. Oxford: OUP.
- _____. 1971 (1724-1726). A Tour through the Whole Island of Great Britain. Ed. Pat Rogers. Londres: Penguin.
- Dickens, Charles. 1996 (1853). Bleak House. Londres, etc.: Penguin.
- _____. 1998 (1864). Our Mutual Friend. Oxford: OUP.
- Dos Passos, John. 1925. Manhattan Transfer. Nueva York y Londres: Harper & Bros.
- Dostoievski, Fiodor M. 1966 (1864). Memorias del subsuelo. En Obras completas, vol.1. Trad. Rafael Cansinos Asens. Madrid: Aguilar.
- Eggers, Dave. 2003. You Shall Know Our Velocity.
- Eliot, George. 1980 (1859). Adam Bede. Londres, etc.: Penguin.
- Eliot, T.S. 1963. Collected Poems 1909-1962. Londres: Faber & Faber.
- Fitzgerald, F. Scott. 1994 (1926). The Great Gatsby. Londres: Penguin.
- Forster, E.M. 1979 (1924). A Passage to India. Londres: Penguin.
- _____. 1973 (1910). Howards End. Londres: E. Arnold.
- Franzen, Jonathan. 2001. The Corrections. Londres, etc.: Harper Collins.
- Gaddis, William. 1955. The Recognitions. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- _____. 1975. JR. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- _____. 1985. Carpenter's Gothic. Londres, etc.: Penguin.
- _____. 1995. A Frolic of His Own. Nueva York: Scribner.
- García Lorca, Federico. 1996. Poeta en Nueva York. Obras completas. Ed. Miguel García Posadas. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gass, William H. 1966. Omensetter's Luck. Nueva York: The New American Library.

- _____. 1968. In the Heart of the Heart of the Country. Nueva York: Harper & Row.
- _____. 1995. The Tunnel. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Ginsberg, Allen. 1995. Collected Poems 1947-1985. Londres.
- Hardy, Thomas. 1996 (1894). Jude the Obscure. Oxford: OUP.
- Hawthorne, Nathaniel. 1969. The Portable Hawthorne. Ed. Malcolm Cowley. Nueva York: Viking.
- Herbert, Zbigniew. 1983. Raport z obl,e-zonego miasta. París: Instytut Literacki.
- _____. 1993 (1983). Informe desde la ciudad sitiada. Trad. Xaverio Ballester. Madrid: Hiperión.
- Joyce, James. 1955 (1944). Stephen Hero. Ed. Theodore Spencer. Nueva York: New Directions.
- _____. 1992 (1914). A Portrait of the Artist as a Young Man. Londres etc.: Penguin.
- _____. 1996 (1914). Dubliners. Londres, etc.: Penguin.
- _____. 1994 (1922). Ulysses. Londres: Flamingo.
- Kosinski, Jerzy. 1970. Being There. Londres: Black Swan.
- _____. 1981 (1973). The Devil Tree. Nueva York: St. Martin's Press.
- _____. 1997 (1968). Steps. Nueva York: Grove Press.
- Mailer, Norman. 1968. The Armies of the Night. Nueva York y Londres: Plume.
- _____. 1979. The Executioner's Song. Boston: Little, Brown & Co.
- _____. 1995. Oswald's Tale: An American Mystery. Nueva York: Random House.
- McEwan, Ian. 1998. Enduring Love. Londres: Vintage.
- Milton, John. 1952 (1667). Paradise Lost. The Poetical Works of John Milton Vol. 1. Ed. Helen Darbishire. Oxford: OUP.
- Morrison, Toni. 1988. Beloved. Nueva York: Plume.
- Nabokov, Vladimir. 1967 (1938). Laughter in the Dark. Nueva York: New Directions.
- _____. 1970. Mary. Londres, etc.: Penguin.
- _____. 1973. Strong Opinions. Nueva York: McGraw-Hill.
- _____. 1996. Speak, Memory!. Novels and Memoirs 1941-1951. Nueva York: The Library of America. 359-635.
- _____. 2000 (1962). Pale Fire. Londres: Penguin.

- Pinsky, Robert. 2000. "To television". Jersey Rain. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. 31-32.
- Pound, Ezra. 1975. Selected Poems 1908-1959. Londres: Faber & Faber.
- Proust, Marcel. 1955. Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu. Vol. 1. Ed. Pierre Clarac y André Ferré. París: Gallimard.
- _____. 1955. Le temps retrouvé. À la recherche du temps perdu. Vol. 14. Ed. Pierre Clarac y André Ferré. París: Gallimard.
- Pynchon, Thomas. 1963. V. Nueva York: Lippincott.
- _____. 1966. The Crying of Lot 49. Nueva York: Lippincott.
- _____. 1973. Gravity's Rainbow. Nueva York: Viking.
- _____. 1992. "Introduction". The Teachings of Don B. Nueva York: Turtle Bay.
- _____. 1997 (1990). Vineland. Londres: Penguin.
- Roth, Philip. 1993. Operation Shylock. Nueva York: Simon & Schuster.
- _____. 1997. American Pastoral. Nueva York y Boston: Houghton-Mifflin.
- _____. 2000. The Human Stain. Nueva York y Boston: Houghton-Mifflin.
- Rushdie, Salman. 2001. Fury. Nueva York: Modern Library.
- Salinger, J.D. 1964. Franny & Zooey. Nueva York, etc.: Bantam Books.
- Shakespeare, William. 1996. The Complete Works. Eds. Stanley Wells, Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press.
- Simic, Charles. 1971. Dismantling the Silence. Nueva York: George Braziller.
- _____. 1990. Selected Poems 1963-1983. Nueva York: George Braziller.
- _____. 2004. Selected Poems 1963-2003. Londres: Faber & Faber.
- Smollett, Tobias. 1983 (1771). The Expedition of Humphrey Clinker. Ed. James L. Thorson. Londres y Nueva York: Norton.
- Snyder, Gary. 1974. Turtle Island. Nueva York: New Directions.
- Stendhal, Henri Beyle. 1989 (1830). Le rouge et le noir. París : Larousse.
- Strand, Mark. 1980. Selected Poems. Nueva York : Atheneum.
- Thackeray, William Makepeace. 1991 (1852). Henry Esmond. Oxford: OUP.
- Thomson, James. 1972 (1726). The Seasons. Ed. James Sambrook. Oxford: Clarendon Press.
- Thoreau, Henry David. 1995 (1854). Walden, or Life in the Woods. Nueva York: Dover.

