

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **El Derrumbe de un (sub)Género o la desarticulación de la novela policial**

Tesina para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas

Autor:

**Alan Meller Rosenblut**

Profesor Guía: Federico Schopf

**Julio, 2001**

Cualquier parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de la manera que se desee y por cualquier medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del autor.



<b>Agradecimientos .</b>	<b>1</b>
<b>Epígrafes . .</b>	<b>3</b>
<b>Introducción .</b>	<b>5</b>
<b>(In)significantes<sup>19</sup> . .</b>	<b>11</b>
<b>Simulacros .</b>	<b>17</b>
<b>El Gran Lebowski .</b>	<b>19</b>
<b>El Intertexto . .</b>	<b>31</b>
<b>Resumen de intertextualidades . .</b>	<b>32</b>
<b>Manifiesto Neoconceptualista o Sobredeterminación Hiperintertextual<sup>81</sup> . .</b>	<b>37</b>
<b>Consideraciones: . .</b>	<b>37</b>
<b>Inclusión .</b>	<b>39</b>
<b>La Novela Policial . .</b>	<b>45</b>
<b>Por qué <i>Ciudad de cristal</i> no es una novela policial. .</b>	<b>57</b>
<b>La historia (o historia de una autobiografía) .</b>	<b>67</b>
<b><i>Sín-tesis</i> de Ciudad de cristal .</b>	<b>85</b>
<b>Consideraciones de superficie (o lo que no apareció en la tesis) . .</b>	<b>87</b>
<b>Lectura imaginativa de <i>Ciudad de cristal</i>, por Alan Meller . .</b>	<b>89</b>
<b>Algunas consideraciones acerca de los nombres aparecidos en la <i>Ciudad de cristal</i></b>	<b>90</b>
<b>..</b>	
<b>¡Conclusión! .</b>	<b>93</b>
<b>Bibliografía .</b>	<b>95</b>
I.- Obras de Paul Auster: . .	95
II.- Marco teórico general para el estudio de la posmodernidad: . .	96
III.- Marco teórico para el estudio de la novela: . .	97

<sup>19</sup> Quizás la posmodernidad no se puede definir más que por la isoglosa que cada uno realice para unir sus elementos y por la separación que se pueda establecer con la isoglosa anterior, la modernidad. He aquí un intento de isoglosa *posmoderna*.

<sup>81</sup> Aparecido en la revista literaria argentina *Avance*, N° 10, Buenos Aires, Unab, 2000.



## Agradecimientos

PatricioMeller (quien me dijo *nihil qui non legere est*) ClaraRosenblut (*mater una est tantum*) FredricJameson ArielMeller JeanFrancoisLyotard IlanaMeller CarlosAlmonte JeanBaudrillard DavidNoe JorgeLuisBorges MaximilianoGabarroche PaulAuster MateoGoycolea UmbertoEco MiguelanjelAcosta FedericoSchopf MiguedeCervantes AlfredoGaete AnaTraverso JulioCortázar DavidWallace JimJarmusch DianaStrauss RolandBarthes E.M.Ciorán LiliGendelman EstherDíaz DanielAuster JeanneteGarcía DanielQuinn ChrisPace RebecaRatinoff RaymondChandler DashielHammet PeterStillman EdgarAllanPoe RodrigoValdés KruderundDorfmeister DanielaOrostegui WilliamWilson AlejandraRoizen MilesDavis FannyYudelevich CristianCuturrufu JuanFranciscoJordán JoelCohenEthanCohen MattGroening LewisCarroll BárbaraVarela QuentinTarantino, y a la gente del Bar'o'metro.



## Epígrafes

***Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.***

***Hermes Trismegisto***<sup>1</sup>

***Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo.***

***Borges sobre Pascal***

***Un universo donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.***

***Paul Auster***

***La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.***

***Pascal***

***La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.***

***Jorge Luis Borges***

***El centro, por lo tanto, está en todas partes, y no se puede trazar ninguna circunferencia hasta que el libro ha terminado.***

***Paul Auster***

***Una esfera espantosa cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.***

***Pascal***

***Quizás los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad.***

***Jorge Luis Borges***

***Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son las que la obra o el texto investigan.***

***Jean F. Lyotard***

***La teoría no puede contentarse con describir y analizar, es preciso que constituya un acontecimiento en el universo que describe. Para eso es necesario que entre en su misma lógica y que sea su aceleración. Tiene que hacerse excesiva y sacrificial para hablar de exceso y sacrificio. Tiene que hacerse simulación si habla de simulación, y utilizar las mismas estratagemas. Si ya no pretende el discurso de la verdad, tiene que adoptar la forma de un mundo del que la verdad se ha retirado. Se convierte entonces en su propio objeto. La***

<sup>1</sup> Atribuido a Hermes Trismegisto en *Asclepio en Corpus Hermeticum* (compilación de un número indefinido de páginas en las cuales estarían escritas todas las cosas (a fines del siglo III)), descubierto por el teólogo francés Alain de Lille -Alanus de Insulis- a fines del siglo XII, descubierto por Jorge Luis Borges (en el siglo XX) en "La esfera de Pascal" en *Nueva antología personal*. Juan Luis Martínez sostiene en una nota de *La Nueva Novela: Por oposición el hombre será o deberá ser el centro del infinito*, p.122.

***escritura está hecha para eso.***  
***Jean Baudrillard***



---

# Introducción

Comenzar. Comenzar a escribir una tesis <sup>2</sup>. La primera dificultad es ponerse a escribir. Empezar a (des)ordenar el caos de información adquirido. Llevo cuatro días dilucidando la manera de comenzar. ¿Es posible el comienzo? La dificultad: uno de sus temas <sup>3</sup> (*el central o el circunscrito*). La posmodernidad se presenta ante la persona que lo estudia como un entramado de ambigüedades. Diversas escuelas rechazan la existencia de la posmodernidad, otras demuestran de manera irrefutable su presencia en el mundo de hoy. Escribir una tesis en que el tema central (*cuyo centro está en todas partes*) sea la posmodernidad, plantea problemas. ¿Cómo ha de enfocarse el tema? ¿Se puede desarrollar una tesis acerca de la posmodernidad, entendiendo por tesis (hoy) un enfoque moderno que resuelve conflictos de manera racional? Si la posmodernidad se muestra incrédula frente a la racionalidad como forma de acceder a la verdad (e incrédula de cualquier verdad a fin de cuentas), si yo considero que la posmodernidad *existe* (para utilizar un resabio moderno), ¿puedo escribir una tesis racional (una tesis, simplemente) acerca de la posmodernidad? La respuesta es ambigua: la racionalidad quizás se utilice como modo de mostrar su precariedad para tratar el tema <sup>4</sup>.

El primer conflicto que se plantea al momento de hablar de posmodernidad es en cuanto a su terminología. Es la palabra *moderno* la que plantea una disyuntiva. Dicho

<sup>2</sup> Comenzar viene del latín *cominiare* derivado de *iniare* que significaba 'iniciar', 'instruir'. *Instruir* (de *struere* (estructura) sin el prefijo *in*) más el prefijo *con* da construir, o sea, comenzar una tesis sería algo así como construir una tesis.

<sup>3</sup> Tema viene del verbo griego *tithemi* 'yo pongo'. Otro derivado de *tithemi* es tesis.

término nos remite al siglo V d.C., y significaba “actual”. Lo utilizaron los cristianos para diferenciarse de los paganos romanos, que representaban el pasado. Pero si aceptamos que moderno es lo actual, lo vigente, ¿lo posmoderno sería lo venidero, lo próximo, el mañana? Nos encontraríamos en el período histórico del futuro, del porvenir: no creo (esa idea de porvenir parece desvanecerse en la posmodernidad). Si consideramos la palabra *moderno* como un derivado de *modo* (del latín *modus*), tendríamos que entender por moderno el período histórico relativo a la moderación, al límite, al género; propiamente, a la medida para medir algo, de ahí el derivado *modelar*. Entonces, posmodernidad sería lo posterior al modelo, posterior al género<sup>5</sup>.

Quizás no es frente a la etimología histórica de la palabra moderno a lo que se enfrenta la posmodernidad, sino que a un proyecto que comienza con el siglo de las luces y que *culmina* (¿?) en nuestros días. El proyecto de las luces creó una ecuación de acuerdo a la cual la racionalidad generaría progreso, progreso indefinido que culminaría con la felicidad de los hombres. Si la antigüedad enfocaba el presente hacia un pasado ideal que era necesario recuperar, la modernidad (influenciada profundamente por el cristianismo) miraba hacia un futuro. Surge la idea de la utopía, aquel espacio en el que el hombre viviría sin problemas: la recuperación del paraíso perdido. El conocimiento apuntaba hacia un mañana mejor. Ése era el ideal de la ciencia, que no cejaría hasta desentrañar los últimos secretos de la naturaleza; de la ética, que a través de la razón lograría la anhelada paz y sana convivencia entre los humanos; de la estética que culminaría en la obra sublime. Aquellas tres esferas unificadas. El hombre podría acceder a la verdad como a una totalidad no fragmentada. Se crean dos tipos de relatos legitimadores: uno especulativo (que surge de la filosofía del idealismo), otro emancipatorio (político, proveniente del iluminismo). En el especulativo, la legitimación es producto de la síntesis entre ciencia, ética y estética. El sujeto de esta historia es el Espíritu regido por su racionalidad autónoma. El relato emancipatorio cede al Estado la formación del pueblo, que bajo el ideal de progreso se encaminaba hacia su liberación. El sujeto de este discurso es la humanidad regida por el conocimiento racional que lo conduciría a la perfección. Surgen los grandes metarrelatos que engloban las tres esferas y que deparan al hombre un futuro promisorio<sup>6</sup>. Visiones totalizantes, basadas en la racionalidad totalizadora. ¿Puede surgir la irracionalidad desde una base aparentemente impregnada de tanta certeza? Al parecer, sí. *Todo lo real es racional, todo lo racional es real: "Auschwitz" refuta la doctrina especulativa*<sup>7</sup>. El proyecto moderno, el progreso indefinido, pierde su carácter de utopía poseedora de un futuro promisorio. En nombre del progreso, el hombre ha aprendido a destruir su especie y la naturaleza. Se produce un quiebre que envuelve a las tres esferas. Lyotard sostiene: *Mi argumento es que el*

<sup>4</sup> Si hacéis una tesis sobre Caravaggio, ¿os ponéis a pintar? Y si hacéis una tesis sobre el estilo de los futuristas, no la escribís como un futurista. Es una recomendación importante porque actualmente muchos tienden a hacer tesis "de ruptura" en las cuales no se respetan las reglas del razonamiento crítico. Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, España, 1983. p. 182.

<sup>5</sup> Si consideramos, además, que la modernidad deposita su fe en la razón, y razón viene del latín *ratio*, que quería decir 'medida', una vez más podemos situar la posmodernidad más allá de la medida.

<sup>7</sup> Idem. p. 40

*proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, "liquidado". Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. "Auschwitz" puede ser tomado como un nombre paradigmático para la "no realización" trágica de la modernidad*<sup>8</sup>.

Para Habermas la modernidad es un proyecto inconcluso que hay que revitalizar, señalar lo contrario sería privilegiar un tipo de modelo (el capitalismo avanzado) como forma tiránica sin establecer mecanismos para la emancipación del individuo. Habermas llama neoconservadores a quienes sostienen la idea de que la modernidad ha terminado y desconoce absolutamente la idea de una nueva era (distinta a la modernidad) llamada posmodernidad. La posmodernidad no sería otra cosa que un pliegue más de la modernidad, disfrazada, por los neoconservadores, como una nueva etapa que suprime todo anhelo de hacer sobrevivir el proyecto de la modernidad. He aquí donde comienza la confusión, mi confusión personal, pues parece necesario adherir a una u otra postura. Nadie quiere ser llamado neoconservador (ni el propio Lyotard). El hecho de ser denominado de esta forma por Habermas deslegitima toda posible consideración respecto a que la modernidad ha concluido. Sin embargo, creo que es indudable (y la misma discusión plantea la tajante posibilidad<sup>9</sup>) de que hemos ingresado en una nueva fase de la historia en la cual *la incredulidad respecto de los metarrelatos*<sup>10</sup> es cada vez más una *certeza*. La posmodernidad no es un rechazo de lo planteado por la modernidad, sino que simplemente es la pérdida de fe en sus postulados. *Nuestra época -desencantada- se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto del futuro*<sup>11</sup>. La disolución de los Grandes Relatos unificadores genera una nueva sociedad. La gente ya no se siente (her)manada por **una** ideología política. Sale a las calles para celebrar triunfos deportivos,

<sup>6</sup> *Los metarrelatos son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo, enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato cristico del amor mártir. La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa. Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir en una idea a realizar.* Lyotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1996. pp. 29 y 30.

<sup>8</sup> *Ibid.* p 30. Auschwitz como símbolo convencionalizado por Adorno para enmarcar la tecnología al servicio de la destrucción del hombre.

<sup>9</sup> Creo que es necesario advertir a los lectores que las "tajantes posibilidades" (ese sutil oxímoron) es una de las formas en las que se sostienen usualmente las posturas posmodernas. Me refiero a las formas discursivas tanto de Lyotard como de Habermas, Baudrillard, Jameson, Wellmer, etc. Rasgo diferenciador con la discursividad moderna.

<sup>10</sup> Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989. p. 10.

<sup>11</sup> Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires, Biblos, 1999. p. 17

pero en relación al Estado (cada vez más pequeño) el pueblo se atomiza, se fragmenta, y la masa se transforma en un conglomerado de individuos que ya no encuentra un lenguaje que abarque a todos (las manifestaciones son efímeras y las consignas cambian como slogans publicitarios). *Nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos: nadie habla todas esas lenguas, carecen de metalenguaje universal. La ciencia juega su propio juego, no puede legitimar a los demás juegos de lenguaje*<sup>12</sup>. No hay referente común, no hay lenguaje común, no hay futuro común. La validación de los metarrelatos se ha perdido a través de dos caminos: el lenguaje ha dejado de ser una vía para llegar a la verdad; (y, quizás como consecuencia de lo anterior) ya no parece *razonable* creer en verdades totalizantes.

