

## Foucault en las Américas. El lector como genealogista en los relatos postmodernos de Ricardo Piglia y Don DeLillo.

Santiago Juan Navarro

Florida International University

*... percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos.*

Foucault, «Nietzsche, la genealogía, la historia» (7)

En «Nietzsche, la genealogía, la historia» Foucault esboza las bases teóricas para un modelo historiográfico alternativo. Su ensayo sirve asimismo de prolegómeno (casi de manifiesto) a las prácticas microhistóricas que llevará a cabo en *Vigilar y castigar* y en *Historia de la sexualidad*. Partiendo de la idea nietzscheana de que la historia no debe intentar capturar la esencia de las cosas, Foucault materializa una triple inversión de la filosofía de la historia tradicional: 1) privilegia lo marginal sobre lo central; 2) subraya lo construido sobre lo natural; y 3) valora lo accidental frente a lo inevitable.

El revisionismo historiográfico de Foucault no es un hecho aislado. Forma parte de una tendencia cada vez más generalizada dentro de la teoría y la práctica de la narrativa postmodernista (ya sea ésta de índole literaria, filosófica o «puramente» historiográfica). La novela histórica postmoderna tiende inevitablemente a una paradójica combinación de narcisismo narrativo y meditación historiográfica. «Historiographic metafiction» es el término que Linda Hutcheon acuñó a mediados de los años ochenta para referirse a estas nuevas prácticas discursivas. Este modo narrativo ha sido particularmente fecundo en las Américas. La mayoría de

los ejemplos que Hutcheon utiliza para ejemplificarlo proceden o bien de Norteamérica (Atwood, Barth, Coover, Doctorow, Kingston, Pynchon, Reed) o bien de Latinoamérica (Carpentier, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Puig, Roa Bastos, Vargas Llosa). Las novelas históricas producidas en Estados Unidos e Hispanoamérica desde los 70 se han venido caracterizando, de hecho, por una paradójica combinación de autoconciencia narrativa y reflexión historiográfica. Son textos intensamente autorreflexivos (exponen abiertamente su condición de artefactos lingüísticos), mientras que simultáneamente aluden a una realidad histórica específica y reflexionan sobre su posible «narrativización».

De especial relevancia para el tema del presente trabajo es la creciente tendencia entre filósofos de la historia y novelistas a cuestionar los presupuestos básicos de la labor historiográfica tanto en sus fines como en sus aproximaciones metodológicas. Como señala Keith Jenkins, al igual que la filosofía y la literatura, la historia ha empezado a preguntarse seriamente cuál es la naturaleza de su propia naturaleza (1). El relativismo y escepticismo característicos del pensamiento postmodernista han tenido un fuerte impacto en las prácticas epistemológicas de los escritores e historiadores de las Américas, para quienes la búsqueda de la verdad en el pasado resulta cada vez más una utopía inalcanzable. Difícilmente podemos hablar hoy en día de un discurso histórico exclusivo; en su lugar sólo parece haber posiciones, perspectivas, modelos, ángulos que fluctúan de acuerdo a diferentes paradigmas. El pensador postmodernista recurre a múltiples formas discursivas mientras, simultáneamente, reflexiona sobre el uso que hace de tales formas y sus posibles limitaciones.

Ante todo, la visión postmodernista de la historia aspira a problematizar lo que tradicionalmente se había presentado como una labor mecánica que respondía a un concepto simplista de la representación. La obra de Michel Foucault es crucial para entender este revisionismo historiográfico tanto dentro de la teoría crítica contemporánea como en las nuevas formas de la novela histórica. La sustitución de las visiones orgánicas de la historia por una idea fragmentada del pasado encuentra en su obra una de sus formulaciones más radicales. Mediante narrativas fragmentarias (microhistorias) que prestan atención a las diferencias en lugar de centrarse en las continuidades, Foucault desmantela los intentos de teorización global del fenómeno

histórico. Su obra se presenta como una alternativa autorreflexiva a la llamada crisis del pensamiento histórico.

Aunque surjan de contextos históricos y políticos muy dispares y formen parte de tradiciones literarias disímiles, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Libra* (1988) de Don DeLillo alegorizan aspectos fundamentales del revisionismo histórico postmodernista en las Américas. En ambos casos se trata de novelas en las que sus personajes ejercen de historiadores, escritores y genealogistas involucrados en una búsqueda de la verdad que se revela en última instancia como inalcanzable dentro de los límites del texto. En sus novelas, Piglia y DeLillo dramatizan algunos de los conceptos fundamentales de la filosofía de la historia de Foucault y proponen un modelo alternativo de historia, en el que el lector debe asumir la función del genealogista o historiador «efectivo».

*RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* (1980): UNA LECTURA EN ESTADO DE EXCEPCIÓN

La novela de Piglia es indisociable del contexto en el que surge: la dictadura militar instaurada en Argentina a partir del golpe del 24 de marzo de 1976 y que habría de prolongarse hasta el 10 de diciembre de 1983. De hecho, *Respiración artificial* es un intento de responder a preguntas relacionadas con esto: ¿Es posible narrar la historia? Desde el título Piglia anuncia que la posibilidad narrativa del momento, «el hecho narrativo» (en su metonimia «Respiración», respiración como habla) está asistida, no es natural. Está silenciada por las características del momento histórico y deliberadamente, Piglia, preanuncia la mentira, la realidad silenciada que está a punto de contar, que adopta la medida que la censura le impone. Siguiendo con las preguntas que la novela deja caer sobre sí: ¿Es posible contar la historia dentro del contexto de una dictadura y cuando la realidad supera el horror de la peor pesadilla? La novela arranca precisamente con la pregunta «¿Hay una historia?». El resto de sus páginas no hace sino confirmar que obviamente sí la hay, pero que también hay muchas formas de contarla y pocas de hacerlo de una manera «efectiva».

Los hechos narrados arrancan en abril de 1976, es decir, días después del golpe y se ponen en marcha con el intercambio epistolar entre Emilio Renzi y su tío, Marcelo Maggi, involucrados en la resolución del enigma contenido en el archivo de Enrique Ossorio, político e intelectual asociado a los orígenes de la nación argentina. La complejidad de la estructura especular en *Respiración*

*artificial* es un ejercicio de virtuosismo literario, pero es también una necesidad política (dada la represión del momento) y el resultado del interés de su autor por crear una novela política de corte experimental. Como veremos también en el caso de *Libra*, la obra de Piglia está llena de secretos no revelados. Los personajes que pueblan sus páginas parecen consagrar sus vidas a resolver claves y enigmas que finalmente quedan sin respuesta (o con respuestas que se multiplican a cada nueva pregunta).

La primera parte de *Respiración artificial* («Si yo mismo fuera el invierno sombrío») se centra en el ámbito de lo histórico y consta de tres secciones. La primera consiste en el intercambio de cartas entre Renzi y su tío. Arranca con la publicación de la primera novela de Renzi, basada en la vida de Maggi en abril de 1976. La segunda sección, que transcribe el delirio opiáceo del suegro de Maggi (el senador Luciano Ossorio) sobre el tema de la historia y sus secretos, nos llega a través de la conversación que Renzi mantiene con el senador el día que le visita a petición de Maggi. En la tercera se superponen a su vez 3 líneas narrativas: 1) los fragmentos del diario de Enrique Ossorio, correspondientes a la década de 1850; 2) los pensamientos de Francisco José Arocena, empleado del servicio secreto, que trata de descifrar los mensajes subversivos en ocho cartas que ha interceptado; y 3) las cartas, que parecen contener secretos políticos que se le escapan a Arocena.

La segunda parte («Descartes») relata la noche que Renzi pasa en Concordia, Entre Ríos, con Tardewski, el amigo polaco de su tío, esperando el regreso de este último. La mitad está contada por Tardewski y la otra mitad por Renzi. Pero a menudo cada persona reproduce otras conversaciones de las que ha sido testigo o que le han sido referidas a través de terceros. La acción de la novela tiene lugar en 1977 (aunque la línea temporal fluctúa constantemente). Renzi deja claro al comienzo, sin embargo, que está escribiendo en 1979 y que el intercambio de cartas con su tío empezó inmediatamente después del golpe militar de 1976.

Los cinco personajes principales de *Respiración Artificial* son obvias proyecciones del autor. Renzi, Maggi, Tardewski y los dos miembros de la familia Ossorio (el Senador y su abuelo Enrique) están involucrados en proyectos historiográficos y/o literarios que guardan un gran parecido con el texto en que se inscriben. Renzi escribe una novela, «La prolijidad de lo real», que es, en realidad una biografía de Maggi y que desencadena el intercambio epistolar que da comienzo a la novela: «Si hay una historia,

empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro» (13). La novela de Renzi busca desentrañar el enigma de la personalidad de un miembro de su familia, pero tanto el título como la fecha de su publicación, desplazan la atención del lector del ámbito privado al público. «La prolijidad de lo real» podría muy bien ser el título de la novela de Piglia y resume la inestabilidad ontológica que se desprende de ella. La primavera de 1976, por su parte, nos remite inmediatamente al golpe de estado capitaneado por Videla. Como consecuencia de su intercambio epistolar con Maggi y su encuentro con Luciano Ossorio y Tardewski, Renzi, y por extensión el lector, habrán de sufrir una transformación que les obligará a ingresar en la «pesadilla de la historia».