- Twain, Mark. 1988 (1884). Adventures of Huckleberry Finn. The Works of Mark Twain. Vol. 8. Ed. Robert H. Hirst. Berkeley, etc.: U of California P.
- Valéry, Paul. 1957. "Louanges de l'eau". Oeuvres vol. 1. Ed. Jean Hytier. París: Pléiade.
- Vonnegut, Kurt. 1992 (1979). Jailbird. Londres: Vintage.
- _____. 2000 (1969). Slaughterhouse Five. Londres: Vintage.
- Wallace, David Foster. 1989. Girl with Curious Hair. Nueva York: Norton.
- Whitman, Walt. 2002 (1855). "Song of Myself". Leaves of Grass and Other Writings. Ed. Michael Moon. Nueva York y Londres: Norton. 26-78.
- Woolf, Virginia. 1998 (1931). The Waves. Oxford: OUP.
- _____. 2000 (1925). Mrs. Dalloway. Oxford: OUP.
- Wordsworth, William. 1959 (1850). The Prelude. Ed. Ernest de Selincourt. Oxford: Clarendon Press.
- _____. 1984. "Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood". William Wordsworth. Ed. Stephen Gill. Oxford: OUP.
- Yeats, William Butler. 1996 (1920). "The Second Coming". Poems. Ed. A. Norman Jeffares. London: Macmillan. 294-295.

FUENTES SECUNDARIAS (SOBRE DON DELILLO):

- Amis, Martin. 2002. The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000. Londres: Vintage: 313-321.
- Backer, Stephen. 2000. The Fiction of Postmodernity. Edimburgo: Edinburgh UP.
- Bawer, Bruce. 2003. "Don DeLillo's America". Ed. Harold Bloom. Don DeLillo's White Noise. Modern Critical Interpretations. Philadelphia: Chelsea House: 21-28.
- Beach, Patrick. 2005. "Novelist Leaves Audience Wanting More". Austin American-Statement 11 de febrero de 2005.
- Bérubé, Michael. 2000. "Endpaper". Context: A Forum for Literary Arts and Culture 5. 31 marzo 2005 <<http://centerforbookculture.org/context/no5/berube.html>>.
- Bilton, Alan. 2002. An Introduction to Contemporary American Fiction. Nueva York: New York UP.
- Bloom, Harold. 2003a. "Introduction". Don DeLillo. Bloom's Modern Critical Views. Philadelphia: Chelsea House.

- _____. 2003b. "Introduction". Don DeLillo's *White Noise*. Modern Critical Interpretations. Philadelphia: Chelsea House.
- Bloom, James D. 1995. "Cultural Capital and Contrarian Investing: Robert Stone, Thom Jones, and Others" Contemporary Literature 36.3: 490-507.
- Bonca, Cornel. 1996. "Don DeLillo's White Noise: The Natural Language of the Species". College Literature 23.2: 25-44.
- Bull, Jeffrey S. 1999. "'What about a problem that doesn't have a solution?' Stone's A Flag for Sunrise, DeLillo's Mao II, and the Politics of Political Fiction" Critique 40: 215-29.
- Butterfield, Bradley. 1999. "Baudrillard's Primitivism & White Noise: 'The only Avant-garde we've got'". Undercurrents 7.
31 marzo 2005. <<http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-brad.html>>.
- Camlot, Jason. 1993. "Frank Lentricchia's Don DeLillo: 'Introducing', Postmodern Modernism and the Academic Fear of Death". Comunicación presentada en la Universidad de Oregon, mayo 1993.
31 marzo 2005. <http://perival.com/delillo/camlot_delillo.html>.
- Carmichael, Thomas. 1991. "Buffalo/Baltimore, Athens/Dallas: John Barth, Don DeLillo and the Cities of Postmodernism" Canadian Review of American Studies 22.2: 241-49.
- Carter, Steven. 1999. "The Rites of Memory: Orwell, Pynchon, DeLillo, and the American Millennium". Prospero: Rivista di culture anglo germaniche 6: 5-21.
- Caton, Lou. 1997. "Romanticism and the Postmodern Novel: Three Scenes from Don DeLillo's White Noise". English Language Notes 35: 38-48.
- Civello, Paul. 1994. American Literary Naturalism and its Twentieth-Century Transformations. Athens y Londres: U of Georgia P.
- Conroy, Mark. 1994. "From Tombstone to Tabloid: Authority Figured in White Noise". Critique 35.2: 97-110.
- Cordesse, Gérard. 1998. "Bruits et paradoxes dans White Noise de Don DeLillo". Revue Française d'Études Américaines 76: 54-62.
- Couturier, Maurice. 1994. "L'histoire et la refiguration de l'instant: White Noise de Don DeLillo". Revue Française d'Études Américaines 62: 383-392.
- Cowart, David. 2002. Don DeLillo. The Physics of Language. Athens & London: Georgia UP.

- Deitering, Cynthia. 1996. "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s". Cheryl Glotfelty y Harold Fromm, eds. The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology. Athens, GA: U of Georgia P. 196-203.
- Dewey, Joseph. 1990. "The Eye Begins to See: The Apocalyptic Temper in the 1980s—William Gaddis and Don DeLillo". In a Dark Time: The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age. W. Lafayette, IN: Purdue UP. 180-229.
- Dewey, Joseph, Steven G. Kellman, and Irving Malin, eds. 2002. Under/Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld. Newark, DE: U. of Delaware P.
- Di Pietro, Thomas. 1985. "Review of White Noise by Don DeLillo". Commonweal 5 abril 1985: 219.
- Do Carmo, Stephen N. 2000. "Subjects, Objects, and the Postmodern Differend in Don DeLillo's White Noise". LIT. Literature, Interpretation, Theory 11.1: 1-33.
- Donovan, Christopher. 2005. Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson and Tim O'Brien. Nueva York y Londres: Routledge.
- Duvall, John N. 1994. "The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo's White Noise". Bloom, Harold, ed. 2003b. Don DeLillo's White Noise. Modern Critical Interpretations. Philadelphia: Chelsea House: 169-194.
- _____. 1999. "From Valparaíso to Jerusalem: Don DeLillo and the Moment of Canonization". Modern Fiction Studies 45.3: 559-568.
- _____. 2002. Don DeLillo's Underworld. A Reader's Guide. Nueva York y Londres: Continuum.
- Edmundson, Mark. 1995. "Not Flat, Not Round, Not There, Don DeLillo's Novel Characters". Yale Review 83.2: 107-124.
- Eid, Haidar. 1999. "Beyond Baudrillard's Simulacral Postmodern World: White Noise". Undercurrents 7. 31 marzo 2005. <<http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-eid.html>>.
- _____. 2000. "White Noise: A Late Capitalist World of Consumerism". Consumption, Markets & Culture 3.3. Londres: Harwood Academic Publishers & The Gordon and Breach P. 215-238.
- Frow, John. 1986. Marxism and Literary History. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Gadarrhè, Fred L. 1996. "Don DeLillo's American Masquerade: *Italianità* in a Minor Key". Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative. Durham: Duke UP: 172-92.

