

**La metaficción historiográfica  
en *Libra* de Don DeLillo y *Respiración artificial* de Ricardo  
Piglia**

**Historiographic Metafiction in Don DeLillo's *Libra* and  
Ricardo Piglia's *Respiración artificial***

**Trabajo Fin de Máster  
Enrique Santiago Viñas Duque  
Directora: Dra. Cristina Garrigós González  
Máster de Literatura Española y Comparada  
Universidad de León  
Septiembre 2013**

## ÍNDICE

<b>1. Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>2. La metaficción historiográfica .....</b>	<b>2</b>
<b>3. La naturaleza ideológica del pasado .....</b>	<b>5</b>
<b>4. Los cronistas de la historia .....</b>	<b>26</b>
<b>4.1. Los escritores de la historia oficial .....</b>	<b>26</b>
<b>4.2. Las figuras marginales .....</b>	<b>33</b>
<b>4.3. Las voces femeninas .....</b>	<b>53</b>
<b>5. La naturaleza intertextual del pasado .....</b>	<b>59</b>
<b>6. Conclusión .....</b>	<b>68</b>
<b>7. Bibliografía .....</b>	<b>71</b>

## 1. Introducción

Fue Linda Hutcheon la que acuñó el término “metaficción historiográfica” para referirse a una serie de novelas de índole postmodernista que a finales del siglo XX cuestionaban la imposibilidad de la historiografía tradicional para reproducir el pasado. Con este trabajo he querido comparar dos novelas, representantes de tradiciones literarias tan diferentes como la norteamericana y la argentina, que pretenden indagar y cuestionar nuestra capacidad para alcanzar la verdad acercándose a dos acontecimientos históricos que han marcado de forma decisiva la identidad nacional de los dos países y su discurrir posterior. En *Libra* (1988) el escritor norteamericano Don DeLillo recrea la biografía de Lee Harvey Oswald, supuesto autor del asesinato del presidente de los Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy en 1963, mientras que en *Respiración artificial* (1980) el escritor argentino Ricardo Piglia pretende, a través de la reconstrucción de la biografía de Enrique Ossorio, un personaje histórico de ficción del siglo XIX, arrojar luz sobre la identidad nacional argentina y al mismo tiempo sobre la dictadura militar que gobernó el país desde marzo de 1976 a diciembre del 1983.

Para el análisis de las dos novelas utilizaré algunos de los principios que Hutcheon desarrolló sobre la ficción postmodernista en su libro *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). En el primer capítulo de este trabajo empezaré presentando las líneas básicas del postmodernismo para pasar a sintetizar las principales características de la metaficción historiográfica. En los tres capítulos siguientes se analizan en las dos novelas objeto de estudio tres de los rasgos que mejor explican la interacción entre la historiografía y la ficción según la metaficción historiográfica: la naturaleza ideológica del pasado, la identidad de los diferentes narradores de la historia y el uso de la intertextualidad. Para

completar el estudio del primero de estos puntos recurriré a las reflexiones formuladas por Michael Foucault sobre la relación del poder, la verdad y el sistema carcelario.

## **2. La metaficción historiográfica**

La metaficción historiográfica ha sido considerada como una de las técnicas literarias propias del postmodernismo literario. Es necesario, antes de desarrollar las características de este tipo de ficción, explicar, al menos someramente, lo que entienden por postmodernismo algunos de sus principales teóricos.

Encuadrado dentro de la segunda mitad del siglo XX, el postmodernismo ha sido definido como un movimiento artístico, pero también como una condición o era. Para el filósofo francés Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), uno de los libros claves del movimiento, el arte postmodernista refleja la condición que vive hoy la sociedad postindustrial, en la que se ha producido una mercantilización del conocimiento y donde el escepticismo y la pérdida de credibilidad ha producido el final de la grandes narrativas de la cultura occidental, es decir aquellas teorías que, imperantes en el pasado, pretendían ser capaces de transmitir el conocimiento y responder a las necesidades de la sociedad. Otro de los principales teóricos, el filósofo francés Jean Baudrillard, analiza en *Simulacres et simulation* (1981) el mundo postmodernista como un mundo de simulacros, donde ha desaparecido la realidad y solo existen simulaciones. En la era postmodernista los signos no tienen ya ninguna relación con lo real y se han convertido en lo hiperreal, aquello que es más verdadero que la propia realidad. Por su parte, el crítico norteamericano Fredric Jameson en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) se refiere al postmodernismo como característico de las sociedades postcapitalistas del mundo occidental. Jameson define la condición postmoderna como la pérdida del sentido de la realidad y la

aparición de un nuevo tipo de superficialidad. La mercantilización y el consumismo de las sociedades postcapitalistas son los principales responsables de la progresiva degradación de la conciencia de la realidad en favor del pastiche y la copia de la copia dando lugar así a la fragmentación del sujeto individual, incapaz de definirse a sí mismo ante la ausencia de un referente exterior fiable.

La pensadora canadiense Linda Hutcheon es una de las principales teóricas del arte postmodernista. Para ella el postmodernismo ofrece una nueva forma de relacionar el arte y la realidad por medio del uso de todo tipo de convenciones artísticas e ideológicas y, al mismo tiempo, de su desestabilización a través de la relectura paródica del arte del pasado, sin dejar de señalar sus propias paradojas internas. Pone en duda principios básicos del pensamiento burgués como el valor, el orden, el significado, el control y la identidad y cuestiona conceptos como la autonomía y originalidad de la obra de arte y la noción de autor.

Dado que la perspectiva utilizada por estos pensadores, especialmente Lyotard y Jameson, se apoya en el mundo europeo y norteamericano y puesto que en este trabajo se va a analizar una novela de un autor hispanoamericano, parece indispensable al menos esbozar cuál es la situación del término postmodernidad en el ámbito latinoamericano. El propio Jameson negaba su presencia en aquellos países, cuyo estadio cultural y económico no se correspondiera con el norteamericano. Para él las producciones culturales latinoamericanas, junto con las de África y Asia, responderían a un esquema alegórico diseñado para oponerse a la situación política y cultural de sus países. Algunos autores latinoamericanos como Octavio Paz, Nelson Osorio o Alejandro Rozitchner también coinciden por otras razones en la calificación del postmodernismo como un fenómeno extraño a la realidad latinoamericana.

Hay otros autores que sí defienden el uso de este término dentro del contexto latinoamericano. Julio Ortega afirma que Borges fue el autor que a través de sus contactos con las vanguardias permitió el surgimiento del postmodernismo en Latinoamérica. Por último,

una tercera postura intermedia sería la defendida por autores como García Canclini, que critica las dos actitudes extremas sobre la realidad postmodernista y propone la necesidad de establecer un modelo crítico que tenga en cuenta la tradición, la postmodernidad cultural y el desarrollo económico de Latinoamérica. Este crítico entiende el postmodernismo como un instrumento útil para analizar la heterogeneidad latinoamericana<sup>1</sup>.

En cuanto al origen del término “metaficción historiográfica” es Linda Hutcheon la que lo crea y define en *A Poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). En este libro trata de analizar la conflictiva relación que existe entre la historia y la ficción rechazando los métodos tradicionales que se han utilizado para diferenciarlas. Tanto la historia como la ficción son de naturaleza discursiva, por lo que se apoyan más en la verosimilitud que en cualquier verdad objetiva y parecen ser igualmente intertextuales al presentar los textos del pasado dentro de su textualidad. Las dos destacan por sus marcos ideológicos y culturales, elaborados al dictado del poder, y constituyen construcciones humanas basadas en paradigmas con los cuales se construyen visiones monolíticas de la realidad y del pasado. Por esa razón, Hutcheon considera que la ficción y la historia no son diferentes en su incapacidad para reflejar o reproducir la realidad.

La metaficción historiográfica hace referencia a una serie de novelas postmodernistas que, utilizando el método autoreferencial de la metaficción, reflexionan sobre cómo llegamos a conocer el pasado y qué sabemos de él. Se basan en la reescritura de la historia y las dificultades que se nos presentan a la hora de codificar y confeccionar las narrativas historiográficas. Estas obras hacen crítica histórica desde el punto de vista de la ficción. Parten del discurso dominante con la intención de subvertirlo y nos obligan a replantearnos los conceptos de originalidad, autenticidad y objetividad haciéndonos dudar de nuestra noción de historia y del conocimiento histórico. Entre las formas con las que este tipo de novelas

---

<sup>1</sup> Para un estudio más pormenorizado del debate sobre el postmodernismo hispanoamericano léase el artículo de Francisco Villena “La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana”.

cuestiona las verdades absolutas nos encontramos con el uso de diferentes tipos de narradores de la historia (ninguno fiable a la hora de conocer el pasado), la intertextualidad, la marginalidad, la autoreferencialidad, la parodia o la fragmentación narrativa.

En mi análisis sobre *Libra y Respiración artificial* me centraré en tres aspectos de la metaficción historiográfica que pueden ayudarnos a entender cómo estas dos novelas consiguen, en primer lugar, cuestionar la historia oficial y los discursos dominantes, tal y como lo entiende Linda Hutcheon y, en segundo lugar, a ofrecer una visión alternativa de la historia a través de la ficción. Estos tres aspectos son las implicaciones ideológicas de la reescritura histórica, la identidad de los diferentes narradores de la historia y la condición intertextual del pasado.

### **3. La naturaleza ideológica del pasado**

Siendo tanto la historia como la ficción dos construcciones humanas, para Linda Hutcheon la ideología tiene un papel fundamental a la hora de construir el significado de las representaciones del pasado. La metaficción historiográfica distingue entre “events” y “facts” (sucesos y hechos). La historiografía y la ficción son las que deciden qué sucesos del pasado se convierten en hechos, por lo que los hechos no existen hasta que el escritor los crea:

Historiographic metafiction suggests a distinction between “events” and “facts” that is one shared by many historians. Events, as I have been suggesting, are configured into facts by being related to “conceptual matrices within which they have to be imbedded if they are to count as facts” (Munz 1977, 15). Historiography and fiction, as we saw earlier, constitute their objects of attention; in other words, they decide which events will become facts. (122)

Son las instituciones o los individuos, pues, los que dan significado a los sucesos del pasado, que carecen de él, al seleccionarlos y convertirlos en hechos históricos. Estos sucesos, además, se escogen en función de un cierto problema o punto de vista con el propósito de significar lo que el escritor persiga. La conclusión de Hutcheon es que estas representaciones del pasado están ideológicamente condicionadas, por lo que no son objetivas, ya que la verdad

o verdades que transmiten responden a los intereses y conveniencias de poder. Uno de los propósitos de la metaficción historiográfica es poner en tela de juicio la objetividad y autoridad de las fuentes históricas para cuestionar a quién pertenece la verdad que se cuenta o qué poder ideológico está detrás de la construcción del relato.

Por otra parte, el postmodernismo sugiere que el lenguaje con el que cualquier tipo de representación de la realidad opera tampoco puede escapar a las influencias ideológicas. La reconstrucción de hechos se realiza a través del lenguaje, por lo que nuestro acceso a la realidad aparece limitado por el lenguaje, que tiene el poder de describir y también de construir aquello que representa. Por tanto, no pueden existir discursos neutrales, ya que cualquier discurso o sistema de signos, desde el relato histórico hasta la ficción produce determinados efectos y constituye determinados modos de conocimiento, que estarían estrechamente ligados al mantenimiento o la transformación de los sistemas de poder existentes. La historia y la literatura son, pues, puestas en tela de juicio por el análisis que la metaficción historiográfica hace del conocimiento histórico y la representación literaria, al poner de manifiesto que la producción de sus discursos está sujeta a esas prácticas ideológicas. “The premise of postmodern fiction is the same as that articulated by Hayden White regarding history: “every representation of the past has specifiable ideological implications” (1978b, 69)” (120).

En las dos novelas que vamos a analizar el archivo se presenta como uno de los motivos fundamentales del relato<sup>2</sup>. Michael Foucault concebía el discurso como un conjunto de enunciados dichos que condiciona la aparición o no de un objeto de saber en un período determinado. Para el filósofo francés, según Eirini Grigoriadou, hasta el siglo XVII el discurso del poder en la vida diaria giraba en torno a la confesión y la obligación de decirlo

---

<sup>2</sup> Edgardo H. Berg mantiene que en *Respiración artificial* la metáfora del archivo aparece como “como lugar de procedencia e inscripción historiográfica” donde “se anudan todas las formas narrativas posibles” (32). Para Shannon Herbert el asunto principal de *Libra* es el archivo que la CIA proporciona a Branch: “the event of the novel is the event of the archive's ascendance” (288).



todo para obtener el perdón y el olvido. Posteriormente, a partir del siglo XVIII, la confesión es sustituida por la gestión administrativa, archivística que tiene como función el registro y la reunión de todo detalle que afecte a la vida común y ordinaria de los hombres a través de procedimientos tales como la denuncia, el informe, la delación o el interrogatorio, ya que el poder obliga a archivar la más mínima información. Dichos archivos forman parte de una compleja red de poder, en las que participan diversas instituciones como las cárceles o los hospitales y que es capaz de individualizar, diferenciar y organizar el sujeto en multiplicidades singulares, lo que da lugar a la formación de una nueva forma de saber. En *Libra* el archivo que se pone en manos de Branch responde a ese deseo del poder de reunir toda la información posible y da lugar a una cantidad inmensa de documentación que no cesa de crecer. Los papeles de Enrique Ossorio, sin embargo, pertenecen al primer tipo de archivo más acorde a la confesión personal. Los escritores de ambos relatos se encuentran ante una colección de diversos documentos, que van desde fotos, informes médicos y balísticos hasta cartas personales y biografías, con los que tratarán de rehacer la historia. En *Libra* Nicholas Branch debe escribir la historia secreta del asesinato de Kennedy con la información que le proporciona la CIA. En *Respiración artificial* Emilio Renzi y Marcelo Maggi intentan rescribir la historia del dirigente argentino Enrique Ossorio basándose en la colección de documentos personal del político.

En su novela el autor norteamericano nos muestra cómo la historia y sus verdades son construidas a través de la selección y sobre todo la ocultación de determinada información. Como afirma un agente de la CIA en la novela, la búsqueda de los hechos nunca es inocente: "A fact is innocent until someone wants it. Then it becomes intelligence" (247). Esa misma opinión mantiene David Ferrie, colaborador de la CIA, que le explica a Oswald que la verdad y la historia están formadas por lo que no les dicen:

"I'll tell you what rankles," Ferrie said, "and this is something I hear every day from Guy. Guy feels strongly about this. He thinks Kennedy and Castro are talking to each other. They're writing secret letters, they're sending emissaries back and forth. Friendly overtures. There's something they aren't

telling us. Something we don't know about. There's more to it. There's always more to it. This is what history consists of. It's the sum total of all the things they aren't telling us." (321)

La CIA aparece en *Libra* como una de las organizaciones que controla los datos y selecciona lo que se puede contar o no, es decir, qué sucesos pueden convertirse en hechos y convertirse finalmente en la verdad oficial. Esta agencia le ha encargado a Nicholas Branch, uno de sus analistas ya retirado, que escriba la historia secreta del asesinato del presidente Kennedy a través del material que le facilita un Supervisor<sup>3</sup>. El ex agente nunca ha llegado a conocer a su superior, el cual selecciona todos los documentos que le llegan a Branch y según las ocasiones le entrega o no los informes que le pide. Estas extrañas omisiones preocupan a Branch, que se pregunta cómo ha obtenido el Supervisor la gran cantidad de datos que le proporciona y por qué se le da determinada información y se le oculta otra a alguien que, como él, ha pertenecido a la organización y se ha comprometido a guardar la confidencialidad. Por otra parte, nadie le ha pedido todavía ver el relato durante los quince años que lleva de investigación, por lo cual duda de que alguien llegue a leer la historia, a pesar de lo cual sigue esforzándose por escribirla.

El analista califica a la agencia de sistema cerrado y se pregunta si en realidad la base de este sistema es el mantenimiento de los secretos, razón por la que no pueden dar todo lo que saben, ni siquiera a uno de los suyos. La ocultación y manipulación de la información parece constituir la verdadera identidad de la agencia y al mismo tiempo su principal poder. Branch cree, además, que la agencia, en ese sentido, juega con la información de la misma manera y con el mismo placer que lo haría un niño.

A lo largo del libro, la CIA es descrita como una organización obsesionada por el conocimiento y especialmente por la protección y ocultación de éste a través del secreto. Los diferentes comités aparecen rodeados de sombras y silencios, aislados los unos de los otros,

---

<sup>3</sup> Supervisor (*Curator* en el original) presenta un significativo parecido fonético con Creador (*Creator*). Silvia Caporale Bizzini menciona que para François Happe esta similitud fonética significa que somos las criaturas de aquellos que nos proporcionan la información (124).

ya que su estructura general está diseñada para evitar que sus mandos más importantes posean la información y los detalles más importantes como medio de defensa en caso de que tuvieran que decir la verdad en una investigación posterior. El conocimiento se convierte en un arma política y la ignorancia es uno de los valores más apreciados por la organización:

Knowledge was a danger, ignorance a cherished asset. In many cases the DCI, the Director of Central Intelligence, was not to know important things. The less he knew, the more decisively he could function. It would impair his ability to tell the truth at an inquiry or a hearing, or in an Oval Office chat with the President, if he knew what they were doing in Leader 4. or even what they were talking about, or muttering in their sleep. The Joint Chiefs were not to know. The operational horrors were not for their ears. Details were a form of contamination. The Secretaries were to be insulated from knowing. They were happier not knowing, or knowing too late. (21)

Cuanto más alta es la posición dentro de la cadena de mando, mayor es el desconocimiento, porque cuanto menos se sabe, mejor se opera. El director general de la CIA es ajeno a las operaciones y de esta manera la ignorancia invade al resto de organismos gubernamentales, que desconocen lo que sucede dentro de la agencia hasta tal punto que la Casa Blanca es definida como el centro de la desinformación. La propia agencia se encarga de generar desconocimiento sobre sus actividades para protegerse y perpetuarse a sí misma y las otras instituciones lo aceptan. Así el secretismo y la falta de información construyen sus propias redes de protección, a pesar de que el sistema corra el riesgo de generar absurdidades tales como planear un atentado contra Castro introduciendo hongos en su traje de submarinista.

Esta actividad de ocultación hace que la CIA aparezca como una secta. La agencia tiene un lenguaje secreto que utilizan solamente los iniciados y aquellos que conocen los nombres de sus programas y operaciones forman una especie de hermandad. Sus sistemas de información y espionaje son comparados con los monjes medievales que registran toda la información recopilada, todo el saber secreto del mundo. Se trataría, pues, de una poderosa iglesia cuya misión es recoger documentación y cuyo objeto de adoración es el conocimiento.