La historia de Maggi es la historia de un desaparecido. Esto es algo que nunca se hace explícito, porque, como repite Tardewski citando a Wittgenstein: «sobre aquello que no se puede hablar, hay que callar» (209, 271). A pesar de que en la novela los personajes eviten hablar del presente (lo que ya es en sí una declaración política), se suceden a menudo referencias crípticas a la realidad de la dictadura. Renzi, por ejemplo, recuerda el encarcelamiento de su tío cuando éste militaba en las filas radicales, en una premonición de su final trágico. «La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar», afirma Maggi, en otra referencia oblicua al presente, referencia tanto más llamativa por cuanto supone una inversión de la frase que Joyce pone en boca de Stephen Dedalus («la historia es una pesadilla de la que trato de despertar»). Maggi se refugia en el pasado para huir del horror del presente, pero el pasado le lleva a Enrique Ossorio, figura fundacional que en la segunda mitad del siglo XIX, escribe una «utopía» sobre su país en «una lejanía fantástica»: 1979, el año precisamente en que Piglia sitúa los acontecimientos de *Respiración Artificial*, el año que es testigo de esa pesadilla de la que Maggi desea escapar.

El universo de Kafka, tal y como aparece descrito por Tardewski en la segunda parte, no es otra cosa que el de Argentina bajo el estado de excepción: «la utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria» (264). Si la novela debía burlar a los censores (como de hecho lo hizo), tenía que plantearse como un enigma cuya resolución reclamaba una trama detectivesca no sólo a nivel diegético (en la organización codificada del material narrativo), sino también extradiegético (en la relación dinámica que dicho material establece con el

lector). El propio Tardewski señala el camino a seguir en las últimas páginas: «Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar» (260). De la forma en que «sepamos asociar» dependerá que nos acerquemos o no a la realidad subyacente en la novela (Newman: 217).

En su estudio sobre Nietzsche, Foucault propone tres usos alternativos del sentido histórico, opuestos a las tres modalidades platónicas de la historia: el uso paródico y destructor de la realidad (opuesto a la historia como reminiscencia o reconocimiento), el uso disociador y destructor de la identidad (opuesto a la historia como continuidad o tradición) y el uso sacrificador y destructor de la verdad (opuesto a la historia como conocimiento) (25). En *Respiración artificial*, Piglia inscribe tanto las modalidades tradicionales de la historia como su contrapartida nietzscheana en una forma que recuerda el modelo alternativo de Foucault, si bien su escepticismo radical se encuentra matizado. En el contexto «extremo» de violencia y represión política que vivía Argentina durante la década de los setenta, algunas *boutades* del pensador francés podrían percibirse como grotescos anacronismos.

El personaje de Arocena cumple, por ejemplo, con una doble función. Por una parte, es una internalización de la omnipresencia de la dictadura (Colás: 122); pero, sobre todo, le sirve a Piglia para parodiar una de las modalidades de la historia tradicional a las que alude Foucault: el concepto de historia como reminiscencia o reconocimiento. Arocena ordena las cartas escritas por diferentes personajes en diferentes épocas e intenta ver en ellas un contenido subversivo a todas luces inexistente. Para ello recurre a un método casi paranoico de reconocimiento de claves de acuerdo a códigos matemáticos: «Trabajó cerca de una hora con esa carta. La dividió en fragmentos y cada fragmento en frases y cada frase en palabras y en letras. Buscó expresiones anagramatizadas, letras repetidas» (118). La obsesión por encontrar mensajes cifrados dentro incluso de las unidades mínimas de significación, le lleva a sospechar una posibilidad atroz: «pensó que un código podía también estar cifrado. Un código también es un mensaje» (125). Así, una larga carta de contenido lúdico y metaficticio (una reflexión sobre cómo la naturaleza imita al arte) queda reducida a un texto oculto de implicaciones políticas, del que Arocena, a su vez, deduce un código y, a partir de éste, un nuevo mensaje oculto: «Raquel llega a Ezeiza el 10, vuelo 22.03» (125). La comicidad de la situación está redoblada por el comentario del siniestro personaje: «Cada palabra podía ser un mensaje. Cada letra. ¿Quién llega? Las

cifras: 2.20.31.0. E/e/a/i/u/o. Doble z. Raquel: un anagrama. ¿Quién llega? ¿Quién está por llegar? A mí, pensó Arocena, no me van a engañar» (125-126). Por supuesto, Arocena, un agente del servicio de inteligencia, es sistemáticamente engañado como lo fueron los censores cuando se publicó la novela (la realidad imita al arte), como quizá lo sea también el lector, que probablemente no llegue a percatarse de que la carta, motivo de los quebraderos de cabeza del agente, es una carta «imposible» de Enrique Ossorio (1850) dirigida a Marcelo Maggi (1979). La primera parte de *Respiración Artificial* se cierra así con la entrada del diario de Ossorio correspondiente al 30 de julio de 1850: «Escribo la primera carta del porvenir» (126).