- Green, Jeremy. 1999. "Disaster Footage: Spectacles of Violence in Don DeLillo". Modern Fiction Studies 45.3: 571-99.
- Halldorson, Stephanie S. 2004. The Heroic Impulse and the Heroic Narrative in the Works of Saul Bellow and Don DeLillo. U of Toronto. Dissertation Abstracts International vol. 65-05, sec. A, p. 1780.
- Hantke, Steffen. 1994. Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction: The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang.
- _____. 1998. "Lessons in Latent History" Electronic Book Review 7. 31 marzo 2005. <<http://www.altx.com/ebr/reviews/rev7/r7han.htm>>.
- Happe, François. 1990. "L'Amérique de Don DeLillo, ou l'empire des signes". Europe : Revue Littéraire Mensuelle 68.733 : 55-58.
- _____. 1996: "La conspiration du hasard: histoire et fiction dans Libra de Don DeLillo". Revue Française d'Études Américaines 69 (marzo 1996): 98-107.
- _____. 1997: "L'image ironique: figures de la répétition dans Mao II de Don DeLillo". Revue Française d'Études Américaines 73 (junio 1997): 66-77.
- _____. 2000a. "Le banal et l'événement: la 'Belle Noiseuse' de White Noise de Don DeLillo". Revue Française d'Études Américaines 85 (junio 2000): 23-32.
- _____. 2000b. Don DeLillo. La fiction contre les systèmes. Paris: Belin.
- Hardin, Michael. 2000. "What is the Word at Logos College? Homosocial Ritual or Homosexual Denial in Don DeLillo's End Zone". Journal of Homosexuality 40.1: 31-50.
- _____. 2002. "Postmodernism's Desire for Simulated Death: Andy Warhol's Car Crashes, J. G. Ballard's Crash, and Don DeLillo's White Noise". LIT: Literature, Interpretation, Theory 13.1: 21-50.
- Heffernan, Teresa. 1995. "Can Apocalypse be Post?". Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End. Ed. Richard Dellamora. Philadelphia: U of Pennsylvania P. 171-181.
- Heise, Ursula K. 2002. "Toxins, Drugs and Global Systems: Risks and Narrative in the Contemporary Novel". American Literature 74.4: 747-778.
- Helyer, Ruth. 1999. "'Refuse Heaped Many Stories High': DeLillo, Dirt, and Disorder". Modern Fiction Studies 45.4: 987-1006.

- Higginbotham, J.K. 1989. "The 'Queer' in Don DeLillo's End Zone". Notes on Contemporary Literature 19.1: 5-7.
- Howard, Gerald. 1996. "Slouching towards Grubnet: The Author in the Age of Publicity". Review of Contemporary Fiction 16.1: 44-56.
- Jameson, Fredric. 1984. "Review of Don DeLillo's The Names and Sol Yurick's Richard A.". Minnesota Review 22: 116-122.
- Johnson, Stuart. 1985. "Extraphilosophical Instigations in Don DeLillo's Running Dog". Contemporary Literature 26: 74-90.
- Johnston, John. 1989. "Generic Difficulties in the Novels of Don DeLillo". Critique 30: 261-275.
- _____. 1990. "Post-Cinematic Fiction: Film in the Novels of Pynchon, McElroy and DeLillo". New Orleans Review 17.2: 90-97.
- _____. 1995. "Representation and Multiplicity in Four Postmodern American Novels". Critical Essays on American Postmodernism. Ed. Stanley Trachtenberg. Nueva York: Hall. 169-81.
- _____. 1998. Information Multiplicity. American Fiction in the Age of Media Saturation. Baltimore y Londres: John Hopkins UP. 165-205.
- Kakutani, Michico. 2003. "Headed Toward a Crash, of Sorts, in a Stretch Limo". New York Times. 24 de marzo de 2003: 10.
- Karnicki, Jeffrey. 2001. "Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol and Seriality". Critique 42.4: 384-356.
- Kavadlo, Jesse. 2001. "Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management". Critique 42.4: 384-401.
- _____. 2004. Don DeLillo. Balance at the Edge of Belief. Nueva York, etc.: Peter Lang.
- Keesey, Douglas. 1993. Don DeLillo. Nueva York: Twaine.
- King, Noel. 1991. "Reading White Noise: Floating Remarks". Critical Quarterly 33.3: 66-84.
- Knight, Peter. 1999. "'Everything is Connected': Underworld's Secret History of Paranoia". Modern Fiction Studies 45.3: 811-836.
- _____. 2000. Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to "The X-Files". Londres: Routledge.
- _____. 2002. "Introduction". Peter Knight, ed. Conspiracy Nation, The Politics of Paranoia in Postwar America. Nueva York: New York UP. 1-17.

- Kucich, John. 1988. "Postmodern Politics. Don DeLillo and the Plight of the White Male Writer". Michigan Quarterly Review 27.2: 328-341.
- LeClair, Tom. 1987. In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- _____. 1997. "An Underhistory of Mid-Century America". The Atlantic Monthly 280.4: 113-116.
- Lehmann-Haupt, Christopher. 1971. "Old Story, Fresh Language". New York Times 6 de mayo de 1971: 41.
- Lentricchia, Frank, ed. 1991a. New Essays on White Noise. Cambridge: Cambridge UP.
- _____, ed. 1991b. Introducing Don DeLillo. Durham y Londres: Duke UP.
- Lentricchia, Frank y McAuliffe, Jody. 2003. Crimes of Art and Terror. Chicago y Londres: U of Chicago P.
- Leonard, John. 1997. "American Jitters". The Nation. 3 noviembre 1997: 18-24.
- Leps, Marie-Christine. 1995. "Empowerment through Information: A Discursive Critique". Cultural Critique 31: 179-96.
- Lindner, Christoph. 2003. "Shop Till You Drop: Retail Therapy in DeLillo's White Noise". Fictions of Commodity Culture: From the Victorian to the Postmodern. Aldershot, Hampshire, y Burlington, VT: Ashgate. 137-167.
- Little, William G. 2002. The Waste Fix: Seizures of the Sacred from Upton Sinclair to The Sopranos. Nueva York y Londres: Routledge.
- Malin, Irving & Dewey, Joseph. 2002. "'What Beauty, What Power': Speculations on the Third Edgar". Under/ Words: Perspectives on Don DeLillo's Underworld. Eds. Joseph Dewey, Steven G. Kellman, Irving Malin. Delaware, IL: U of Delaware P. 19-27.
- Maltby, Paul. 1996. "The Romantic Metaphysics of Don DeLillo". Contemporary Literature 37: 258-77.
- Marín, Paco. 1995. "Don DeLillo: Analista de riesgos". Quimera: Revista de libros 133: 65-67.
- McClure, John A. 1994. Late Imperial Romance. Londres: Verso.
- _____. 1995. "Postmodern/ Post-Secular: Contemporary Fiction and Spirituality". Modern Fiction Studies 41: 141-63.
- _____. 2002. "Forget Conspiracy. Pynchon, DeLillo and the Conventional Counterconspiracy Narrative". Peter Knight, ed. Conspiracy Nation, The Politics of Paranoia in Postwar America. Nueva York: New York UP. 254-273.