It was remarkable how often he talked to her about these things. The Agency was the one subject in his life that could never be exhausted. Central Intelligence. Beryl saw it as the best organized church in the Christian world, a mission to collect and store everything that everyone has ever said and then reduce it to a microdot and call it God. (260)

La ocultación de la información está para los agentes íntimamente relacionados con la creación de la propia identidad. Según Win Everett, un ex agente de la CIA, los secretos generan vida, hacen al que los guarda consciente de sí mismo, mientras que revelar un secreto le lleva a uno a perder su identidad. La obtención de secretos e información de los lugares más remotos por parte de los aviones espías significa asimismo el final de la lealtad, hace que la gente sea dócil e indecisa y pierda sus convicciones. Guy Bannister, otro ex agente de la CIA, opina que el carisma del presidente Kennedy no proviene de otra cosa sino de los secretos que afectan a conspiraciones, revoluciones o al orden social, que antes estaban en otras manos y que ahora controla el gobierno. De hecho, Kennedy, al que califica como el hombre de los secretos (“the man with the secrets”), no sería nadie sin esa información privilegiada. Son precisamente estos secretos los que hacen poderoso al presidente, cuya negociaciones políticas de carácter confidencial con rusos y cubanos son muy peligrosas.

Los intereses políticos, junto con los económicos, moldean los discursos redactados por este tipo de organizaciones. La CIA controla y financia empresas que posteriormente sirven como cobertura para operaciones de la Agencia en otros países. Por ejemplo, George de Mohrenschildt se va a Haití con el fin de prepararle al Pentágono una cobertura empresarial para una operación anticastrista. Agentes como Larry Parmenter, que ha sabido invertir antes de la revolución castrista en los pozos petrolíferos cubanos, se han enriquecido gracias a las oportunidades que le proporciona el conocimiento que tiene la CIA de esos países. Asimismo, en las operaciones anticastristas de la administración estadounidense los intereses económicos de las grandes empresas norteamericanas y los motivos políticos de la CIA aparecen tan interrelacionados que resulta difícil distinguir dónde empiezan y acaban uno y otro tipo de operaciones. En cualquier caso, los dirigentes de estas organizaciones se creen con derecho a modificar el discurrir histórico de otros países:

After the revolution came the plan to invade. He helped set up the Double-Chek Corporation, a front for the recruitment of pilot instructors. Gibraltar Steamship came next, a company whose

nominal head was a former State Department officer and ex-president of United Fruit. Parmenter himself could not always tell where the Agency left off and the corporations began. There were men related by blood and by marriage; there were company directors who were former high-ranking intelligence officers; there were government advisers who were once company directors. It was a society he recognized as a better-working version of the larger world, where things have an almost dreamy sense of connection to each other. Here the plan was tighter. These were men who believed history was in their care. (126-127)

De hecho la CIA, a quien sus agentes llaman “the Company”, a veces parece moverse por intereses poco claros: no es la primera vez que traiciona y abandona a sus hombres y colaboradores en peligro por razones confusas o que utiliza personas con motivaciones extrañas. Según Parmenter la Agencia no tiene nada que ver con la ley y las instituciones, la ambigüedad es la base de sus actuaciones y siempre está dispuesta a ver a un hombre bajo una nueva luz a pesar de su pasado. Dicha ambigüedad e indefinición provoca la necesaria confianza para unir a sus miembros. De ahí que los hombres que trabajan para la CIA puedan tener la oportunidad de utilizar recursos y medios al margen de la ley y a través de su trabajo crear una sociedad que los necesite, una sociedad siempre en estado de guerra: "Spy work, undercover work, we invent a society where it's always wartime. The law has a little give" (63-64). Una de su principales finalidades parecer ser, pues, la de crear una sociedad en permanente conflicto donde siempre se la necesite. DeLillo nos muestra que el conocimiento y el uso que hacen de él organizaciones como la CIA les permite crear un discurso que difunda determinadas verdades, con las cuales seguir ejerciendo el poder, tal y como hemos visto que afirma Hutcheon de las narraciones oficiales.

La verdad que produce la Agencia responde al enfrentamiento del capitalismo contra comunismo dentro del contexto de la llamada Guerra Fría. Esa versión propaga en la sociedad el miedo hacia el enemigo ideológico y la necesidad de acabar con él. Dentro de este marco de rivalidad político-ideológica, uno de sus objetivos de la Agencia en su intento de acabar con el comunismo es, pues, el de crear un discurso en el que se difunda, primero, la amenaza que supone Cuba y, en segundo lugar, la necesidad de acabar con el régimen castrista antes de que el enemigo se infiltre en la sociedad norteamericana; una vez creada la necesidad, el papel de

la CIA queda totalmente justificado: la misión de un servicio de inteligencia es acabar con las obsesiones de un país:

"It's the job of an intelligence service to resolve a nation's obsessions. Cuba is a fixed idea. It is prickly in a way Russia is not. More unresolved. More damaging to the psyche. And this is our job, to remove the psychic threat, to learn so much about Castro, decipher his intentions, undermine his institutions to such a degree that he loses the power to shape the way we think, to shape the way we sleep at night." (258)

Este tipo de discurso explica las contradicciones de la política estadounidense, que no sólo colabora con los grupos anticastristas como Alpha, también organizados en torno al secreto y desconocimiento y en realidad dirigidas por la CIA en la sombra, sino que también apoya a otro tipo de organizaciones que creen que Castro ha traicionado la propia revolución comunista, o colabora con antiguos partidarios de dictadores como Batista. Existen complots, como el creado por el ex agente de la CIA Win Everett, que también se alimentan del discurso que se propaga desde estas instituciones. En este caso el plan que Everett ha diseñado pretende hacer creer a través de un atentado deliberadamente fallido contra Kennedy que Castro ha intentado asesinar al presidente y así provocar la intervención armada norteamericana contra la Cuba castrista.

Dentro del contexto ideológico de la Guerra Fría vemos cómo las instituciones del poder están muy interesadas en producir una verdad determinada: alertar del peligro comunista en Cuba y convencer de la necesidad de acabar con Castro. A propósito de estas relaciones entre poder y la verdad, el filósofo francés Foucault mantiene que la verdad está ligada a sistemas de poder que la producen y la sostienen y, a su vez, a efectos de poder que induce y la prorrogan. Es lo que Foucault llama el "régimen de verdad" que cada sociedad posee:

La verdad es de este mundo; es producida en él gracias a múltiples imposiciones, y produce en él efectos reglados de poder. Cada sociedad posee su régimen de verdad, su "política general de la verdad": es decir, define los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a unos y a otros; las técnicas y los procedimientos que son valorados en orden a la obtención de la verdad; el estatuto de quienes se encargan de decir lo que funciona como verdadero.(1999:53)

Foucault también asevera que cada sociedad tiene su régimen de verdad porque la verdad es necesaria tanto para las estructuras como para el funcionamiento de la sociedad, de ahí que sea objeto de producción y difusión siempre “bajo el control no exclusivo pero dominante de los grandes aparatos políticos o económicos” (1999:53), entre los que se incluyen la universidad, el ejército y los medios de comunicación.

En el régimen de verdad de la sociedad estadounidense, tal y como es descrita en *Libra*, la CIA se nos presenta como uno de esos grandes aparatos que produce, controla y hace circular bajo diferentes formas el discurso ideológico anticomunista que la sociedad estadounidense considera verdadero. A su vez, esta verdad le proporciona “efectos de poder” a la CIA, porque, como dice Foucault, el poder se ejerce a través de la producción y control de la verdad, de ahí que la Agencia se esfuerce en conseguir y controlar la información: “Power never ceases its interrogation, its inquisition and its registration of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth” (1980: 93).

Para Foucault el régimen de verdad es característico de la formación y desarrollo del capitalismo, aunque funciona también en la mayor parte de países socialistas. Por eso, como hemos visto en la novela de DeLillo, el discurso oficial aceptado por la sociedad también tiene unas claras implicaciones económicas debido a los intereses de las compañías estadounidenses en la isla.

En *Libra* los medios de comunicación juegan un papel significativo en la producción, difusión y consumo de las verdades del poder dentro del contexto del enfrentamiento ideológico propio de la Guerra Fría. El miedo a la presencia del enemigo y la necesidad de estar siempre alerta son mensajes que forman parte del discurso que los medios de comunicación difunden entre la población. Las emisoras informan de que Cuba entrena agentes para difundir el marxismo por el continente americano; por televisión el senador Eastman afirma que hay comunistas escondidos en Nueva Orleans y se esparcen rumores de

que los chinos desembarcarán en la Baja California. En la emisora de radio de Dallas que escucha Mary Frances, la mujer de Win Everett, se les pide a los padres que controlen lo que sus hijos leen, miran y oyen porque el peligro acecha en todas partes. En la misma emisora, un locutor llamado Weird Beard difunde consignas extrañas que sus oyentes apenas parecen entender, en las que se propaga el miedo y la desconfianza hacia los demás y se cuestiona la realidad que percibimos:

Weird Beard said, "I know what you think. You think I'm making it up. I'm not making it up. If it gets from me to you, it's true. We are for real, kids. And this is the question I want to leave with you tonight. Who is for real and who is sent to take notes? You're out there in the depths of the night, listening in secret, and the reason you're listening in secret is because you don't know who to trust except me. We're the only ones who aren't them. This narrow little radio band is a route to the root. I'm not making it up. There are only two things in the world. Things that are true. And things that are truer than true. (266)

En otra de sus extrañas emisiones Weird Beard transmite el ambiente que se respira en Dallas en los días anteriores a la llegada de los Kennedy y a modo de profecía parece presentir el asesinato del presidente. Sus mensajes afectan de algún modo a la población. La pequeña Suzanne, que escucha a menudo su programa, tiene unas pequeñas figuras indias de barro escondidas en un armario con el fin de tener alguien en el caso de que sus progenitores, Mary Frances y Win Everett, no resulten ser sus auténticos padres sino otras personas. Las alocuciones de este locutor recrean, por un lado, la situación de inseguridad creada en la sociedad estadounidense a principios de la década de 1960 por los discursos difundidos por los medios, la cual será el caldo de cultivo propicio para la aparición de figuras como el general Ted Walker o el senador MacCarthy, que canalizaran todo ese miedo en su discurso anticomunista; por otro lado, muestran la credibilidad que los medios de comunicación empiezan a captar entre sus oyentes. "Weird Beard says, Eat your cereal with a fork. Do your homework in the dark. And trust your radio before you trust your mother" (266).

Los medios de comunicación también aparecen participando cada vez de forma más activa en la creación de una realidad diferente. La radio es utilizada por los agentes de la CIA durante el desembarco de Bahía de Cochinos para difundir entre los soldados cubanos



consignas falsas y carentes de significado, similares a las utilizadas en las películas de espías de los años cuarenta, sólo para sugerir la importancia de las operaciones del ejército invasor y así animarles a que abandonen las armas. En Guatemala Larry Parmenter a través de las emisiones de una pequeña emisora radio instalada en un granero consigue hacer creer a la población que un ejército rebelde de más de nueve mil hombres se dirige a la capital logrando que el gobierno caiga nueve días después como consecuencia del temor a los insurgentes, cuando en realidad los mercenarios apenas suman ciento cincuenta hombres. La información transmitida por medio de la radio termina convirtiéndose, como decía Baudrillard en *Simulacres et simulation*, en una realidad más verdadera que lo real.

Las organizaciones como la CIA construyen relatos, que alimentan creencias, miedos y paranoias, difundidos por los medios entre la población. No importa que sea o no sea verdad, puesto que lo que realmente importa es su efecto. Contengan sospechas, rumores o creencias, estos relatos pueden justificarlo todo. Incluso el miedo a una invasión comunista puede disculpar el comportamiento de la población, las pequeñas mentiras y engaños que los individuos de esa sociedad precisan diariamente para sobrevivir:

In fact there was nothing new in the file. The same old rumors and suspicions. They are down there in the pale sands in their padded jackets, gathered in one great silent sweep, waiting for the word. It didn't need elaboration or update. There was something classic in the massing of the Chinese. He wanted to believe it was true. He did believe it was true. But he also knew it wasn't. Ferrie told him it didn't matter, true or not. The thing that mattered was the rapture of the fear of believing. It confirmed everything. It justified everything. Every violence and lie, every time he'd cheated on his wife. It allowed him to collapse inside, to melt toward awe and dread. That's what Ferrie said. It explained his dreams. The Chinese caused his dreams. Every terror and queerness of sleep, every unspeakability—it is painted in China white. (352)

El necesario control del discurso que llega a la población hace que las agencias del gobierno censuren los medios de comunicación o les proporcionen información interesada. Oswald habla en un programa de radio como secretario del Comité por un trato justo a Cuba durante treinta y siete minutos sobre el derecho de la isla a ser libre y el intervencionismo estadounidense en Latinoamérica, pero la emisora reduce su intervención a cinco minutos y luego pasa su entrevista al FBI. En los periódicos, días antes de la visita de Kennedy a Dallas,

aparecen unas supuestas declaraciones de Castro en las que afirma que los intentos terroristas de los Estados Unidos se volverán en contra de sus propios organizadores. De esta manera se prepara una futura acusación a Cuba por haber atentado contra Kennedy. Una vez muerto Oswald, significativamente son los periodistas y el FBI los que mantienen vigilados y alojados en un lugar secreto a la familia de Oswald y los trasladan secretamente de un sitio a otro demostrando que los intereses de los medios de comunicación y el gobierno coinciden en proteger sus intereses controlando otros discursos.

Los nuevos medios de comunicación y entretenimiento, especialmente la televisión y el cine, también difunden una serie de estereotipos culturales, que concuerdan con las verdades oficiales, pero que al mismo tiempo se apoyan en una nueva forma de percibir la realidad basada en la preeminencia de la imagen. Al llegar a Dallas los Kennedy son recibidos como estrellas de cine. La gente se apelotona para comprobar que el presidente y su mujer son reales, que se parecen a las fotografías o imágenes que han visto en los medios de comunicación. Sus publicistas desean que sea una exposición máxima, ya que lo importante para el mandatario es que la gente pueda verlos, que se muestre y la gente pueda percibir que no tienen miedo en un momento tan crucial por el que el país está basando. Nos encontramos, pues, en una sociedad en la que la aparición de los modernos medios de comunicación de masas, en especial la televisión, ha proporcionado a la imagen un poder decisivo, hasta tal punto que la gente, que se agolpa en el aeropuerto de Dallas para ver a los Kennedy, quiere ver si estos se parecen a sus imágenes en la prensa o la televisión para reconocerlos como auténticos. Igualmente, cuando Oswald ve que John Wayne en su visita a la base militar habla y ríe como en la pantalla, tiene la sensación de que el actor es doblemente real. Estamos, pues, ante otro ejemplo en que un signo, la imagen de John Wayne en *Río Bravo*, se convierte en medida de la realidad misma.

De forma muy sintomática el presidente y su mujer son seguidos por una insólita caravana de medio kilómetro de personas que mezcla congresistas, periodistas y cámaras de diversos medios y los agentes del servicio secreto que guardan los códigos para lanzar un ataque nuclear. La exposición a los medios de comunicación convierte a los Kennedy en auténticas estrellas de cine, de naturaleza casi fantástica, “spirits of the bright air, dreamlike and serene”(393), y de resonancias bíblicas, de los que parece que la multitud, fervorosa y apasionada, esperara algún milagro. No es este el único momento en la novela en que los medios de comunicación proporcionan a Kennedy una identidad casi religiosa. Tras la muerte del presidente, las televisiones empiezan a repetir una y otra vez las imágenes de Kennedy y a Jack Ruby le parece estar reviviendo la crucifixión de Jesucristo y que el magnicidio puede llegar a convertirse en algo más importante que la muerte de Jesús.

Los medios de comunicación, como en el caso del clan Kennedy, se han convertido debido a la fuerza de las imágenes, en creadores de identidades. La industria cinematográfica estadounidense, basada principalmente en el llamado “star system”, también es un medio forjador y difusor de mitos y realidades. Oswald se siente atraído por actores como Frank Sinatra, John Garfield y especialmente John Wayne, que representa en la gran pantalla la figura del personaje hecho así mismo, que participa en la historia de la construcción del país. Esta visión tópica del héroe y del ciudadano norteamericano como “self-made man” ha sido propia de la cultura estadounidense y se ha visto difundida por los medios de comunicación y los discursos oficiales<sup>4</sup>. El propio informe de la Comisión Warren, considerado durante mucho tiempo la versión oficial del asesinato del presidente Kennedy, confirmaba esa visión al dar preferencia a la teoría de Oswald como “the lone gunman”, el pistolero solitario que asesinó al presidente.

---

<sup>4</sup> Christopher M. Mott afirma que en *Libra* y otras novelas de DeLillo, donde se analiza el modo y manera en que los estadounidenses se ven e interpretan a sí mismos, aparece de fondo el mito de América (“the American myth of America”) como la ideología propia del gobierno y la sociedad estadounidenses, basada en la idea del individuo y difundida por los medios de comunicación y las manifestaciones artísticas como el cine (134).

Tanto el cine como los medios de comunicación ayudan a construir identidades y a difundir junto con ellas estereotipos culturales. Oswald, en su búsqueda de una individualidad propia con la que participar en la historia, se verá influido por los medios de comunicación e intentará crearse una personalidad precisamente a través de esos medios. A esta búsqueda responde el hecho de que Oswald, días antes de su intento de asesinato del general Ted Walker, se haga fotografiar en su jardín empuñando las armas y mostrando unas revistas de tendencia izquierdista para posteriormente enviar esas fotos a la revista *Life* y así lograr el tipo de fama que estos medios difunde. Y aunque no consiga su objetivo de matar al general Walker, los medios le dan la notoriedad que busca, puesto que la imagen de Lee armado y vestido de negro se ha convertido en parte de la memoria oficial que tenemos de él. Los problemas de identidad de Oswald y su lucha por conseguirla serán tratados de forma más amplia en el segundo y tercer apartado de este trabajo, en los que se profundiza sobre los escritores de la historia y el carácter textual del pasado.

Asimismo, los medios de comunicación participan en la creación de la sensación de necesidad que la gente tiene de noticias. En la sociedad actual la información es indispensable. Sin ella la gente se siente sola y vacía. Después del asesinato de Kennedy los medios de comunicación invaden la comisaría y piden ver a Oswald. Están tan ávidos de información como su audiencia. Necesitan solamente una palabra y así podrán crear su noticia, algo que restaure la sensación de que la gente puede ver, palpar y creer.