La realidad se fragmenta, ¿pero acaso esto no es lo mismo que sostenían las vanguardias artísticas a comienzos de siglo? ¿Son las vanguardias el comienzo de la posmodernidad? No. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX aún creían en la posibilidad de generar un Hombre Nuevo: los surrealistas lucharon por crear una sociedad que validara tanto la vigilia como los sueños; los sueños surrealistas se veían reflejados, políticamente, en el metarrelato socialista. Los sueños del futurismo, en el fascismo. Las vanguardias advirtieron la fragmentación del mundo, pero no fueron capaces de concebir las consecuencias que acarrearía dicha fragmentación. Abrigaron la esperanza de encontrarse frente a un momento histórico que fuera capaz de producir un cambio total en la sociedad. El cambio existió, fue total, pero no lo controlaron los hombres, ni menos la racionalidad: *Un hombre no está hecho más que de lo que se le dice que es o de lo que se hace con lo que es. Es un mundo en el cual los acontecimientos vividos se han vuelto independientes del hombre. El mundo de lo que sucede sin que eso suceda a nadie, y sin que nadie sea responsable*<sup>13</sup>. Nos encontramos insertos en un sistema en que el hombre ha perdido las riendas, no es que ya no exista historia, sino que el hombre ya no puede hacer nada para modificarla (quizás ya han existido otros períodos históricos en los cuales el hombre no ha podido modificar su historia, quizás vengan nuevos períodos en los que el hombre vuelva a señorear su historia).

El sistema es aglutinante, es capaz de absorberlo todo, digerirlo, y devolverlo a la masa como una moda cualquiera. Los intentos ecologistas son defendidos en la publicidad de marcas de cervezas; la cultura para el pueblo se transforma en slogans de empresas de energía; la imagen del Che la regalan en cajitas felices en el McDonald's. Los relatos que antes eran marginales y excluidos del sistema ahora se integran, pero no se validan como modelos de la verdad, porque el sistema deroga todo tipo de verdad. El capitalismo avanzado comercializa y transforma en valor de cambio las verdades (capitaliza los deseos). Si existe algún adjetivo para la posmodernidad, ése es el cinismo. No se cree en ningún metarrelato pasado, ni se crean nuevos metarrelatos.

La modernidad se configuró como un constante quiebre de paradigmas. En el arte

---

<sup>12</sup> Lyotard, Op cit. p.76

<sup>13</sup> De "La problematique du sujet dans L'homme sans qualités", Noroit [Arras], págs. 234-235 [diciembre de 1978-enero de 1979]; el texto publicado no ha sido revisado por el autor. Nota al pie de Lyotard Op.cit., p. 36.

cada período rechazaba el anterior (el romanticismo como escape a las rígidas convenciones del neoclasicismo; el realismo reacciona contra la exagerada subjetividad romántica; el vanguardismo reacciona contra el aburguesado y evasivo arte realista de fines del siglo XIX) pero el arte posmoderno no es una reacción contra la vanguardia<sup>14</sup> (más adelante me dedicaré a analizar los rasgos fundamentales de la posmodernidad estética). El caso de la ciencia no puede dejar de mencionarse:<sup>15</sup>.

Los relatos totalizantes dejan de existir. Son pocos (como Habermas) los que aún creen en la necesidad de reconfigurar los relatos del Iluminismo<sup>16</sup>. Generar nuevos paradigmas basados en los principios de la modernidad. ¿Para qué?, si en nombre de dichos principios la humanidad ha sufrido tanto. ¿Generar un nuevo metarrelato que no se base en la unidad, sino en la diferencia?: Peligroso, se corre el riesgo de caer en el discurso totalizante de la diferencia. *Derrida propone mantenerse en los márgenes. En la desconstrucción, en el desmontaje de los discursos. No habitar ningún centro. No hacer tampoco un centro de la marginación. El corrimiento debe ser constante*<sup>17</sup>.

Desconstrucción. Desarticulación. Desarmar los discursos para revelar sus fisuras<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Lyotard sostiene que la manera de liquidar la prolongada herencia de las vanguardias no es atacándolas de frente (ni menos dándoles la espalda, que generaría un "ridículo neoacademicismo"), sino que mezclándolas, desarticulándolas.

<sup>15</sup> La ciencia, en absoluta libertad, lograba superarse en base al derogamiento de paradigmas anteriores verificando su falsedad. El fundamento último de la ciencia era el conocimiento por el conocimiento, carente de conflictos éticos, por el bienestar de la humanidad. Pero cuando la ciencia se vuelve destructiva, comienzan los problemas. La técnica pasa a ser el yugo bajo el cual la ciencia se genera. La técnica directamente relacionada con el capitalismo avanzado. La ciencia pierde su libertad (ciencia pura) y se transforma en la investigación técnica para la generación de nuevos productos cuya utilidad es cada vez más sospechosa. Surgen los conflictos éticos: ¿ciencia para la destrucción (fines militares)?; ¿se debe o no clonar?; ¿se elaboran medicamentos para mejorar la salud o para generar ingresos?. El relato científico de la modernidad se vuelca contra la ciencia actual. Nuevas teorías ponen en entredicho los anteriores relatos científicos: *A partir de teorías contemporáneas sobre termodinámica, cuántica y caos se patentiza que no es posible descartar el azar y la irreversibilidad temporal entre los componentes de una organización.* (Díaz, Esther, Op.cit. p.24). La ciencia pura deja de existir. La frontera que separa a las ciencias "duras" y "blandas" se difumina. Surgen las preguntas ¿se encuentran las ciencias en crisis?, ¿la tecnociencia ha sepultado a las ciencias tal como las conocía la modernidad?. Las respuestas: materia de otra tesis.

<sup>16</sup> Transformando la modernidad en un pliegue más de la posmodernidad.

<sup>17</sup> Díaz, Esther. Op. cit. p. 38

<sup>18</sup> Hasta aquí este primer capítulo, que no tiene otra separación del resto de la tesis que este número 18 llamado "nota a pie de página". Casi lo olvidaba, este primer capítulo tiene un nombre: "**Introducción explicada a los niños**".



## (In)significantes<sup>19</sup>

***¿Y si la realidad se disolviera bajo nuestros ojos? No en la nada, sino en lo más real que lo real (¿el triunfo de los simulacros?).***

**Jean Baudrillard**

La desarticulación. La rearticulación del discurso. El discurso como un significante que se vacía. El plano de la expresión toma distancia, se aleja, mira con extrañeza al plano del contenido. El significante quiebra su arbitraria filiación con el significado. El significado, huérfano, pierde su dominio totalizante. Significantes carentes de contenido.

El discurso posmoderno no crea nuevos relatos, utiliza los relatos del pasado, los recombina, y genera un abismo en el cual los significantes se transforman en espacios sin aparente profundidad. El arte del significante se disfraza de superficialidad.

Antigua dimensión del signo:

19

Quizás la posmodernidad no se puede definir más que por la isoglosa que cada uno realice para unir sus elementos y

por la separación que se pueda establecer con la isoglosa anterior, la modernidad. He aquí un intento de isoglosa

*posmoderna.*



Esquema 1

Transparencia entre significado y significante.

O sea:



Esquema 6

*La posmodernidad sería, por tanto, una modernidad sin lamentos, sin la ilusión de una posible reconciliación entre juegos de lenguaje, sin nostalgia de totalidad ni de unidad, de reconciliación del concepto y la sensibilidad, de experiencia transparente y comunicable. Acepta la pérdida de sentido, de valores y de realidad<sup>20</sup>.*

La certeza de que cada significante sea habitado por un significado. El logocentrismo como las piedras que constituyen cualquier camino de la modernidad. La carencia de una materialidad con la cual establecer las verdades, el significado abandonado a su ventura, la materialidad válida por sí sola, pura expresión vaciada de contenido, el vértigo de sentir que nada ES, con certeza. El paso de la modernidad a la posmodernidad.

Nueva relación del signo:



Esquema 2

El arte posmoderno no genera nuevos relatos. Utiliza los anteriores. Los vacía, los desarticula. Acaso la desarticulación concede un nuevo sentido totalizante. No (o quizás). La desarticulación se autofagocita. No genera nuevas certezas, destruye, incluso, las que imita. El arte posmoderno se transforma en carnaval de máscaras, detrás de ellas habitan otras máscaras, y todas son intercambiables.

<sup>20</sup> Lyotard, Jean-Francois. "Qué era la posmodernidad" en Casullo, Nicolás (comp.) *El debate modernidad / posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.



**(In)significantes Quizás la posmodernidad no se puede definir más que por la isoglosa que cada uno realice para unir sus elementos y por la separación que se pueda establecer con la isoglosa**

Superficialidad. Significantes vacíos<sup>21</sup>. Memoria significativa del pasado. Hibridación de los significantes que habitan el pasado. La memoria, el mundo, la realidad, dejan de existir para transformarse en imagen de sí mismo.

*Puede que esta situación sea alarmante, pero, en cualquier caso, es bastante coherente con nuestro diagnóstico anterior referido a una sociedad de la imagen o del simulacro y de la transformación de lo "real" en una colección de pseudoacontecimientos*<sup>22</sup>.

***El arte y la realidad se confunden en el simulacro. Esther Díaz***

El sujeto se desarticula. El sujeto alienado: última expresión de la modernidad. La alienación, la cárcel del sujeto, el sujeto incapaz de comunicar su dolor, *El Grito* de Munch, el sujeto gritando en el vacío, sin orejas que hagan audible su aullido.

***La mónada enterrada en vida y sentenciada en la celda de una prisión sin salida. Frederic Jameson***

Ni mónada, ni alienación. Sino re-fragmentación (pastiche de la fragmentación)<sup>23</sup>. El sujeto, recipiente significativo, vacío del significado en su contradicción. El sujeto pierde

<sup>21</sup> Como narrador de esta tesis, os llamo la atención, distinguidos lectores, a deteneros, cerrar vuestros ojos e intentar contemplar un significativo vacío. ¿Podeis realmente?

<sup>22</sup> Jameson, Fredric. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Paidós, 1991, p. 107.

<sup>23</sup> Cristina observa los trozos desparramados por la alfombra, escucha la música, el Réquiem corona majestuosamente su obra, y la notable descomposición. Cristina ha fragmentado su única obra genuina, la única producida sin molde alguno y danza con su vestido lila alrededor de los trozos al ritmo de las voces que salen del parlante y exaltan la belleza de lo que ha sucedido en aquella habitación. Cristina toma uno de los pedazos recorre su cara con él, su rostro se humedece con el llanto, la intuición de estar cerca alcanza verdadera gloria, su rostro se humedece con la sangre, la esparce por el rostro y la mezcla con las lágrimas. Canta junto a la música, golpean la puerta pero eso Cristina no lo sabe, la música no se lo permite, su arrobamiento no se lo permite. Si alguien estuviese presente en aquella habitación notaría un dejo de tensión, pero Cristina está fuera de sí, salta sobre una mesa, y llora por ver su obra destrozada y por percibirla más formada que nunca, quiere sentirla unida por última vez, y comienza a disponer los pedazos de acuerdo a su estructura original, siente disgusto, no cabe duda, ha traspasado aquel umbral en que los trozos reunidos son incapaces de conformar la unidad, lo desordena todo nuevamente con alegría renacida, comprende que ha sido capaz de eliminar la unidad, frente a ella, ha desaparecido todo anhelo de organicidad, la fragmentación es un hecho y ella lo advierte frente a sí, Dios es uno y ella lo ha fragmentado. De pronto decide buscar un nuevo orden a los trozos, un orden que confirme en sí mismo la imposibilidad del orden, la imposibilidad de estructurar lo mismo que alguna vez fue estructurado, moldear el cuerpo de la obra negando a la obra y su propia existencia, juntar en aquel solo acto toda la fuerza de la creación en la destrucción de ella misma. Tomó una de las manos, la izquierda y cortó cada uno de los dedos, a uno lo enrolló en la lengua, otro lo colocó frente a otro, era un dedo colocado como frente a un espejo, desde un sólo espejo, desde el dedo duplicado en sí mismo, el dedo que donde termina comienza, no podía haber una puerta que mirara en dirección al resto de la obra, una carcajada brotó del fondo de Cristina, ese puro ejemplo era perfecto, un fragmento de la obra había creado una unidad indestructible, más perfecta que la unidad original, ya irrecuperable, pues esta nueva conformación negaba la original, no había espacio para ella. Cristina miró uno de los ojos de su hijo, estaba completamente bañado en sangre, deseaba sentir una visión así, tomó sangre y la derramó en su ojo, gritó, le ardió, y cuando por fin pudo abrirlo y mirar, toda la pieza comenzaba a aparecer bajo bellísimas nubes rojas, manchas que ocultaban parte de la visión. Cristina quiso descansar, se sentó en un sillón a mirar la pieza, la obra, las manchas de sangre que ocultaban trozos de la obra fragmentada, tomó una de las mejillas del rostro de su hijo y lo acarició tiernamente por última vez.

su inherente (¿?) condición monádica. Se transforma en una *plúrada*. Perdido el lenguaje individual, identificatorio, el sujeto cae en la esquizofrenia de las múltiples configuraciones<sup>24</sup>. El sujeto *plúrada*, genera un arte híbrido, ecléctico.

El mundo insignificado, hecho significante vacío, habitado por sujetos compuestos por significantes vacíos<sup>25</sup>.

¿Qué arte surge desde un panorama semejante?

*El arte posmoderno no genera nuevos relatos. Utiliza los anteriores. Los vacía, los desarticula.*

¿Parodia? ¿Cita?

Ni parodia, ni cita. Sino pastiche.

*La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del estilo personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el pastiche*<sup>26</sup>.

La parodia es un tipo de intertextualidad. La intertextualidad es la inclusión de un texto determinado, ya sea de forma explícita o implícita, en otro texto. La parodia adoptaba un texto ajeno (como homenaje y sacralización) para subvertir su significado. El intertexto de lo paródico no abandona el significado, lo cuestiona, se muestra subversivo frente a él, lo utiliza en su capacidad de lenguaje universal. Cuando el significado del lenguaje universal ha muerto, la parodia muere. Y nace el pastiche.

*El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico (...) El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega*<sup>27</sup>.

<sup>28</sup> Arquitectura hecha en base al pastiche. Se presentan edificios que tienen una entrada sostenida por columnas griegas, y para entrar hay que cruzar una pequeña

---

<sup>24</sup> *Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo.* (Jameson, Op. Cit. p. 64) La concepción de esquizofrenia utilizada aquí responde más a parámetros culturales (estéticos) que a nociones clínicas.