La búsqueda del origen, entendido como esencia, es parodiada en la novela de Piglia. Como Nietzsche y Foucault, el autor de *Respiración artificial*, quiere mostrar que la búsqueda de las esencias es totalmente engañosa, que más que orígenes determinantes, lo que se encuentra en el comienzo histórico de las cosas... la disparidad. De ahí que Piglia recurra a la figura de Enrique Lafuente, como modelo histórico de su Enrique Ossorio (Alí: 114). De la misma manera que Ossorio en la novela, Lafuente contribuyó a la fundación del Salón Literario y fue archivero de Rosas, al que finalmente traicionó, propiciando la caída del dictador. Como Ossorio es una figura asociada a los orígenes políticos y literarios de la nación argentina («Lafuente») y el personaje de la ficción encarna a un mismo tiempo la figura del traidor y del héroe, de claras reminiscencias borgeanas. El guardián del archivo y su descodificación ponen en marcha la labor hermenéutica de los personajes.

El Senador Luciano Ossorio, nieto de Enrique Ossorio, busca desesperadamente una respuesta a los misterios contenidos en el «cofre de citas» de su abuelo:

¿Ahora bien, dónde se inicia esta cadena que encadena los años para venir a cerrarse conmigo? ¿Cómo se inicia? ¿Dónde se inicia? ¿No debería ser esa la sustancia de mi relato? ¿El origen? Porque si no ¿para qué contar? ¿De qué sirve, joven, contar, si no es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin? Nada entre el origen y el fin, nada. . . (71)

El personaje de Luciano Ossorio es clave en la transmisión del archivo. Es el que facilita a Maggi los documentos del origen. Pero tales documentos no revelan un pasado prístino. En ellos se superponen de forma ambigua la heroicidad y la traición. Y es

que como señala Foucault, «lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen—es la discordia de las otras cosas, es el disparate» (10). Su deseo de borrar lo que media entre el origen y el fin no puede sino interpretarse como la necesidad de ocultar la procedencia de la fortuna familiar: los remates de tierra durante el gobierno del General Roca y los abusos cometidos por la oligarquía terrateniente a la que pertenece. Durante su discurso del día de la fiesta nacional, un 25 de mayo, recibe un tiro que le deja inválido. Su cuerpo paralítico se convierte pronto en una metáfora de la inmovilidad del país y del poder destructor de la historia:

El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos. . . lugar de disociación del Yo... volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructora del cuerpo.» (Foucault 15)

Esta identificación entre cuerpo (especialmente un cuerpo «marcado» por la historia) y discurso, es verbalizada por varios de los personajes. La mujer de extrema fealdad que mantiene una correspondencia con Bartolomé Marconi, poeta local de Concordia, insiste repetidamente en este aspecto: «Uno escribe... y las palabras son su cuerpo: al querer borrar mi cuerpo en lo que escribo jamás voy a poder construir otra cosa que palabras vacías, sin sangre, palabras huecas, como hechas de aire. (203); «Uno sólo puede escribir sobre su cuerpo, grabar los libros en la carne de su cuerpo» (205). Este obsesivo ejercicio de anatomía discursiva evoca nuevamente el análisis genealógico de Foucault, para quien el cuerpo es la superficie inscrita de los acontecimientos (determinada por el lenguaje). Es el cuerpo el que ostenta y manifiesta los efectos de los discursos reguladores en sus hábitos y sus gestos, en sus posturas, en su habla. Una de las labores de la genealogía es exponer un cuerpo totalmente «impregnado de historia». También es tarea del genealogista mostrar cómo el cuerpo es el lugar de un yo disociado (adoptando la ilusión de una unidad sustancial). El cuerpo mantiene una identidad que no se reconoce a sí misma pero que ocupa su lugar antes de que se manifiesten los efectos del discurso. La genealogía expone cuidadosamente las pequeñas influencias en los cuerpos que, con el tiempo, producen sujetos que sucumben a la ilusión de ser unidades individualmente autónomas y sustanciales. La genealogía



huye pues, de las visiones grandiosas, espirituales y organicistas de la historia, para centrarse en lo ínfimo, lo corporal, lo fragmentario: «La historia efectiva, por el contrario, mira más cerca —sobre el cuerpo, el sistema nervioso, los alimentos, la digestión, las energías—, revuelve en la decadencia... No tiene miedo de mirar bajo» (21).

El deterioro físico del Senador funciona asimismo como correlato objetivo de la fragmentación extrema de la novela misma y de todos los discursos que la conforman (ya sean orales o escritos). Luciano Ossorio reflexiona así sobre la fragmentación de sus pensamientos: «Ese pensamiento estaba hecho, dijo, de restos, de fragmentos, de bloques astillados y también del recuerdo de viejas conversaciones. Fragmentos de esas cartas cifradas que recibo o sueño o que imagino recibir o que yo mismo dicto, porque no puedo escribir» (Luciano Ossorio: 76). Marcello Maggi insiste una y otra vez en la fragmentación tanto de los materiales del archivo de Enrique Ossorio como de su propia reconstrucción biográfica del personaje: «De hecho, la historia de Enrique Ossorio se fue construyendo para mí, de a poco, fragmentariamente, entreverada en las cartas de Marcelo» (31).