Hours going by. Blank faces arrayed against corridor walls. Men crouched near the elevators waiting. They sensed the incompleteness out there, gaps, spaces, vacant seats, lobbies emptied out, disconnections, dark cities, stopped lives. People were lonely for news. Only news could make them whole again, restore sensation. Three hundred reporters in a compact space, all pushing to extract a word. A word is a magic wish. A word from anyone. With a word they could begin to grid the world, make an instant surface that people can see and touch together. (414)

Cuando el presunto asesino es llevado ante los periodistas, estos enloquecen y no dejan de gritar y hacer fotos. En medio del tumulto es imposible hacer la conferencia de

prensa. Oswald intenta hablar, pero paradójicamente nadie puede oírle. Es como si ya no importara lo que dice y la noticia fuera un espectáculo en sí mismo.

Hemos visto que los estereotipos culturales y los medios de comunicación influyen en el deseo de Oswald por construirse una determinada identidad. Estos medios, además, resultan fundamentales en la creación y difusión de la versión oficial de su personalidad. Esa nueva identidad conseguida a través del asesinato de Kennedy y su difusión por la prensa y la televisión se refleja en la forma en que los periodistas se refieren a él, donde han incluido su segundo nombre, Lee Harvey Oswald, que nunca ha utilizado, de forma paralela a la de John Fitzgerald Kennedy. Al principio en la cárcel no se reconoce en la forma con la que los periodistas le señalan. Le parece extraño e inventado, como si estuvieran hablando de otra persona, pero, poco después, aceptará su nuevo nombre, lo que conlleva la aceptación de su nueva identidad como “the lone gunman”:

This was the true beginning.

They will give him writing paper and books. He will fill his cell with books about the case. He will have time to educate himself in criminal law, ballistics, acoustics, photography. Whatever pertains to the case he will examine and consume. People will come to see him, the lawyers first, then psychologists, historians, biographers. His life had a single clear subject now, called Lee Harvey Oswald.

He and Kennedy were partners. The figure of the gunman in the window was inextricable from the victim and his history. This sustained Oswald in his cell. It gave him what he needed to live. (434-435)

DeLillo denuncia la construcción y al mismo tiempo la deformación de la identidad que llevan a cabo los medios de comunicación. La sociedad de la imagen y el entretenimiento manipula y desfigura hasta trivializar, como demuestra el novelista, la realidad. Esa crítica aparece resumida por las palabras de Marina, la esposa de Lee, cuando ve por primera vez sus imágenes en la televisión del escaparate de una tienda y dice: “It was the world gone inside out” (227). Esa deformación resulta evidente cuando, una vez asesinado Oswald, la televisión sigue repitiendo una y otra vez las imágenes de su muerte. Al observar repetidamente la escena, Beryl, la mujer del agente Larry Parmenter, uno de los colaboradores de Win Everett siente que las imágenes son demasiado simples como para que se pueda captar y asimilar el

significado del suceso. De ahí que en cada nuevo visionado capte nuevos detalles. La pregunta fundamental es si esa información es relevante cuando lo que hacen esas imágenes es transmitir de forma repetida el horror. Beryl se sentía personalmente involucrada con los Kennedy y en cierta manera deseaba que Oswald muriera, sin embargo, la repetición de las imágenes solo sirve para ahondar y prolongar la brutalidad. Son el horror sobre el horror. La deformación se completa cuando el continuo visionado de la tragedia hace que el espanto se vuelva mecánico. El significado del suceso ha quedado totalmente trivializado y los participantes han perdido su identidad, transformados ya para siempre en meros fotogramas. De ahí que Beryl piense que están todos, la policía, Oswald y su asesino, igual de muertos :

She wanted to feel a satisfaction in the death of Oswald, some measure of recompense. But this footage only deepened and prolonged the horror. It was horror on horror.

(...)

After some hours the horror became mechanical. They kept racking film, running shadows through the machine. It was a process that drained life from the men in the picture, sealed them in the frame. They began to seem timeless to her, identically dead. (446-7)

*Libra* da testimonio de la importancia de la imagen en la cultura actual del entretenimiento y de cómo los medios de comunicación pueden ayudar a crear identidades y realidades, que siguen unos determinados patrones ideológicos y culturales utilizados por el discurso oficial: la individualidad capitalista frente a la colectividad comunista dentro del contexto de la guerra fría,

Aunque en *Respiración artificial* no se encuentren apenas reflexiones sobre el papel que ejercen los medios de comunicación en la difusión de los discursos ideológicos y culturales que influyen en la interpretación de la realidad, como hace DeLillo, sí aparecen de forma clara en la obra de Ricardo Piglia los intentos del poder por silenciar otras versiones de la historia diferentes de la oficial. Al igual que en *Libra* la CIA controla la historia que Nicholas Branch escribe a través de los materiales que le proporciona o no el Supervisor, en *Respiración artificial* nos encontramos con un poder externo que vigila lo que puede o no escribirse. Ese poder oficial, que en la novela no se nombra, pero al que se alude de forma

indirecta, está encarnado por Francisco José Arocena, al que un personaje de la novela llama eufemísticamente “técnico” y que intercepta las cartas que se intercambian diversos personajes de la novela buscando afanosamente información subversiva. El lector descubre a lo largo de la novela que Arocena representa, como afirma Sonia Mattalia<sup>5</sup>, la casi paranoica obsesión de la represión de la dictadura militar argentina por controlar la historia. Tanto la CIA como Arocena están en ambas novelas obsesionados con la obtención de secretos. Como postulaba Foucault, las grandes instituciones, en este caso el ejército o los servicios secretos, no sólo nunca cesan de producir su verdad sino que sólo pueden continuar ejerciendo el poder a través de la producción de su verdad (1980:93); de ahí su preocupación por los discursos que difunden otras verdades.

Estas cartas que examina Arocena y aparecen en la tercera sección de la primera parte de la novela de Piglia contienen, en palabras de Kathleen Newman, información, parte de la cual está cifrada, sobre la situación política argentina durante los primeros años de la dictadura:

Todas estas cartas dicen lo que no puede decirse en la vida cotidiana de la Argentina entre 1976 y 1979. Sin embargo, a diferencia de las metáforas de la segunda sección, que son crípticas pero no totalmente inaccesibles, algunas de las referencias literarias de esta sección son inaccesibles no sólo para el paranoico Arocena, sino para el lector. La tarea fundamental del lector en esta sección no es la de codificar estas cartas. Más bien, debe dejar que el misterio se haga más profundo (¿cuál es el sentido que subyace en estos relatos?). La conversación epistolar de esta sección ha servido para hacer entrar al lector en la intriga política de la vida cotidiana argentina de la década de los setenta.( 189-190)

Asimismo, podríamos decir que la existencia de un técnico que intercepta e interpreta las cartas avisa al lector de la existencia del aparato represor de la dictadura argentina, al que Arocena personifica. Como sucede con la CIA en *Libra*, la búsqueda de información que el discurso oficial califica como subversiva muestra la preocupación del poder oficial por controlar la información y aquello que debe o no contarse para propagar su propia versión de lo que, en este caso, está pasando en la República Argentina. Por otro lado, la desaparición de

---

<sup>5</sup> Para esta autora “este detective de la letra” pone de manifiesto “la paranoia del Estado” (124). Para Santiago Juan-Navarro Arocena es “una intemalizacion de la omnipresencia de la dictadura” (124).

Marcelo Maggi, que quiere rescribir la biografía de Enrique Ossorio, supuestamente a manos de la dictadura militar, interrumpe el proceso de desciframiento de la historia y demuestra la fuerza destructora del poder al hacer callar las otras versiones. También la conservación del archivo de Ossorio tiene mucho que ver con los intentos desde el poder de producir su verdad. Los principales escritores protagonistas, Maggi y su sobrino, Emilo Renzi, se esfuerzan por averiguar y sacar a la luz la biografía de Enrique Ossorio, uno de sus predecesores en su intento de escribir la historia. Según la versión oficial Ossorio fue secretario y hombre de confianza del gobernador de la provincia de Buenos Aires, el militar Juan Manuel de Rosas (1835-1852). Posteriormente, de acuerdo a esa misma versión, traicionó a Rosas, razón por la que tuvo que irse al exilio, donde finalmente se suicidaría. La existencia de su archivo personal, en el que se hallan sus obras y documentación inédita sobre su vida, y la controversia que suscita la figura del traidor llevan a Maggi a plantearse la necesidad de rescribir su biografía. Los papeles de Ossorio fueron conservados por su familia gracias a que su mujer evitó que su propio hijo los quemara. Éste ordenó en su lecho de muerte que la documentación no se diera a conocer públicamente al menos en cien años. La razón por la que su hijo quería ocultar la existencia de esos papeles es que en ellos se explicaba el oscuro origen de la fortuna familiar, gracias a la cual los descendientes de Ossorio se habían convertido en poderosos terratenientes. Por otra parte, el pasado de Maggi también se nos presenta tergiversado. Aunque Renzi ha escrito una novela sobre su historia, los hechos que conocía su sobrino están incompletos y desfigurados por los rumores que circulan en el ámbito familiar y por la versión difundida por la prensa, cuyos titulares califican a su tío de “convicto y confeso”. Al parecer Maggi abandonó a su mujer después de seis meses de matrimonio robándole sus joyas para irse con una bailarina de cabaret y, según dicen algunos, se dedica ahora al contrabando. Por eso, Renzi también al tiempo que ayuda a Maggi en la reconstrucción de la historia, va a conocer otra versión del pasado de su tío.



La reclusión, ya sea en celdas, habitaciones pequeñas o en pueblos alejados, donde el individuo que escribe es apartado de los demás, es uno de los motivos comunes a ambas novelas. Por un lado, el aislamiento, social o geográfico es una de las características propias del escritor que escribe su historia desde una posición marginal o de descentramiento, como les ocurre a Oswald y Maggi. Por otro, la soledad del confinamiento en un espacio cerrado juega un destacado papel en ambas novelas, especialmente en *Libra*, porque la vigilancia mediante el aislamiento y la separación del mundo real, se convierte en el símbolo del efecto del poder sobre el individuo. Maggi estuvo ya dos años en la cárcel y posiblemente termine sus días de una u otra manera en las cárceles de la dictadura argentina. Oswald, que ha estado en prisión varias veces, tanto en cárceles estadounidenses como soviéticas, termina pensando, cuando le detienen después del asesinato del presidente, que toda su existencia ha estado dirigida hacia la prisión y que la celda donde se encuentra es la misma habitación en la que ha estado viviendo desde su niñez: “The *cell* was the same room he'd known all his life” (426).

La celda se convierte en su caso, como él mismo dice, en el estado básico. Es la conclusión a la que llega después de una vida de pensiones baratas y viviendas lóbregas a causa de las penurias económicas de su familia, de sanciones y periodos de reclusión impuestos por el ejército norteamericano o la KGB soviética y después de haber estado sometido a vigilancia por parte de la CIA o el FBI con la finalidad de ser utilizado en sus conspiraciones. El reconocimiento de Oswald de su estancia en prisión como una continuación más de la alienación que ha supuesto su vida va acompañada de la decisión de confesar que él fue el único asesino de Kennedy y de la aceptación de su nueva identidad como Lee Harvey Oswald, tema que trataremos más adelante.

Foucault en su libro *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), estudia la aplicación del poder a través del sistema carcelario en las sociedades modernas. Para el filósofo francés uno de los efectos más importantes del sistema carcelario, cuyos efectos

Oswald no ha dejado de sentir, es que convierte en natural y legítimo ese poder de vigilar y castigar que ejerce el poder al mezclar el registro legal y el disciplinario (2005:308).

Según Foucault, el poder, por medio de la prisión, ejerce sobre los encarcelados un efecto ya iniciado anteriormente sobre los individuos a través de los mecanismos de vigilancia existentes en numerosas instituciones. El filósofo francés afirma que actualmente vivimos en una sociedad en la que el sistema carcelario inventado en el siglo XIX, basado en el confinamiento en espacios cerrados y la vigilancia sin ser visto, el llamado esquema panóptico<sup>6</sup>, ha sido utilizado como base de la organización de instituciones diversas como las escuelas, los cuarteles, las fábricas o los hospitales, incluso en la creación y distribución de espacios de la arquitectura urbana, ya que para el estado, el poder de curar o del de educar, en su función, no se distingue esencialmente del de castigar y vigilar:

Es polivalente en sus aplicaciones; sirve para enmendar a los presos, pero también para curar a los enfermos, para instruir a los escolares, guardar a los locos, vigilar a los obreros, hacer trabajar a los mendigos y a los ociosos. Es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se *puede* utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, las prisiones. Siempre que se trate de una multiplicidad de individuos a los que haya que imponer una tarea o una conducta, podrá ser utilizado el esquema panóptico. Es aplicable -bajo reserva de las modificaciones necesarias "a todos los establecimientos donde, en los límites de un espacio que no es demasiado amplio, haya que mantener bajo vigilancia a cierto número de personas" (2005: 209)

Para Foucault este esquema permite intensificar el ejercicio del poder especialmente porque su efecto más importante es que "hace inducir en el detenido un estado consciente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder" (204). La vigilancia se vuelve permanente en sus efectos, aunque no se realice de manera continua. Lo esencial es que actúa directamente sobre los individuos de forma preventiva consiguiendo que ellos mismos accedan a controlarse y facilitando el dominio de gran cantidad de individuos a través de un número muy reducido de efectivos. No es extraño, pues, que Oswald, que

---

<sup>6</sup> El esquema panóptico, explica Foucault, está basado en el Panóptico diseñado por Jeremy Bentham en 1791, una disposición arquitectónica circular en la que un sólo vigilante desde una torre central se encarga de vigilar y controlar a todos los prisioneros sin ser visto, visibles desde la torre para el vigilante pero aislados los unos de los otros en celdas individuales por muros laterales. (2005: 204)

también perteneció a los marines y durante su estancia allí estuvo en prisión, haya sentido que toda su vida ha sido una celda, recluso y al mismo tiempo custodiado.

Si Oswald durante su encarcelamiento final parece darse cuenta de que durante toda su vida ha estado siendo vigilado en diferentes tipos de celda controlado por otros, Nicholas Branch también percibe que se ha visto obligado a vivir aislado y encerrado durante los quince años que lleva redactando su historia secreta y que está condenado a escribirla quizás hasta que muera. La sala en la que escribe su historia ha recibido diferentes nombres a lo largo de la novela. Se trata de la sala de las teorías, de los sueños y de los datos solitarios, pero también la sala del envejecimiento. Nadie ha leído su historia, no ha visto nunca al Supervisor – como en el esquema panóptico en el que el vigilante no es visible– y se le proporcionan solo los datos que quiere su superior. Todo esto nos lleva a deducir que Branch, autor de la versión oficial que el poder le encarga, también está siendo controlado, en este caso por el Supervisor, en su confinamiento espacial, que, además, le impide intercambiar información con otras posibles investigadores o fuentes e incluso buscarla en otros archivos en el exterior.

En *Respiración artificial* Arocena desempeña un papel parecido al del supervisor de *Libra*. Se trata del vigilante del sistema panóptico del poder, encargado de vigilar, sin ser visto, las ideas revolucionarias y los movimientos de los personajes por medio de la búsqueda de información subversiva en la correspondencia que se intercambian. Sin embargo, el vigilante de la dictadura argentina presenta algunas peculiaridades. Arocena se encuentra él mismo encerrado entre las cuatro paredes de su oficina y apartado de los demás. Sus esfuerzos por encontrar ideas subversivas resultan, como veremos más tarde, infructuosos como consecuencia de esa situación de incomunicación en la que se encuentra el poder. Las cartas que intenta descifrar están codificadas en un intento de burlar la vigilancia obsesiva de la dictadura, porque los escritores, entre ellos Maggi y Renzi, a quien Luciano Ossorio ha

advertido de la misión de Arocena, son conscientes de que su correspondencia está siendo también vigilada. En este caso, la presencia permanente del poder no provoca un efecto disuasorio en la actitud de los personajes vigilados, como en el caso del esquema panóptico, sino que estos continúan escribiendo tomando las precauciones necesarias.

#### **4. Los cronistas de la historia**

Según Linda Hutcheon, la metaficción historiográfica, en su propósito de reflexionar sobre cómo conocemos el pasado y qué sabemos de él, desarrolla narraciones en las que aparece la figura del sujeto narrador de la historia. Lo que pretende, sin embargo, es proponer y al mismo tiempo desestabilizar toda noción de la voz narrativa fiable capaz de comprender y reproducir el pasado con certeza (117-118). Es característico, también, de la metaficción historiográfica que sus narradores estén descentralizados y presenten un punto de vista marginal que cuestione y subvierta la historia oficial. En *Respiración artificial* y *Libra* nos encontramos con una serie de voces inmersas en la narración de vidas y hechos del pasado: lectores, descifradores, analistas y escritores, que al construir la historia hacen plantear al lector hasta dónde se puede llegar en la búsqueda de la verdad. Y en ambos relatos contrastan las narraciones de los dos tipos de escritores: por un lado, los que escriben la versión oficial o siguen las pautas de la historiografía tradicional; por otro, los marginados de la sociedad, aquellos que narran desde diferentes tipos de exilios o descentramientos. En ambas novelas los narradores-descifradores de ambos tipos se afanan en reconstruir el relato histórico.

##### **4.1. Los escritores de la historia oficial**

Arocena en *Respiración artificial* y Nicholas Branch en *Libra* encarnan a los escritores que desde el poder escriben la versión oficial. Santiago Juan-Navarro afirma, además, que los dos personajes “parodian la figura del historiador tradicional” (2006: 134). En *Libra* la figura

de Nicholas Branch representa al cronista de la versión oficial, al que se le encarga reconstruir la verdadera historia secreta del asesinato de Kennedy. Ya hemos visto que está vigilado por el Supervisor y que este le facilita una información muy amplia y detallada, pero que siempre es la que quiere su superior, por lo que el analista depende exclusivamente de la información que le proporciona la CIA. Es tal la cantidad de datos que se le proporciona y ha ido acumulando a lo largo de los años que Branch apenas puede moverse por la habitación en la que se encuentra, donde muchas veces come y duerme. En ningún caso abandona su reclusión para contrastar en el mundo real los datos producidos por el propio hecho que investiga y la información que va llegando en muchos casos no coincide con la que ya se dispone. El investigador se encuentra que son numerosas las versiones contradictorias sobre aspectos básicos de la investigación como el aspecto físico de Oswald o su personalidad, sobre si sabe disparar o no, sobre el número, la forma y el tamaño de las heridas del presidente. Las divergencias en los diferentes testimonios le llevan a cuestionarse incluso el modo en que percibimos la realidad y cómo la transmitimos. En cierta medida para Branch las contradicciones se convierten en la esencia del relato del asesinato del presidente, a pesar de que es un investigador concienzudo que intenta que todos los datos coincidan.