- McMinn, Robert. 2002. “Underworld: Sin and Atonement”. Under/ Words: Perspectives on Don DeLillo’s Underworld. Eds. Joseph Dewey, Steven G. Kellman, Irving Malin. Newark, DE: U of Delaware P. 37-49.
- Melley, Timothy. 2000. Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America. Ithaca & Londres: Cornell UP.
- Messmer, Michael W. 1988. “‘Thinking it Through Completely’: The Interpretation of Nuclear Culture”. Centennial Review 23.4: 397-413.
- Millard, Kenneth. 2000. Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction since 1970. Oxford: Oxford UP.
- Moran, Joe. 2000: “Don DeLillo and the Myth of the Author-Recluse”. Journal of American Studies 34.1 (abril 2000): 137-152.
- Moraru, Christian. 1997: “Consuming Narratives: Don DeLillo and the ‘Lethal’ Reading”. Journal of Narrative Technique 27: 190-206.
- Morrison, Blake. 2003. “Future Tense”. The Guardian 17 mayo 2003. 31 marzo 2005. <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,957512,00.html>>.
- Moss, Maria. 1998. “Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil: The Sublime as Part of the Mythic Strategy in Don DeLillo’s The Names”. Amerikanstudien/ American Studies 43.3: 483-96.
- Mullen, Bill. 1996. “Not There There: Cultural Criticism as Lost Object in Don DeLillo’s *Players* and *Running Dog*”. Alfonso, Ricard Miguel, ed. Powerless Fictions? Ethics, Cultural Critique, and American Fiction in the Age of Postmodernism. Amsterdam & Atlanta: Rodopi: 113-39.
- Nel, Philip. 2001. “Amazons in the Underworld: Gender, the Body, and Power in the Novels of Don DeLillo”. Critique 42.4: 416-36.
- _____. 2002a. “ ‘Amid the Undeniable Power of the Montage’: Modern Forms, Postmodern Politics, and The Role of the Avant-Garde In Don DeLillo’s *Underworld*”. The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks. UP of Mississippi: 96-115.
- _____. 2002b. “Don DeLillo’s Return to Form: The Modernist Poetics of *The Body Artist*”. Contemporary Literature 43.4: 736-59.
- Oates, Joyce Carol. 1971. “Young Man at the Brink of Self-Destruction”. Detroit Evening News. 27 de junio de 1971. 5-E.
- O’Donnell, Patrick. 1990. “Obvious Paranoia: The Politics of Don DeLillo’s *Running Dog*”. Centennial Review 34.1: 56-72.

- _____. 1992. "Engendering Paranoia in Contemporary Narrative". Boundary 2 19: 181-204.
- _____. 2000. Latent Destinies: Cultural Paranoia in Contemporary U.S. Narrative. Durham: Duke UP.
- Oriard, Michael. 1978. "Don DeLillo's Search for Walden Pond". Critique 20: 5-24.
- Osteen, Mark. 1996. "Children of Godard and Coca-Cola: Cinema and Consumerism in Don DeLillo's Early Fiction". Contemporary Literature 34.3: 439-470.
- _____. 1999. "Becoming Incorporated: Spectacular Authorship and DeLillo's Mao II". Modern Fiction Studies 45.3: 643-74.
- _____. 2000. American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture. Philadelphia: U of Pennsylvania P.
- Passaro, Vince. 2002. "Don DeLillo and the Twin Towers". Before and After: Stories from New York. Nueva York: Mr. Beller's Neighborhood Books.
- Pellegrin, Jean-Yves. 1998. "Le désordre du discours dans End Zone de Don DeLillo". Revue Française d'Études Américaines 76 : 63-72.
- Phillips, Dana. 1998. "Don DeLillo's Postmodern Pastoral". Eds. Michael P. Branch, Rochelle Johnson, Daniel Patterson y Scott Slovic. Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and Environment. Moscow, ID: U of Idaho P. 235-246.
- Pifer, Ellen. 2000. "The Child as Mysterious Agent: DeLillo's White Noise." Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture. Charlottesville, VA: UP of Virginia. 212-32.
- Redding, Arthur. 1998. Raids on Human Consciousness. Writing, Anarchism and Violence. Columbia, SC: U of South Carolina P.
- Reid, Ian. 1992. Narrative Exchanges. Nueva York y Londres: Routledge.
- Rettberg, Scott. 1999. "American Simulacra: Don DeLillo's Fiction in the Light of Postmodernism". Undercurrents 7. 31 marzo 2005.
<<http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-rett.html>>.
- Rump, Keiran. 2000. "The Wilder State in DeLillo's White Noise". Notes on Contemporary Literature 30.2: 10-12.
- Ruppersburg, Hugh & Engles, Tim, eds. 2000. Critical Essays on Don DeLillo. New York: G.K.Hall.
- Saltzman, Arthur M. 1994. "The Figure in the Static: White Noise". Modern Fiction Studies 40: 807-26.

- Scanlan, Margaret. 1994. "Writers Among the Terrorists: Don DeLillo's *Mao II* and the Rushdie Affair". Modern Fiction Studies 40: 675-95.
- Schaub, Thomas. 1989. "Don DeLillo's Systems: 'What Is Now Natural' ". Contemporary Literature 30.1: 128-132.
- Simmons, Philip E. 1997. Deep Surfaces: Mass Culture and History in Contemporary American Fiction. Athens: U of Georgia P.
- Soltan, Margaret. 2000. "From Black Magic to White Noise: Malcolm Lowry and Don DeLillo". Asals, Frederick & Tiessen, Paul, eds. A Darkness that Murmured: Essays on Malcolm Lowry and the Twentieth Century. Toronto: University of Toronto Press: 200-222.
- Stockinger, Michael. 2000. "Experiments on Living Matter or How to Save the Narrative from Extinction: The Unfinished Story of Jean Baudrillard's and Don DeLillo's Cultural Pathology". Kraus, Elisabeth and Auer, Carolin, eds., Simulacrum America: The USA and the Popular Media. Rochester, NY: Camden House: 49-67.
- Tabbi, Joseph. 1995. Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk. Ithaca: Cornell UP. 169-207.
- Tanner, Tony. 2000. The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo. Cambridge: CUP.
- Tate, Greg. 1992. "White Magic: Don DeLillo's Intelligence Networks". Flyboy in the Buttermilk. Essays on Contemporary America. Nueva York y Londres: Simon & Schuster. 220-228.
- Towers, Robert. 1988. "From the Grassy Knoll". The New York Times Book Review 35: 13.
- Tréguer, Florian. 2000. "Comment recycler l'apocalypse: l'Histoire et son résidu critique dans *Mao II* et *Underworld* de Don DeLillo". Amérique fin de siècle. Ed. Sylvie Mathé. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence. 99-117.
- Unsworth, John. 1992. "William Gass's *The Tunnel*: The Work in Progress as Post-Modern Genre". Arizona Quarterly 48.1: 63-85.
- Updike, John. 2003. "One-Way Street". The New Yorker 31 de marzo de 2003: 102-103.
- Weinstein, Arnold. 1993. Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo. Nueva York: Oxford University Press.