<sup>25</sup> Jameson señala dos posturas frente a la muerte del sujeto (entendido como mónada): la historicista, *según la cual existió en cierto momento una subjetividad fuertemente centrada, en el período del capitalismo clásico y la familia nuclear, que se ha disuelto en el mundo de la burocracia administrativa; y la posición post-estructuralista, más radical, según la cual tal sujeto nunca existió primariamente, sino que se constituyó como una especie de reflejo ideológico.* Jameson se inclina por la primera. Yo creo que ambas están interrelacionadas, por tanto, sería la disolución del sujeto en el "mundo de la burocracia administrativa" lo que llevó a dicho sujeto a perder la fe en su capacidad monádica, revelándole por fin el engaño en el que estaba sumido, reconociendo la imposibilidad de la unidad en el ser y adoptando, finalmente, una salida posmoderna, una pluralidad de influencias para reconstituirse como sujeto *plurádico*.

<sup>26</sup> Jameson, Op. Cit. p. 41.

<sup>27</sup> Idem., p. 44.

**(In)significantes Quizás la posmodernidad no se puede definir más que por la isoglosa que cada uno realice para unir sus elementos y por la separación que se pueda establecer con la isoglosa**

laguna decorada como patio japonés en góndolas italianas para llegar a la estructura final: una pirámide egipcia. Se advierte un ostentoso *collage de significantes* que de inmediato revolotean en el subconsciente del visitante. Sin embargo, no se crea que todos estos "intertextos"<sup>29</sup> están dispuestos para que el visitante recuerde las culturas egipcias, griegas, romanas, y orientales, sino simplemente están expuestas como formas decorativas carentes de significado. El significado no está dado por la antigua relación significado-significante, sino por una nueva relación sintagmática significante-significante. El significado es el reflejo de esta nueva cadena proyectada por la relación de los significantes entre sí.

Antigua cadena del signo:



Esquema 3

Nueva cadena del signo:



Esquema 4

En la novela *Jugada de Presión* de Paul Auster, su protagonista y narrador, Max Klein describe un restorán: Era uno de esos restaurantes modernos y pretenciosos, con destellos de cromo por todas partes, formica de imitación mármol y lámparas de falso cobre que quieren hacerte creer que acabas de bajar de la diligencia de Canterbury a Londres y te encuentras en un hostel inglés del siglo XVIII<sup>30</sup>. (El sarcasmo es evidente).

La parodia copia, el pastiche simula.

Toda la producción artística de la humanidad, toda ella pesando lo mismo, dentro de una gran licuadora, licuadora en donde caben mesas de disección, paraguas, victorias de samotracia con lentes oscuros marca De Chirico, sentadas sobre urinarios pintados como envases de sopas campbell.

<sup>28</sup> El término "posmodernismo" surgió en el ámbito de la arquitectura como oposición al movimiento modernista. Dicho término engloba un tipo de arquitectura llevada al paroxismo en la ciudad de Las Vegas.

<sup>29</sup> *Lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad.* Jameson, Op. Cit. p. 34

<sup>30</sup> Auster, Paul. *A salto de mata*. Barcelona, Anagrama, 1998. p. 300.

Sin embargo, no es cosa de llegar, tomar y mezclar. Aún creo que todo esto tiene que tener un *sentido*, sino el arte respondería sólo a parámetros azárnicos (de azar) y no estéticos (si es que aún quedan).

Si ocupamos el modelo de Huidobro, para quien el poeta era un "pequeño dios" que creaba un mundo nuevo a partir de los cuatro reinos existentes (animal, mineral, vegetal, y el reino de las máquinas (aportado por el hombre)), habría que decir que el simulacro surgiría de un quinto reino (no percibido por Huidobro, y desde luego que sí por Borges) el reino del nuevo mundo creado por los poetas. El material para configurar el arte posmoderno (el nuevo mundo) no surge de los reinos mencionados por Huidobro, sino que surge de la ficción. El simulacro es la ficción de la ficción.

### ***El espectro del simulacrum: la imitación de una esencia que es ella misma imitación. Scott Lash***

El simulacro. El pastiche. La desarticulación.

---

# Simulacros

***¿Si ya no se tratara de oponer la verdad a la ilusión, sino de percibir la ilusión generalizada como más verdadero que lo verdadero?***<sup>31</sup>

**Jean Baudrillard**

<sup>31</sup> *Imagina que entras a una confitería para comprar un dulce, y tras tu nuca se registran tus pasos en una cámara minúscula. Imagina que compras el dulce, sales a la calle, y mientras, en lo alto de un poste de luz, otro diminuto ojo electrónico sigue tu rastro. Imagina que el hombre que observa tu desprevenida imagen sobre una pantalla, desea saber tu nombre (y averigua mucho más). Imagina que subes al transporte colectivo y descubres un pequeño agujero en una caja sobre la cabeza del conductor, imagina que en la caja dice: sonría, usted está siendo filmado. Imagina una ciudad que es capaz de escribir en cifras tus movimientos más espontáneos. Imagina, aunque te cueste, que te mueves en el despliegue cinematográfico de la vigilancia. Imagina que la vigilancia no es más que de utilería, que tras la cámara de la confitería cuelga un cable cortado, que sobre el poste de luz se mueve un ojo ciego y que no existe el hombre que conoce tus señas; que el agujero en la caja sobre la cabeza del conductor, no es más que un agujero. Imagina el simulacro del panóptico. Un amigo una noche, entre cervezas en un bar tardío, me confesó su secreto (gracias a las ligerezas que produce el desorden de los sentidos). Me contó que estaba planeando un negocio. Era muy simple: pequeñas cajas de cartón que simularan una cámara de video. Él las colocaría justo arriba del chofer de micros pero ojo que el negocio lo hago con el grande de la empresa, el chofer no tiene idea que lo que hay ahí es puro aire, y los pasajeros menos. Entonces - me decía- bajarían lo robos y todos más contentos... Si a la gente le gustan estas camaritas, se siente protegida, entonces démosle camaritas, camaritas de juguete, sin que lo sepan... Imagínate que en Brasil fue un éxito, y es negocio redondo porque el empresario casi ni gasta y convence a todos que tiene el medio equipo de seguridad, vas a ver... - parece que notaba mi desconfianza en su negocio - me voy a hacer rico. El simulacro del panóptico.*

Chatear es la experiencia individual del simulacro<sup>32</sup>. En el chat uno escoge su nombre, y junto con el nombre una completa identidad, puedes hacerte pasar por mujer lesbiana y frígida o por alguna celebridad (peculiares resultan los encuentros de famosos con sus fans. En la pantalla se repite el nombre de la estrella, utilizado como devoción a su ídolo, pero desarticulando su personalidad al grado de no lograr reconocer cuando es realmente La Estrella la que habla).

El original se pierde en el éxtasis del simulacro. No queda original, sino la superficialidad de una identidad radicada en el nombre, en el significante, que ya no habla de relaciones transparentes sino de confusión y ocultamiento.

En el chat, no existen hombres y mujeres sosteniendo un diálogo, sino simulacros de hombres y mujeres que son más importantes que los reales (SON LOS REALES). Recuerdo una historia que me contó un amigo acerca de una relación erótica que mantenía con su *ciber*<sup>33</sup>. La había conocido en un chat general. Él había ingresado con el nombre Luciano, ella era Cat. Se gustaron. Los dos compartían una admiración por *Los Ángeles Negros*, y por algunos escritores mexicanos. En cierta ocasión, un antiguo *ciber* de Cat los descubrió manteniendo una conversación en el chat general. De inmediato increpó a mi amigo:

- *¿Por qué utilizas mi nick?*
- *¿De qué hablas?* - respondió mi amigo.
- *Cat es mi ciber y Luciano mi nick, imbécil.*

La conversación cobró temperatura, comenzaron a aparecer insultos y otros interlocutores intentaban apaciguar la pelea, pero el segundo Luciano se encontraba fuera de sí. Mi amigo, al relatarme esta historia, me contó que la misma agitación que sentía a los quince años cuando pugilaba con alguien, le apretaba el pecho. *Yo era Luciano y peleaba con otra persona que me quería quitar a mi chica.*

Cat se sentía acorralada por su ex-ciber, consideró en extrema agresiva su reacción, lo que la llevó a escoger a mi amigo entre los dos.

- *Bueno, díganme quién es quién.*
- *Cat, soy yo Luciano*
- *Cat, soy yo Luciano*
- *¿? - Cat*

En ese momento Luciano (el furioso intruso) y mi amigo, eran uno. El nombre, la posibilidad de identificación radicada en la palabra (el sustantivo PROPIO), era un significante vacío, (quizás ninguno se llamaba Luciano (lo más probable), quizás Cat era el otro Luciano (perversa alternativa que nos remite a la ciberesquizofrenia)).

Pero Cat aún tenía otra carta bajo la manga:

---

<sup>32</sup> Experiencia similar a la que vive Quinn en *Ciudad de cristal*.

<sup>33</sup> Nombre dado a los novios virtuales.

- *¿Qué grupo te gusta?*

- *Los Ángeles Negros.* - Mi amigo sale victorioso. Conocía la respuesta. A él (a mi amigo) personalmente no le gustan *Los Ángeles Negros*, pero el simulacro que había adoptado era un admirador de ellos, y es el simulacro (y no mi amigo) quién responde con absoluta sinceridad a esa pregunta. La realidad no es la realidad sino el simulacro <sup>34</sup>.

El tiempo siguió su paso, y mi amigo mantenía una sólida y constante relación con Cat. Le pregunté en una ocasión si había tenido un orgasmo con ella. Me respondió que sí. Entonces le pregunté si no le molestaba no saber si era hombre o mujer. Me respondió No, no me importa, cuando está conmigo, hablándome desde las palabras en la pantalla, es mujer.

## El Gran Lebowski

El género de la película podría ser el misterio <sup>35</sup> (o el western). La película comienza con una toma en primer plano de un desierto, y la voz (en off) de un hombre (con tono de vaquero) que habla de un lugar *lejos al oeste* <sup>36</sup>. La imagen se mueve, siguiendo la tierra seca del desierto hasta llegar a una quebrada: abajo se despliega, enorme, la ciudad de Los Ángeles, de 1990. La música parece de una película de los cincuenta. El hombre que habla (narrador de la película) dice que quiere contar la historia de un hombre llamado Jeff Lebowski, nombre que le dieron sus padres pero que nunca le sirvió de mucho, pues él se hacía llamar The Dude. La imagen que ya ha bajado desde la árida colina al valle de Los Ángeles sigue el clásico arbusto seco y redondo que cruza las calles abandonadas de los pueblos del oeste de las películas de vaqueros. En este caso el arbusto recorre las calles de una ciudad actual <sup>37</sup>. El narrador dice que la historia *asombrosa y estúpida* que nos va a contar comienza en la época de la guerra del Golfo <sup>38</sup> *y lo menciono porque a veces hay un hombre... no diré héroe, porque ¿qué es un héroe? Pero a veces hay un hombre* <sup>39</sup> *... estoy hablando de The Dude, a veces hay un hombre que encaja en su época y su lugar. Y ese es The Dude. Y aunque sea perezoso... Pero a veces hay un*

<sup>34</sup> *¿Y si la realidad se disolviera bajo nuestros ojos? No en la nada, sino en lo más real que lo real (¿el triunfo de los simulacros?).*

<sup>35</sup> Digo "podría" puesto que el género es utilizado solamente en su valor significante, como pastiche de un género, al igual que en la novela *Ciudad de cristal*, que hace pastiche del género policial.

<sup>36</sup> *Lejos al oeste* se cita el Farwest como un paraíso perdido, espacio habitado actualmente por la ciudad.

<sup>37</sup> Se refuerza la imagen absurda que implica la descontextualización del mundo de los vaqueros en el mundo de hoy. No es una película de vaqueros la que presenciamos, pero ¿podría serlo?.

<sup>38</sup> Contextualización temporal que carece absolutamente de importancia en el desarrollo de la película.

<sup>39</sup> *¿Qué es un héroe en los tiempos de hoy? Héroe es alguien que defiende una causa que consideramos noble, pero qué sucede cuando no existen las causas nobles... ¿sólo quedan hombres?.*

*hombre. A veces hay un hombre... Perdí el hilo, caramba. Ya lo presenté*<sup>40</sup>.

Lebowski (The Dude): Es un desempleado que vive de los beneficios del estado. Anda vestido como si llevara pijamas todo el día. Fuma marihuana y bebe ruso blanco constantemente. Juega Bowling. Y paga 69 centavos en el supermercado con cheque. Habla de sí mismo en tercera persona. Dice que alguna vez trabajó en la música: fue chofer de Metallica en una gira. Su único documento: "Ralphs value club card"<sup>41</sup>.

La trama: Todo comienza por una confusión. Unos hombres golpean y orinan en la alfombra de Jeff Lebowski, alegando que su esposa Bunny les debe dinero. Lebowski les señala que se deben haber confundido de Lebowski pues nadie lo llama así, su nombre es The Dude<sup>42</sup>. Lebowski luego acude donde el otro Jeff Lebowski, para reclamarle que por su culpa han orinado en su alfombra. El otro Lebowski es un anciano millonario, parálítico que ayuda a la sociedad (donando dinero a niños de escasos recursos). Casado con una rubia espectacular que trabaja en videos porno.

La solución (?): The Dude es contratado por el millonario para recuperar a su esposa, pues ha sido secuestrada y exigen un millón de dólares para devolverla. The Dude es el hombre que debe realizar la transacción de la maleta con el dinero por la muchacha. Para ello se acompaña de Walter Sobchak.

Walter Sobchak: Es un veterano de Vietnam. Obsesivo en respetar las reglas, que garantizan las libertades de su país por el que ha arriesgado su vida, reglas por las cuales vio morir a tantos amigos. Saca a la luz el tema de Vietnam cada vez que puede, aun cuando la situación no venga al caso. Un ejemplo de su respeto a las reglas: En la preclasificación de un campeonato de Bowling, uno de sus contrincantes pisa la línea. Walter saca un arma exigiendo que anoten un cero, pues es necesario respetar las reglas que hacen de EEUU una nación libre (¿?). Walter es judío, convertido (ex católico polaco), porque su ex-esposa es judía. The Dude le dice que su judaísmo es una forma de extrañar a su esposa: *le cuidas su perro, vas a la sinagoga*<sup>43</sup>.