En su sala se acumulan todo tipo de pruebas relacionadas con el asesinato, algunas innecesarias o absurdas. Entre la información se halla un informe con la descripción detallada de los sueños de los testigos del asesinato, la ficha dental de la madre de Jack Ruby o una microfotografía del vello púbico de Lee Oswald. Tampoco las imágenes que llegan a su sala le ayudan a avanzar en la elaboración del relato. Al mirar las fotos de las pruebas de balística hechas a modo de ensayo en cabezas de cabras o en cráneos humanos rellenos de gelatina y piel de cabra, Branch sólo puede sentir horror ante esta macabra forma de reproducir la realidad. Y las fotos oficiales de los lugares tampoco le clarifican nada. Solo consiguen

entristecerle al percibir la soledad y desolación de esos lugares privados de las personas, ya muertas, que los habitaron.

La verdad oficial tampoco le ayuda mucho. Entre los documentos que analiza se halla el dictamen de la Comisión Warren sobre el asesinato de Kennedy, elaborado en 1964 por orden del presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, y durante muchos años considerada el discurso oficial sobre el magnicidio. Branch la considera una auténtica novela joyceana, generadora de perplejidad y teorías conspirativas. Sus veintiséis volúmenes, donde todo se incluye, con cientos de personajes que entran y salen de sus páginas momentáneamente para luego desaparecer, también conducen a la parálisis y la paranoia. Para Branch se trata de un documento de la angustia y confusión humana. Las filmaciones que se conservan del asesinato tampoco le parecen concluyentes. El llamado film Zapruder es, al mismo tiempo, el mecanismo perfecto para cronometrar los tiempos del asesinato, pero también, a causa de sus borrones y manchas, el símbolo de la incertidumbre y el caos: “It is the basic timing device of the assassination and a major emblem of uncertainty and chaos. There is the powerful moment of death, the surrounding blurs, patches and shadows” (441).

Su obsesión por dominar todos los datos le lleva a leer no sólo todas las brillantes teorías que se han elaborado sobre el asesinato, incluido el informe de la Comisión Warren, sino incluso las novelas y obras de ficción junto con los documentales y programas de radio que sobre el tema se han escrito durante los últimos veinticinco años. El analista, además, se empeña en analizarlo minuciosamente todo hasta convertirlo en un libro que abarque toda la información existente sobre el magnicidio: el relato joyceano de los Estados Unidos, donde nada se excluye:

Branch doesn't know how to approach this kind of data. He wants to believe the hair belongs in the record. It is vital to his sense of responsible obsession that everything in his room warrants careful study. Everything belongs, everything adheres, the mutter of obscure witnesses, the photos of illegible documents and odd sad personal debris, things gathered up at a dying—old shoes, pajama tops, letters from Russia. It is all one thing, a ruined city of trivia where people feel real pain. This is the Joycean Book of America, remember—the novel in which nothing is left out. (182)

Tal propósito es irrealizable. Branch se ve incapaz de construir la historia. Ante esta acumulación ingente de todo tipo de datos, algunos contradictorios y otros absurdos o innecesarios, se encuentra perdido. Parte de la información que ha recibido se ha convertido para él en meros hechos solitarios debido a la imposibilidad de confirmar su autenticidad o relacionarlos entre sí. El propio analista reconoce que hay demasiados datos para ser selectivos. Ha investigado tan profundamente que es difícil ahora seleccionar lo importante. Todo le parece importante a uno u otro nivel y nada parece poder descartarse, aunque reconoce que está demasiado involucrado como para abandonar. El exceso de información producida por el suceso conduce a la imposibilidad de reconstruir el pasado.

La parálisis de su investigación provoca ciertas dudas en el investigador. Por un lado, comienza a pensar en el uso interesado de los datos que le envían. Ahora le parece el propio nombre de Lee H. Oswald una parte más de la manipulación secreta de la historia, a causa de varias identificaciones erróneas en las fotos de Oswald. Asimismo, presiente que determinada información que recibe pudiera tener la finalidad de distraerlo al hacer demasiado hincapié en las conexiones de diferentes sucesos, como en el caso del estudio de cuatrocientas páginas que le manda el Supervisor sobre las similitudes de los asesinatos de Abraham Lincoln y John F. Kennedy. Por otro lado, llega a pensar que es demasiado pronto para escribir la historia del magnicidio, porque los datos siguen y siguen llegando. El Supervisor le también envía los 144 volúmenes que la CIA tiene sobre Oswald y el investigador percibe que el pasado va cambiando mientras él lo escribe:

He takes refuge in his notes. The notes are becoming an end in themselves. Branch has decided it is premature to make a serious effort to turn these notes into coherent history. Maybe it will always be premature. Because the data keeps coming. Because new lives enter the record all the time. The past is changing as he writes. (3001)

A su modo Branch está en realidad reconociendo la imposibilidad de encontrar una única verdad sobre los hechos ya que el tiempo va cambiando nuestra visión del pasado. *Libra* nos muestra que nuestro conocimiento del pasado está en gran medida relacionado con

nuestra situación presente, debido a que la historia, como la ficción, son construcciones humanas. Las palabras de Branch prueban la afirmación de Hutcheon sobre la importancia de reconocer el papel del contexto histórico en el que se escribe para poder cuestionar nuestro conocimiento de la historia: “The postmodern, then effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining., but in do doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge” (89).

El analista, en un determinado momento, incluso llega a pensar en la posibilidad de que el complot para matar al presidente no fuera, como se creyó, un plan perfecto y coherente, sino que triunfara en último término gracias a la casualidad. Sin embargo, su incapacidad final para aceptar la participación del azar en el ocurrir de la historia, según Santiago Juan-Navarro explicaría su fracaso final como escritor (133). De ahí que, además de cronista oficial, que escribe al dictado del poder, Branch represente el fracaso de la historiografía que solamente se preocupa por la recopilación de datos, el análisis científico de todos los hechos y su explicación racional y coherente. Sus dudas cuestionan una serie de conceptos, asociados a una noción tradicional de la historia, como la coherencia, la causalidad, la linealidad y la continuidad del proceso histórico.

En *Respiración artificial* la historia oficial está representada por Arocena, el censor de la dictadura argentina, que construye la verdad del poder al destruir los discursos no oficiales por medio del desciframiento de los mensajes que él cree subversivos en las cartas que reciben los personajes de la novela. Al igual que Nicholas Branch, se encuentra muy cercano al poder, pero también aislado físicamente de los demás personajes en una habitación, en contraste con Maggi y Renzi, los narradores marginales de *Respiración artificial*, que forman entre sí una sucesión de lectores-escritores que a través de sus cartas reinterpretan la narración del otro en su intento de construcción de la historia. El propósito de Arocena de descifrar los mensajes escondidos en las cartas se puede considerar también como un intento de ruptura del



proceso de construcción de la verdad no oficial, propósito del que les advierte a Renzi y a Maggi el ex senador Luciano Ossorio, personaje que participa con estos últimos en el desciframiento de la historia.

El censor fracasa en su intento de encontrar la supuesta información subversiva de las misivas. A veces utiliza métodos basados en claves matemáticas. En algunos casos busca de forma insistente e inútil el código, con el que está cifrada la carta, dentro del propio texto. Su obsesión le lleva en la última de las ocho cartas interceptadas a descifrar un párrafo y, a continuación, insatisfecho con el resultado, volver a decodificarlo para encontrar un nuevo mensaje. En otros casos, como el de la carta de Angélica Inés Echevarne, en la que se menciona la existencia de centros de tortura, Arocena simplemente descarta que haya ningún mensaje significativo en lo que él supone que son afirmaciones sin sentido de una mujer loca.

En su mayor parte, Arocena no logra su objetivo, porque, al igual que Nicholas Branch en su intento de explicar el asesinato de Kennedy, se encuentra totalmente aislado del mundo real en su propio despacho. Su aislamiento le impide relacionar la información de la que dispone con otros textos, con los que las cartas adquirirían nuevos sentidos. Es el caso de la carta de Juan Cruz Baigorria, que a pesar de la sospechosa acumulación de nombres, fechas, y lugares, el técnico no consigue descifrar. El lector – gracias a una misiva anterior, que desconoce Arocena, en la que el ex senador Luciano Ossorio consuela a Baigorria y le pide que tenga mucho cuidado con el censor– sabe que en esta carta Baigorria le escribe a su hijo, perseguido por la dictadura militar, y posiblemente le está dando información de tipo confidencial. Es posible que alguna de las cartas estén cifradas. O todas, como afirma en la novela Arocena, que no percibe que casi todas las cartas son escritas por argentinos de alguna manera relacionados con el exilio. La clave está, como afirmaba Kathleen Newman (189-190), en hacer participar al lector de ese clima de persecución de la policía política hacia el

relato de las voces situadas al margen del poder, pero también, como veremos posteriormente, en indicarle al lector que para leer bien los textos tiene que asociarlos.

Arocena, como ya sabemos, no es el único personaje que se dedica a descifrar el contenido de las cartas. Renzi y Maggi también se esfuerzan en interpretar los textos, pero a diferencia del técnico, ellos también los escriben y los intercambian entre sí participando en un proceso comunicativo y asociativo mucho más fructífero. Enclaustrado en sí mismo, Arocena desarrolla una lectura solitaria, en la que la búsqueda de las claves de la significación de las cartas se centra en el propio documento sin permitir una lectura intertextual, un diálogo enriquecedor que permitiría darle una nueva significación al texto. Sólo a partir de su relación con documentos anteriores, las cartas y el contenido de la novela adquieren su significado. El ejemplo negativo del censor y los comentarios autoreferenciales que Piglia va introduciendo en boca de los diferentes personajes a lo largo de la obra conducen al lector a la necesidad de la práctica intertextual: “¿Cómo es posible, pensaba yo, que nadie lo haya descubierto antes? Pero así son las cosas, me dice. Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar” (206). Al interceptar las cartas, Arocena no solo ha cortado el diálogo entre las personas, sino también entre las cartas, dando como resultado que él mismo se ha encontrado aislado y ausente del intercambio intertextual. Este diálogo entre los textos es también la base de la segunda parte de *Respiración artificial*, a la que nos referiremos en el apartado siguiente.

Su fracaso nos lleva a dudar de la verdad de la historia oficial y sus prácticas censoras y nos alerta sobre su forma de acercarse a la lectura. El método sugerido por Piglia, que nos hace llegar a través de los comentarios autoreferenciales de la novela, es el de saber leer, el de asociar, porque nuestro conocimiento histórico se construye, como afirma Hutcheon, fragmentariamente a través de textos: “We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts” (16).

En ambos casos Nicolás Branch y Arocena, y su imposibilidad de construir la historia proporcionan un comentario autoreferencial sobre la incapacidad del relato del poder y de la historiografía tradicional para representar el pasado. Las dudas de Branch contrastan con la fe ciega u obsesiva de Arocena en encontrar lo que busca. Al final, el fracaso de la escritura del poder, sin embargo los une a ambos, porque, además, de cuestionar la objetividad de la verdad oficial alertan a los lectores sobre la existencia de más de una verdad y sobre la naturaleza textual del conocimiento histórico.

#### **4.2. Las figuras marginales**

La novela postmodernista, según Hutcheon, pone en tela de juicio conceptos tales como el de sujeto y centro, ambos ligados a nociones como orden, autoridad, homogeneidad y unidad. De ahí que en la metaficción historiográfica aparezcan personajes que alejados del centro, desde todo tipo de márgenes –sociales, políticos, geográficos o de género– nos ofrezcan su propia visión de la historia. Estos escritores “descentralizados” en *Libra* y *Respiración artificial* se ven afectados por diversas circunstancias que les llevan a situarse en una situación marginal.

El primero de ellos es el propio protagonista de *Libra*, Lee Harvey Oswald, cuya biografía ficcionalizada ocupa buena parte del libro alternándose con los capítulos que narran el desarrollo del complot para asesinar al presidente Kennedy. En la novela, Oswald es representado como alguien incapaz de adaptarse allá donde se encuentre, alienado y aislado de la sociedad, ya sea dentro o fuera de la cárcel. Su infancia y adolescencia transcurren junto a su madre en el barrio neoyorkino del Bronx y en Nueva Orleans en viviendas cada vez más modestas en medio de los problemas económicos provocados por el abandono del padre y el divorcio de la madre de su segundo marido. Posteriormente, su marcha de la escuela, su expulsión de los marines, su desertión a la Unión Soviética y su vuelta a los Estados Unidos,

donde no logra poseer ni una vivienda ni un trabajo estable, lo convierten en una persona totalmente ajena al régimen, ya sea capitalista o comunista. Se trata de alguien marginal, que se siente un cero en el sistema y que desde sus primeros años trata de construirse una identidad. Sus dificultades para leer y expresarse coherentemente, causadas por su dislexia, son otra marca de su situación descentrada dentro de la sociedad.

Win Everett es otro de los personajes de *Libra* que, ajeno al poder, pretende escribir su propia historia. Se trata de un ex agente de la CIA acusado de organizar sus propias actividades dentro de la agencia después del fracaso de Bahía de Cochinos, por lo que ahora se ha visto obligado a retirarse por “agotamiento motivacional” a una plaza, creada para él por la agencia, como profesor en una universidad menor de Texas. Lo que Everett quiere crear es un plan, una conspiración al margen de la CIA para cometer un atentado fallido sobre Kennedy, cuyas pistas conduzcan a Fidel Castro como instigador y así forzar a la administración estadounidense a un conflicto bélico contra Cuba. Al mismo tiempo pretende revelar al público que el atentado ha sido planeado por el régimen cubano como respuesta a los intentos de la CIA de asesinar a Castro. El ex agente se nos presenta, pues, como el creador de un relato con un doble objetivo: provocar la intervención de Kennedy en Cuba y revelar al público las intenciones de la CIA de asesinar a Castro. Es su pequeña venganza contra la CIA, que, según él, lo ha enviado al exilio después del fracaso de la invasión de Cuba.

En *Respiración artificial* los dos personajes interesados en reescribir la historia de Enrique Ossorio, Marcelo Maggi y Emilo Renzi, están muy alejados geográficamente de los lugares donde se escribe la versión oficial. El propio Enrique Ossorio también participa de esta condición, puesto que cuando se descubrió su participación en la conspiración contra Juan Manuel Rosas se marchó al destierro. Después de vivir en Brasil y Chile se desplazó a los Estados Unidos, donde logró reunir una pequeña fortuna buscando oro en California.

Desde su exilio en Nueva York, reanudó su actividad literaria y comenzó a escribir una novela utópica sobre el futuro y una autobiografía, las cuales no acabaría, pero fue expulsado del país por cierto escándalo en el que murió una mujer. Terminó sus días en Chile suicidándose.

Marcelo Maggi es un profesor de Historia que estuvo preso a principios de los años cuarenta por ser partidario de los radicales de Amadeo Sabattini y que se encuentra ahora autoexiliado en Concordia, una ciudad fronteriza entre Argentina y Uruguay, a donde huyó tras abandonar a su mujer. Allí se desplaza Emilio Renzi, sobrino de la ex mujer de Maggi, para recibir el archivo de Ossorio y junto con su tío, al que conoce principalmente por sus cartas, terminar la investigación. En Concordia Renzi se encuentra con otros escritores marginales, esta vez provenientes casi todos del destierro europeo: un ex conde ruso (Antón Tokray), un ex nazi (Rudolf von Maier), un poeta local (Bartolomé Marconi) y un filósofo polaco, amigo del profesor, Vladimir Tardewski, que finalmente le entrega los papeles del archivo de Ossorio y con el que descubrirá que su tío ha desaparecido. El exiliado polaco es otra de las figuras básicas de *Respiración artificial*, ya que en los diálogos de la segunda parte de la novela entre Renzi y Tardewski aparecen muchos de los comentarios autoreferenciales de la novela básicos para su comprensión. En su investigación de la vida de Enrique Ossorio, Maggi también le pide a Renzi que visite al anciano ex senador Luciano Ossorio, nieto de Enrique Ossorio y padre de la ex mujer de Maggi. Luciano considera a Maggi como su hijo, razón por la que le ha entregado el archivo familiar. Por su situación, retirado de la política, recluido en su casa, parálítico y adicto a la morfina, también se puede considerar a Luciano un marginal.

En *Libra*, Oswald participa de las características de muchos de los narradores de la metaficción historiográfica, que dan desde su posición marginal una versión alternativa a la del discurso oficial. Glenn Thomas afirma que su aislamiento y problemas de identidad son

consecuencia de su incapacidad para poner por escrito sus experiencias: “Oswald's perceived alienation from history and the world is a result of his inability to read (114). Sus problemas con el lenguaje hacen de Oswald<sup>7</sup> un narrador de la historia poco fiable, incluso fallido, situación contradictoria para alguien que desde una posición ex-céntrica cuestiona la verdad oficial, pero que es característica de la ficción postmodernista en su cuestionamiento del concepto de sujeto.

Los diferentes nombres que reciben los personajes se convierten en un motivo recurrente a lo largo de novela, que alude, en última instancia, a los problemas de identidad del protagonista. Ya desde su adolescencia Oswald empieza a prestar un especial interés a los nombres y pseudónimos de sus héroes (Stalin, Lenin, Trotsky). Durante toda la novela se identifica con figuras históricas como León Trotsky, a quien admira por haber participado en la revolución, o John F. Kennedy, de quien compra una biografía y a quien en cierta manera pretende imitar comprando los mismos libros que lee el presidente; incluso en el momento de su muerte se acuerda de Francis Gary Powers, el piloto del avión espía estadounidense que cayó prisionero de los soviéticos en 1960. Muy significativo acerca de su indefinición es la cantidad de nombres diferentes que Oswald recibe por parte de los demás: sus compañeros marines en la base militar de Atsugi le llaman “Ozzie el conejo”; para los conspiradores Win Everett y Larry Parmenter es el “sujeto”; “Alek” le llaman sus compañeros y amigos en la Unión Soviética; los sorprendidos agentes de la KGB que le interrogan utilizan el mote “Oswaldovitch”; para Davie Ferrie y en el campo secreto de entrenamiento de francotiradores de Nueva Orleans es “Leon” en honor a Trotsky; Confidential Source S-172 para el FBI; y para que su tumba no sea profanada se escribe en su lápida “William Bobo”. El propio Oswald fomenta esta confusión al utilizar nombres diferentes – Osborne, Hidell, Leslie Oswald, Aleksei Oswald, Alek James Hidell o Dr. A. J. Hideel – en diferentes ocasiones o al

---

<sup>7</sup> Los problemas de Oswald para poner por escrito sus experiencias serán tratados con mayor detalle en el apartado dedicado a la naturaleza textual del pasado.

jugar con el orden de sus nombres y apellidos para inscribirse en la pensión de Dallas como O. H. Lee.