- White, Patti. 1992. Gatsby's Party: The System and the List in Contemporary Narrative. West Lafayette, IN: Purdue UP.
- Wilcox, Leonard. 2002. "Don DeLillo's Underworld and the Return of the Real" Contemporary Literature 43.1: 120-37.
- Wolcott, James. 1997. "Blasts form the Past". The New Criterion 16.4: 65-70.
- Wolf, Philipp. 2002. "Baseball, Garbage and the Bomb: Don DeLillo, Modern and Postmodern Memory". Anglia: Zeitschrift fur Englische Philologie 120.1: 65-85.
- Wood, James. 1999. "Against Paranoia: The Case of Don DeLillo". The Broken Estate: Essays on Literature and Belief. Londres: Jonathan Cape. 213-226.

TEXTOS TEÓRICOS

- Adams, Paul. 1993. "In TV: On 'Nearness', on Heidegger and on Television". Ed. Tony Fry. Rua TV? Heidegger and the Televisual. Sydney: Power Publishing. 45-66.
- Adorno, Theodor W. 1982 (1969). La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidad. Trad. Justo Pérez Corral. Madrid: Taurus.
- _____. 1989 (1966). Dialéctica negativa. Trad. José María Ripalda. Madrid: Taurus.
- _____. 1998 (1951). Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus.
- Althusser, Louis. 1969. Lire le Capital. París: Maspero.
- _____. 1974. Escritos. Trad. Albert Roies Qui. Barcelona: Laia.
- _____. 1974b (1967). Philosophie et philosophie spontanée des savants. París: Maspero.
- Anderson, Perry. 1998. The Origins of Postmodernity. Londres : Verso.
- Aristóteles. 1988. Política. Ed. Manuela García Valdés. Madrid : Gredos.
- _____. 1998. Retórica. Ed. Alberto Bernabé. Madrid : Alianza.
- Barth, John. 1984a (1967). "The Literature of Exhaustion". The Friday Book. Essays and Other Nonfiction. Baltimore y Londres: John Hopkins UP. 62-76.
- _____. 1984b (1980). "The Literature of Replenishment". The Friday Book. Essays and Other Nonfiction. Baltimore y Londres: John Hopkins UP. 193-206.
- Barthes, Roland. 1970. S/Z. París. Seuil.
- _____. 1973. Le plaisir du texte. París: Seuil.

- _____. 1980. La chambre claire. Note sur la photographie. París : Cahiers du Cinéma/ Seuil.
- Bataille, Georges. 1967. La parte maudite. París: Minuit.
- Baudrillard, Jean. 1972. Pour une critique de l'économie politique du signe. París: Gallimard.
- _____. 1976. L'échange symbolique et la mort. París: Gallimard.
- _____. 1981. Simulacres et simulation. París: Galilée.
- _____. 1982. A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social. París: Denöel/Gonthier.
- _____. 1991. La guerra del Golfo no ha tenido lugar. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. 1997. Postmodernity and its Discontents. Cambridge: Polity Press.
- _____. 2003. Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil. Trad. Jesús Alborés. Madrid: Siglo XXI.
- Bell, Daniel. 1976 (1973). The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting. Nueva York: Basic Books.
- _____. 1976. The Cultural Contradictions of Capitalism. Nueva York: Basic Books.
- Benjamin, Walter. 1982. Discursos interrumpidos. Iluminaciones 1. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- _____. 1991. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones 4. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus.
- _____. 1996 (1985). "Crónica de Berlín". Escritos autobiográficos. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Alianza.
- _____. 1998. Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Berkeley, George. 1962 (1710). Principios del conocimiento humano. Trad. Pablo Masa. Madrid, etc.: Aguilar.
- Bertens, Hans. 1995. The Idea of the Postmodern. Londres & Nueva York: Routledge.
- Blanchot, Maurice. 1983. La communauté inavouable. París: Minuit.
- _____. 2002 (1994). L'instant de ma mort. París: Gallimard.
- Bloom, Harold. 1994. The Western Canon. Nueva York, etc.: Hartcourt Brace & Co.
- Blumenberg, Hans. 1995. Naufugio con espectador. Trad. Jorge Vigil. Madrid: Visor.

- _____. 1999 (1981). Las realidades en que vivimos. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Paidós.
- _____. 2003 (1997). Paradigmas para una metaforología. Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Trotta.
- Booth, Wayne C. 1961. The Rhetorics of Fiction. Chicago: Chicago UP.
- _____. 1974. A Rhetoric of Irony. Chicago y Londres: Chicago UP.
- Boswell, Marshall. 2003. Understanding David Foster Wallace. Columbia, SC: U of South Carolina P.
- Bourdieu, Pierre. 1997 (1996). Sobre la televisión. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bradbury, Malcolm. 1992. The Modern American Novel. Oxford: OUP.
- Bradbury, Malcolm & Ruland, R. 1992. From Puritanism to Postmodernism. Nueva York: Penguin.
- Brecht, Bertoldt. 1963. Breviario de estética teatral. Trad. Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Brooks, Peter. 1984. Reading for the Plot. Cambridge (Mass.): Harvard UP.
- Calinescu, Matei. 1987. Five Faces of Modernity. Durham: Duke UP.
- Calvino, Italo. 1993. Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio. Milán: Mondadori.
- Caneda Cabrera, M^a Teresa. 2002. La estética modernista como práctica de resistencia en 'A Portrait of the Artist as a Young Man'. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- Canetti, Elias. 1987. Masa y poder. Trad. Horst Vogel. Madrid: Alianza.
- Caramello, Charles. 1983. Silverless Mirrors. Book, Self and Postmodernist American Fiction. Tallahassee, Fl.: UP of Florida.
- Chatman, Seymour. 1990. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca y Londres: Cornell UP.
- Cohn, Priscilla N. 1975. Heidegger: Su filosofía a través de la nada. Trad. Ángel García Fluixá. Madrid: Guadarrama.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1907 (1817). Biographia Literaria. Ed. J. Shawcross. Oxford: Clarendon Press.
- Collado Rodríguez, Francisco, ed. 1990. Del mito a la ciencia: La novela norteamericana contemporánea. Zaragoza: Universidad de Zaragoza Pressas Universitarias.

