

Antihéroos del siglo XX

Javier Aparicio Maydeu

Don DeLillo

LIBRA

Trad. de Margarita Cavándoli

Seix-Barral, Barcelona. 494 pp. 23 euros

Don DeLillo

CONTRAPUNTO. TRES PELÍCULAS, UN LIBRO Y UNA VIEJA FOTOGRAFÍA

Trad. de Ramón Buenaventura

Seix-Barral, Barcelona 72 pp. 16 euros

«En los años sesenta, cuando quería ser un escritor serio, me di cuenta de que el asesinato de Kennedy hizo fluir una gran paranoia en la cultura estadounidense, que alimentó los años setenta y ochenta de tal manera que no creo que hubiera podido escribir mi ficción antes de la muerte de Kennedy. Hoy la paranoia está en Internet, y es global», confiesa el propio DeLillo en una entrevista a *El País* (30 de septiembre de 2003). *Libra* (1988), esa obra maestra indiscutible felizmente reeditada ahora por Seix Barral, cuenta la historia del tipo solitario que asesinó a Kennedy y del imaginario y perverso titiritero que enredó los hilos de la política estadounidense hasta alimentar para siempre una paranoia consustancial al mundo contemporáneo y característica de la novela posmoderna norteamericana, construida con ejercicios metaficcionales, laberintos de pistas y conjeturas, ficciones de apariencia histórica, conspiraciones y fantasías dementes que arruinan el Sueño Americano -lo saben los lectores fieles de Vonnegut o de Pynchon, el gran maestro de la logia paranoica- corrompiendo las sopas Campbell's y la Coca-Cola de las felices latas de Warhol, símbolos del progreso y la armonía de los súbditos del Tío Sam: «Una botella de Coca-Cola en la mano le haría sentirse seguro. Era algo que acarrear como expresión de su bienestar» (p. 432). Líbranos, Señor, del mal, parece rezar DeLillo mientras escribe *Libra*, no nos dejes caer en la corrupción del sistema, venga a nosotros tu reino de paz, pues nuestro reino de locura, violencia y mercadeo no es de tu mundo, líbranos de enajenaciones y escepticismos, y llévese la razón Pynchon cuando en *V.* (1963) escribe: «Fantasmas, monstruos, criminales, descarriados, representan el melodrama y la debilidad. El único horror de que están rodeados es el propio horror del soñador al aislamiento. Ésta es la pesadilla del siglo XX » [1].

Como harán más tarde Oliver Stone en *JFK* (1991) o Norman Mailer al reconstruir en *Oswald. Un misterio americano* (1995) -atando los cabos sueltos que fue encontrando mientras recogía documentación para *El fantasma de Harlot*, su particular historia de la CIA- la ambigua secuencia de acontecimientos históricos que llevan al magnicidio del mito Kennedy. Sin embargo, alejándose del presidente se centra, en cambio, en la patética biografía de ese *pauvre diable* llamado Lee Harvey Oswald, diminuto y solitario insecto atrapado en la anónima telaraña del poder, cuyos hilos describe DeLillo con enfermiza meticulosidad de entomólogo, hasta que nos parece palmaria la hipótesis de una conspiración («hay suficientes misterios en los hechos tal como los

conocemos, bastantes conspiraciones, coincidencias, callejones sin salida, interpretaciones múltiples», p. 68). El autor de *Submundo* esconde su abrumadora documentación bajo un dominio incontestable de las técnicas del *nuevo periodismo* (construcción por escenas, diálogos), una imaginería prodigiosa y una estructura en contrapunto, un *puzzle* que favorece la trama laberíntica y ciertamente la impresión de simultaneidad.