En la novela hay también muchos personajes que reciben nombres falsos, bajo los que esconden pasado dudosos, o que utilizan apodos para referirse a otros: desde su compañero de celda, Bobby Dupard, al que le llaman Brillo Head, hasta casi todos los agentes del servicio secreto y el mismo presidente, cuyo nombre en clave es “Lancer”. La duplicidad de nombres y la asociación de unos personajes con otros parece hacer hincapié en la dificultad de encontrar las verdaderas identidades de los demás<sup>8</sup>. Fidel es presentado por algunos de los combatientes que lucharon con él al mismo tiempo como Jesús con botas y como un traidor a la revolución que sólo quiere asegurarse ser el líder supremo. Incluso Kennedy y Castro son presentados como la contrafigura uno del otro.

El propio Oswald en ocasiones significativas cree verse a sí mismo duplicado observando la misma escena en la que está participando:

Was he supposed to give her money? Reitmeyer hadn't said. He saw himself having sex with her, He was partly outside the scene. He had sex with her and monitored the scene, waiting for the pleasure to grip him, blow over him like surf, bend the trees. He thought about what was happening rather than saw it, although he saw it too. (84-85)

Más revelador aún de sus problemas de identidad es el hecho de que durante su estancia en prisión Oswald desarrolle una doble identidad apropiándose del nombre de un compañero del servicio militar en Atsugi, Heindel, al que todos llaman Hidell. Bajo esta segunda identidad, a la que Oswald en una ocasión denomina “id”, intenta suicidarse en Moscú, compra rifles, imprime las octavillas de apoyo a Cuba, quiere crear una sucursal del Comité por el Trato Justo con Cuba o dispara a Kennedy<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Glenn Thomas entiende que en realidad la novela está cuestionando las nociones de identidad y sujeto: “The insistent splitting of Oswald and the conspirators (in their code names and aliases, and the motivating force behind the plot itself) implies that unity of character and purpose is illusory, denying the possibility of transcendent unity and always insisting instead on the subject's fragmentary discursive position”(1997: 114)

<sup>9</sup> Aquí Glenn Thomas sugiere que mientras Oswald sería el ego, Hidell representaría el id, es decir el inconsciente y estaría relacionando con lo oculto de su personalidad. (1997: 112)

La multiforme figura de Oswald es problemática también para los demás. La realidad tiene tantas versiones que es muy difícil discernir su auténtica identidad: ¿Es Oswald un infiltrado de la CIA que simula ser un desertor? ¿Se trata, en realidad, de un auténtico desertor que participa en el programa de falsos desertores de la CIA para que le dejen entrar en la URSS y una vez allí convertirse en un desertor real? El propio Oswald dice que él es una de las zonas difusas del Servicio de Inteligencia Naval, los diseñadores del programa de falsos desertores. A veces incluso parece estar jugando con su identidad. Otras veces se diría que son otros los que lo manipulan. El FBI le propone que visite la agencia de detectives de Guy Bannister y que les informe de lo que ocurra en esa agencia anticastrista. Para ello, Oswald tiene que simular que es un anticomunista que quiere trabajar simulando ser un infiltrado en organizaciones procastristas. Así, según el FBI podrá seguir con sus actividades procomunistas.

Los soviéticos tampoco tienen una idea muy clara de él. El agente Kirilenko se pregunta si Oswald es también un infiltrado de la CIA que luego contará a los estadounidenses todo lo que ha averiguado de los rusos, igual que ahora cuenta a los soviéticos lo que sabe de los norteamericanos. A veces Kirilenko cree que a pesar de su tendencia hacia la inestabilidad emocional y su dislexia podrá llegar a ser un buen marxista; en otras ocasiones se le asemeja a una figura chaplinesca que de forma inconsciente crea el caos a su alrededor y hace de su vida un enigma. Finalmente, piensa que como muchos otros lo que quiere Oswald es una identidad diferente y más segura.

Las personas más cercanas tampoco tienen claro si lo conocen. Su esposa Marina piensa a veces que tampoco lo conoce y cuando lo visita en la cárcel, recuerda los diferentes Oswald que ha conocido. Su madre cree que después de regresar Lee ya no es el mismo que se fuera a la URSS. Piensa que fue un agente del gobierno y que estuvo perdido allí y que Marina es, en realidad, una espía. Nicholas Branch recibe descripciones contradictorias de



Oswald y encuentra personas más parecidas a él en otras fotos que en su supuesto retrato oficial.

La duplicación afecta igualmente al asesino y a su víctima. Los conspiradores quieren crear su propia versión de Oswald, una que responda a sus intereses y que dé a entender que está involucrado en asuntos poco limpios. Para ello preparan varios Oswald con el fin de dejar rastros inequívocos de su presencia por Texas durante los dos últimos meses anteriores al atentado. Su plan es escoger en el último momento al Oswald que necesiten. Incluso un doble suyo, según Branch, podría haber ido a la embajada soviética en México DF. El propio presidente Kennedy, según el locutor de radio Weird Beard, también puede que tenga una docena de dobles, que le acompañan en sus visitas, por lo que no se sabe con seguridad quién de ellos vendrá a Dallas.

El título de la novela alude también a los problemas de identidad del protagonista, ya que hace referencia al signo del zodiaco al que pertenece Oswald, algunos de cuyos miembros destacan por la inestabilidad de su personalidad: hay Libras positivos que son estables, equilibrados y sensatos, pero existen también Libras contradictorios, impulsivos y fácilmente influenciados. Para David Ferrie, es como si Oswald, que pertenecería a este segundo grupo, estuviera sentado en la balanza, símbolo de este signo del zodiaco, oscilando hacia un lado u otro sin decidirse hacia qué lado irá o qué identidad adoptará:

I would say to Guy, 'Here is a man who wants to spy on our operations. He wants to use us but we will end up using him. Not through manipulation or political conversion. He believes in his heart that he's a dedicated leftist. But he is also a Libran. He is capable of seeing the other side. He is a man who harbors contradictions.' I was ready to say to Guy, 'Here's a Marine recruit who reads Karl Marx.' I was ready to say, 'This boy is sitting on the scales, ready to be tilted either way.' (319)

Como ya hemos apuntado y trataremos detalladamente más tarde, los problemas de personalidad de Oswald son consecuencia de su incapacidad para leer y escribir. Cree que los modernos medios de comunicación gracias al poder de la imagen le ayudarán a compensar esa

carencia y darle la identidad histórica que persigue<sup>10</sup>. Como más tarde le dirá a su amigo George de Mohrenschildt, al que le ha mandado la foto que se ha hecho para la revista *Life* en el jardín, gracias a esa imagen, uno es capaz de ver la verdad sobre él. De ahí que el cine o la televisión jueguen un papel relevante en la construcción de la identidad de Oswald: así se imagina contándole su historia al protagonista de una famosa serie de televisión de su época, *I led three lives*, en la que el protagonista llevaba una triple vida; o al ver en televisión dos filmes sobre asesinos de presidentes a Oswald le parece estar viendo su propia película y siente que van dirigidas a él para comunicarle lo que tiene que hacer si quiere convertirse en héroe de la revolución.

Serán el asesinato de Kennedy y la retransmisión de su muerte por televisión los que le den la identidad que busca. Tras el magnicidio, Oswald comienza adoptando en la cárcel una postura ambigua hasta que finalmente decida asumir la que él cree que es su identidad. Al principio piensa que, cuando logre decidir cuál es la historia correcta que debe contarles, lo liberarán. Puede decirles cualquier cosa, según lo que ellos puedan probar: desde que él no participó en el atentado hasta que lo han utilizado como chivo expiatorio para cargarle con el asesinato y convertirlo en el tonto de la historia, porque él disparó algunos tiros pero no mató al presidente. Después de las visitas de su madre y su esposa, Oswald decide decirles que él fue en realidad el tirador solitario y que este acto fue la culminación de toda una vida dedicada a luchar a favor de la causa marxista:

There was a third way he could play it. He could tell them he was the lone gunman. He did it on his own, the only one. It was the culmination of a life of struggle. He did it to protest the anti-Castro aims of the government, to advance the Marxist cause into the heart of the American empire. He had no help. It was his plan, his weapon. Three shots. All struck home. He was an expert shot with a rifle.(426)

Esta tercera versión le permite entrar finalmente a formar parte de la historia, algo que ha añorado siempre. Su vida por fin tiene un sentido. Toda las celdas en las que se ha encontrado durante toda su vida, como en la que ahora se encuentra, tenían un objetivo. Ahora

---

<sup>10</sup> Esta idea ha sido analizado en el apartado dedicado a la naturaleza ideológica del pasado.

podrá reflexionar y escribir sobre la verdad y la culpa, sobre el significado de lo que ha hecho. No solo podrá profundizar en el conocimiento de su verdadera identidad, sino que también los demás podrán a estudiar a Lee Harvey Oswald, otra señal de su nueva condición.

El uso por parte del estado y los medios de comunicación de sus dos nombres propios, tras el magnicidio, es otra confirmación de su paso a la historia, justo lo que Oswald quiere. Durante su estancia en la URSS se había dado cuenta de la importancia de que a alguien le llamaran por su nombre completo, como al piloto americano prisionero de los soviéticos, el cual para todo el mundo desde ese momento se convirtió en Gary Francis Powell. La utilización del segundo nombre propio le parece que proporciona al personaje un carácter casi histórico. Su decisión de confesar que él fue el único responsable de asesinar a Kennedy le ha permitido recibir lo que él supone que es su verdadera identidad. La prueba definitiva de su logro es que los medios de comunicación se refieran a él como Lee Harvey Oswald.

Su muerte, transmitida por los medios de comunicación, refleja que su nueva identidad depende precisamente de estos medios. En la ambulancia que lo traslada al hospital, poco antes de morir, Oswald se imagina a sí mismo viendo su asesinato en la televisión. En esos últimos momentos solo percibe una cosa: la imagen de su rostro retorciéndose de dolor en la televisión:

Everything was leaving him, all sensation at the edges breaking up in space. He knew he was still in the ambulance but couldn't hear the siren any longer or the voice of the man who wanted him to speak, a friendly type Texan by the sound of him. The only thing left was the mocking pain, the picture of the twisted face on TV. Die and hell in Hidell. He watched in a darkish room, someone's TV den.

The falling away of things we carry around with us, twilight and chimney smoke. What is metal doing in his body?

He was in pain. He knew what it meant to be in pain. All you had to do was see TV. (439-440)

Para Lee Harvey Oswald, cuya identidad ha sido moldeada por los medios de comunicación, las imágenes de televisión que él mismo ve confirman la agonía de la muerte. Como en otros muchos momentos en la novela en los que se imaginaba contando o escribiendo su vida a alguien para así hacerla más real, necesita convertir su última

experiencia en un relato. Necesita imaginarse su muerte en televisión para certificar que ésta es verdadera.

Si Oswald busca a través de la historia y posteriormente de los medios de comunicación una identidad, Win Everett pretende inventarse una identidad para construir una historia. El ex agente necesita construir una identidad, la de un supuesto terrorista procastrista que atenta contra Kennedy, que pueda dar credibilidad a su relato y consiga convencer a la opinión pública de la necesidad de acabar con la Cuba comunista. El ex colaborador de la CIA piensa que para construir su complot debe ser capaz de crearle una identidad nueva a alguien dándole significados diferentes a una vida que el propio sujeto desconoce. Además no solo quiere elaborar esa identidad sino que, para hacer su historia más auténtica, planea construir toda una red de motivos. Como creador piensa que fabricar estas causas y motivaciones es fundamental para dar sentido al relato. Él mismo se encarga de escribir una serie de artículos y memorandos que conectan en apariencia a la CIA con un intento de asesinar a Fidel Castro, lo que provocaría la venganza de Castro en forma de atentado contra Kennedy. Estas falsas motivaciones contienen elementos reales: la información que contiene el artículo que escribe en un periódico anticastrista en New Jersey se basa en un intento real de asesinar a los hermanos Castro. Este artículo, al aparecer entre los efectos personales del frustrado asesino del presidente, vincularía el magnicidio con el servicio de inteligencia cubano y provocaría una respuesta adecuada del gobierno estadounidense contra la isla .

Sin embargo, tampoco Everett, al igual que Oswald, demuestra ser un creador muy fiable, aunque por distintos motivos. Su historia termina fracasando, ya que su plan, que no tenía como objetivo matar a Kennedy, acaba asesinandolo. A pesar de haber encontrado al sujeto perfecto para la identidad que ha construido, al ex agente le empieza a parecer que su relato tiene vida propia y que avanza hacia un final no planeado: la muerte del presidente. Su

creador observa que a medida que la trama va avanzando, ésta ha ido adquiriendo su propia lógica, que él no podía prever. Está convencido de que todas las tramas, incluidas las literarias, derivan hacia la muerte y siente miedo. Por eso, en cierta manera, desea desvincularse de la trama o perder cierto control sobre ella, pero la historia sigue teniendo su propia lógica y el presidente anuncia que visitará Dallas, el centro de la conspiración.

Everett también llega a poner en duda su propia autoría al sugerir que su complot podría haber sido inspirado por la CIA. Al sentirse culpable de que su trama vaya en otra dirección, desea que le obliguen a confesar todo con la máquina de la verdad, a pesar del miedo que le tiene al polígrafo, al que ya le sometieron justo antes de retirarlo de la agencia. Para él sería una liberación y piensa, además, que la CIA lo perdonaría, puesto que diseñar el complot le hizo sentirse como si fuera todavía un agente cuyo plan respondía a los objetivos más oscuros de la Agencia. Asimismo, se siente desplazado y temeroso cuando se da cuenta de que el terrorista que él había imaginado ya era real incluso antes de que él lo hubiera pensado. Oswald existía antes y ya poseía un montón de nombres y documentos falsos incluyendo propaganda procastrista. Además, ha suplantado a Win en su papel de creador, puesto que ya se ha construido una serie de identidades totalmente falsas: Alek James Hidell, Dr. A. J. Hideel, o Aleksei Oswald. Es como si la trama existiera ya de forma prematura en la realidad.

Dos de estas circunstancias vistas en el complot apuntan a la participación de la casualidad en la vida real; por un lado, el plan parece seguir su propia lógica y no la de su creador; y, por otro, la figura de Oswald coincide de forma totalmente casual con la identidad creada por Everett. El azar parece recorrer todo el relato, algo de lo que varios personajes, Branch y Oswald incluidos, parecen darse cuenta. Éste último se convierte para los participantes en la trama de Everett en una gran coincidencia que encaja perfectamente en el plan que se ha ideado. No solo coincide perfectamente en la identidad creada sino que

después de que los conspiradores encontraran y perdieran a Oswald en Dallas, éste vuelve a aparecer, cuando nadie lo esperaba, en la oficina de Guy Banister, una agencia de detectives que es, en realidad, el centro de las actividades anticastristas de la zona de Nueva Orleans para solicitar un trabajo como agente doble.

La falta de orden y coherencia en el complot y la intervención del azar lleva a los personajes a formular diversas teorías sobre la realidad, algunas de tipo paranoico o supersticioso. David Ferrie le explica a Oswald que hay una línea que le conecta a él con la conspiración para matar a Kennedy. Está conexión no tiene nada que ver con la causalidad ni con la historia, sino que sale de lo más recóndito del ser, de sus sueños e intuiciones:

"Think of two parallel lines," he said. "One is the life of Lee H. Oswald. One is the conspiracy to kill the President. What bridges the space between them? What makes a connection inevitable? There is a third line. 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. But it forces a connection. It puts a man on the path of his destiny." (339)

DeLillo parece, pues, plantear en *Libra* la importancia de las casualidades en el relato histórico, alejándose así de la visión de la historiografía tradicional, que rechaza la intervención significativa del azar en el discurrir histórico y se muestra mucho más atenta a las causalidades. Al mismo tiempo el autor parece coincidir con Hutcheon al sugerir que el orden y la coherencia son construcciones exclusivamente humanas. Si existen o intentamos que existan en la ficción o en la historia es porque tenemos necesidad de ellas para construir nuestras versiones de la realidad: "It acknowledges the human urge to make order, while pointing out that the orders we create are just that: human constructs, not natural or given entities" (41-42).

Los escritores marginados en *Libra* difieren en sus objetivos a la hora de construir el relato. Uno pretende construirse una identidad, el otro modificar la realidad. En el libro de Piglia los escritores "descentrados" comparten una serie de características, además de la del exilio (lazos familiares, interés por la historia, intercambio epistolar), y buscan juntos

reconstruir la historia de uno de sus antepasados, Enrique Ossorio, cuyo archivo, que incluye cartas, una novela utópica y una biografía, está en manos de Marcelo Maggi gracias al nieto de aquel, el ex senador Luciano Ossorio. El cuarto elemento de esta red es Emilio Renzi, sobrino y colaborador de Maggi en la interpretación del archivo, que le será entregado al final de la novela convirtiéndose así en el heredero de la investigación. La novela adopta, pues, la estructura de un relato policial<sup>11</sup>, cuyo objetivo es resolver el enigma de la figura de Enrique Ossorio, a la vez traidor a Rosas y héroe en favor de la libertad, pero al mismo tiempo se convierte, como ha explicado su propio autor en una entrevista recogida por Jorge Fornet, en una novela de iniciación o formación, que se plantea también como el proceso educativo por el que tiene que pasar Renzi para que equilibre su percepción exclusivamente literaria de la realidad con una mirada más histórica:

*“Respiración artificial se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación. Ese sería el punto en que el personaje se construye. Después es un tono, un efecto de estilo. Maggi se ríe de esa mirada estetizante, y en algún sentido esa tensión es la novela. Así, mi tendencia espontánea, la visión estética, se equilibra con otra cosa que es también muy importante para mí, la mirada histórica. De modo que lo que en mí funciona como una contradicción aparece ficcionalizado en la novela, en las figuras de Maggi y Renzi, como una pugna entre una concepción histórica y una interpretación estética.” (36-37)*

La recuperación del pasado familiar en la figura de Ossorio por parte de los dos investigadores tiene como fondo, aunque nunca se diga directamente, la reconstrucción de la identidad nacional argentina y la narración del presente indecible del país.