- _____. 1994. "Postmodernist Fragments and Scientific Realism: Eric Kraft's 'Ficciones'". En Eds. Sola, Ricardo J. et al. XVIII Congreso de AEDEAN. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 543-549.
- _____. 1998. "Representing Postmodernist Realism: Social Commitment and Narrative Strategies in Russell Banks' Literary Project". Atlantis 20.1: 19-27.
- Collado Rodríguez, Francisco, Baelo Allué, Sonia y Calvo Pascual, Mónica. 2003. "¿Compromiso social y escritores blancos? Intertextualidad, postmodernismo y crítica en la novela norteamericana contemporánea". Ed. Ignacio M. Palacios Martínez et al. Fifty Years of English Studies in Spain (1952-2002). Actas del XXVI Congreso de AEDEAN. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. 881-889.
- Collins, Richard. 1990. Television: Policy and Culture. Londres et al: Unwin Hyman.
- Conot, Robert E. 1983. Justice at Nuremberg. Nueva York: Harper & Row.
- Cuesta Abad, José Manuel. 2004. Juegos de Duelo. La historia según Walter Benjamin. Madrid: Abada.
- Dällenbach, Lucien. 1991 (1977). El relato especular. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.
- De Man, Paul. 1983 (1971). Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Londres: Routledge.
- _____. 1996. Aesthetic Ideology. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Debord, Guy. 1967. La société du spectacle. París: Buchet/Chaster.
- Deleuze, Gilles. 1989 (1985). Cinema II. The Time-Image. Trad. al inglés Hugh Tomlison y Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P.
- _____. 1996 (1993). Crítica y clínica. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 1973. El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Barral.
- Derrida, Jacques. 1967. De la grammatologie. París : Minuit.
- _____. 1972. Marges de la philosophie. París : Minuit.
- _____. 1978. Éperons. Les styles de Nietzsche. París: Flammarion.
- _____. 1984. "No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)". Trad. Catherine Porter, Philip Lewis. Diacritics 14.2: 20-31.

- _____. 1991. Donner le temps 1. La fausse monnaie. París : Galilée.
- _____. 1993. Spectres de Marx. París: Galilée.
- _____. 1995. Mal d'archive. París: Galilée.
- _____. 1996. Écographies de la télévision. París: Galilée-INA.
- Dews, Peter. 1987. Logics of Disintegration. Nueva York: Verso.
- Douglas, Mary. 1966. Purity and Danger. Londres: Penguin.
- Dryden, John. 1962 (1668). Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays. Vol. 1. Ed. George Watson. Londres: Dent.
- Duque, Félix. 2000. Filosofía para el fin de los tiempos. Tecnología y apocalipsis. Madrid: Akal.
- _____. 2002. La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos). Palma de Mallorca: Calima.
- During, Simon. 1985. "Postmodernism or Postcolonialism?". Landfall 39.3: 366-380.
- Eagleton, Terry. 1986. "Capitalism, Modernism and Postmodernism". Against the Grain. Essays 1975-1985. Londres: Verso. 131-147.
- _____. 1996. The Illusions of Postmodernism. Oxford: Blackwell.
- Eco, Umberto. 1962. Opera aperta. Milán: Bompiani.
- _____. 1977 (1976). Tratado de semiótica general. Trad. Carlos Manzano. Madrid: Lumen.
- _____. 1992. Interpretation and Overinterpretation. Ed. Stefan Collini. Cambridge: CUP.
- Enck, John. 1965. "John Hawkes: An Interview". Wisconsin Studies in Contemporary Literature 6: 141-155.
- Fiedler, Leslie. 1965. "The New Mutants", Partisan Review 32.4: 505-525.
- Forster, E.M. 1927. Aspects of the Novel. Nueva York: Harcourt Brace.
- Foucault, Michel. 1966. Les mots et les choses. París: Gallimard.
- _____. 1972. Histoire de la folie à l'âge classique. París : Gallimard.
- _____. 1975. Surveiller et punir. Naissance de la prison. París: Gallimard.
- _____. 1985. Un diálogo sobre el poder. Trad. Miguel Morey. Madrid: Alianza.
- _____. 1992. Las redes del poder. Trad. Heloísa Primavera. Buenos Aires: Almagesto.

- Franklin, Benjamin. 1987 (1751). "Observations Concerning the Increase of Mankind, Peopling of Countries, etc.". Writings. Ed. J.A. Leo Leway. Nueva York: The Library of America. 367-374.
- Freeman, Donald C. 2005. "Othello and the 'Ocular Proof'". The Shakespearean International Yearbook. Vol. 4: Shakespeare Studies Today. Eds. Graham Bradshaw, Tom Bridge, Mark Turner. Aldershot: Ashgate.
- French, Warren. 1988. J.D. Salinger, Revisited. Boston: Twayne.
- Freud, Sigmund. 1947 (1919). "Das Unheimliche". Gesammelte Werke vol. XII. Londres: Imago.
- _____. 1969. Psicología de las masas. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza.
- _____. 1999a. Totem y Tabú. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza.
- _____. 1999b. El malestar en la cultura. Trad. Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza.
- Fry, Tony, ed. 1993. Rua TV? Heidegger and the Televisual. Sydney: Power Publishing.
- Frye, Northrop. 1957. Anatomy of Criticism. Princeton y Oxford: Princeton UP, 2000.
- Genette, Gérard. 1972. Figures III. París: Seuil.
- _____. 1998 (1993). Nuevo discurso del relato. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- Girard, René. 1961. Mensonge romantique et vérité romanesque. París: Bernard Grasset.
- Godard, Jean-Luc. 2000. Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Tours: Farrago.
- González García, Jose M. 1998. Las metáforas del poder. Madrid: Alianza.
- Graff, Gerald. 1979. Literature against Itself. Chicago: U of Chicago P.
- Guerard, A.J. 1974. "Notes on the Rhetoric of Anti-Realist Fiction". TriQuarterly 30: 3-50.
- Habermas, Jürgen. 1990 (1988). Pensamiento postmetafísico. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus.
- _____. 1999. Ciencia y técnica como "Ideología". Trad. Manuel Jiménez Redondo y Manuel Garrido. Madrid: Tecnos.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. 2000. Empire. Cambridge, MA : Harvard UP.

- Hartmann, Geoffrey. 1975. "Literature High and Low: The Case of the Mystery Story". The Fate of Reading and Other Essays. Chicago: U of Chicago P. 203-222.
- Harvey, David. 1989. The Condition of Postmodernity. Cambridge, MA: Blackwell.
- Hassan, Ihab. 1982. The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature. Madison: U of Wisconsin P.
- _____. 1987. The Postmodern Turn. Ohio: Ohio State U P.
- _____. 1991. "Cities of Mind, Urban Worlds". Literature and the Urban Experience. Eds. Michael C. Jaye & A. Chalmer Watts. New Brunswick: Rutgers UP: 80-98.
- Heidegger, Martin. 1971. El Ser y el Tiempo. Trad. José Gaos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1994. Conferencias y artículos. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Odós.
- _____. 1995. Caminos de bosque. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.
- _____. 2003. Ser y tiempo. Trad. Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta.
- Henry, Anne. 2000. La tentation de Marcel Proust. París: Presses Universitaires de France.
- Hobbes, Thomas. 1962 (1651). Leviathan. Ed. John Plamenatz. Londres: Collins.
- Hofstadter, Richard. 1967. The Paranoid Style in American Politics and Other Essays. Nueva York: Vintage.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. 2001 (1969). Dialéctica de la Ilustración. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.
- Howe, Irving. 1959. "Mass Society and Post-Modern Fiction". Partisan Review 26.3: 420-436.
- Hutcheon, Linda. 1988. A Poetics of Postmodernism. Londres y Nueva York: Routledge.
- _____. 2002 (1989). The Politics of Postmodernism. Londres y Nueva York: Routledge.
- Huyssen, Andreas. 1986. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington, In.: Indiana UP.
- Innerarity, Daniel. 2004. La sociedad invisible. Madrid: Espasa Calpe.
- Innis, Robert E. 1984. "Technics and the Bias of Perception". Philosophy and Social Criticism 10.1: 7-89.