La voluntad de marginalidad y la mirada excéntrica son otros de los sellos recurrentes del análisis genealógico de Foucault y de la visión histórico-literaria de Piglia. Todos los personajes de *Respiración Artificial* viven alejados del centro: Enrique Ossorio muere exiliado en Nueva York, Maggi se retira a un punto distante y fronterizo, Luciano Ossorio vive aislado del mundo en un permanente repliegue interior, Renzi se aleja (física y culturalmente) de la capital en su viaje a Concordia. Como sugiere Gnutzmann, todos miran la historia desde la distancia (353). Incluso en lo literario, se subraya el valor de aquellos recursos formales destinados a «ex-centrar» al lector-espectador. Las disquisiciones de Tardewski sobre el concepto de *ostranenie* (desfamiliarización) de Sklovski o el *Verfremdungseffekt* (efecto de alienación) de Brecht apuntan en esa misma dirección. Se trata de revisar la historia (y la literatura) desde posiciones insólitas, intentar captar su sentido invirtiendo el enfoque y ofrecer nuevas soluciones, «ver la realidad más allá del velo de los hábitos» (195).

Esta mitología de la ex-centricidad lleva a Maggi a afirmar que «hay que hacer la historia de las derrotas» (18). No es sorprendente entonces, su estrecha amistad con Tardewski, quien hace del fracaso y la marginalidad una vocación. Incluso los papeles del origen, el archivo de Enrique Ossorio, es interpretado por Maggi

en términos que invierten el discurso histórico: «En realidad, me escribía Maggi, trato de usar esos materiales [los documentos de E. Ossorio] que son como el reverso de la historia ... Enfrento dificultades de diverso orden. Por de pronto está claro que no se trata para mí de escribir lo que se llama, en sentido clásico, una Biografía. Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*... Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición» (36). Su metodología sigue las pautas del análisis genealógico dentro del cual, forma y contenido, se corresponden dentro de un discurso corrosivo de las esencias: «Hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento no será por tanto partir a la búsqueda de su 'origen', descartando como inaccesibles todos los episodios de la historia; será por el contrario ocuparse de las meticulosidades y de los azares de los comienzos; prestar una escrupulosa atención a su derrisoria malevolencia... 'revolviendo los bajos fondos'» (11).

Pero, a pesar de todas las semejanzas entre el análisis genealógico de Foucault y la visión de la historia de Piglia, el campo de aplicación de la historia efectiva parece desbordar el espacio físico de la novela. Todos los personajes repiten la situación del autor mismo dentro del texto. No en vano la formación académica de Piglia se dio en el campo de la historia y siempre ha mantenido que «un historiador es lo más parecido a un novelista» (Costa 43). Sin embargo, gran parte de los enigmas del texto quedan sin resolver. La novela favorece intencionalmente esta ambigüedad que permite la prolongación del análisis genealógico dentro del marco de la lectura. La relación que Piglia busca establecer con el lector, es dramatizada mediante la relación entre Maggi y Renzi: «Maggi educa a Renzi, le va diciendo a quién tiene que ver y le proporciona datos para sacarlo de ese lugar en el que está, que es el del esteta absoluto, pues sólo le importa la literatura. Maggi lo mete en la pesadilla de la historia» (Roffé 102). En ese sentido, *Respiración artificial* es una novela de aprendizaje, un relato de iniciación para el lector, quien se convierte asimismo en detective, encargado de descifrar el gran crimen de la historia.

**LIBRA (1988): «MEN IN SMALL ROOMS»**

*Libra* relata en clave imaginaria los hechos conducentes al asesinato de John Fitzgerald Kennedy el 22 de noviembre de

1963. No es la primera vez que Don DeLillo se muestra interesado en el tema. Ya en su primera novela, *Americana* (1971), recorría el escenario del magnicidio, inaugurando así toda una serie de referencias solapadas a este acontecimiento que reverbera a lo largo de sus obras. En un artículo periodístico que escribió en 1983 para la revista *Rolling Stone*, «American Blood», describía el impacto del asesinato de JFK en el inconsciente colectivo norteamericano: «What has become unraveled since that afternoon in Dallas», afirmaba el autor de *Libra*, «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» (22). Para DeLillo se trata de un suceso que tuvo como resultado toda una nueva forma de percibir la realidad.