Emilio Renzi, que ya ha publicado en abril de 1976 una novela utilizando la historia que circulaba acerca de Marcelo Maggi en el ámbito familiar y en diferentes periódicos, empieza poco después a cartearse con su tío por iniciativa de éste, ya que el profesor necesita a alguien que sepa escuchar “con atención y desde lejos” (25). Poco a poco Renzi irá conociéndole y reconstruyendo la vida de Enrique Ossorio a través de las cartas que se

---

<sup>11</sup> Jorge Fornet reproduce varias entrevistas de Piglia en las que afirma que *Respiración artificial* es “una especie de novela policial al revés, están todos los datos, pero nunca se termina de saber del todo cuál es el enigma que hay que descifrar” (37) y que siempre trata de construir sus relatos “a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga” (28). Kathleen Newman piensa que, además de un texto de vanguardia, *Respiración artificial* es una novela policial, cuya “combinación de secretos literarios y misterios cargados de suspenso constituye una intriga política que da testimonio de la violencia del periodo en que la novela fue escrita”(179).

intercambia con él. Debido a que Maggi se siente “un poco desorientado” acerca de su futuro a causa de lo que él mismo llama “las nuevas circunstancias del país” y “las distintas complicaciones” (72) que se le avecinan, decidirá pedirle a su sobrino que se desplace a Concordia para ayudarlo a sacar adelante el trabajo y publicarlo.

Marcelo Maggi se nos aparece como un escritor especialmente preocupado por estudiar el pasado, pero no tanto por hablar del presente. Desde su destierro en Concordia le escribe a Renzi en una de sus cartas que “la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (19). A propósito del tema, más adelante en la novela, Tardewski, el exiliado polaco, dirá que James Joyce trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras, mientras que Kafka se despertaba para entrar en esa pesadilla y describirla. El profesor, a diferencia de Joyce y Kafka, pretende redactar la biografía de una figura del ayer para escapar del mundo que le rodea. Asimismo, Maggi, que en sus visitas al senador prefiere evitar los temas actuales, le confiesa a Tardewski que “porque vemos cómo va a ser y en qué se va convertir podemos soportar el presente” (188) y postula la necesidad de observar y pensar en el presente desde la historia.

Solo poniendo en práctica uno de los comentarios autoreferenciales, clave en la novela, que Piglia introduce a través Tardewski, de asociar para leer bien, el lector puede comprender las alusiones de Maggi: si estamos en 1976, las nuevas circunstancias del país deben referirse a la dictadura argentina del general Videla, que, en marzo, un mes antes de la publicación de la novela de Renzi, había derrocado al gobierno constitucional de Mará Estela Martínez de Perón; la pesadilla del presente de la que Maggi quiere huir estudiando el pasado son los crímenes de la dictadura argentina; y la sensación que tiene el profesor de desconcierto ante su futuro y las complicaciones que se le avecinan, que parecen deberse a la actual situación del país y pueden afectar a la finalización de su historia, responden a su



situación de sospechoso para la dictadura militar y a su posible detención por parte de la policía política.

La importancia de la investigación que se realiza del pasado no radica solamente en la reconstrucción de la figura de Ossorio. Maggi nos avisa otra vez de que en este archivo y los documentos que él ya ha redactado cualquiera puede entender lo que sucede en la Argentina en ese momento:

Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado), a alguien de mi entera confianza. Esa persona podría, llegado el caso, llevar el trabajo adelante, terminar de escribirlo, darle los últimos toques, publicarlo, etc. Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (72)

Con las expresiones “algunas cosas”, “no lejos de aquí” y “en estos tiempos” el escritor desde su posición de exiliado vuelve a hacer referencia a lo que está sucediendo en su país durante la dictadura militar. Si tenemos en cuenta la recomendación que el autor argentino nos da en su novela de leer bien, concluiremos que lo que necesitamos para comprender los textos es hacer una lectura asociativa y participar con los otros en un intercambio múltiple en la cadena de lectores y escritores que participan en la investigación.

Luciano Ossorio, nieto de Enrique y padre de la primera mujer de Maggi, participa también en esa cadena de desciframiento del pasado desde el confinamiento en su casa al que le obliga su enfermedad. El anciano ex senador quiere dar su propia versión de la historia argentina, ya que está preocupado por encontrar la verdad, pero no una verdad cualquiera, sino la que consiga explicar el país. Esta búsqueda le mantiene con vida y hace que sienta un especial afecto por Maggi. En sus conversaciones con Renzi, que ha acudido a visitarlo por recomendación de su tío, el anciano reflexiona sobre su situación personal y da instrucciones para acercarse a la verdad del pasado.

Al igual que Arocena, que intercepta su correspondencia, el ex senador persigue descubrir en las cartas el mensaje secreto de la historia. Aunque los dos estén encerrados

intentando descifrar las cartas, Luciano pretende ir mucho más allá del texto, obsesión única del persistente Arocena. Afirma no tener ya recuerdos, excepto cuando duerme. Sin embargo, también manifiesta que en su soledad y aislamiento, en el vaciamiento de todo ha conseguido acrecentar su propiedad de razonar” (54) para acercarse a vislumbrar la construcción de la historia. A su manera, Luciano Ossorio reconoce la necesidad del exilio para reconstruir el pasado. En esa tarea afirma que es fundamental remontarse al origen, distanciándose lo suficiente para no ahogarse “en las aguas del pasado” (55), porque el inicio es la sustancia de su relato y de la historia:

Ahora bien, ¿dónde se inicia esta cadena que encadena los años para venir a cerrarse conmigo? ¿Como 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, una planicie, árida, la salina, entre él y yo, nada, la vastedad más inhóspita, entre el suicida y el sobreviviente. Por eso es que yo puedo, a él, verlo a pesar de la enorme distancia: porque nada se interpone, estamos uno a cada lado del río, la corriente fluye, mansa, entre nosotros, entre él y yo, mansa, fluye la corriente de la historia”. (58-59)

En el origen del relato está Enrique Ossorio, el secreto que algunos han intentado ocultar, la figura de la que todos son deudores, porque no heredó nada de nadie y construyó la fortuna familiar en las minas de oro de California. Luciano Ossorio está planteando la necesidad de asociar el ayer con el hoy para entender la historia. El pasado y el presente no pueden de ningún modo estar separados. De ahí que, como el ex senador ha vislumbrado, sea necesario trazar una línea un línea de continuidad que remontándose desde los orígenes del país llegue hasta la actualidad para explicar el enigma argentino:

Después dijo que, desde el fondo de la fatiga que lo abrumaba, no dejaba de clamar a la Patria por esa idea de la cual le habían dicho siempre que no podría concebirla porque, “hablando con propiedad”, dijo el Senador, “no era una Idea que pudiera concebirse individualmente. Ahora bien: yo estoy solo, estoy aislado y sin embargo intento concebirla, intento concebirla y cuando me acerco, sé de qué se trata: es como una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia y el que la escuche, ése, el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en un cristal traslúcido. (46)

El anciano termina su encuentro con Renzi reconociendo que, como no puede explicar sin palabras aquello que viene desde el fondo mismo de la historia de la patria, su verdad única y múltiple, prefiere enmudecer y callar.

El proceso del desciframiento de la historia se origina en Enrique Ossorio. En su archivo, que conserva Maggi y finalmente pasará a su sobrino, además de sus cartas, se encuentran dos obras inacabadas que escribió desde el exilio: su autobiografía y una novela utópica incompleta titulada *1979*, donde proyectaba narrar a través de las cartas que recibía del futuro lo que él imaginaba sería el porvenir de la nación argentina. Ossorio decide escribir sobre el futuro para evitar recordar el pasado. Quiere reflexionar sobre su vida y ver en el presente los indicios de cómo será el futuro. Si Ossorio pretende escribir sobre el futuro para huir del pasado, Maggi, como ya se ha visto, trata de escribir sobre el pasado con el objetivo de escapar del presente. Los dos, sin embargo, coinciden en su preocupación por la historia y por advertir en el presente los signos que anuncian lo que traerá el porvenir. Esta inquietud y su destierro, uno en Nueva York y otro en Corrientes, los equipara como “hombres utópicos” porque, según las palabras de Ossorio, “el desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Ossorio, me escribe Maggi, vive en la constante nostalgia del futuro” (30-31). Y los dos, al igual que Luciano Ossorio al que podría considerarse un eslabón intermedio entre ellos, son doblemente marginales al ser considerados locos por los demás.

Las simetrías y paralelismos entre ellos, que forman parte de la red de relaciones que se establecen entre los investigadores en la novela de Piglia, persisten hasta el final de la novela, ya que Maggi desaparece sin haber podido terminar la biografía. Las carpetas en las que se encuentran los papeles de Ossorio y las investigaciones de Maggi contienen las claves de la ausencia del profesor, que, según Tardewski, ha sabido vivir según sus principios hasta el final. El hallazgo de la nota de Ossorio “Al que encuentre mi cadáver” alude al destino final del profesor y equipara a los dos escritores en el momento de la muerte. Como en ambos casos, además, la historia queda aún por terminar, el enigma sobre sus figuras continúa, por lo que es necesario que alguien continúe el relato. Si Enrique Ossorio se preguntó quién iba a

escribir su historia después de su muerte y Maggi fue el encargado de hacerlo, ahora es Renzi, quien al recibir sus papeles se convertirá en su continuador en la tarea de escribir la historia.

La novela de Piglia termina con la imposibilidad de escribir la biografía de Enrique Ossorio. Al igual que en *Libra*, los escritores marginales no han podido reconstruir el pasado. Sin embargo, mientras que en *Libra* Oswald fracasa debido a que sus problemas de lenguaje le incapacitan para escribir la historia y Win Everett no tiene en cuenta el papel del azar al construir el relato, en *Respiración artificial* los biógrafos no consiguen sus objetivos por motivos diferentes. Evidentemente, Maggi no puede terminar su historia porque el poder, atento a construir su régimen de verdad, ha hecho desaparecer al escritor, cuya versión de la biografía de Ossorio, como él mismo ha dicho de forma indirecta, también explicaría la brutal represión de la dictadura. Una vez más, como en el caso de Arocena o de la CIA en *Libra*, el poder produce su verdad y de forma simultánea controla y hace desaparecer las versiones no coincidentes con la verdad oficial. Sin embargo, en *Respiración Artificial*, su autor nos ofrece otra explicación a la imposibilidad de escribir la historia y, al mismo tiempo, nos propone una alternativa.

La segunda parte de la novela reproduce el encuentro entre los exiliados europeos presentes en Concordia y Renzi antes de que éste reciba las carpetas de su tío. En estos diálogos, Tardewski, juega un papel esencial. No sólo forma parte de la cadena asociativa que une a los escritores marginados en su lectura y escritura de la historia, sino que en sus conversaciones con Renzi, que, como sabemos, representa en la novela la mirada literaria, se intenta responder, según Idelber Avelar, a una cuestión fundamental estrechamente ligada a los intentos de reescritura de pasado:

En este juego infinito de desciframientos, el de Emilio Renzi toma la forma de un dilema: ¿cómo narrar el presente? ¿cómo narrar la búsqueda de Marcelo Maggi? ¿cuál es el lenguaje que narra la relación de la Argentina con su(s) historia(s)? Ésta es la cuestión fundamental con la que se lidia en la segunda parte de la novela, la conversación de bar supuestamente “superflua” respecto al argumento político del texto. (214)

Ante tal pregunta de cómo narrar el presente del país, Tardewski, el filósofo que ha hecho del fracaso su objetivo en la vida, sostendrá la imposibilidad de escribir lo indecible partiendo de una famosa cita de Ludwig Wittgenstein, de quien fue discípulo en Cambridge: “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, hay que callar”(167). Esta respuesta coincide con la necesidad de enmudecer que sentía Luciano Ossorio al no poder explicar sin palabras lo que venía del fondo mismo de la historia argentina. Más tarde Tardewski vuelve a optar por el silencio al reconocerle a Renzi que si han hablado durante tanto tiempo fue para no decir nada sobre Maggi, porque nada se podría decir sobre él, ya que ante los horrores indecibles de la historia – el asesinato del profesor y de otros muchas personas hechas desaparecer por la dictadura argentina – no hay nada que decir.

Sin embargo, Tardewski, al exponer la sorprendente relación que, según él, existió entre Adolf Hitler y Franz Kafka, afirma que el autor checo ha sido el escritor que mejor ha sabido afrontar a través de su obra la imposibilidad de decir lo indecible, aquello que, como Auschwitz y los crímenes nazis, está en el límite del lenguaje:

Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje. Alambre de púas: el equilibrista camina, descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado. (214-215)

Ante la imposibilidad de escribir la historia de lo indecible, Piglia nos ofrece a través de la palabras de Tardewski la literatura como alternativa. Si Kafka se ha atrevido a hablar del horror de Auschwitz, quizás la ficción también sea capaz de afrontar esta tarea de la misma manera indirecta y fragmentaria en el caso de la brutal represión de la dictadura militar argentina, de sus torturas y asesinatos.

Para escribir lo indecible, Kafka supo primero oír el “murmullo enfermizo de la historia” durante ese posible encuentro en Praga con el joven Adolf Hitler cuando éste, todavía un artista fracasado, le esbozó en palabras una pesadilla futura en la que ni siquiera su

propio autor creía. Después, el escritor checo fue capaz de anticipar en sus textos el horror del estado totalitario en obras como *El proceso*:

Usted leyó *El proceso*, me dice Tardewski. Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. Esa novela presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo. Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a morir como un perro, igual que Joseph K., es legión. (210)

Otra vez la alusión a las incontables víctimas del terror de los totalitarismos que sigue habiendo después de que Kafka escribiera el libro, nos remite a la desaparición de Maggi y la brutalidad represiva de la dictadura argentina. Ahora debe ser Maggi, una vez concluido su aprendizaje, el que se atreva a enfrentarse a la pesadilla de los regímenes dictatoriales y escribir sobre ella. Y el lector, convenientemente aleccionado por las citas autoreferenciales de la novela para saber oír, leer y asociar, también deberá colaborar con Renzi en la construcción, siempre fragmentaria e incompleta, de la verdad.

En *Libra*, DeLillo también nos ofrece una alternativa ante la imposibilidad de reproducir el pasado. Al igual que Piglia, el autor estadounidense considera la ficción una especie de consuelo ante la imposibilidad de desentrañar y reescribir la historia del asesinato de Kennedy. En su “Author’s Note”, que coloca a modo de epílogo al final de la novela, hace referencia a todos los problemas con los que se encuentran los cronistas, Branch incluido, al enfrentarse a la tarea de escribir la historia y posiblemente los que él mismo ha tenido al escribir *Libra*:

In a case in which rumours, facts, suspicions, official subterfuge, conflicting sets of evidence and a dozen labyrinthine theories all mingle, sometime indistinguishably, it may seem to some, that a work of fiction is one more gloom in a chronicle of unknowing.

But because this book makes no claim to liberal truth, because it is only itself, apart and complete, reader may find refuge here –a way of thinking about the assassination without being constrained by half-facts or overwhelmed by possibilities, by the tide of speculation that widens with the years<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> La edición de Penguin Books de 1989 que se ha utilizado contiene una “Author’s Note” más breve, en la que no aparecen estos párrafos. La cita aquí utilizada pertenece a la edición de Viking de 1988, en la que la “Author’s Note” aparece al final del libro sin número de página.

Sin embargo, por ser precisamente una obra de ficción independiente en sí misma y que no reclama para sí la posesión de la verdad, DeLillo nos la ofrece a modo de refugio contra las medias verdades, las suposiciones y las teorías interesadas.

### 4.3. Las voces femeninas

En las dos novelas aparecen mujeres que escriben, pero tanto en *Respiración artificial* como en *Libra* son incomprendidas y relegadas a una posición marginal. Roberto Echevarren reconoce que las mujeres de *Respiración artificial* están doblemente marginadas al estar vinculadas a hombres exiliados que, a su vez, no reconocen su capacidad para escribir la historia.

Las mujeres, en conjunto, quedan frustradas en su demanda de reconocimiento; si los escritores hombres son marginales o exiliados, las mujeres lo son doblemente. Los hombres articulan estirpes laterales, desviadas, mientras las mujeres pretenden infructuosamente engancharse a las estirpes masculinas: la legitimidad femenina resulta doblemente problemática, su estatuto doblemente marginal. (260)

Esta situación también puede aplicarse a las mujeres escritoras de *Libra*, especialmente a la única figura femenina que expresa su deseo de redactar su versión del pasado. Se trata de Marguerite, la madre de Oswald, que, después de la muerte de éste y a través de su monólogo ante un juez, cuyo nombre no se da, trata de dar su propia visión de la vida de su hijo, posibilidad que, como madre, afirma que se le ha negado, como se le niega a todas las madres.

When the truth is that the mother is neglected. If you research the life of Jesus, you see that Mary mother of Jesus disappears from the record once he is crucified and risen. Where is the mother who raised the boy? When the boy is dead, do they build a box around the mother? I played piano by ear. I was a popular child. I can't give facts point-blank. It takes stories to fill out a life. Only think of Mr. Ekdahl, who cheated me out of a decent divorce and abandoned me to a life of scaring up dimes. Mr. Ekdahl is a story. Marina is a story where the details are lax. I strictly believe in my suspicions. Her statements, her way of life, she smokes, she does not nurse her baby. Marina has a manager. She has offers coming in and where is the mother? I am pictured in Life magazine in my uniform with hose rolled down. I have suffered like my son. We have the same construction. (453-454)

Se trata, pues, de una figura marginada que reclama ante el juez su derecho a escribir su propia versión de la historia e incluso ante su hijo, ya que cuando Oswald regresa de la

Unión Soviética, éste le prohíbe a su madre que escriba una historia sobre su desertión y Marguerite tiene que defender su derecho a escribir sobre lo que considera suyo. Es consciente, pues de su marginalidad y de que se le ha ocultado información, como cuando los agentes se negaron a avisarles a ella y a su nuera de la muerte de Oswald, mientras ponían las imágenes de su muerte en las pantallas que estaban a su espalda. Después del entierro sabe que quieren aislarla y que la separarán de Marina y las niñas, pero, aun así, insiste en que tiene una historia que contar, la suya y la de su hijo, a pesar de que la verdad no sea simple, ya que dentro de su relato hay muchas otras historias. Desde esta posición marginal, la madre de Oswald en la novela de DeLillo desempeña un papel más significativo todavía, puesto que durante su elocución final denuncia la manipulación que ha habido de la identidad de su hijo y declara su intención de escribir un libro para averiguar quién es el que ha creado la versión pública y por qué. Sus dudas, con las que pretende transmitir sus sospechas acerca de la manipulación de la historia oficial, se basan en la certeza de que alguien organizó la vida de su hijo: “Who arranged the life of Lee Harvey Oswald?” (455).