- James, Henry. 1986 (1884). "The Art of Fiction". The Art of Criticism. Eds. William Veeder y Susan M. Griffin. Chicago y Londres: U of Chicago P.
- Jameson, Fredric. 1974. Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature. New Jersey: Princeton UP.
- _____. 1981. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Londres: Routledge.
- _____. 1986. "Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism". Ed. Brian Wallis. Hans Haacke: Unfinished Business. Nueva York, etc.: MIT P.
- _____. 1991. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press.
- Jaspers, Karl. 1980 (1949). Origen y meta de la historia. Trad. Fernando Vela. Madrid: Alianza.
- Jay, Martin. 1993. Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought. Berkeley y Los Angeles: U of California P.
- Jiménez Heffernan, Julián. 2003. "Campos de Londres. Tópica del monstruo de Defoe a Amis". Sileno 14-15: 21-45.
- Johnson, B.S. 1973. Aren't You Rather Young to be Writing your Memoirs? Londres: Hutchinson.
- Juan de la Cruz, Santo. 1999. Obra Completa Vol. 1. Eds. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza.
- Kant, Immanuel. 1999. Crítica del juicio. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kenner, Hugh. 1962. The Stoic Comedians. Flaubert, Joyce, Beckett. Berkeley, Los Angeles & Londres: U of California P.
- Kermode, Frank. 1967. The Sense of an Ending. Oxford y Nueva York: OUP.
- Kirby, David. 1982. The Sun Rises in the Evening: Monism and Quietism in Western Culture. Metuchen, NJ y Londres: Scarecrow Press.
- Klinkowitz, Jerome. 1980 (1975). Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction. Urbana, Il.: U of Illinois P.
- _____. The Self-Apparent Word. Fiction as Language/ Language as Fiction. Carbondale & Edwadsville: Southern Illinois UP.
- Kosew, Sue. 1998. Critical Essays on J.M. Coetzee. Nueva York: G.K. Hall & Co.
- Krysinski, Wladimir. 1997. Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna. Trad. M^a C. Bobes y J.G. Maestro. Madrid: Arco.

- Kristeva, Julia. 1980. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. París: ed. du Seuil.
- Lotman, Yuri M. 1988 (1970). La estructura del texto artístico. Trad. Victoriano Imbert. Madrid : Istmo.
- Lyotard, Jean-François. 1979. La Condition Postmoderne. París: Minuit.
- _____. 1996. La Postmodernidad (explicada a los niños). Barcelona: Gedisa.
- Machiavelli, Niccoló. 1991 (1513). Il Principe. Milán: Rizzoli.
- Magny, Claude-Edmonde. 1948. L'âge du roman américaine. París: Seuil.
- Maltby, Paul. 1991. Dissident Postmodernists: Bartheleme, Coover, Pynchon. Philadelphia: U of Pennsylvania P.
- Marcuse, Herbert. 1966 (1964). One-Dimensional Man. Boston: Beacon Press.
- Marín, Pilar, et al. 2001. Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea. Sevilla: Servicio de publicaciones de la U de Sevilla.
- Marx, Karl. 1978 (1859). Contribución a la crítica de la economía política. Trad. J. Merino. Madrid: Alberto Corazón.
- _____. 2000 (1867). El Capital. Crítica de la economía política. Libro 1, tomo 1. Trad. Vicente Romano García. Madrid: Akal.
- _____. 2001 (1844). Manuscritos de economía y filosofía. Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza.
- _____. 2003 (1852). El 18 Brumario de Luis Bonaparte. Trad. E. Chuliá. Madrid: Alianza.
- McCaffery, Larry. 1986. Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide. Nueva York: Greenwood P.
- McHale, Brian. 1987. Postmodernist Fiction. Londres: Routledge.
- _____. 1992. Constructing Postmodernism. Londres: Routledge.
- McLuhan, Marshall. 1964. Understanding Media. The Extensions of Man. Nueva York, Toronto y Londres: McGraw-Hill.
- Metz, Christian. 1971. Langage et Cinéma. París: Larousse.
- Mill, James. 1961 (1844). Elements of Political Economy en Selected Economic Writings. Ed. Donald Winch. Edinburgo y Londres: Oliver & Boyd.
- _____. 1966 (1848). Principles of Political Economy. Ed. Sir W.J. Ashley. York: Augustus M. Kelley.
- Miller, J. Hillis. 1982. Fiction and Repetition. Seven English Novels. Oxford: Basil Blackwell.

- _____. 1991. Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth Century Literature. Durham: Duke UP.
- _____. 1992. Ariadne's Thread. Story Lines. New Haven: Yale UP.
- _____. 1994. Topographies. Stanford, CA: Stanford UP.
- _____. 2001a. Others. Princeton, NJ: Princeton UP.
- _____. 2001b. Speech Acts in Literature. Stanford, CA: Stanford UP.
- _____. 2002. On Literature. Londres: Routledge.
- _____. 2005. "Politicizing Art—What are Cultural Studies?". The J. Hillis Miller Reader. Ed. Julian Wolfreys. Stanford: Stanford UP. 330-338.
- Miller, J. Hillis & Asensi, Manuel. 1999. Black Holes / J. Hillis Miller; or, Boustrophedonic Reading. Stanford, CA: Stanford UP.
- Morrisette, Bruce. 1985. Novel and Film. Essays on Two Genres. Chicago y Londres : U of Chicago P.
- Mortara Garavelli, Bice. 2000 (1988). Manual de Retórica. Trad. María José Vega. Madrid: Cátedra.
- Moses, Gavriel. 1995. The Nickel Was for the Movies. Film in the Novel from Pirandello to Puig. Berkeley, etc.: U of California P.
- Nancy, Jean Luc. 1986. La communauté désœuvrée. París: Christian Bourgois.
- Nash, Christopher. 1993. World Postmodern Fiction. A Guide. Londres y Nueva York: Longman.
- Negri, Antonio. 2004. Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio. Trad. Rosa Rius y Pere Salvat. Barcelona: Paidós.
- Nietzsche, Friedrich. 1974. El libro del filósofo. Trad. Ambrosio Berasain. Madrid: Taurus.
- _____. 2000. Escritos sobre retórica. Ed. y trad. Kuis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta.
- Norris, Christopher. 1990. What's Wrong with Postmodernism? Critical Theory and the Ends of Philosophy. Londres: Harvester Wheatsheaf.
- _____. 1993. The Truth About Postmodernism. Oxford & Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Núñez, Salvador, ed. 1997. Retórica a Herenio. Madrid: Gredos.
- O'Donnell, Patrick. 1986. Passionate Doubts. Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction. Iowa City: U of Iowa P.