El problema: The Dude quiere hacer entrega de la maleta, pero Walter se lo impide, cambiándola por una maleta falsa. Se quedan con el millón de dólares. Los

---

<sup>40</sup> El narrador es un vaquero, ¿qué tiene que hacer ahí un vaquero?. Es torpe al contar la historia, vuelve constantemente a mencionar aquel pasado idílico en el que el oeste era el oeste. Se desarticula la función del narrador, al situar uno que no *encaja en su época y su lugar*, no encaja en la historia que va a contar, y pierde la narración al diluirse en los recuerdos de su pasado. Más adelante será recordado al tratar al narrador de *La ciudad de cristal*.

<sup>41</sup> Lebowski *encaja en su época y su lugar*, pero desarticula el paradigma central de su época y su lugar, me refiero al paradigma del capitalismo avanzado (o debiera decir: al simulacro del metarrelato de la globalización): no es productivo para la sociedad sino más bien una carga, no lleva una documentación que permita controlarlo, viste como si el mundo fuese su alcoba, bebe ruso blanco en un país en el que la palabra ruso suena a enemigo, y se hace llamar "The Dude" (El Tipo) lo que refuerza su condición de anonimato dentro de un sistema en el que lo único que parece distinguir a las personas es el nombre.

<sup>42</sup> La confusión de las identidades producto de la confusión de los nombres es casi un lugar común del arte posmoderno. El nombre como significante vacío más que identificar el objeto, confunde el contenido. Resulta paradójico que el hecho de llamarse The Dude sea más individualizador que el propio nombre. Esta temática se repite en *Ciudad de cristal*, la que será analizada en mayor profundidad.



secuestradores son un grupo de Tecno-Pop, llamados *Autobahn*. Todos los personajes los llaman los "nihilistas" sin saber muy bien qué significa eso, pero considerándolos poco peligrosos <sup>44</sup>. Luego a The Dude le roban la alfombra que había sacado de la casa del millonario y el auto con la maleta del dinero. Llama a la policía y cuando están en su casa juntando información (como los objetos de valor que había en el auto: una maleta "con papeles" y unos cassettes de Creedence <sup>45</sup>), suena el teléfono. Se enciende la máquina contestadora y una mujer (la hija del millonario) deja un mensaje en el que pide juntarse con The Dude y le advierte que tiene su auto y su alfombra <sup>46</sup>.

Maude (la hija del millonario): Pinta desnuda, sujeta por unos cables desde el aire, arrojando pintura hacia un lienzo. Su espacio siempre está cubierto por una música étnica electrónica. Realiza planes para tener un hijo. Se acuesta con The Dude. Cuando él conoce sus intenciones ella le dice: *no quiero tener una pareja, no quiero que el padre sea alguien que yo deba ver, ni que tenga interés en criar al hijo* <sup>47</sup>.

Otro personaje interesante: Jesús. Un jugador de Bowling (representado por John Turturro). Aparece en escena mientras lanza la bola, con música española (Hotel California en español y con guitarras flamencas <sup>48</sup>), bota todos los palitroques, y realiza una danza española mezclada con movimientos pélvicos. Estuvo en la cárcel por pederastia. Y advierte a Sobchak que no saque su arma porque "nobody fucks with Jesus". En otra ocasión se enoja con Sobchak que no acepta competir el día sábado porque respeta el Shabbat. *Qué significa esa mierda del día de descanso. A mí no me importa. A Jesús tampoco. A Jesús no lo haces tonto* <sup>49</sup>.

El resto de la película se mueve en torno al secuestro y al dinero perdido. Aparece también un detective (excesivamente torpe y sobreexpuesto) que busca a Bunny. Contratados por sus padres, quienes sostienen que se ha escapado hace algunos años,

<sup>43</sup> Sobchak desarticula los relatos de la libertad (que se defiende a punta de cañón); la guerra de Vietnam (como veremos más adelante, tras la muerte de Donny); y el judaísmo para quien no representa una forma de vida trascendente, religiosa, sino un medio para estar más cerca de su ex-esposa, como *cuidar su perro*.

<sup>44</sup> El grupo *Autobahn* tiene apariencia neonazi, pero el hecho de que sean inofensivos (y vagos) los transforma en nihilistas.

<sup>45</sup> ¿Los cassettes de Creedence? ¿Objetos de valor?

<sup>46</sup> Interesante manera de resolver un misterio. Me refiero al misterio del auto y la alfombra robados. La solución al misterio es inmediata (mientras se encuentran los policías presentes, informándose del siniestro) y mediatizada (por teléfono, y ni siquiera hablando directamente, sino que escuchando el mensaje que se deja en la grabadora). ¿Desarticulación de las formas de resolver los misterios?

<sup>47</sup> Una excéntrica mujer que expone sus superiores concepciones intelectuales, desarticula la idea de familia, manifestando la inutilidad que presenta el hombre en la crianza de un hijo: feminismo elitista.

<sup>48</sup> Ojo con la canción, en primer lugar no es la versión tradicional, sino que una versión españolizada, y hay que notar que la letra habla acerca de una ocasión en que el diablo se dejó ver en un hotel de California.

<sup>49</sup> La desarticulación es evidente...

y desean tenerla de vuelta. El detective debe encontrar a Bunny y enseñarle la foto de una granja deshabitada (en blanco y negro), la granja de su familia en Moorhead, Minnesota, para que sienta nostalgia y se vuelva a su hogar<sup>50</sup>. Conversa con The Dude, y le dice: *Soy detective privado, como tú. Me gusta tu trabajo, generas discordia, te acuestas con todos, fabuloso*<sup>51</sup>.

El final: Todo es falso. La mujer jamás estuvo secuestrada sino que había ido a visitar a unos amigos en Palm Springs. El dinero jamás existió. El Lebowski millonario, no era millonario, sino que vivía de una mesada que le daba la fundación de su difunta esposa. El engaño habría sido elaborado por el millonario para hacer urgente el retiro de un millón de dólares por un secuestro inexistente, y guardárselos él mismo<sup>52</sup>. Los secuestradores (Autobahn) siguen pidiendo el dinero para el rescate sin siquiera saber que Bunny (la mujer del millonario) ya ha aparecido. La única víctima de la película es Donny (Steve Buscemi), un muchacho al que jamás le permiten hablar y que muere durante el enfrentamiento con Autobahn, sin recibir ningún golpe, de un ataque al corazón.

Entierro de Donny: Creman sus restos y los llevan (Walter y The Dude) en un tarro de café *Folgers* puesto que el receptáculo ofrecido por la funeraria costaba 180 dólares. Se disponen a arrojar las cenizas al mar. Walter hace un discurso: *Murió como muchos de su generación, antes de su tiempo. Dios, te lo llevaste como te llevaste a tantos jóvenes brillantes en Khe San, en Lan Doc, en Hill 364. Esos jóvenes dieron sus vidas. Igual que Donny.* Walter abre el tarro, deja caer las cenizas, pero el viento las arroja sobre el rostro de The Dude. Éste se enoja, lo empuja y le dice *¿Qué mierda tiene que ver Vietnam?*<sup>53</sup>.

La despedida: La película termina con un encuentro final entre el narrador y The Dude (ya había ocurrido uno anteriormente). Conversan y el vaquero le dice: *take it easy*; The Dude responde: *Yes*; el vaquero: *I know that you will*; The Dude: *Well...The Dude obeys*. El vaquero mira hacia la cámara y repite: *The Dude obeys... Eso me consuela*<sup>54</sup>,

<sup>50</sup> No hay que olvidar que la tierna niña campesina ya ha visto algo más que la ciudad. Una especie de Marilyn Monroe de los noventa, trabajando en películas porno.

<sup>51</sup> El detective es torpe a tal punto que no es capaz de notar que Lebowski no es detective. Lebowski jamás lo saca de su error. ¿Se hace pasar, por omisión, por detective? Este asunto será desarrollado ampliamente en relación a *Ciudad de cristal*.

<sup>52</sup> Todo es falso, todo era puro significante desplegado en una cadena de situaciones incomprensibles que hacían parecer y no ser. Cuando digo "el engaño habría sido elaborado", mantengo esa incertidumbre ("habría sido") puesto que es sólo una especulación de The Dude que jamás se comprueba. La verdad de todo lo que sucedió no se sabe nunca, y tampoco importa realmente. Si la verdad en una película de misterio no se descubre, si el misterio no se resuelve, y si todo eso carece de importancia, ¿estamos realmente frente a una película de misterio?.

<sup>53</sup> Desarticulación, desacralización de la ceremonia de la muerte (ésta es quizás la parte más graciosa de toda la película).

<sup>54</sup> ¿A quién obedece finalmente The Dude? ¿Al narrador, a sus creadores (los hermanos Cohen)? ¿Es que finalmente The Dude no es otra cosa que una marioneta, que interpreta, encarna, simboliza, representa una vida libre, sostenida por sus creadores, advirtiéndonos que la única libertad posible se encuentra en la ficción?. Otro tema para *Ciudad de cristal*.

*espero que llegue a las finales (del campeonato de bowling). Bueno, eso es todo. Aquí se cierra. Fue una buena historia, no?. No me gustó ver morir a Donny. Pero me enteré de que un pequeño Lebowski está en camino. Pienso que así es como se perpetúa la comedia humana<sup>55</sup>, por generaciones. Hacia el este... en vagones... Ya ven. De nuevo me voy del tema. Espero que se hayan divertido. Nos vemos más adelante.*

Eclecticismo y valoración desarticulada de los relatos. El pasado como "referente" se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos<sup>56</sup>.

El simulacro es la copia de una copia. Pensemos en la película *El Padrino* de Francis Ford Coppola. En la película, Marlon Brando y Al Pacino caracterizan a mafiosos italianos de Nueva York de la primera mitad de este siglo. El referente a imitar por ellos, el objeto que se copia, existe en la realidad: los mafiosos italianos. La forma en que procede Vito Corleone (el padrino), copia (ficcionalizando) el estilo que utilizaban los verdaderos mafiosos de la época. La imagen que tenemos hoy de los mafiosos nace de ese Marlon Brando, bien vestido, tranquilo, muy seguro. Los verdaderos mafiosos de la época no tenían muy buen gusto para vestirse, pero ya no nadie recuerda a los verdaderos mafiosos. Pensemos en una película de Quentin Tarantino, específicamente, *Pulp Fiction*, en ella, el modelo que imitan John Travolta y Samuel Jackson, no surge de la copia de un referente existente en la realidad, sino que se configuran como modelos imitadores de mafiosos de la televisión: son copias de copias<sup>57</sup>.

En *Pulp Fiction* no existe un héroe: inicialmente aparecen dos personajes: Vincent Vega (John Travolta) y Jules (Samuel Jackson). Ellos podrían ser los protagonistas (los héroes o antihéroes), pero hacia la mitad de la película (es importante recordar que se encuentra temporalmente desordenada) John Travolta es asesinado por Butch (Bruce Willis) mientras se encuentra en el baño defecando y leyendo una revista. Jules decide dejar de ser matón por considerar haber presenciado un milagro divino (la descarga de una pistola contra su persona, sin sufrir ninguna herida). La muerte de Vincent y el retiro de Jules desarticulan la tradicional forma de eliminación de sus personajes. Las formas tradicionales son: muertes en balaceras o atentados, o la cárcel. El jefe de ellos, Marcellus Wallace, un hombre grande, negro y calvo que tiene un poder desorbitado sobre sus matones, es sodomizado por un vendedor de armas y un policía. La acción que mueve buena parte de la película es la recuperación de una maleta cuyo contenido jamás

<sup>55</sup> ¿La "comedia humana"... como la de Balzac?

<sup>56</sup> Jameson, Op. Cit. p. 46.

<sup>57</sup> En la primera película de Tarantino, *Reservoir Dogs*, el policía infiltrado en la banda de asaltantes (el señor Naranja) debe practicar la escena ficticia de un crimen para relatársela a sus nuevos amigos criminales. En el ensayo, su amigo policía le dice: *Vamos, tienes que ser un puto Marlon Brando, creer en lo que estás hablando, como si lo hubieses vivido*. Es interesante observar que el modelo a repetir no sólo no es un mafioso, ni el personaje de un mafioso en una película (en ese caso le hubiese dicho, *tienes que ser un puto Vito Corleone*), sino que es la imagen fetichizada de la persona, una identificación absoluta entre la persona y el personaje, como si Marlon Brando fuese el verdadero mafioso: el origen se pierde. El pastiche es la copia idéntica de un original inexistente.

se revela. Los dos matones, antes de entrar a matar a un grupo de jóvenes que han estafado a Marcellus Wallace, hacen tiempo discutiendo problemas superficiales como la carga sexual de los masajes para los pies. Jules antes de matar a un hombre siempre repite un trozo de la Biblia, cuya interpretación varía a lo largo de la película. Es la interpretación de la Biblia, en cada caso, la que justifica de un modo distinto su acción. La Biblia bajo diferentes interpretaciones tranquiliza la conciencia de Jules que es un hombre de fe.

Los asaltantes de un restorán discuten (al comienzo de la película) los nuevos mecanismos para asaltar un banco. Nada de pistolas, ni de disparos: basta con un teléfono.

- *He oído hablar de un tipo que entró en un banco federal con un teléfono portátil y se lo entregó al cajero. El tipo que esperaba al otro lado de la línea le dijo: "tenemos a su hija, y si no le da ahora mismo todo su dinero a este hombre, vamos a matarla"*

- *Y funcionó*

- *¿Qué si funcionó? ¡Joder si funcionó!*

- *¿Le hicieron daño a la niña?*

- *Pues no lo sé. Probablemente, ni siquiera habrían secuestrado a ninguna niña. Pero lo importante de la historia no es la existencia o no de la niña, sino el hecho de que robaron el banco con un teléfono.*

El asalto se transforma en simulacro. Los espectadores jamás ven esta forma de asaltar un banco, pero se genera una discusión en torno a los nuevos mecanismos para asaltar, basados en la simulación: se utiliza la copia de un modelo viejo ("tenemos a su hija de rehén") en su puro carácter signifiante. El contenido de esa frase no es más que una falsa representación de algo inexistente, es un producto de la ficción, mediatizado por el teléfono.

Quizás la conversación más posmoderna es la que habla acerca de las pequeñas diferencias existentes entre Estados Unidos y Europa.