En el tratamiento de la historia como novela, DeLillo revela las raíces posmodernas de su narrativa, a la vez que se hermana con Mailer –que añade a *Los ejércitos de la noche* el subtítulo «La Historia como Novela. La Novela como Historia» y especula, con el pretexto de la marcha sobre el Pentágono de 1967, acerca de las relaciones entre historia y ficción– y con Gore Vidal –cuyo epílogo a *La Edad de Oro* [2], a propósito de las intrigas políticas de Roosevelt que podrían haber desencadenado el desastre de Pearl Harbor (de nuevo la paranoia de la conspiración), anota que «para quienes erróneamente ven la historia como un testimonio verídico y la novela como una invención (a veces puede ser exactamente al revés), la "novela histórica" parece una contradicción de los famosos "hechos verídicos" de Jefferson, y es justo preguntarle a un escritor "¿qué ha inventado y qué ha tomado de lo aceptado como histórico?". *Libra* se ilumina a la luz de la teoría ya insoslayable de Hayden White, por la que «los relatos históricos son ficciones verbales cuyo contenido se inventa tanto como se encuentra» [3], en la medida en que reescribir la historia desde la literatura –buena parte de la novela posmoderna se abre paso en ese berenjenal– equivale a admitir que escribir *la historia* se asemeja a narrar *una historia*, toda vez que «uno podría ser capaz de explicar por qué y cómo ocurrió cada acontecimiento humano de una secuencia histórica y no haber entendido el significado de la secuencia considerada como un todo» [4]. Resulta obvio que la estructura secuencial de *Libra* compone una historia (el relato de ficción) que parece evidente que no es suficiente para comprender la historia (la narración de la realidad), de suerte que el discurso de la ficción cuestiona el de la historia (entendida como discurso y como problema a un tiempo). Este ejercicio de construir una historia apócrifa como alternativa a la versión oficial –lo que Brian McHale denomina «la estrategia posmoderna de la historia apócrifa o alternativa» [5] es el que lleva a cabo DeLillo contraponiendo *Libra* a los célebres veintiséis volúmenes del Informe Warren («la megalómana novela que Joyce habría escrito si se hubiera trasladado a Iowa y hubiese vivido hasta los cien años», p. 199), esto es, haciendo que «historia y ficción intercambien sus puestos; la historia pasa a ser ficticia y la ficción se convierte en historia "auténtica", y el mundo real parece perderse en medio de la confusión: real, ¿comparado con qué?» (p. 96). Andy Warhol pintó en acrílico la portada del *New York Mirror* del 4 de junio de 1962, con su histórica catástrofe aérea convertida en ficción artística como la que DeLillo concibe en *Libra* a partir de los hechos que llevaron a Lee Harvey Oswald a convertirse en portada del *Time* el 2 de octubre de 1964 y en mito popular proyectado a la posteridad en el rostro lloroso de Jackie Kennedy coloreado por Warhol.

En un extraño juego especular, DeLillo saca a relucir su virtuosismo narrativo concibiendo un narrador contemporáneo en cuya narración fragmentaria en contrapunto introduce la figura de un personaje, Nicholas Branch, que investiga de forma paralela los hechos, convertido en narrador realista tradicional que, sepultado entre infinitos documentos, «ha consagrado su vida a comprender aquel instante en Dallas, los siete segundos que quebraron la columna vertebral del siglo en Estados

Unidos» (p. 199). La forma compleja de la narración, su trama poliédrica y su técnica mixta -tratamiento cinematográfico, *collage* con fragmentos de diario y de transmisiones de radio, informes médicos, fragmentos de declaración judicial, bagajes técnicos de quien conoce bien la narrativa detectivesca y la crónica política, diálogo-reproducen la propia complejidad de una peripecia rocambolesca cuyo fruto será la idea de que la Historia está sujeta a interpretación, y cuyo horizonte de expectativas no es otro que la existencia de una conspiración pues, más que nunca, una excéntrica historia, la del magnicidio de Kennedy (espías, rumores, políticos corruptos, represaliados del *affaire* Bahía de Cochinos, agentes de la CIA y el solitario y atormentado Oswald que, ironías del autor, dice querer ser, como DeLillo, un escritor de cuentos sobre la vida estadounidense contemporánea) exige en literatura un histriónico relato polifónico, *Libra*: «¿Qué ficción no va a estar alterada por el hecho de que Oswald fuera asesinado en directo después de haber asesinado a Kennedy en diferido»? [6]. La novela que DeLillo, oficiando desde el altar de su relato la ceremonia de la confusión, transforma en la encrucijada textual que trenza los discursos de Oswald, de su madre Marguerite (prodigioso personaje), del narrador principal, del investigador Branch -metáfora de la obsesión estadounidense por los *hechos*- y de los *mass media* para enriquecer con las verdades de la ficción las mentiras de la historia. Visionario de la contemporaneidad y mitógrafo, el talento inacabable de DeLillo consagra *Libra* a la paranoia y el miedo (los venenos de nuestro tiempo) y dedica sus digresivos y hermosos apuntes de *Contrapunto* -reflexiones en torno a tres películas, un libro y una fotografía publicadas por vez primera como artículo en *Grand Street*- a la soledad y el genio creador (los únicos antídotos imaginables). Conociendo a Oswald, a Glenn Gould, a Thelonious Monk, a Thomas Bernhard, a Mingus, Parker y Haynes, sus miedos, paranoias y soledades, nos conoceremos mejor a nosotros mismos, creadores frustrados, ciudadanos ansiosos, ambiciosos irredentos, idealistas ingenuos o lo que quiera que seamos, antihéroes del siglo XX a la espera de la tragedia que vendrá y de la redención por el arte que tal vez no esperemos en vano.

[1] Barcelona, Tusquets, 1997, p. 341.

[2] Barcelona, Mondadori, 2002, p. 475.

[3] «The Historical Text as a Literary Artifact», *Tropics of Discourse*, Londres, Routledge, 1978, p. 56.

[4] *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 68.

[5] *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 1999, p. 90.

[6] Marc Chénétier, *Más allá de la sospecha. La nueva ficción norteamericana desde 1960 hasta nuestros días*, Madrid, Visor, 1997, p. 187.