El tema no podía ser más atractivo para un novelista post-moderno. Se trata de una de las áreas más oscuras del registro histórico en los Estados Unidos. Un acontecimiento repleto de conspiraciones, tramas no resueltas y un aluvión de material documental que no sólo no ha descifrado el enigma, sino que multiplica su ambigüedad. No hay un relato definitivo del asesinato del presidente. Por supuesto, pocos llegaron a creer en la validez del informe oficial de 26 volúmenes que la Warren Commission elaboró en 1964. En ella se establecía la versión oficial del asesinato, la más absurda, aquélla que quería ver a un único culpable (Lee Harvey Oswald) en una trama en la que todo apuntaba a múltiples responsables. Gerald Posner estimaba en 1992 que para esa fecha ya se habían publicado más de 2.000 libros sobre el tema. Como respuesta a la versión oficial, se sucedieron teorías conspirativistas que contemplaban tanto la implicación de grupos castristas, como anticastristas, la policía de Dallas, el FBI, el servicio secreto, la mafia, la derecha tejana y los magnates del petróleo (Zelitzer 107). Nuevos asesinatos (Robert Kennedy, Martin Luther King, Malcom X), el caso Watergate y la desconfianza creciente en la honestidad de la clase política norteamericana y sus centros de poder, no hicieron sino alimentar todo tipo de elucubraciones. Como resultado de la presión de la opinión pública, el Congreso de los Estados Unidos decidió reabrir el caso diez años después y confirmó la existencia de una conspiración, pero sin señalar nombres ni organizaciones.

Las reevaluaciones del caso continuaron en los 80 y alcanzaron su apogeo con la publicación de *Libra* en 1988 y, sobre todo, con el estreno del film *JFK*, de Oliver Stone, en 1992. En los dos casos se

mezclan la ficción con los hechos reales. El enfoque, sin embargo, es muy distinto. Stone insiste en la trama conspirativista del acontecimiento y en la construcción de héroes morales que luchan por develarla. La perspectiva de DeLillo es mucho más compleja, y, desde luego, menos ingenua. En lugar de mostrar una conspiración claramente delineada, en *Libra* se desencadena una red de conspiraciones cuyas tramas se entrecruzan (casual o intencionalmente) hasta adquirir vida propia. Ante todo, el autor de *Libra* se muestra fascinado por la forma en que el suceso llegó a cambiar la percepción de la realidad, y, por lo tanto, la realidad misma: «...the lines that extend from that compressed event have shown such elaborate twists and convolutions that we are almost forced to question the basic suppositions we make about our world of light and shadow, solid objects and ordinary sounds, and to wonder further about our ability to measure such things, to determine weight, mass and direction, to see things as they are, recall them clearly» (22).

En *Libra* hay tramas políticas, por supuesto; pero éstas no cumplen la función de «narrativas maestras», esos sistemas totalizantes mediante los cuales aspiramos a resolver toda contradicción (Hutcheon x). Las teorías conspirativistas parten de una fe ciega, casi demencial en la relación causa-efecto, que precisamente son uno de los mitos que DeLillo, en la tradición genealógica de Foucault, aspira a esclarecer en su novela. Su mirada es más bien la mirada disociadora del genealogista, interesado en el azar y las excepciones, en aquello que pasa por no tener historia. En *Libra*, DeLillo se propone escribir una crónica de nuestro tiempo, una investigación de la episteme surgida en las imágenes fragmentadas del asesinato y enriquecida y deformada mediante la montaña de testimonios, especulaciones, intriga y «evidencias».

En términos estructurales, *Libra* se organiza sobre dos líneas argumentales que se suceden a lo largo de sus páginas: la biografía de Lee Harvey Oswald y el plan para atentar contra el presidente. Las dos tramas sólo habrán de entrecruzarse al final de la novela (en el momento del asesinato.) Dispersos entre los capítulos relativos a cada una de estas dos historias, se inserta una tercera trama, de corte metanarrativo: la historia secreta que la CIA encarga a uno de sus antiguos agentes, Nicholas Branch.

Como *Respiración artificial*, *Libra* presenta arquetipos del escritor-historiador involucrado en la fabulación o el desciframiento de tramas políticas de corte policial. Tres personajes domi-

nan la novela: Win Everett, el creador del plan para atentar contra el presidente, Lee Harvey Oswald, uno de los asesinos, y Nicholas Branch, el investigador que intenta determinar la conexión entre los elementos dispersos de la conspiración. En los tres casos se trata de personajes solitarios que se mueven en espacios confinados y buscan imponer sentido sobre una realidad que acaba por superarles.

Win Everett es un ex agente de la CIA involucrado en el fracasado intento de invasión de Cuba en Bahía Cochinos (1961). Su implicación con la disidencia cubana le lleva a sentirse traicionado cuando Kennedy decide no dar cobertura aérea a la operación y ésta acaba en un rotundo fracaso. Junto a otros dos agentes que también participaron en la invasión, planea una conspiración consistente en disparar contra varios miembros de la escolta del presidente, achacar el plan a los servicios de inteligencia cubanos y provocar una nueva acción militar contra Castro. La forma en que se describe la trama («a spectacular miss») evoca las retóricas de la literatura y el cine, con un protagonista, Lee Harvey Oswald, y un único demiurgo: el propio Everett. Éste, en un impulso megalómano, desea imponer su voluntad sobre la realidad histórica, llegar a controlar los misterios de la vida política, domesticar lo desconocido y someter lo impredecible; la construcción, en suma, de una perfecta trama novelesca: «A plot in fiction, he believed, is the way we localize the force of the death outside the book, play it off, contain it» (221).