La diferencia no es que en Estados Unidos haya *McDonald's* y en Francia el *Cafe de la Paix*, sino que en Francia debido a que no ocupan el sistema métrico, al *cuarto de libra con queso* le dicen *Royale with cheese*; y que en Holanda, en vez de ponerle ketchup a las papas fritas, le echan mayonesa. Se utilizan elementos de la cultura popular para ridiculizar la globalización del capitalismo avanzado y al mismo tiempo el respeto a la diferencia. La diferencia se transforma en detalles absurdos que alcanzan a escapar de la tiránica influencia de la globalización.

- *¿Sabes qué es lo más divertido de Europa?*

- *¿Qué?*

- *Las pequeñas diferencias. Allí tienen la mayor parte de la misma mierda que tenemos aquí, pero allí hay una pequeña diferencia.*

El metarrelato de la globalización (el nuevo simulacro):

La globalización, tan mentada por estos días, corresponde a la nominalización

económica de dicho fenómeno. Pero *globalización* es un concepto engañoso, que nos hace pensar en una distribución homogénea de la cultura. O más bien, en una selección, por parte del conjunto de habitantes del mundo globalizado, de aquello que escogen como lo mejor para ellos mismos. Pero no cabe duda que dicha selección, que se produce principalmente bajo parámetros económicos (la gente prefiere lo más barato, y no lo mejor, una muestra es el gran éxito de McDonald's en el mundo entero), favorece a los países con experiencia en ese tipo de dinámica. La globalización, por lo tanto, despliega una relación de países globalizados y países globalizantes. Globalización no significa que mañana podré ir caminando por las calles de París y conseguir una rica empanada de pino; significa que mañana las generaciones nuevas creerán que el *cheeseburger* es la comida nacional de nuestro país. Quizás habría que entender la globalización como un nuevo eufemismo (que nos remite a una sospechosa tolerancia) del tan antiguo y hoy vilipendiado imperialismo. Meller señala que la integración económica global tiene además otra consecuencia: *lo económico comienza a predominar sobre lo político. De aquí surge la impotencia de la política y eventualmente la irrelevancia de los políticos. La ley del Mercado pasa a prevalecer sobre la ley del Estado y sobre la Constitución de los países*<sup>58</sup>. Esto, personalmente, me parece positivo. Sin embargo, creo que debe leerse más allá, y podríamos concluir que la Ley del Mercado pasa a prevalecer sobre cualquier otro tipo de ley, y de acuerdo a esto, no me resulta tan difícil realizar una lectura apocalíptica del futuro (entendiendo por apocalíptico lo mismo que Eco), en el cual los mecanismos de selección de los productos culturales se lleve a cabo bajo el yugo de La Ley Del Mercado, tan ajenos, sin duda a las improbables leyes estéticas, bajo las cuales debieran seleccionarse los productos culturales. *¿Qué tipo de sociedad genera la globalización?* se pregunta Meller. Su respuesta es una sociedad con innumerables beneficios tecnológicos, pero *¿cabe ser tan optimistas respecto de los beneficios que dicha tecnología pueda proveernos?. Nuetsras máquinas son la causa y no la consecuencia de tanto hastío, de tanta impaciencia. No son ellas las que están conduciendo al hombre civilizado a su tumba; más bien él las ha inventado porque ya estaba en camino hacia ella; buscaba medios, auxilios para obtenerla lo más rápida y efectivamente posible. No contento con correr, prefiere conducir hacia la perdición. En este sentido, y sólo en este sentido, podemos decir que sus máquinas le permiten "ahorrar tiempo"*<sup>59</sup>.

Marx ya advertía las consecuencias de un mundo globalizado bajo el capitalismo: *Los precios bajos de los bienes producidos constituyen la artillería pesada con que el capitalismo derrumba la Muralla China y obliga a todos los países a escoger una de las siguientes alternativas: adoptar el modo de producción capitalista o desaparecer del planeta*<sup>60</sup>.

Sin duda que ante nuestros ojos se despliega la paradójica y totalitaria Ley del Libre

<sup>58</sup> Meller, Patricio. "Beneficios y costos de la globalización: perspectiva de un País pequeño (Chile)". Artículo presentado en el II Encuentro Internacional de Economistas, La Habana, 24-29 enero, 2000. p. 2.

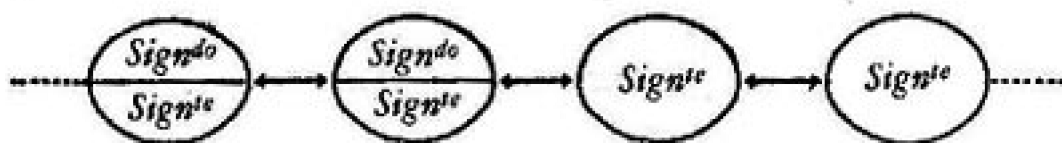
<sup>59</sup> E.M. Ciorán en Callinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991. p. 149.

<sup>60</sup> Meller, op. cit., p. 7.

Mercado, donde quien no quiera ser libre (y por libertad se entiende la absoluta sumisión al modelo capitalista) desaparece.<sup>61</sup>

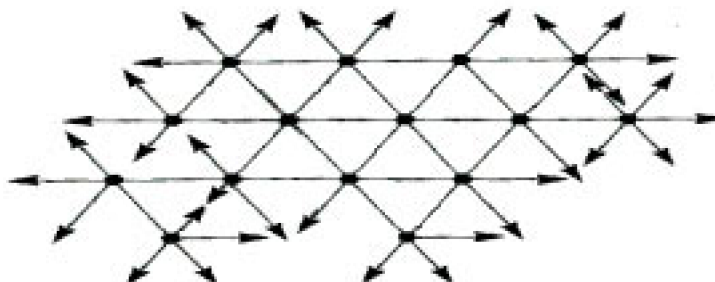
A esta altura creo que ya es posible advertir dos caminos artísticos de desrealización de los metarrelatos modernos: el eclecticismo, y la desarticulación.

Desarticulación del signo:



Esquema 5

Eclecticismo:



<sup>61</sup> Hermosa tecnociencia que nos intenta demostrar, sin que quepa duda al respecto, lo frágiles que somos, llegando a niveles de paroxismo y nerviosismo entre la gente que sólo cuida sus cuerpos y deja a un lado la vida. Es que acaso se puede vivir pendiente todo el tiempo de lo que te hace bien y te hace mal, es como vivir bajo un régimen de terror en el que confrontamos cada día, en cada comida, cada acto, enfrentamos la muerte, o más bien la putrefacción, la lenta degradación de nuestro cuerpo al comer desvergonzadamente tal pedazo de chocolate o cuando fumamos ese cigarrillo. La foto, el close-up de los pulmones llenándose de tierra, y nos entra con el humo un sentimiento de culpa porque estamos envenenándonos, y los trozos de chocolate que no se derrite en tus manos sino en tu boca y se adhiere a tus venas e impide la correcta irrigación de sangre a tu corazón, y el sistema nos transforma en una carga, para el mismo sistema que nos conmina a vivir más, a entregarte una desmesurada y sobrecontrolada protección a nuestra salud. A la sociedad ya no le basta con vigilar los actos externos de los hombres, se introduce en los cuerpos y vigila con cámaras las calles por donde transitas tú, y las vías por donde transita tu sangre. No vaya a salirse alguien del margen, mira que lo conoceremos todo, tenemos alcotest, scanner, hiv, test del pelo, test de la sangre, test de la orina, test de la mierda, electroencefalograma, control del colesterol, rorschach, test de C.I., que no se nos vaya nada.... Vengan, vengan a la gran ciudad, la ciudad que se abre con los vientos de libertad (conocido hoy como monóxido de carbono, dióxido de nitrógeno, dióxido de azufre, etc.), vengan a conocer la vida del ciudadano, ese hombre que se pierde entre las multitudes y logra transformar sus actos en los actos de un ser anónimo, olvidense de sus campesinas vidas donde todos se inmiscúan en sus asuntos, vengan a la libertad de la ciudad, donde eres uno más dentro de la multitud, y sólo nosotros conoceremos tu vida, tu vida completa, pero no te va a importar porque te comportarás como deseamos sin tener que mandártelo, obedecerás en plena libertad, seguirás nuestras reglas porque nuestras reglas son las reglas de la.....Libertad. Vengan, vengan a la gran ciudad, la ciudad que se abre con los vientos....

### Esquema 7

El eclecticismo, la hiperhibridación de los relatos modernos, la combinación en cadenas significantes, crea una valoración vacía de dichos relatos.

Para Lyotard *el eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, vemos un western, comemos una hamburguesa de McDonald's a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de concursos televisivos*<sup>62</sup>.

En el arte, puede advertirse el fenómeno de la hibridación en numerosos ejemplos. En la música, por mencionar (casi al azar) algunos, están los casos de:

Manu Chao, con su disco *Clandestino*, en el que combina músicos latinos, norteamericanos, franceses, y africanos. Utiliza diversos idiomas, que se combinan sin prejuicios: inglés, castellano, portugués, francés. Además utiliza trozos de películas mexicanas, las cuales, a través del sonido, se identifican como trozos grabados de la televisión; mensajes dejados en una contestadora telefónica; fragmentos de relatos futbolísticos brasileños, grabados de la radio.

Otro ejemplo es el último disco de Mr. Bungle, *California*, en el que confluyen ritmos rockabilly de la costa oeste de Estados Unidos, con cantos africanos, guitarras y baterías que deben su filiación al heavy metal, juguetones gritos que no cejan en demostrar la libertad que concede (en este caso específicamente) el pastiche, en el que se unen soul, surf, trash, polka, flamenco, metal y rock progresivo<sup>63</sup>.

La música electrónica es quizás un capítulo aparte. El sonido ya no es generado con instrumentos, sino que ensamblado, un pastiche tecnológico capaz de unir y reconfigurar cualquier melodía explorada hasta nuestros días. El *tecno* (nombre con el que se generaliza esta música y que no corresponde más que a una rama de ella), es la síntesis de sonidos electrónicos y ritmos primitivos. En las fiestas *tecno* (*raves*) la gente baila sola, como poseída por golpes eléctricos. Por un lado existe la individualidad de la danza, con los ojos cerrados, permitiendo que la música desplace los músculos. No existe una forma de bailar, sino cada cual permite que los bits fluyan por su cuerpo. Eso es, más o menos, lo que siente un participante interno. Pero si alguien mira la fiesta desde fuera, nota una especie de trance colectivo, una multitud que se mece al unísono, como un baile tribal donde la energía fluye de la totalidad, y el individuo no es más que una célula agitada al compás del cuerpo revitalizado por las máquinas manipuladas por los *diyeis*. Los *diyeis* ya no son las superestrellas que cautivan las miradas de los oyentes, sino más bien los mediadores, los chamanes encargados de producir la euforia colectiva, y producen los temas de acuerdo a la energía que surge de la masa.

Por un lado están las máquinas que producen sonidos que pueden modificarse, pero también existen los discos que *samplea* el *diyei*. Cualquier disco puede ser transformado,

<sup>62</sup> Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989. p. 160.

<sup>63</sup> *This is rock at its most eclectic and democratic, masticating musical reference from the past thousand years into a steaming paella*. [http://music.yahoo.com/rock/cd\\_reviews/launch/review.html?s=n/lau.../mr\\_bungle\\_californi](http://music.yahoo.com/rock/cd_reviews/launch/review.html?s=n/lau.../mr_bungle_californi) 05-03-2000

reutilizado, acercando así la música electrónica al arte neoconceptual.

*Kruder und Dorfmeister* utilizan temas antiguos que samplean para crear en base a la tradición una nueva expresión musical que ya no habla de la tradición sino que la utiliza vaciamente, como material (materia, significante) para dar pie a nuevas creaciones. Las posibilidades de combinación son infinitas. El arte en la música electrónica consiste en saber *mezclar* y no *interpretar*. Es la música del pastiche, de la hibridación, donde la tradición se descarga de su profundidad y se reifica en una nueva obra que ya no rinde tributo a sus orígenes sino que los utiliza a su antojo.

La banda chilena *Electrodomésticos*<sup>64</sup>, en *Viva Chile*, hace pastiche de diversos discursos: conversaciones radiales de la adivina Yolanda Zultana; arengas religiosas de Jimmy Swagart (con traducción simultánea); el perturbado relato de un asesino; el discurso de un exaltado alemán, en alemán; todos sirven como trasfondo de melodías psicodélicas hechas con sintetizadores y guitarras eléctricas. El texto funciona como marco decorativo, y no busca, en ningún caso, difundir el mensaje original. Las palabras se vuelven significantes vacíos e incluso se pierden por momentos tras la música.

No puede olvidarse a algunos de los precursores en este ámbito, me refiero a algunos trabajos del incógnito grupo The Residents. En su disco "The third Reich 'n Roll", incluyen un tema compuesto casi únicamente con trozos amalgamados de canciones de los Beatles. El resultado es muy distinto a la simpática y juguetona música del grupo original, desbordando en una sensación más cercana al punk y a la cacofonía que al meloso ludismo de donde lo extraen. Pero en este caso, The Residents ocupa no sólo la materialidad de los temas, sino que también su contenido, resultando más próximo a la parodia que al pastiche.

Cuando un género es desarticulado estamos en presencia de un significante vacío, como un cantante de rock que cuelga de su cuello la imagen del Che, enchapada en oro porque la encuentra bonita<sup>65</sup>. Esa imagen ya no quiere decir *Revolución*, sino que utiliza los íconos de la *revolución*, los fetichiza, vaciando la profundidad que alguna vez tuvieron. Es paradójico escuchar los gritos revolucionarios de los extremos políticos de nuestros días. Sorprende la estricta conservación de los lemas revolucionarios, que hoy parecen slogans publicitarios. *Pidieron comprensión, amor y paz. Con frases hechas muchos años atrás*<sup>66</sup>.

Cuando la revolución se vuelve conservadora, se aferra a los íconos de su pasado, deja de ser revolucionaria (se vacía en íconos) y se transforma en el más anacrónico de los conservadurismos. Las furiosas letras de otro grupo de rock, Rage Against the Machine, renuevan una lucha política en contra del racismo que sufren latinos y negros en la costa oeste de Estados Unidos. Su protesta parece sincera, sin embargo, es la recepción de dicha acusación la que desarticula el mensaje, pues el alto precio de las

---

<sup>64</sup> Precursores nacionales de la música electrónica.

<sup>65</sup> Dicho cantante existe: Damon Albarn, vocalista de Blur. *En realidad no sé tanto del Che como debiera, pero me gusta lo que representa ideológicamente*. En entrevista de la *Rolling Stones* N°22.