Al principio ella sabe distinguir perfectamente a su hijo, al que llama Lee y considera que era un buen americano, de la imagen oficial que se ha dado de él, al convertirlo en el personaje público Lee Harvey Oswald. Los primeros culpables de esta manipulación han sido los medios de comunicación, que han dado una versión muy simplificada de su hijo, cuando en realidad hay muchas cosas que desconocen de él. No sólo cuestiona la versión que los medios de comunicación dan de la infancia de su hijo sino también la falsa imagen que ofrecen de ella. Nadie sabe las penalidades que ha sufrido para sacar adelante a su familia y lo difícil que le fue criar a Lee sin padre, pero, a pesar de todo, siempre estuvieron unidos y su hijo tuvo una infancia feliz, aunque los demás niños se metieran con él. Su insistencia en defender su papel de madre y en presentar la situación de su hijo como resultado de la situación política, económica, social e histórica, según Magali Corner Michael, la convierte en



un personaje central en la novela, además de aportar al relato un enfoque de crítica social y de género:

Marguerite does not just "transfigure[s] domestic pain into an historic injustice" (Wacker 75); she takes an essentially feminist, materialist approach in asserting the inextricable link between the realm of the personal and domestic and culture at large. She presents Lee as a product of his social, historical, political, and economic situation. Marguerite's voice not only brings into focus the material conditions of Lee's existence but also brings to the novel an edge of traditional deterministic social criticism.(147)

La segunda denuncia, que la madre hace contra las instituciones del gobierno, pone de relieve la existencia de historias y verdades interesadas creadas desde el poder. Sostiene que el gobierno vigilaba a su hijo desde pequeño y que la clave está en saber desde cuándo lo estaban utilizando. Se pregunta si eran las mismas personas el Lee que vino de Rusia, el que mataron y el que acaban de enterrar. Incluso sospecha de Marina y cree que, igual que han creado historias para recomponer la vida de Oswald, pueden haberlo hecho con su nuera. Al denunciar que le faltan recuerdos de su casa, porque los agentes se los han robado, pone de manifiesto el poder de estas instituciones para hacer desaparecer otras verdades con el fin de imponer la suya. Al final, la madre afirma que nadie podrá quitarle nunca la fuerza del nombre de su hijo Lee Harvey Oswald, con lo cual, paradójicamente incluso ella termina por aceptar la identidad que los demás han creado de su hijo y que la historia oficial seguirá divulgando.

A través de la denuncia que hace Marguerite de la historia oficial y la defensa de su propia versión de su hijo, DeLillo persigue que el lector se cuestione las verdades oficiales y se pregunte de quién es la versión y a qué intereses responde esa imagen que se ha creado de Oswald, cuestiones que, como ya hemos visto, se plantea la metaficción historiográfica según Linda Hutcheon.

La segunda de las mujeres que escribe la historia, aunque de una manera muy particular, aunque a la vez significativa, es Beryl Parmenter. Por medio de la figura de la mujer del agente, DeLillo plantea una vez más la participación de los medios en la

deformación de la realidad y su influencia en lo que sentimos y creemos. Beryl ve el mundo a través de las noticias de prensa y fotos que encuentra en los medios de comunicación, los cuales envía luego a sus amistades.

He'd stopped commenting on this oddness of hers. She said the news clippings she sent to friends were a perfectly reasonable way to correspond. There were a thousand things to clip and they all said something about the way she felt. He watched her read and cut. She wore half-glasses and worked the scissors grimly. She believed these were personal forms of expression. She believed no message she could send a friend was more intimate and telling than a story in the paper about a violent act, a crazed man, a bombed Negro home, a Buddhist monk who sets himself on fire. Because these are the things that tell us how we live.(261)

Según ella misma reconoce, los recortes de prensa que envía a sus conocidos son su forma de expresión personal, con los que responde a las cartas que le envían sus amistades. Se produce así la sustitución de la escritura personal por la versión que da la prensa de los sucesos más brutales. Este cambio nos revela, por un lado, la creciente violencia de la sociedad actual, pero también la relevancia de los medios de comunicación, que son los que ahora nos cuentan cómo vivimos. La fuerza de los medios de difusión escrita ha hecho posible prescindir de nuestra experiencia personal para hacernos pensar y sentir a través de sus historias e imágenes.

Este proceso de sustitución se complementa con la deformación de la realidad que causan los medios de comunicación, cuyas consecuencias ya han sido tratadas anteriormente al analizar la repetición de las imágenes del asesinato de Oswald en televisión y sus efectos en Beryl. Las imágenes de la pequeña pantalla no se pueden comparar a los recortes de prensa que ella mandaba a sus amistades. En un primer momento, la repetición de la escena hace que el horror se agrande, pero, posteriormente a fuerza de repetir las imágenes del asesinato, la violencia del hecho va perdiendo su impacto y el horror va volviéndose más y más mecánico hasta que el suceso pierde totalmente su significado.

En *Respiración artificial*, como el propio Piglia ha escrito, las mujeres desempeñan un papel decisivo: “Para mí lo más importante de un relato es lo que está oculto. En este sentido las mujeres son decisivas en la trama de la novela: empezando por la Coca, que desencadena

(en sentido literal) la vida de Maggi, y terminando con Ángela, que al caer cierra la historia” (1986:128). En lo cuanto a las mujeres que leen la historia y quieren participar en su construcción, todas, como ya se ha dicho, coinciden en su situación marginal. La primera es la prima de Enrique Ossorio, Amparo Escalada, a la que el político abandonó sin saber que le iba a dar un hijo. Ella fue la primera que recibió, además de la fortuna de Ossorio, el cofre con los papeles del exiliado. Gracias a Amparo se conservó el archivo, ya que para ella, al contrario que para su hijo, sus notas y apuntes tenían una importancia mayor que el oro de California que Enrique Ossorio les legó. Su hijo, como ya sabemos, ordenó que los documentos no se dieran a conocer públicamente en cien años, puesto que en ellos se detallaba el origen de la fortuna familiar y, por tanto, de su posición como uno de los estancieros más poderosos del país. Amparo leyó una y otra vez esos papeles con la esperanza de encontrar la explicación a su desdicha, la razón del abandono de Ossorio, y de poder recuperar a su amado. Ella es la primera persona que lee el archivo con la esperanza de encontrar el sentido del pasado; su hijo, el primero que desde el poder intenta ocultarlo.

Quizás el caso más relevante de mujer escritora en la novela de Piglia es el de Angélica Inés Echevarne, que ha redactado una de las cartas interceptadas que intenta descifrar Arocena. En ella Angélica, que da muestras inequívocas de locura, afirma que por medio de un aparato transmisor que le han colocado en el corazón consigue ver una serie de imágenes en las que aparecen personas torturadas, razón por la que pide a un tal Intendente ser nombrada la Cantatriz oficial, porque cantando no ve las miserias del mundo. Arocena, que no comprende la alusión de la carta, se la toma a broma y la rechaza sin buscar en ella ningún doble mensaje. Sin embargo en las palabras, aparentemente sin sentido, de una loca se alude al horror de la dictadura argentina.

Yo lo veo todo por ese aparatito que me han puesto; como una pantallita de televisión. Una ve este descampado y no se imagina lo que yo he visto: cuánto sufrimiento. Al principio sólo podía verlo al finado. Acostado sobre una cama de hierro, tapado con diarios. Hay otros ahí, al fondo de un pasillo, piso de tierra apisonada. Cierro los ojos para no ver el daño que le han hecho. Y entonces canto para no verlo sufrir. No quiero verlo sufrir y entonces canto, porque yo soy la cantora oficial.

Si yo digo las imágenes que pasan por el dije nadie me cree. ¿Por qué a mí? ¿Por qué tengo que ser yo la que debo verlo todo? Por ejemplo está ese muchacho que me busca, que me está queriendo ver. Y está el polaco. Polonia. Yo vi las fotografías: mataban a los judíos con alambre de enfardar. Los hornos crematorios están en Belén, Palestina. Al norte, bien al norte, en Belén, provincia de Catamarca. (812)

Sus palabras conectan el genocidio judío, el palestino y el argentino<sup>13</sup>. Su relato, doblemente descentralizado, por ser el producto del delirio de una demente y por venir de una mujer, escapa al control del aparato del estado.

En la segunda parte de la novela aparece de nuevo una escritora. Tardewski le cuenta a Renzi una historia que Marconi, el poeta y crítico de Concordia, le reveló sobre una mujer extremadamente fea que se ganaba la vida bordando manteles, pero que redactaba de forma cercana a la perfección. Esta mujer, para quien la escritura era una forma de escapar de la prisión de su vida y de su cuerpo, le envió al crítico unos relatos excepcionales y le pidió su opinión. Marconi, paralizado por su maravilloso estilo y temeroso de tener que abandonar la literatura al ser desplazado por alguien que escribía tan bien, consiguió convencer a la mujer de que redacta fatal y de que debía dejar de hacerlo. Marconi argumentó que la literatura era un reflejo de la vida y que un escritor sólo podía escribir sobre su cuerpo; y, por esa razón, ella, que llevaba una vida tan anodina y tenía un cuerpo tan horroroso, lo hacía tan mal y debía abandonar sus pretensiones. En este episodio, a la mujer que quiere escribir también se la ha marginado, en este caso, de la literatura.

Vemos, pues, que en las dos novelas a las voces femeninas, casi todas ya en una posición descentralizada, se las margina también a la hora de escribir: en algunos casos no se las reconoce como escritoras, en otros se las niega el derecho a contar su historia y, en general, casi nunca de las toma en serio. Sin embargo, su visión de la historia, como en el caso de Angélica Inés Echevarne y de Marguerite, resulta básica para cuestionar la verdad oficial.

---

<sup>13</sup> Arocena interpreta que en su demencia Angélica ha confundido la ciudad palestina de Belén con la ciudad argentina del mismo nombre, capital de la provincia de Catamarca.

## 5. La naturaleza intertextual del pasado

Según Linda Hutcheon el pasado sólo nos es accesible a través de sus textos: “We cannot know the past except through its texts; its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts”(16). La metaficción historiográfica por medio de la intertextualidad, además de hacernos cuestionar nociones como el valor literario de la originalidad, nos revela, asimismo, que tanto el presente como el pasado ya ha sido textualizado para nosotros: The present, as well as the past, is always already irremediably textualized for us (Belsey 1980, 46), and the overt intertextuality of historiographic metafiction serves as one of the textual signals of this postmodern realization” (128). Las dos novelas objeto de este trabajo ponen de manifiesto la validez de las ideas de Hutcheon. *Respiración artificial*, además, nos muestra cómo a través de la intertextualidad podemos encontrar nuevos significados al texto.

En *Libra* encontramos varios casos en los que se utilizan diversos documentos para crear realidades o identidades, demostrando así que son los textos los que nos permiten acceder al conocimiento del pasado y del presente. Ya hemos visto que con la información que el Supervisor le proporciona quiere la CIA que Nicholas Branch reconstruya el asesinato de Kennedy y escriba la historia secreta del atentado. En el caso de Win Everett, la construcción de una realidad también se realiza a través de los textos. El ex agente de la CIA pretende, como ya sabemos, organizar un atentado fallido contra el presidente de los Estados Unidos que incrimine a los servicios de inteligencia cubanos, lo que obligaría al gobierno norteamericano a cambiar su política y retomar sus planes para derrocar al gobierno comunista de Castro:

We want to set up an attempt on the life of the President. We plan every step, design every incident leading up to the event. We put together a team, leave a dim trail. The evidence is ambiguous. But it points to the Cuban Intelligence Directorate. Inherent in the plan is a second set of clues, even more unclear, more intriguing. These point to the Agency's attempts to assassinate Castro. I am designing a plan that includes elements of both the American provocation and the Cuban reply. We

do the whole thing with paper. Passports, drivers' licenses, address books. Our team of shooters disappears but the police find a trail. Mail-order forms, change-of-address cards, photographs. We script a person or persons out of ordinary pocket litter. Shots ring out, the country is shocked, aroused. The paper trail leads to paid agents who have disappeared in Venezuela, in Mexico. I am convinced this is what we have to do to get Cuba back. (28)

Este plan incluye la creación de una o varias identidades que encarnen a los presuntos tiradores, ligados a la inteligencia cubana, que atenten contra la vida de Kennedy. Lo único que necesita Everett para crear estas identidades son papeles, un conjunto de textos y documentos que hagan creer a los investigadores que estas personas existen. Incluso construye las posibles motivaciones del Directorio Cubano de Información para matar a Kennedy por medio de una serie de documentos tales como artículos de periódicos o memorandos confidenciales que hacen parecer creíbles los deseos de Castro de organizar el atentado.

En el caso de Oswald el deseo de textualizar su experiencia responde a la necesidad de autentificar su identidad. Como él mismo dice en su visita a la embajada cubana en Méjico para conseguir un visado para Cuba: “Documents are supposed to provide substance for a claim or a wish. A man with papers is substantial”(357). Sus problemas de identidad son resultado de su incapacidad para convertir en texto su experiencia y así validarla a través de la creación de un relato que permita a los demás saber quién es, como en el caso del intento fallido de describir un diario histórico sobre su vida en la Unión Soviética . Si Oswald desea poner por escrito sus experiencias es porque solo a través de la textualización se podrán conocer sus hechos consiguiendo así el reconocimiento de la personalidad a la que aspira. Como solo a través de los textos se puede llegamos a conocer el pasado, su fracaso como autor de su propio diario pone de relieve aún más su carencia de identidad y su marginalidad.

Esta sensación de exclusión acompaña a Oswald durante toda la novela ya sea en Nueva York o en Nueva Orleans, en Estados Unidos o en la Unión Soviética. Su sensación de segregación social se manifiesta ya en la escuela primaria debido al retraso en su proceso aprendizaje, del que se burlan sus compañeros. Su falta de habilidad para la escritura es, pues,

uno de los motivos de su marginación. De ahí el papel esencial que juegan en la búsqueda de su identidad la lectura y posteriormente la escritura. En la biblioteca de Nueva Orleans, Oswald empieza a leer las obras y biografías de los teóricos y líderes marxistas. Se siente atraído por estas figuras, que comparten con él su situación de aislamiento, porque confinados en cárceles y encerrados en el exilio, poseedores de distintos nombres e identidades falsas, supieron aguardar la llegada de la historia para dejarse arrastrar por ella y mostrar su verdadera identidad.

Trotsky in the Bronx. But Trotsky was not his real name. Lenin's name was not really Lenin. Stalin's name was Dzhugashvili. Historic names, pen names, names of war, party names, revolutionary names. These were men who lived in isolation for long periods, lived close to death through long winters in exile or prison, feeling history in the room, waiting for the moment when it would surge through the walls, taking them with it. History was a force to these men, a presence in the room. They felt it and waited. (34)

Estas figuras históricas, que ha conocido a través de los manuales de la biblioteca, prometen darle un auténtico significado a su vida si consigue entrar a formar parte de la lucha revolucionaria, que posteriormente será textualizada en los libros. Como él mismo expresa en la cita con la que DeLillo abre la novela, sacada de una carta de Oswald a su hermano, la felicidad se consigue no en la existencia individual sino en la lucha colectiva. Por eso, es durante su estancia en la cárcel de la base militar de Atsugi cuando Oswald vuelve a recordar lo que ha leído en estos libros: “The purpose of history is to climb out of your own skin. He knew what Trotsky had written, that revolution leads us out of the dark night of the isolated self”(101). Participar en la revolución para formar parte de la historia se convierte en el objetivo que Oswald busca para escapar de su marginación y aislamiento.

La lectura de estas biografías, libros de historia, y manifiestos de orientación marxista permite a Oswald apropiarse de cierto sentido de identidad como premio a la lucha por comprender su contenido y así diferenciarse de sus compañeros de clase que nunca podrían acceder a tales lecturas. Además, cree que los manuales marxistas que guarda en su cuarto explican las razones de su inadaptación social y contienen los secretos de su vida. Se

identifica especialmente con Trotski, quien durante su exilio en Nueva York vivió en una zona cercana a donde él ha vivido con su madre. Sin embargo, los primeros síntomas de su inestabilidad se manifiestan en el hecho de que combine sus lecturas de libros marxistas y sus deseos de formar parte de una cédula comunista con la lectura del manual del Cuerpo de Infantes de Marina de los Estados Unidos, donde quiere ingresar como ya hizo su hermano, y se lo aprenda de memoria pensando que dicho libro fue escrito para él. La lectura de libros tan diferentes es otra prueba de la indefinición de su identidad.

La textualización de sus experiencias se convierte para Oswald en la posibilidad de formar parte de la historia dejando testimonio por escrito de su vida y permitiendo que los demás lo lean, logrando así una identidad. Sin embargo, sus problemas de escritura impedirán la consecución de una identidad. Tras su huida a la Unión Soviética, cree que se ha convertido en alguien interesante, con identidad, alguien que tiene una historia que contar, igual que al aprender a hablar ruso, siente que ha conseguido un nuevo yo, una versión más grande y profunda de sí mismo. Cuando Oswald, decepcionado y a disgusto dentro del régimen comunista, decide regresar a los Estados Unidos, cree necesario redactar sus impresiones sobre su estancia en la Unión Soviética para dar por concluida una etapa. Para él escribir su diario histórico es confirmar mediante la escritura de un relato, que los demás podrán leer, su experiencia en un país comunista.

Stateless, word-blind, still a little desperate, he got up in the middle of a spring night and wrote the Historic Diary. He wrote it in two sittings, breaking for coffee at 4:00 A. M. He wanted to explain himself to posterity. People would read these words someday and understand the fears and aspirations of a man who only wanted to see for myself what socialism was like. It was his goodbye to Russia. It signified the official end of a major era in his life. It validated the experience, as the writing of any history brings a persuasion and form to events. (210-211)

La elaboración de su diario puede dar validez a su vida en el extranjero, puesto que dará a los sucesos una forma y un significado que él busca por medio de su textualización. Sin embargo a pesar de sus deseos, el mismo se ve incapaz de describir su experiencia debido a sus incoherencias y errores en los datos, sus faltas de ortografía, sus repeticiones y su falta de



domino de la expresión escrita. Sus páginas están llenas de borrones, garabatos, oraciones incompletas inconexas y sin sentido. Oswald, de quien los soviéticos creían que sufría de una especie de dislexia, siente que su incapacidad para consignar por escrito su historia es producto de su inferioridad. La imposibilidad de dar una forma y un sentido al relato revela su falta de una personalidad clara. Su deseo de acceder a una identidad y entrar en la historia explica, como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, su intento de alcanzar notoriedad a través de los medios de comunicación.