Si Everett busca imponer su voluntad sobre la realidad mundial, Oswald aspira simplemente a superar su alienación. Tras quedar atrapado en su propia trama, deja de intentar controlar los acontecimientos y acaba abandonándose a su suerte. Cada una de las ficciones de identidad que teje a lo largo de su vida termina por desplazarlo a un rincón cada vez más oscuro y reducido, donde se siente más y más desamparado. Oswald pierde finalmente la fe en su capacidad para controlar su destino:

He tried to feel history in the cell. This was history out of George Orwell, the territory of no-choice. He could see how he'd been headed here since the day he was born. The brig was invented just for him. It was just another name for the stunted rooms where he'd spent his life» (100).

A medida que Oswald va configurándose como personaje de

ficción (de la ficción de otros) decide escribir un diario al que pretenciosamente se refiere como «Historic Diary»: «He believed religiously that his life would turn in such a way that people one day study the Historic Diary for clues to the heart and mind of the man who wrote it» (212). En una singular inversión de la relación causa-efecto, Oswald intenta dejar constancia escrita de su heroísmo, antes de haber hecho nada que tenga la más mínima relevancia histórica. Es más, sus propias limitaciones psicológicas (su miedo compulsivo al desorden) y lingüísticas (su dislexia) hacen imposible que pueda llegar a verbalizar nada coherente: «The nature of things was too elusive. Things slipped through his perceptions. He could not get a grip on the runaway world» (211). Su ingreso en la historia, no se produce, por tanto a través del lenguaje, sino de una forma característicamente postmoderna (Lentricchia 436): mediante la retransmisión televisada de su muerte a manos de Jack Ruby, un asesinato que todo el país puede contemplar en directo.

Los comentarios interpolados de Nicholas Branch ofrecen una reflexión metahistórica sobre las dos tramas anteriores. Amplía la información histórica (los detalles), aunque no consigue resolver lo sustancial (la responsabilidad última del asesinato). El personaje de Branch podría interpretarse como una parodia tanto del historiador positivista, como del novelista histórico propuesto por Georg Lukács en su teoría de la novela histórica. Branch trabaja en una pequeña habitación inundada de documentos, que pronto se revela como una de las metáforas centrales de la novela. Su aislamiento sugiere la distancia objetiva frente a los hechos que estudia y la posibilidad (finalmente negada por los acontecimientos) de explorar el pasado al margen del momento histórico en el que escribe. Al final no consigue verbalizar nada. Abrumado por la cantidad de material documental y por su propia tendencia a querer ver hechos significativos y conexiones en cada uno de tales documentos, Branch queda paralizado y sólo consigue envejecer, aislado de la realidad, en el estrecho espacio del archivo («the room of growing older»):

Everything is here. Baptismal records, report cards, postcards, divorce petitions, canceled checks, daily timesheets, tax returns, property lists, postoperative X-rays, photos of knotted string, thousands of pages of testimony, of voices droning in hearing rooms in old courthouse buildings, an incredible haul of human utterance. (181)

Branch ejemplifica el fracaso del empirismo historiográfico, incapaz de presentar como una totalidad coherente, la multiplicidad de información generada por un suceso. La imposibilidad de su labor en términos historiográficos, le lleva a evocar modelos literarios. Abrumado y perplejo ante el informe de la Comisión Warren, con su multitud de volúmenes, Branch piensa que ésa podría muy bien haber sido «the megaton novel James Joyce would have written if he'd moved to Iowa City and lived to be a hundred» (181). Las reflexiones de Nicholas Branch sobre lo que queda de la evidencia física socavan, además, la versión oficial del suceso que aparece cada vez más como una red de ficciones sin un único eje organizador.

Everett, Owasld y Branch fracasan en última instancia por su incapacidad de aceptar el azar y la contingencia como partes fundamentales en la construcción de la realidad: «Las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha. No se manifiestan como las formas sucesivas de una intuición primordial; no adoptan tampoco el aspecto de un resultado. Aparecen siempre en el conjunto aleatorio y singular del suceso» (Foucault: 20). Como señalábamos anteriormente, DeLillo se centra en la importancia «epocal» que en términos culturales tuvo el asesinato de JFK, el cual supuso la entrada de la cultura norteamericana en el ámbito del azar y la ambigüedad. Su prolongación en el tiempo ha cuestionado las bases de la percepción y la memoria y, por extensión, todos los métodos a nuestro alcance para verificar la evidencia física del fenómeno (Johnston 321). *Libra* subraya la multiplicidad esencialmente irrepresentable de la historia norteamericana contemporánea, cuyas manifestaciones se entremezclan con versiones conflictivas y falsas evidencias. Todo ello dentro de un nuevo régimen audiovisual en el que el discurso público está determinado por las imágenes de los medios de comunicación de masas.