<sup>66</sup> Los Prisioneros en "La voz de los ochenta", *La voz de los ochenta*, Emi, 1984.



---

entradas de sus conciertos hace que sus canciones sean coreadas por numerosos norteamericanos rubios quienes sólo han vivido el racismo al aprenderse las letras de las canciones.



---

# El Intertexto

***Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó.***

***Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.***

**Macedonio Fernández**

Antes de entrar en el tema central de esta tesis, la novela *Ciudad de cristal*<sup>67</sup>, considero fundamental aclarar ciertos problemas que a esta altura deben haber surgido. Surgen las preguntas: *¿Es todo intertexto un simulacro? ¿Es el simulacro un rasgo exclusivo de la posmodernidad? ¿Son el Ulises de Joyce*<sup>68</sup>*, y la Eneida de Virgilio simulacros de La Odisea de Homero? ¿Es la intertextualidad posmoderna distinta de las otras intertextualidades? Estas, y otras preguntas, serán respondidas a continuación...*

<sup>67</sup> ¿Es necesario advertir a los lectores que el desplazamiento del centro de la tesis hacia los márgenes, me refiero al hecho de haber mencionado hasta el momento la novela en cuestión sólo en algunas notas al pie de página, es resultado de una intención predeterminada?

<sup>68</sup> Menciono esta obra, por ser la más comentada y menos leída en las escuelas de literatura.

## Resumen de intertextualidades

Julia Kristeva, una buena mañana, inventa, si así puede decirse, la palabra "intertextualidad", que aparece en *Tel Quel y Critique* (1966 y 1967), y se reeditó en 1969 en 8111111111. Ella sostiene que *todo texto se construye como mosaico de citas. Todo texto es absorción y transformación de otro texto*<sup>69</sup>. Desde entonces comienza una distendida crítica en torno a esta nueva noción.

Michael Riffaterre presenta quizás la noción más audaz acerca del intertexto: afirma que el intertexto produce la significancia del texto, mientras que la lectura lineal, el sentido. Para él, el intertexto *funciona como metonimia del texto* y corresponde al *conjunto de textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es un corpus indefinido. Orienta la lectura del texto*. Y llega a parajes extremos al sostener que el intertexto es *la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras obras que le han precedido o seguido*<sup>70</sup>.

Charles Grivel realiza dos clasificaciones de intertextos:

a. Reaplicación modelizante. Ejemplo: Una novela imita la novela. El autor sigue la incitación reprimida del género. Un texto standard, "imitativo", actualiza, concretiza, renueva el modelo, al gusto del día. Se consagra a él.

b. Reaplicación disimilante. Ejemplo: El montaje al que recurre un texto de vanguardia. En este caso, el autor extrae enunciados de su medio natural a fin de colocarlos en un conjunto "desoriginado" (su objetivo: salir de la contaminación contextual, evitar la comprensión reductora de un lector que sigue el canon. No hace converger sus enunciados hacia el modelo).<sup>71</sup>

Jean Ricardou distingue entre:

a. Intertextualidad externa: Relación de un texto con otro texto.

b. Intertextualidad interna: Relación de un texto consigo mismo.

A esta última definición Lucien Dällenbach la llama autotextualidad, y es la base para

<sup>69</sup> Esta definición me hace cuestionar la novedad del ensayo de Hillis Miller, "El crítico como huésped" (en *Para leer al lector*, Santiago, UMCE, 1987), en donde Miller afirma que todo texto es parásito de otro texto.

<sup>70</sup> Esta última definición resulta novedosa en la crítica, pero no en la literatura. Cfr. *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Jorge Luis Borges. *El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es infinitamente más rico(...). Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier.*

<sup>71</sup> Hay que advertir que la utilización del montaje utilizada hoy, no se transforma en una reaplicación disimilante, puesto que la vanguardia ya pertenece al canon. Más bien sería la reaplicación modelizante de lo que alguna vez fue una reaplicación disimilante.

sus teorías acerca de la “puesta en abismo”.

Por último no podemos dejar de *citar* al gran Gerard Genette. Genette habla de *transtextualidad*. Todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otro texto lo llamará *transtextualidad*. Reconoce cinco tipos:

I. Intertexto: Presencia efectiva de un texto en otro.

a. La cita: Es un préstamo declarado. De apariencia explícita y literal (con comillas, con o sin referencia precisa)

b. El plagio: Préstamo no declarado, pero literal. De apariencia menos explícita y menos canónica.

c. La alusión: Aún menos explícita y menos literal. Un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones.

II. Paratexto: Título, subtítulo, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie, finales; epígrafes; ilustraciones; cintillo, sobrecubierta, etc.

III. Metatextualidad: Comentario que une un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta en última hipótesis, sin nombrarlo.

IV. Architextualidad: Relación muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual (titular como en *Poesía, Ensayo, La novela de la Rosa*, etc., o, la mayoría de las veces, infratitular: la indicación *Novela, Relato, Poemas*, etc., que acompaña al título sobre la cubierta), de pura pertenencia taxonómica.

V. Hipertextualidad: Toda relación que una un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario. Texto derivado de otro texto preexistente. Ejemplo: La *Eneida* y el *Ulises* son (de maneras diversas) hipertextos de un mismo hipotexto: la *Odisea*. Derivan de ella por una operación transformativa: transformación simple o directa (el caso de Joyce), y transformación indirecta o imitación: Virgilio. Mientras Joyce cuenta la historia de Ulises de otra manera que Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero<sup>72</sup>.

Aún se podrían reconocer otros dos tipos de intertextos:

I. Intertexto extensivo.

Intertexto que puede ser develado por un número incierto de lectores. El conjunto de los lectores no se encuentra delimitado intencionalmente, a priori. La biblioteca desde donde nace el intertexto extensivo, corresponde a la biblioteca que posee cada lector. El intertexto extensivo corresponde con la noción de intertexto planteada por Riffaterre: *el intertexto es un corpus indefinido*.

II. Intertexto restringido.

Los lectores que pueden comprender este intertexto se conocen (y reconocen en el

<sup>72</sup> En adelante, utilizaré la noción de hipotexto que utiliza Genette para referirme al texto origen desde el cual proviene el intertexto (hipertexto para Genette), e hipertexto para referirme al texto que recoge dicho intertexto.

intertexto) previamente, como una secta que conoce sus propios ritos, sociedades de escritores que nos dejaron su legado cifrado para ser comprendido sólo por un número muy restringido de lectores, quizás ya todos muertos (o quizás por nacer). En ese caso la significancia del texto jamás puede ser descubierta. La lectura lineal sería obligatoria producto de la *(im)posibilidad* de develar los hipotextos. La biblioteca desde donde nace el intertexto restringido es inaccesible para un gran grupo de lectores <sup>73</sup>.

Lamentablemente, ninguna de estas clasificaciones de intertextualidad me sirve para caracterizar las cualidades propias de la intertextualidad posmoderna.

Sugiero una nueva clasificación (moderna como toda clasificación) del intertexto posmoderno: intertextualidad profunda y superficial.

I. La intertextualidad profunda considera el hipotexto del cual sustrae su filiación sin modificar su sentido. El hipertexto se apoya y enriquece con el intertexto que parasita. El intertexto, en este caso, es una ventana que se abre al lector que logra desentrañar la significancia del texto <sup>74</sup>. El sentido del intertexto se corresponde con el significado que poseía cuando habitaba el hipotexto. El hipertexto utiliza el intertexto como signo total (en su magnitud de significado y significante), y desde esa consideración sígnica, lo subvierte (¿pervierte?) o enaltece. En el caso del Quijote, se puede advertir una subversión de los intertextos de las novelas de caballerías tanto en su nivel de significante como de significado. El intertexto profundo nos remite a una historia que el hipertexto vuelve a leer, atrae, aproxima, para señalar la distancia o cercanía que sostiene con ella. La intertextualidad que el romanticismo mantiene con la Edad Media muestra su intento de recuperar la fantasía perdida, ventanas desde las que desean permear y atraer un significado y un significante distante, extrañado (idealizado). La parodia no es otra cosa que una intertextualidad profunda que subvierte el significado del hipotexto. El pastiche, parodia vacía, se relaciona con la intertextualidad superficial.

II. La intertextualidad superficial, es vacía <sup>75</sup>. El intertexto en este caso habita sólo el plano del significante. Se excluye la profundidad que nos remite al hipotexto. Lo utiliza como máscara, con otros fines que la intertextualidad profunda. Ya no hay una ventana desde la cual el lector se asome y descubra un mundo, como un injerto, que le habla de relaciones, de homenajes, de sacralizaciones, o de subversiones. El intertexto superficial casi ya no habla. Casi. Pues el intertexto superficial nos comunica vacío. Vacía el hipotexto al situarlo en su única dimensión significante. Ya no nos refiere una historia sino

---

<sup>73</sup> La intención de agregar esta clasificación de intertexto, no es gratuita, ni tampoco quiere mostrar las numerosas clasificaciones posibles en torno a esta noción, sino que es una clasificación que hermana la noción de intertexto con la de código (y si entendemos por código, lengua): el intertexto es la fundación de grupos de códigos capaces de comprender los intertextos. La misma noción *intertexto*, parece referirnos a algún hipotexto conocido por un grupo delimitado de lectores. Paradigmático es el nombre del trabajo de Marc Angenot: "*La "intertextualidad": pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional*". La noción que crea nación (de lectores).

<sup>74</sup> La noción de significancia utilizada por Riffaterre tiene el mismo sentido aquí. Las nociones de hipotexto e hipertexto se utilizan aquí para designar el texto origen del intertexto y el que lo parasita, respectivamente.

<sup>75</sup> La noción *referencia inútil* utilizada por Almonte se acerca mucho a lo que aquí se entiende por intertextualidad superficial.

una iconización que transmite un mensaje vacío. Esta iconización (fetichización en algunos casos) desarticula el modelo del cual nace<sup>76</sup>.

El simulacro es la copia de una copia. Si consideramos la noción de *texto* en amplio sentido, es decir, si la sacamos de su ámbito literario (discursivo) y la ampliamos hasta entender *texto* como todo mensaje hecho por un emisor con intención comunicativa, entonces la noción de intertexto se acerca admirablemente a la de simulacro: el simulacro describiría estéticamente el mismo fenómeno que el intertexto circunscribe a la literatura. Para entender mejor la diferencia entre intertexto profundo y superficial o vacío, volveré a algunas consideraciones ya mencionadas acerca del simulacro. El simulacro, al ser *copia de una copia*, lo que produce es un distanciamiento con el original<sup>77</sup>. El *Ulises* de Joyce es la copia de *La Odisea* de Homero que es la copia de un mito. El *Ulises* toma distancia con respecto del mito, lo lee desde la *Odisea* y ya no desde el mito mismo. Lo que hace Joyce es una lectura de la lectura que hizo Homero del mito. El original se pierde. El simulacro es una forma de ocultamiento. Si todo texto es un intertexto, en cuanto remite a un discurso (cuyo origen es desconocido), y si entendemos por texto todo mensaje hecho por un emisor con intención comunicativa (ya sea la pintura, la escultura, la música, el cine, la publicidad, etc.), entonces habría que afirmar que toda producción artística es un simulacro. De acuerdo a esto, el arte sería un mecanismo de distanciamiento con el origen. El arte moderno se ha construido históricamente en base a repeticiones de un modelo, o rupturas frente a un modelo. En ambos casos hay un modelo al cual se dirige la experiencia artística, y hay un origen (lo que copia el modelo) del cual se distancia. Aquel distanciamiento conlleva un efecto de acción y reacción. Mientras se aleja del origen, manifiesta una consideración respecto de él que lo mantiene vivo. El mito, a través del simulacro realizado por Joyce, se aleja y, al mismo tiempo, se repite. En la posmodernidad ocurre algo distinto. La distancia con el origen se quiebra, el origen se olvida. El simulacro posmoderno es un simulacro vacío. La copia de una copia en el plano del significante, olvida el significado de lo que copia. Enfrentamos un terreno de pura materialidad. La intertextualidad superficial, abandona el origen (ya no se distancia), dejando una serie de discursos (vacíos) que producen un signo cero, en el cual no es posible advertir las relaciones que estos mantienen con el origen. Desde ahí sólo cabe el desarme de los discursos, la deconstrucción, una filosofía enclavada en el desmontaje de los significantes.

***El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico (...) El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega. Frederic Jameson***

Considero imperdonable la omisión del movimiento neoconceptualista al hablar de intertextualidad vacía. Este movimiento (que nace a fines de la década de los noventa)

<sup>76</sup> ¿Recuerdos del manierismo, o manierismo deshipostasiado?.

<sup>77</sup> Las copias son pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989. p. 258.

surge como una consecuencia inevitable de la cada vez más frecuente práctica de dicha intertextualidad<sup>78</sup>. Los *neoconceptualistas* extraen su material creador de la literatura. En sus textos no es posible descubrir el estilo del autor. El autor se limita a recortar trozos existentes de la literatura y disponerlos en un nuevo orden. Es un pastiche de textos. El autor no pasa de ser un reconfigurador de textos. Su campo de acción va desde el más puro azar: en este caso el autor simplemente pega trozos de distintos textos sin consideraciones de tipo semánticas ni sintácticas, lo cual lo lleva a emparentarse con la actividad de los dadaístas; hasta una minuciosa selección de los textos utilizados, modificando, cuando es necesario, el género y el número para otorgarle pleno sentido al nuevo texto creado. Lo interesante es que este “nuevo texto” no posee ni una sola frase original, nada creado por el autor (por lo que entendemos creación hasta nuestros días), y sin embargo, el texto resultante es inexistente en la tradición literaria. El estilo propio del “escritor” de los textos *neoconceptuales*, desaparece en el plano del significado, y sólo queda su originalidad en el conjunto de significantes que él ha dispuesto para crear su obra.

El movimiento surge desde una búsqueda puramente hipotextual, vaciando el contenido hipotético transformándolo apenas en contenido hipotético. Signos vaciados, recomposición en base a significantes reunificados (y reificados, desde luego) en un nuevo sintagma que revitaliza y resignifica el hipotexto.

Tras una ardua búsqueda, he logrado dar con algunos manifiestos neoconceptuales que *copio*, aquí, para vuestro conocimiento:

νεοκονσεπτηαλισμο<sup>79</sup>

Jamás ha existido alguna expresión literaria que no siga los postulados del neoconceptualismo, jamás ha existido obra que cumpla cabalmente con ellos.