Por medio del uso interesado de diferentes tipos de textos para crear identidades y realidades, DeLillo nos expone, pues, que tanto el presente como el pasado se nos da ya textualizado. El hecho de que Oswald no tenga una identidad definida ni pueda pasar a formar parte de la historia hasta no validarlas a través de un texto sugiere, como afirma Hutcheon, que nuestro conocimiento del mundo y del pasado viene condicionado enteramente por su textualización: “And in arguing that history does not exist except as text, it does not stupidly and "gleefully" deny that the past existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality”(16).

Si en *Libra* son los personajes los que muestran que solo podemos conocer la realidad a través de nuestras narraciones, en *Respiración artificial* es el propio Piglia el que nos muestra la naturaleza intertextual del pasado escribiendo un libro donde la profusa red de intertextos de la que se compone el relato consigue que el pasado adquiera nuevas significaciones. Siguiendo los deseos de Tardewski, que afirma ser un hombre hecho de citas y que tiene la ilusión de hacer un libro enteramente de ellas, *Respiración artificial* parece estar construida en su casi totalidad de relaciones transtextuales. Además de las numerosos intertextos que aparecen a lo largo de la obra, que van desde citas de filósofos como Wittgenstein y Descartes hasta escritores como Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges o Roberto Arlt, se insertan las numerosas cartas que se intercambian los personajes. Asimismo,

en toda la novela, pero especialmente en la segunda parte de la novela, que cuenta la visita de Renzi a Concordia, se reproducen, de forma un poco repetitiva, los diálogos de los personajes:

Entonces Renzi me preguntó por qué le decía yo que tenía que reflexionar. O en fin, dijo, sobre qué tendría él que reflexionar sin ilusiones. Sobre él, le digo, sobre el Profesor, sobre el aventurero. Me gustaría poder verlo, antes que nada, me dice Renzi, para que dejara de ser, él mismo, una abstracción para mí. ¿Verlo? ¿Por qué no? Si le ha dicho que viniera hoy, le digo, es porque hoy es el día que ha elegido, sin duda, para regresar. Vamos a esperarlo, le digo. Si ha querido irse, también ahora puede querer volver, le digo. (115)

La abundante presencia del discurso indirecto en esta segunda parte, en la que primero Tardewski cuenta su conversación con Renzi y después éste relata la continuación de su diálogo con el filósofo, y la inclusión conjunta de intertexto y estilo indirecto podría considerarse como un intento deliberado de llamar la atención:

Este así lo hizo y entonces Kant, leyó Tardewski, permitió que yo lo ayudara a sentarse y, después de haber recuperado en algo sus fuerzas, dijo: El sentido de la Humanidad todavía no me ha abandonado. (...) El hombre moral, recordé yo que había escrito Kant treinta años antes, leyó Tardewski, sabe que el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad. Y él supo hasta el fin vivir de acuerdo con sus principios. (216)

Esta abundancia de citas y estilo indirecto parece que intenta mostrar la esencia intertextual de nuestro conocimiento y provoca, como dice Rita de Grandis, que lo que se narra carezca de relación alguna con lo real y que la autoreferencialidad sea completa:

Estos narradores-personajes no cuentan una historia sino que citan, re-citan y sus-citan discursos ajenos. (...) Esta profusión de citas sobre la que se teje la trama narrativa tiene devastadoras consecuencias que afectan la referencialidad del relato. El mundo narrado, lejos de establecer alguna relación con lo real, destruye la ilusión de referencialidad. La autoreferencialidad es absoluta. (205)

Esto es precisamente lo que Hutcheon afirma de la metaficción historiográfica. Al confirmar la naturaleza discursiva de todas nuestras referencias no solo nos muestra que no existe ninguna realidad o verdad externa que verifique o unifique el relato, sino también que sólo existe la referencialidad a otros textos:

Postmodern art is more complex and more problematic than extreme late modernist auto-representation might suggest, with its view that there is no presence, no external truth which verifies or unifies, that there is only self-reference (B.H.Smith 1978, 8–9). Historiographic metafiction selfconsciously suggests this, but then uses it to signal the discursive nature of all reference—both literary and historiographical. The referent is always already inscribed in the discourses of our culture. (119)

Piglia también utiliza la intertextualidad para construir nuevos significados. El primero de los intertextos de la novela, que aparece como cita el comienzo de la primera parte del libro, nos proporciona la clave principal para entender el propósito de la novela: la reconstrucción del pasado y de su significado “We had the experience, but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience” (9). Esta cita de T. S. Eliot aparece también escrita detrás de una foto que Maggi le envía a Renzi poco después de que éste haya publicado su primera novela. Se trata de reconstruir el pasado por medio del acercamiento al significado, para lo cual el autor se apoyará, aunque no exclusivamente, en la red de intertextos de la novela. Como afirma Jimena Ugaz, gracias a la intertextualidad, junto con las referencias históricas y la autoreferencialidad, el escritor argentino consigue en esta novela desvelar la cruda realidad de la dictadura militar argentina:

“Piglia ya no busca la originalidad de las ideas, sino que se sirve de la intertextualidad -es decir, de voces, ideas y eventos conocidos de la literatura y la historia nacional y mundial- con el objetivo de crear nuevos significados: ¿Cómo hacer que el lenguaje signifique la realidad? Una realidad que en el caso específico de *Respiración artificial* es además cruel y tabú.” (289)

Ya hemos visto que, a través del comentario autoreferencial de Tardewski, Piglia ha sugerido al lector la necesidad de asociar si quiere leer bien la novela, ya que por medio de esa unión el lector podrá construir nuevos significados en el texto. Asimismo, hay diseminadas por la novela otras menciones a la necesidad de relacionar los textos porque esa conexión es esencial para cambiar el significado del relato. Maggi le confiesa a Renzi que en su intento de descubrir la verdadera historia de Ossorio posee varias hipótesis teóricas sobre su antepasado dependiendo del modo de “organizar el material y ordenar la exposición” (31). Anteriormente Maggi ya ha insistido en que la transformación y modificación es lo único que hace que algo cobre sentido, como le ocurre a las piezas del nuevo juego del ajedrez que propone Tardewski:

Hay que elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo. Sólo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma. (23-24)

Piglia, pues, construye un texto para que el lector a través de los intertextos, las referencias históricas y los comentarios autoreferenciales transforme los relatos unívocos e inmóviles y les de nuevos significados. Así podrá el lector deducir el horror y la brutalidad de la dictadura argentina y la desaparición de Maggi a manos de los militares. Tal y como argumenta Hutcheon, la red de intertextos arroja nueva luz sobre el significado del pasado y del presente:

As later defined by Barthes (1977, 160) and Riffaterre (1984, 142–3), intertextuality replaces the challenged author-text relationship with one between reader and text, one that situates the locus of textual meaning within the history of discourse itself. A literary work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its reader. It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance. (126)

Son muchas las redes intertextuales que se establecen en la novela (Proust-Joyce-Kafka, Lugones-Borges-Arll, Descartes-Heidegger-Hitler, Wittgenstein-Joyce-Kafka) y variadas las significaciones que se producen.<sup>14</sup> Por medio de la profusa intertextualidad de la novela, Piglia consigue que veamos la realidad en un nuevo contexto: a través de la relación Kafka- Hitler, descubierta por Tardewski, los escritos del primero adquieren una nueva luz y, como ya hemos visto, se nos presenta como el único escritor capaz de afrontar cómo describir lo indecible de la realidad. Del mismo modo, las alusiones a *El proceso* y las prácticas totalitarias nazis nos llevan a la dictadura militar argentina. Sucede lo mismo con la relación entre Borges, Arll y Lugones en el contexto de la historia de la literatura argentina, que convierte, según Renzi, a Borges en un escritor del siglo XIX y presenta a Arll como el último escritor moderno argentino. La asociación entre Descartes y Hitler transforma *Mein kampf* en la parodia de *El discurso del método* y hace que Descartes, creador del subjetivismo racionalista, aparezca como precursor de líder nazi. El propio Tardewski trabaja en una tesis sobre cómo la filosofía de Heidegger ha modificado la idea que se tenía de los presocráticos .

---

<sup>14</sup> Para ver un estudio más profundo de esas relaciones intertextuales, léase Ugaz, Jimena “La metaficción historiográfica en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”.

Los propios lectores-escritores de la novela participan de esta práctica intertextual. Oswaldo de la Torre opina que los escritores de *Respiración artificial* dependen unos de otros para poder significar; es decir, sus discursos cobran vida a través de la revisión y el comentario del otro interlocutor. De ahí que, este autor afirme, que el título de la novela hace referencia a las maniobras de relectura e interpretación, que hacen que los textos de sus antecesores cobren nueva vida:

Cada uno se convertirá en el lector principal de su precursor, y así, evocándose y releyéndose, se sustentarán y recrearán simbólicamente unos a otros. El método de respiración artificial que aquí se aplica consiste en el rescate e exploración de la palabra escrita, tarea que, de no ser emprendida, significaría, sino la pérdida total, sí la marginación o desaparición temporal del mensaje emitido por el antecesor. De allí el interés sagaz de los personajes por elaborar un texto infalible a la censura (Ossorio), por descifrar ese texto y construir la biografía de su autor (Maggi), y por reconstruir la vida y comprender la razón de ausencia del frustrado biógrafo (Renzi).

La red de relaciones transtextuales de la novela que se establece entre Ossorio y Maggi y entre éste último y Renzi forma parte, pues, de ese conjunto de maniobras que contribuyen a hacer revivir al texto, es decir, a que éste adquiera nuevos significados. Sin embargo, estas prácticas intertextuales no quedan ahí, puesto que el lector es “invitado” por el autor a participar de forma activa en la relectura de pasado desde su situación actual. Cuando al final de la novela Renzi recibe de manos de Tardewski, el intermediario en más de un sentido, los papeles de Ossorio y las notas de Maggi, su periodo de formación está completo, pero también el del lector, que ha aprendido a participar en el proceso de reanimación de texto. *Respiración artificial* y la metaficción historiográfica en general necesitan, como dice Jimena Ugaz, de este lector atento que reconozca los textos, los asocie y al hacerlo descifre su nuevo sentido.

La metaficción historiográfica requiere de un lector activo que concilie la dispersión, compatibilice voces, y, por último, interprete el mensaje secreto contenido en el texto. Es decir, se espera que el receptor reconozca la significación de la multiplicidad y la insuficiencia del fragmento, de un texto en su estado "inactivo", producto, además, de una lectura pasiva. (289)

Por el contrario, Arocena, aislado dentro del propio texto, es incapaz de descifrar las cartas porque realiza una lectura pasiva, en la que no se admite el diálogo intertextual, del mismo modo que el régimen que simboliza suprime las voces disidentes. Esta incapacidad de

Arocena para encontrar el auténtico significado de las cartas nos recuerda las palabras de Hutcheon ya citadas: "It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance" (126).

Las dos novelas, aunque de distinto modo, ponen de manifiesto a través de la intertextualidad de su novela que nuestro conocimiento de la realidad y la identidad, ya sea presente o pasado, se realiza a través de textos. En *Libra* los personajes nos dan a conocer esa realidad o quieren que conozcamos su identidad a través de textos, en *Respiración artificial*, la relaciones intratextuales establecidas entre los diferentes textos insertados en la novela nos llevan a producir nuevos significados. En cualquier caso, ambas novelas nos hacen reflexionar sobre la naturaleza discursiva de todas nuestras referencias.

## **6. Conclusión**

El propósito de este trabajo ha sido comparar en *Libra* y *Respiración artificial* tres de las cuestiones que, según Linda Hutcheon, mejor explican la interacción que se produce entre la historia y la ficción en la metaficción historiográfica, una de las técnicas características del postmodernismo literario. En el apartado dedicado a la naturaleza ideológica del pasado hemos comprobado que en ambas novelas, por medio de la selección y ocultación de los hechos, el poder construye sus propias verdades de la historia y vigila las versiones divergentes. En *Libra*, además, hemos visto que se hace especial hincapié en mostrar cómo los medios de comunicación difunden una manera determinada de ver la realidad, coincidente con las versiones oficiales. En el siguiente apartado se ha analizado la identidad de los cronistas del pasado en las dos novelas, según participaran en las construcción de la historia desde el centro y difundieran la verdad del poder o, por el contrario si desde posiciones marginales intentaban construir su propios relatos. También se ha dedicado un pequeño apartado al análisis de las mujeres escritoras, deseosas de dar su verdad de la historia, pero

casi siempre doblemente marginadas. En el último apartado, dedicado a la naturaleza intertextual del pasado, se ha expuesto cómo en ambas novelas el acceso al conocimiento de la realidad se realiza a través de textos y cómo, especialmente en *Respiración artificial*, a través de la intertextualidad estos adquieren nuevos significados.

Por lo analizado en este trabajo se podría decir que tanto *Libra* como *Respiración artificial*, como novelas pertenecientes a la metaficción historiográfica, nos invitan a cuestionar nuestras interpretaciones de la realidad y el acceso al conocimiento del pasado. En ambas obras dos personajes, Nicholas Branch y Arocena, que representan la historiografía tradicional y la versión oficial construida desde el poder, sirven de ejemplo negativo sobre lo que no se debe hacer al emprender la tarea de leer o escribir la historia. Sin embargo, aunque tanto DeLillo como Piglia les dan la oportunidad a las voces marginales (Oswald y su madre, Maggi y Renzi) de escribir su propia verdad, en las dos novelas aparece expresa la imposibilidad de narrar la historia. Mientras que DeLillo incide en esta incapacidad debido, en primer lugar, al exceso de información, a la vigilancia del poder y la influencia de los nuevos medios de comunicación basados en la preeminencia de la imagen, el novelista argentino subraya la imposibilidad de recuperar el pasado ya que lo mejor que se puede hacer ante el horror de la historia es guardar silencio y enmudecer.

Sin embargo, ambos autores, cada uno a su modo, nos proporcionan una alternativa al proponer la ficción como un medio más de acceso al conocimiento. Piglia propone la obra literaria de Franz Kafka como modelo de escritura que, haciéndose eco del murmullo enfermizo de la historia, se acerque en su fragmentarismo a lo indecible de la historia. Al mismo tiempo, el autor argentino pide al lector que desde el presente continúe la labor fragmentaria de Ossorio, Maggi y Renzi en su tarea de reescribir el pasado a través de la intertextualidad, única forma, a modo de respiración artificial, de hacer revivir los textos, de

acercarse al significado de la historia cuando este es tan atroz como el de la dictadura argentina.

Por su parte DeLillo propone en su “Author’s Note” final utilizar también la ficción como un modo de pensar, un refugio para el lector perdido y abrumado en medio del caos de las teorías conspiratorias y la maraña de las versiones oficiales sobre el asesinato de Kennedy. Lo que las dos novelas nos plantean, por tanto, y cada una a su modo, no es solo la impotencia de la historia para reproducir el pasado sino la defensa de la literatura como modo de aproximación a una verdad.



## Bibliografía

### Fuentes primarias

DeLillo, Don. *Libra*. New York: Viking, 1988.

\_\_\_\_\_. *Libra* (1988). New York: Penguin Books, 1989.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial* (1980). Barcelona: Anagrama, 2011.

### Fuentes secundarias

Berg, Eduardo H. “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia”. *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Daniel Mesa Gancedo, coord. Sevilla: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 23-53.

Caporale Bizzini, Silvia. “Resisting the Postmodern Historical Vision: Imag(in)ing History in Don DeLillo’s *Libra*”. *The Atlantic Literary Review* 2.1 (2001): 119-136.

Echevarren, Roberto. “Otras opiniones”. *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*. Jorge Fonet, ed. Bogotá: Centro de investigaciones literarias. Casa de las Américas, 2000: 252-271.

Foucault, Michel. "Two Lectures." *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. Brighton: Harvester, 1980.

\_\_\_\_\_. *Estrategias de poder. Obras esenciales*. Vol. II. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid : Siglo XXI, 2005.

Fonet, Jorge. “Conversación con Ricardo Piglia”. *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*. Jorge Fonet, ed. Bogotá: Centro de investigaciones literarias. Casa de las Américas. 2000:17-44.

Grigoriadou, Eirini. “Fuentes teóricas del archivo”. Web. 2 Septiembre 2013 <<http://artglobalizationinterculturality.com/people/phd-associated-researchers/eirini-grigoriadou/>>

Herbert, Shannon. “Playing the Historical Record: DeLillo's *Libra* and the Kennedy Archive”. *Twentieth Century Literature* 56.3 (2010):287-317.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). New Cork & London: Routledge, 1990.

Matalia, Sonia. “La ficción paranoica: el enigma en las palabras”. *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Daniel Mesa Gancedo, coord. Sevilla: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla, 2006: 109-126.

Michael Cornier, Magali. “The Political Paradox with Don DeLillo's *Libra*”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 35.3 (1994): 146-156.

Mott, Christopher M. "Libra and the Subject of History". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 35.3 (1994): 131-145.

Newman, Kathleen. "Ángeles torturados: 1976". *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*. Jorge Fornet, ed. Bogotá: Centro de investigaciones literarias. Casa de las Américas, 2000: 179-198.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Remiro Fondevilla, Sonia. "El triángulo de la historia en *Respiración artificial*". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 31 (2005). Web. 20 Julio 2013  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/triangul.html>> .

Santiago, Juan-Navarro. "Foucault en las Americas. El lector como genealogista en los relatos postmodernos de Ricardo Piglia y Don DeLillo". *Boletín hispánico helvético* 7 (2006):119-135.

Torre, Osvaldo de la. "¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 29 (2005). Web. 2 Agosto 2013  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>>.

Ugaz, Jimena. "La "metaficción historiográfica" en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Romance Quarterly* 56 (2009): 279-291.

Thomas, Glen. "History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's *Libra*". *Twentieth Century Literature* 43.1 (1997): 107-124

Villena, Francisco. "La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 30 (2005). Web. 15 Julio 2013  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html>>.

Weinstein, Arnold. *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. Oxford: Oxford UP, 1993.