- Ortega y Gasset, José. 2003 (1929). La rebelión de las masas. Ed. Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Tecnos.
- Palmer, James y Riley, Michael. 1981. "America's Conspiracy Syndrome: From Capra to Pakula". Studies in the Humanities 8.2: 21-27.
- Platón. 1988. "Gorgias". Diálogos vol. 2. Trads. M^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos.
- _____. 1988. "Parménides". Diálogos vol. 5. Trads. M^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos.
- Pocock, J.G.A. ed. 1993. The Varieties of British Political Thought 1500-1800. Cambridge: CUP.
- Poirier, Richard. 1985 (1966). A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature. Madison: U of Wisconsin P.
- Ricciardi, Alessia. 2001. "Cinema Regained: Godard between Proust and Benjamin". Modernism/ Modernity 8.4: 643-657.
- Rifkin, Jeremy. 1995. The End of Work. Nueva York: Putnam's Sons.
- Rigotti, Francesca. 1989. Metafore della politica. Bolonia: Il Mulino.
- _____. 1992. Il pottere e le sue metafore. Milán: Feltrinelli.
- Robbe-Grillet, Alain. 1963. Pour un nouveau roman. París: Minuit.
- Rodríguez, Juan Carlos. 2001. La literatura del pobre. Granada: Comares.
- Rorty, Richard. 1979. Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton: Princeton UP.
- Ruiz-Doménec, José Enrique. 1993. La novela y el espíritu de la caballería. Barcelona: Mondadori.
- Saltzman, Arthur M. 1986. The Fiction of William Gass. The Consolation of Language. Carbondale & Edwardsville, Il.: Southern Illinois UP.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. 2003. Non Olet. Barcelona: Destino.
- Scholes, Robert. 1980. Fabulation and Metafiction. Urbana, Il.: U of Illinois P.
- Sidney, Sir Philip. 1973 (1595). Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney. Ed. Katherine Duncan-Jones y Jan Van Dorsten. Oxford: OUP.
- Simmel, Georg. 1927 (1908). Sociología. Estudios sobre las formas de socialización vol. 1. Trad. J. Pérez Bances. Madrid: Revista de Occidente.
- Sontag, Susan. 1969. Styles of Radical Will. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- _____. 1983 (1978). Illness as Metaphor. Nueva York, etc.: Penguin.
- _____. 1988. AIDS and its Metaphors. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

- _____. 2003. Regarding the Pain of Others. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Spender, Stephen. 1974. Love-Hate Relationships: English and American Sensibilities. Nueva York: Random House.
- Sukenick, Ronald. 1985. In Form: Disgressions on the Act of Fiction. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois UP.
- Tanner, Tony. 1971. City of Words: American Fiction 1950-1970. Nueva York: Harper & Row.
- _____. 1982. Thomas Pynchon. Londres y Nueva York: Methuen.
- Taylor, Charles. 1991. The Malaise of Modernity. Toronto: Anansi.
- Tesauro, Emanuele. 1978 (1663). Il cannocchiale aristotelico. Ed. Ezio Raimondi. Turín: Einaudi.
- Thompson, Michael. 1979. Rubbish Theory. Oxford y Londres: OUP.
- Tillyard, E.M.W. 1943. The Elizabethan World Picture. Londres: Penguin.
- Todorov, Tzvetan, ed. 1970. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Signos.
- Vattimo, Gianni. 1985. La fine della modernità. Milán: Garzanti.
- _____. 1990. La sociedad transparente. Trad. Teresa Oñate. Barcelona: Paidós.
- Veblen, Thorstein. 1918. Theory of the Leisure Class. Nueva York: B.W. Huebsch.
- Villar Raso, Manuel. 1994. "Reflexiones sobre la violencia". En Gurpegui, Jose Antonio, et al. eds. Amor, odio y violencia en la literatura norteamericana Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 319-328.
- _____. 1995. "Introducción". Walt Whitman. Hojas de Hierba. Madrid: Alianza. 9-32.
- Wallace, David Foster. 1997. "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction". Something Supposedly Funny I Won't Do Again. Boston, etc.: Little, Brown & Co.
- Watt, Ian. 2000. The Rise of the Novel. Londres: Plimlico.
- Waugh, Patricia. 1997. Revolutions of the Word. Intellectual Contexts for the Study of Modern Literature. Londres: Arnold.
- Weber, Max. 1969 (1905). La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Trad. Luis Legaz Lacambra. Barcelona: Península.

- White, Hayden. 1978. Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore: John Hopkins UP.
- Wilde, Alan. 1987. Middle Grounds. Studies in Contemporary American Fiction. Philadelphia: U of Pennsylvania P.
- Williams, Raymond. 1973. The Country and the City. Oxford y Nueva York: OUP.
- _____. 1973b. The English Novel: From Dickens to Lawrence. Londres: Chatto & Windus.
- _____. 1974. Television: Technology and Cultural Medium. Hannover y Londres: Wesleyan UP.
- _____. 1983. Keywords. A Vocabulary of Culture and Society. Londres: Fontana Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1988 (1953). Investigaciones filosóficas. Trad. Alfonso García Suarez y Ulises Moulines. Barcelona: Crítica.
- Woolf, Virginia. 1966 (1926). "The Cinema". Collected Essays vol. II. Londres: Hogarth Press. 268-272.
- Wordsworth, William. 1940 (1800). "Preface". The Lyrical Ballads. Londres: Methuen.
- Wright, Frank Lloyd. 1995 (1958). The Living City. Collected Writings vol. 5 (1949-1959). Ed. Bruce Brooks Pfeiffer. Nueva York: Rizzoli. 251-343.
- Wright, R.S. 1887. Law of Criminal Conspiracies and Agreements. Philadelphia: Blackstone.
- Zola, Emile. 1971 (1880). Le roman experimental. París: Garnier- Flammarion.

DICCIONARIOS:

- Brown, Lesley, ed. 1993. Oxford English Dictionary. Oxford: Clarendon Press.
- Corominas J. y Pascual J.A. 1980. Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid: Gredos.
- Real Academia de la Lengua Española. 2001 (22ª edición). Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa.
- Tam, Laura. 2000. Dizionario Italiano-Spagnolo. Milán: Hoepli.

RECURSOS ELECTRÓNICOS:

The Don DeLillo Society. Ed. Philip Nel. 9 enero 2002. 31 marzo 2005.

<<http://www.ksu.edu/english/nelp/delillo/index.html>>.

Don DeLillo's America. Ed. Curt Gardner. 3 febrero 1996. 31 marzo 2005.

<<http://perival.com/delillo/delillo.html>>.

ProQuest Digital Dissertations. ProQuest. 31 marzo 2005.

<<http://wwwlib.umi.com/dissertations/gateway>>.

MLA International Bibliography. CSA Illumina. 31 marzo 2005.

<<http://illumina.scholarsportal.info/>>.