La inoriginalidad y el genio del autor quedan expresadas en las obras neoconceptuales.

El texto se transforma en la imagen significativa de la cadena de significantes.

Si el collage fuese un significante sin su manoseada carga, podría hablarse del collage de significantes. No fragmentos, sino sus imitaciones fragmentadas.

El azar no escapa de la cadena, como real y última conductora de los sintagmas desplazados.

Última intención neoconceptual: generación de la inexistencia palpable del texto total.

Última posibilidad: el vacío.

La omisión histórica del movimiento no habla de su irrealidad<sup>80</sup> sino de una negación

---

<sup>78</sup> Los creadores de música electrónica bien podrían autodenominarse neoconceptualistas. Menciono además el caso de la videísta argentina Romina Pastacci, quien realizó la película *Turbulencias*, utilizando exclusivamente trozos grabados de la televisión.

<sup>79</sup> Aparecido en la revista mexicana *La revolución literaria*, N°37, México D.F., FCE, 1999.

<sup>80</sup> Engaño, fantasía, apariencia, artificio, quimera, utopía, imaginación, falsedad, inexactitud, mentira, sueño, idealismo, entelequia, imaginación, inexistencia, ficción, mito, invención, ilusión, leyenda, poesía, cuento, novela, fábula, trapisonda.



---

orgullosa e hipócrita.

El movimiento surge como una consecuencia abductiva.

Todo texto siempre fue falso.

## Manifiesto Neoconceptualista o Sobredeterminación Hiperintertextual<sup>81</sup>

### Consideraciones:

---

1.-En el fondo, si es que realmente existe el fondo, para empezar habría que decir que este manifiesto es la contramuestra de lo que establece. Carece (salvo en un elemento que se intersecta con lo postulado por el movimiento; nos referimos a las palabras, desde luego), de lo que transforma un texto cualquiera en un texto neoconceptualista. Esta transformación logra que un texto provisoriamente original como éste se vuelva la expresión unívoca de la inoriginalidad.

2.-En el fondo, o en el fondo de él, el espacio presenta variadas salidas. Se toma una, se toman algunas, se toman todas. ¿Ninguna? Una especie de sublimidad inconclusa, un vacío total, o no, o como quiera llamársele. La revelación del final, o de un comienzo inútil. Muchas salidas se transforman en una, y una es ninguna.

3.-El vacío. Donde se encuentran todas las dimensiones posibles. Y la negación de ellas. El vacío y su contrario cohabitan el no-espacio. Una puerta de marco infinito, desde donde nombramos lo previamente existente en el vacío. La recombinación de los elementos preexistentes en el vacío, (lo amplía, lo aumenta). Refleja toda su inutilidad.

4.-En algún momento (o punto, depende de la dimensión desde la que se lo mire) se configura la elección. Se opta por un elemento y no otro. La discriminación entre los elementos es una forma de autocensura. La consideración de todos los elementos coincide con el silencio (*la unión de todos los colores...*). Desde el silencio o su opuesto sinonímico, la elección se torna inevitable.

5.-Sólo los espíritus superficiales abordan las ideas con delicadeza.

---

81

Aparecido en la revista literaria argentina *Avance*, N° 10, Buenos Aires, Unab, 2000.



---

# Inclusión

Comentario de Terry Eagleton a mi pregunta: ¿qué es lo que exigen los estudios literarios a un estudiante de literatura?

*Si se permite que muchos jóvenes no hagan nada durante algunos años excepto leer libros y conversar entre sí, entonces es posible que en determinadas circunstancias históricas más amplias no sólo comiencen a cuestionar algunos de los valores que se les transmitieron sino que comiencen a poner en tela de juicio la autoridad con que se los transmitieron. Por supuesto que no hay peligro en que los estudiantes cuestionen los valores que les fueron transmitidos: al fin y al cabo parte del significado de la educación superior radica en capacitarlos para ese cuestionamiento. El pensamiento independiente, la disensión crítica y la dialéctica razonada son parte de la esencia de una educación humana. Casi nadie exigiría que el ensayo que usted escriba sobre Auster o Baudelaire llegue inexorablemente a ciertas conclusiones fijadas de antemano. Lo único que se le pide es que manipule un lenguaje específico de una manera aceptable. El tener un título donde el Estado certifica que usted terminó satisfactoriamente los estudios correspondientes a la carrera de letras, equivale a decir que usted está capacitado para hablar y escribir de determinada manera. Esto es lo que se enseña, examina y certifica, no lo que usted piense o crea, ya que lo “pensable”, por supuesto, quedará restringido por el lenguaje. Usted puede pensar o creer lo que quiera, siempre y cuando pueda hablar en ese lenguaje específico. A nadie le importa particularmente lo que usted diga, ni la posición moderada, radical o conservadora que adopte, siempre y cuando esa posición sea comparable con una forma específica de discurso y pueda articularse dentro de esa forma. Pero ocurre que ciertos significados y posiciones no pueden articularse dentro de*

*ese marco. Es decir: los estudios literarios se refieren al significante, no al significado. Quienes fueron contratados para enseñarle esta forma de discurso recordarán si usted supo o no supo expresarlo competentemente aun mucho después de haber olvidado lo que usted dijo.*

*Los teóricos literarios, junto con los críticos y los profesores, más que impartidores de una doctrina son guardianes del discurso. Su labor consiste en preservar ese discurso, ampliarlo y explicarlo cuando sea necesario, defenderlo contra otras formas de discurso, iniciar a los novatos y decidir si han logrado dominarlo o no. El discurso en sí mismo carece de significado definido, lo cual no quiere decir que no encierre ciertas presuposiciones: es como una red de significantes capaz de encerrar todo un campo de significados, de objetos y de prácticas. Ciertos textos o escritos se seleccionan por ser más aceptables que otros a este discurso, y constituyen lo que se conoce como literatura o “canon literario”. El que por lo general se considere que este canon es fijo –e incluso, a veces, eterno e inmutable- es en cierta forma irónico, ya que como el discurso literario crítico no tiene significado definido puede, si así lo desea, fijar su atención casi en cualquier tipo de escrito*<sup>82</sup>.

¿Qué sucede cuando un estudiante pretende modificar la tradicional práctica de significantes en el discurso? De qué manera pretendo conseguirlo. Para dilucidar este punto, haré un paralelo entre la novela *Ciudad de cristal*, Paul Auster, y la tesis sobre aquélla.

Para ello haré uso del concepto de “literatura menor”<sup>83</sup>. Una literatura menor es, por ejemplo, la literatura chicana en Estados Unidos. Un discurso que no nace desde la oficialidad. Que se incrusta en ella. Auster estudiante de literatura francesa en Estados Unidos. Auster escribiendo una antología de poetas franceses mientras vive en Estados Unidos (y soñando con vivir en Francia como esos poetas). Quizás ésa es la incrustación de una literatura mayor en otra literatura mayor. Resulta difícil generar una literatura menor al interior de una mayor. Deleuze expone el caso de Kafka, un judío checo que escribe en el alemán que se habla en checoslovaquia (una lengua menor, tanto sintáctica como semánticamente, en relación al alemán alemán). Kafka es el símbolo de un escritor de literatura menor.

*Pero lo que es todavía más interesante es la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar en su propia lengua como un extranjero*<sup>84</sup>.

Auster se siente un extranjero al interior de su propia lengua. Busca otra. El francés

---

<sup>82</sup> Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F., FCE, 1988, pp.238-239.

<sup>83</sup> Deleuze genera este concepto, al cual le atribuye tres características: *la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación*. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “¿Qué es una literatura menor?” en *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F., Era, 1983.p. 31. Desterritorializarse corresponde al intento de escapar de la molarización del deseo. Baudrillard no considera la desterritorialización como un exilio, ni tampoco como una figura de la metáfora, sino de la metástasis.

<sup>84</sup> id. p. 43.

---

lo utiliza como lengua menor en su lengua. Siente cierta hermandad con Louis Wolfson. Un esquizofrénico que escribió *Le Schizo et les langues*<sup>85</sup>. En su artículo *Babel en Nueva York*<sup>86</sup> (el cual funciona como vértice entre su vida y la novela *Ciudad de cristal*) Auster realiza una apología de la obra y vida de Wolfson. Este último llegó a considerar el inglés como una intolerable fuente de dolor y sufrimiento y se negaba a hablarlo o escucharlo. *Su libro, escrito en francés por un americano, tiene poco sentido a no ser que se lo considere un libro americano*<sup>87</sup>. El libro es una autobiografía en tercera persona<sup>88</sup>. *Al describirse a sí mismo en tercera persona, Wolfson logra crear un espacio entre su dos personalidades, como un medio de probar su propia existencia ante sí mismo. El idioma francés cumple la misma función: al mirar a su mundo –confinado por el inglés– desde una óptica diferente, al transformarlo en una lengua distinta mediante juegos de palabras, consigue ver las cosas con otros ojos, de una forma menos angustiada, como si, en cierto modo, fuera capaz de actuar sobre él*<sup>89</sup>. Wolfson odia su lengua y busca aniquilarla utilizando otras lenguas. Intenta generar en su interior una nueva lengua materna para eliminar la que le tocó poseer, como una manera de eliminar a su madre, por la cual siente un profundo odio. Auster, como si conociese las posibilidades revolucionarias de una lengua menor al interior de una lengua mayor, sostiene acerca del libro de Wolfson que *decir que ha sido escrito en los límites de la literatura no es suficiente: su lugar para ser exactos está en los límites del propio lenguaje*<sup>90</sup>. Esos límites son los que busca Auster. Intenta con el francés, pero no lo logra, pues Auster no siente la aversión de Wolfson por su lengua materna. Sabe que es necesario transformar el inglés (su lengua mayor) en una lengua menor, y lo hace a través de juegos literarios, el campo de acción desarticulador no se encuentra en el lenguaje sino en el plano literario. Finalmente, lo logra en *Ciudad de cristal* utilizando una literatura menor al interior de una literatura mayor. Incrusta un género popular (la novela policial) al interior de su literatura pretendidamente mayor. Es este cruce el que resuelve el conflicto. Se erige como un escritor de literatura menor en el seno de una literatura mayor. Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor<sup>91</sup>.

<sup>85</sup> Publicado por Gallimard en 1971, con prefacio de Gilles Deleuze.

<sup>86</sup> Publicado en español en Auster, Paul. *Pista de despegue*. Barcelona, Anagrama, 1998. pp. 125-132.

<sup>87</sup> *Pista de despegue*, p. 126

<sup>88</sup> Al igual que El libro de la memoria, autobiografía de Auster escrita en tercera persona que corresponde a la segunda parte de *La invención de la soledad*.

<sup>89</sup> *Pista de despegue*, p. 128.

<sup>90</sup> *Pista de despegue*, p. 126.

<sup>91</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "¿Qué es una literatura menor?" en *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F., Era, 1983. p. 32.

Sin embargo, esta práctica no es una creación original y autónoma de Auster, sino una práctica cada vez más cotidiana en la posmodernidad, producto del cruce y la difuminación de los límites entre la literatura mayor y la menor.

*Fiedler afirma que la literatura actual desafía y continua desafiando la integridad genérica de la alta cultura, integridad que hasta ahora había sido garantizada por su distanciamiento del Western, el romance, las historias de detectives. Si las novelas modernas evitaban cualquier contaminación de este tipo de escritura o la repudiaban mediante la parodia, Fiedler observa indicios de una nueva hospitalidad hacia lo popular. Su ensayo constituye una de las primeras definiciones de la posmodernidad como movimiento de fusión, como confusión deliberada de la idea de integridad genérica*<sup>92</sup>.

Es indudable que el estudio de las novelas policiales ha sido objeto de un menosprecio por parte de la academia, llegando incluso a llamarla (como a las novelas rosas o a los western) paraliteratura, exiliándola del canon. Es por este motivo, que la utilización por parte de Auster de este género, resulta como una búsqueda de lengua extranjera dentro de la literatura considerada por la academia como la mayor. Sin embargo, o la academia incorpora estos nuevos textos como una fuente innegable de la producción actual de literatura, o tendrá que aislarse en el feudo de su canon elitista, extranjerizante de literaturas.

*La ficción posmoderna es un entretreído carnavalesco de estilos, voces y registros que irrumpen en la decorosa jerarquía de los géneros literarios*<sup>93</sup>.

La intención de esta tesis, es entre otras, poner de manifiesto el cruce de literaturas mayores y menores; la confluencia en un nuevo lenguaje, menor, sin duda, para la academia, que exacerbe la multiplicidad de discursos incorporando la ficción dentro del discurso teórico, y transformando el discurso teórico en una posibilidad más de ficción. La biografía del autor será leída como un texto más, al cual ya no podrá entregársele mayor valor que a los textos literarios o teóricos. *Todo dentro de una gran paella hirviente*, que no valorizará más un texto que otro, porque quizás la única conclusión posible, al interior de la posmodernidad es la sensación de que todo se textualiza, y que ningún texto detenta un mayor nivel de verdad que otro.

*Los textos [posmodernos] niegan la posibilidad de una distinción clara entre historia y ficción, destacando el hecho de que sólo podemos conocer la historia a través de formas diversas de representación o narración. En este sentido, toda historia es de algún modo literatura*<sup>94</sup>.

La única manera posible que encuentro para llevar a cabo este intento es a través de una intensificación de la textualidad utilizando los textos como el material dispuesto a ser pastichado. Es el pastiche el mecanismo utilizado en esta tesis, para desarticular el valor que posibilite al texto su capacidad de erigirse como verdad.

---

<sup>92</sup> Connor, Steven. *Cultura Postmoderna*. Madrid, Akal, 1996. p. 81.

<sup>93</sup> Op.cit. p. 94.

<sup>94</sup> id. p. 95

---

*La posmodernidad restituye el lazo entre texto y mundo más que por un ocultamiento del texto con el fin de regresar a lo real, por una intensificación tal de la textualidad que ésta se hace coextensiva de lo real. Una vez lo real ha sido representado en el discurso, ya no existe vacío alguno entre texto y mundo*<sup>95</sup>.

El mundo se textualiza. El texto se textualiza. Y sólo quedan citas como invitando a creer que un argumento no tiene otra fuerza que la cadena de significantes en la que se desenvuelve.