## CONCLUSIONES: HACIA UNA HISTORIA «EFECTIVA»

Siguiendo la pauta establecida por Nietzsche en *La genealogía de la moral*, Foucault propone una forma de análisis genealógico que sirva como reacción contra la historia tradicional. A diferencia del historiador preocupado por la construcción del relato que habrá de llevar inexorablemente al presente, el análisis de Foucault

aspira a deslegitimar dicho presente cuestionando la causalidad que lo ata al pasado. En el análisis de Foucault no hay lugar para los conceptos de continuidad y progreso sostenidos por el empirismo historiográfico. Por el contrario, al concentrarse en la diferencia, la excepción y la desviación de la norma, destruye la noción de «inevitabilidad» histórica mediante la cual el historiador intenta justificar sus ideas y fortalecer su autoridad intelectual. La filosofía de la historia de Foucault desenmascara asimismo la inocencia epistemológica del historiador positivista, tradicionalmente representado como un buscador de la verdad. La búsqueda del historiador no se circunscribe a la verdad sino al conocimiento, entendido éste como fuente de poder. La escritura de la historia se convierte así en una forma de domesticación del pasado con efectos de legitimación específicos.

Las dos metaficciones historiográficas aquí analizadas rompen con el mito de la identidad entre el pasado y la historia. El pasado es obviamente el objeto de estudio de la historia, pero dicho pasado sólo puede ser leído a través de discursos limitados, pero nunca concluyentes. Los personajes de Francisco José Arocena y de Nicholas Branch parodian la figura del historiador tradicional. Arocena descifra compulsivamente cartas intrascendentes, detrás de las cuales cree ver tramas subversivas. Branch se muestra paralizado frente a la marea documental que inunda el cubículo en la que intenta comprender *una* historia (la del asesinato de JFK) aislándose de *su* historia (su propia decadencia física que habrá de culminar en la clausura de la muerte —algo irónico en alguien que aspira a clausurar una narrativa condenada a no tener fin). Arocena y Branch intentan simplificar la realidad mediante tramas que acaban por escapar a su control. En ambas novelas debe ser el lector quien construya sentido, sobre la base de las narrativas fragmentarias que se le presentan: «seguir las pistas de ese gran crimen que es la Historia y hacer del lector el cómplice de una operación descifratoria» (Avelar 450).

Las novelas de Ricardo Piglia y Don DeLillo se resisten a la clausura y valoran el «proceso» por encima del «producto». Comparten en este sentido, la noción postestructuralista del texto como proceso abierto dentro de una situación enunciativa que cambia con cada lectura: «Querying the notion of the historian's truth, pointing to the variable facticity of facts, insisting that historians write the past from ideological positions, stressing that history is a written discourse as liable to deconstruction as any other, arguing that the 'past' is as notional a concept as 'the real



world' to which novelists allude in realist fictions—only ever existing in the present discourses that articulate it—all these things destabilize the past and fracture it, so that, in the cracks opened up, new histories can be made» (Jenkins 66). Este pluralismo y contingencia favorecen la dispersión del poder en prácticas discursivas que permitan el acceso de los sectores subalternos a la producción del discurso histórico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alí, Alejandra, «Ricardo Piglia: La trama de la historia», *Cuadernos Hispanoamericanos* 607 (2001): 113-22.
- Avelar, Idelber, «Como respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia», *MLN* 110.2 (1995): 416-32.
- Colás, Santiago, *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham y Londres, Duke University Press, 1994.
- Costa, Marithelma, «Entrevista: Ricardo Piglia», *Hispanamérica* 15.44 (1986): 39-54.
- Foucault, Michel, «Nietzsche, la Genealogía, la Historia», *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1980, 7-29.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- Jenkins, Keith, *Re-thinking History*, New York, Routledge, 1991.
- Johnston, John, «Superlinear Fiction or Historical Diagram?: Don DeLillo's *Libra*», *Modern Fiction Studies* 40.2 (1994): 319-42.
- Lentricchia, Frank, «*Libra* as Postmodern Critique», *South Atlantic Quarterly* 89.2 (1990): 431-53.
- Newman, Kathleen, «Historical Knowledge in the Post-Boom Novel.» *The Historical Novel in Latin America*, Ed. Daniel Balderston. Gaithersburgh, Hispanamérica, 1986. 209-19.
- Roffé, Reina, «Entrevista a Ricardo Piglia», *Cuadernos Hispanoamericanos* 607 (2001): 96-111.
- Posner, Gerald, *Case Closed: Lee Harvey Oswald and the Assassination of JFK*, Londres, Warner-Little, Brown, 1992.