*Al igual que otros teóricos de lo posmoderno en literatura o cualquier otra disciplina, Hutcheon acepta con placer la intersección de límites genéricos o disciplinares, la infiltración de la historia en la literatura y las distinciones de borrosos contornos entre literatura y teoría*<sup>96</sup>.

Yo me sitúo frente a la novela *Ciudad de cristal* como un lector frente a una literatura ajena, como un hablante frente a un orador de lengua extraña, como un extranjero a fin de cuentas (lengua extranjera, literatura extranjera), como el forzamiento hacia la consecución del objeto llamado literatura menor, *lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)*<sup>97</sup>.

Eso, frente a la novela *Ciudad de cristal*, pues frente a la academia intento otra forma de instaurar la lengua menor, transformando el discurso totalizante en una suma de pastiches coherentes en esta cadena de significantes. *Lo significado cambiará de acuerdo con las diversas cadenas de significantes a las que esté eslabonado.*

*¿Qué es lo que exigen los estudios literarios a un estudiante de literatura?*

Quizás esto no sea más que una conclusión anticipada de esta tesis.

Quizás esto no sea más que la única conclusión posible de esta tesis.

Quizás el cambio de significantes sea el único intento posmoderno de esta tesis.

***Cabe esperar que, si se hiciera una tesis sobre un autor francés, esta tesis fuera escrita en francés.***

***Umberto Eco***

---

<sup>95</sup> id. p. 95.

<sup>96</sup> id. p. 95

<sup>97</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “¿Qué es una literatura menor?” en *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F., Era, 1983.p. 31.





---

# La Novela Policial

*¿De qué medios disponemos para llegar a la verdad?*

**C. Auguste Dupin**

*No estoy segura de si eres un detective o un perverso.*

**Tercipelo Azul**

*Ciudad de cristal* es una novela policial<sup>98</sup> o utiliza el género como una (más) cara, como un intertexto vacío. En la superficie el lector cree leer una novela policial, pero hay una profundidad que excede la máscara. El género policial se encuentra desarticulado en *Ciudad de cristal*.

¿Qué es la novela policial, qué es lo que desarticula *Ciudad de cristal*, cómo lo hace?

Remontémonos al pasado. Pensemos en, quizás, el primer crimen literario que un protagonista debía resolver. No me refiero a la primera novela policial, mucho más cercana a los textos de Edgar Allan Poe, sino a *Edipo Rey*, siglo V a.C.. Comienza la tragedia cuando Edipo advierte el sufrimiento de su pueblo, y pregunta por las causas de tantas desgracias enviadas por los dioses. Creonte le comunica la orden de Apolo: en otro tiempo Layo, rey de Tebas, *perció asesinado; y hoy el dios nos ordena matar a los hechores, quienesquiera que sean*. En ese momento Edipo, afligido al ver a su pueblo

---

<sup>98</sup> Por novela policial denomino un subgénero de la novela. A su vez la novela policial es la denominación que se da usualmente a un género cuyos subgéneros son, según César Díaz, *la novela detectivesca pura, la novela de suspenso, la novela de acción policíaca, la novela de psicología criminal*.

sufriendo, arroja una maldición en contra de los autores del crimen y comienza la investigación: *¿dónde encontrar las huellas borrosas y lejanas de un crimen tan antiguo?(...) Asesinado un rey había que aclararlo y llegar hasta el fondo*<sup>99</sup>. Lo primero que Edipo hace es obtener más datos acerca del asesinato. Así es como se entera de que un hombre logró escapar. Lo manda a buscar para interrogarlo. La interrogación es el medio que utiliza para descubrir la tan cruel verdad. Edipo va uniendo cabos, y resulta ser un excelente investigador pues aunque todo apunte hacia él como autor del delito, se resiste a aceptarlo y necesita aclarar el caso, descorrer la neblina del tiempo, para cerciorarse de que realmente él es el asesino, y de paso se entera de un par de detalles poco alentadores acerca de quiénes eran sus verdaderos padres. Pero lo último no viene al caso. Lo importante es que existe un crimen que debe resolverse, es decir un caso, y existe un personaje que utiliza un método<sup>100</sup> para averiguar lo sucedido<sup>101</sup>.

En la Biblia encontramos dos clásicos enigmas de "habitación cerrada"<sup>102</sup> que son desentrañados por Daniel<sup>103</sup>. El primero es el caso Susana. Esta bella joven había turbado los pensamientos de dos ancianos jueces, quienes al encontrarla sola quisieron abusar de ella. Ellos le dijeron: o te entregas a nosotros o diremos que te sorprendimos con un joven refocilando entre los árboles. Ella, desesperada, no sabía qué hacer, pero prefirió la segunda opción y morir libre de pecado ante su Dios. El pueblo ya se disponía a otorgarle la gran pena de la muerte, cuando un joven Daniel les reprocha su actitud: *¿Cómo, van a quitarle la vida a esta joven dama sin siquiera inquirir un poco más sobre el caso?*. Entonces Daniel interrogó, por separado, a los dos ancianos, haciéndoles una sola pregunta: *¿Bajó qué árbol visteis refocilar a la muchacha?*. Uno dijo que bajo un lentisco, el otro bajo una encina. Contradicción palpable, por lo tanto los ancianos han mentido, y Susana, la bella Susana, queda libre de los cargos. Con esto Daniel se hace famoso en su pueblo.

El segundo caso es la historia de Bel. El rey persa Ciro, tenía un templo dedicado a la divinidad de Bel. Una buena mañana notó que Daniel no le rezaba a Bel. Daniel dijo que no le rezaba a dioses hechos por los hombres. *De qué estás hablando*, le dijo el rey, *Todas las noches le dejamos una buena cantidad de comida a Bel y en las mañanas ya*

<sup>99</sup> Sófocles. *Edipo Rey*. Santiago, Univesitaria, 1983. pp. 27 y 36.

<sup>100</sup> No creo que sea necesario hacer notar que este método no corresponde a un método científico, pues entre los personajes interrogados se encuentra Tiresias, vidente (ciego) que no habla desde el discurso científico, tan importante en la futura novela policial.

<sup>101</sup> Para Thomas Narcejac, Edipo realiza labores detectivescas aún antes de ser proclamado rey, cuando resuelve los enigmas planteados por la esfinge. Sostiene que *la primera fusión del pensamiento lógico y de lo maravilloso se operó a nivel del enigma. El oráculo es la forma arcaica de la novela policial. Para Edipo, convertido en detective, equivocarse significa la muerte.* (Narcejac, Thomas. *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós, 1968. p. 20.) Como sabemos, Edipo resulta tan "buen detective" que a su (futuro) pesar, resuelve el enigma.

<sup>102</sup> El tema de la "habitación cerrada" será desarrollado más adelante.

<sup>103</sup> Daniel como Daniel Quinn.

*no queda nada*. Pero Daniel le dijo que Bel jamás ha comido. El rey encolerizado mandó a llamar a los sacerdotes, para que demostraran el poder de Bel. Si era falso serían castigados los sacerdotes, y sino Daniel sería "fusilado". Ellos propusieron que el rey, una vez que hubiera dejado la comida, cerrara bien la puerta y la sellara con su anillo. El rey aceptó, pero Daniel le pidió que antes de sellar la puerta arrojaran cenizas por el pavimento. Aquella noche como todas las noches, los sacerdotes ingresaron en el templo sellado, por una puerta secreta bajo el dios Bel, y junto a sus esposas e hijos se dieron un buen festín. A la mañana siguiente el rey abre las puertas del templo que permanecían con el sello real y descubre que no queda comida y glorioso grita: *Grande eres Bel*. Pero Daniel le hace notar las cenizas, en ellas han quedado marcadas las huellas de los comensales: hombres, mujeres y niños. El rey irritado mandó a quemar a los sacerdotes con sus mujeres e hijos, y Daniel una vez más solucionó un enigma de habitación cerrada.

Lo que advertimos en estos casos, es el primer esbozo de un método que luego será desplegado en la ficción como columna vertebral de la novela policial. La estructura del relato policial sintéticamente es: *crimen misterioso, análisis de las huellas, eliminación de sospechosos, y explicación*<sup>104</sup>. El *análisis de las huellas*, utiliza un mecanismo (método) como hilo conductor inédito en la literatura, incorpora la razón como medio insoslayable para el conocimiento del *crimen misterioso*, para develar la *verdad* de lo sucedido. La razón como el medio para resolver el problema planteado al comienzo del relato. Si consideramos que toda narrativa es la representación artística de una historia que llega a los lectores a través de un narrador; y si consideramos que esta historia tiene una trama compuesta de episodios, y los episodios son la suma de un problema con su resolución; en el caso de las novelas policiales, la resolución será producto de un esfuerzo intelectual (racional) por parte del protagonista (narrador o no).<sup>105</sup> Es generalmente admitido que el primero en desplegar esta estructura en forma literaria es Edgar Allan Poe, en *Los Asesinatos de la Rue Morgue*. En este cuento, el investigador C. Auguste Dupin (intertexto de Holmes, Poirot, Maigret, Spade, Brown, Marlowe, Quinn, etc.) resuelve un extraño crimen a través del uso de la razón<sup>106</sup>.

En el siglo XVIII, se está forjando la modernidad, comienza a generarse una fe irrestricta en la razón, como el medio de resolver cualquier enigma, el medio para desentrañar los oscuros secretos de la naturaleza (incluyendo la humana), y por qué no, el medio para resolver incluso los acertijos planteados por crímenes aparentemente insolubles.

*La novela policial expresó a través de Poe un deseo colectivo, y en parte*

<sup>104</sup> Narcejac, Thomas. *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós, 1968. p. 106.

<sup>105</sup> Para Link el policial es el modelo de funcionamiento de todo relato: *articula de manera espectacular las categorías de conflicto y enigma sin las cuales ningún relato es posible*. Link, Daniel (Comp.). *El juego de los cautos*, Buenos Aires, La Marca, 1992. p. 6.

<sup>106</sup> *Precisamente por estas desviaciones de lo normal* (Dupin se refiere a las extrañas circunstancias en que se cometió el asesinato) *es por donde ha de hallar la razón su camino en la investigación de la verdad*. Poe, Edgar Allan. "Los asesinatos en la rue Morgue" en *Historias extraordinarias*. Barcelona, Plaza & Janes, 1996. p. 81.

*inconsciente, de conocimiento positivo. La novela policial fue en sus orígenes el símbolo de una cruzada contra todas las fuerzas de la ilusión. La orienta la siguiente certeza: el razonamiento, siempre y en todo, tiene la última palabra. Lo que entusiasmaba al lector era el espectáculo de la razón luchando contra lo desconocido. La lógica absorbía lo maravilloso, permitía que lo impregnara, convirtiéndose en algo que dejaba de ser abstracto. Se empieza a advertir que el miedo está relacionado con la ignorancia. Todo el esfuerzo del siglo XVIII está dirigido a hacer de cada individuo un adulto liberado de la superstición gracias a la ciencia. El miedo provoca la investigación y la investigación hace desaparecer el miedo. El miedo y la investigación, dos elementos antagónicos y complementarios cuya alianza, siempre inestable, va a constituir la esencia misma de la novela policial.*

*La ciencia en sus comienzos, no supo determinar los fenómenos que debía explicar. Afirmaba que todo, tanto lo invisible como lo visible, podía ser explicado*<sup>107</sup>.

La novela policíaca es un producto ((est)ético) que nace bajo el advenimiento de la razón como modelo para llegar a la verdad. Dicho modelo encuentra en la ciencia su más fiel defensor, y en la novela policíaca su expresión artística.

*La literatura, aún con toda la eficacia que ha perdido en la batalla con los medios masivos, es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un "perceptron" que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. El policíaca, naturalmente, es una de esas matrices perceptivas.*<sup>108</sup> *La matriz que percibe a la razón como el camino dominante del siglo XVIII.*

*Se ve aquí la aproximación al punto de vista científico y la enorme distancia con respecto a la novela psicológica introspectiva. Todo el sistema de concepción del escritor de novelas policíacas está influenciado por la ciencia. La novela policíaca, con todo su primitivismo (no sólo de tipo estético), satisface las necesidades de los hombres de una época científica, incluso más que las obras de vanguardia*<sup>109</sup>.

La obtención de la "verdad" a través de la razón puede utilizar tres caminos, según

<sup>107</sup> Narcejac, Thomas. Op. cit. pp. 18 y 29.

<sup>108</sup> Link, Daniel. Op. cit. p. 5.

<sup>109</sup> Bertold Brecht, en Link, Daniel Op. cit. p. 32. En este libro se presentan las opiniones acerca de este género, hechas por numerosos intelectuales. Entre ellas destaco las de: Benjamin, que explica el surgimiento de la literatura policíaca como una consecuencia inevitable de la vida del hombre en las grandes ciudades. La masa constituye para Benjamin el gran asilo (la protección del anonimato) que le permite a los delincuentes pasar desapercibidos frente (y casi junto) a sus perseguidores. Foucault, en cambio, cree que la novela policíaca no es sólo reflejo de un tipo de pensamiento consolidado en el siglo XIX, sino también del intento de configurar artísticamente el crimen (y los criminales) como un acto deplorable. *Observad las formidables campañas de cristianización de los obreros de esta época (S. XIX). Ha sido absolutamente necesario constituir el pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos, no sólo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes.* (idem. p. 26). Para Mandel la literatura policíaca se convierte en el opio de las "nuevas" clases medias en el sentido estricto de la fórmula original de Marx: como una droga psicológica que distrae de las insostenibles faenas de la vida cotidiana (id. p. 54).

Charles Sanders Peirce: la deducción, la inducción, y la abducción. Mientras que las dos primeras son la más utilizadas, tradicionalmente por la ciencia, la abducción es el mecanismo lógico que utilizarán los detectives, desde Poe en adelante. Para Peirce, *la deducción prueba que algo debe ser ; la inducción muestra que algo es realmente operativo; la abducción se limita a sugerir que algo puede ser* . La abducción es el paso entre un hecho y su origen <sup>110</sup> .

*En muchos de los relatos de Poe, el raciocinio es un estado mental del narrador, y las abducciones son actos que han resultado posibles gracias a ese estado mental. Los actos abductivos son el término mediador entre el mundo de la mente del narrador y el mundo físico donde habita. Raciocinio y abducción sirven para poner orden en el caos de lo hiperreal de Poe. En algunos casos, el raciocinio y su forma expresa, la abducción, sirven al narrador para defenderse de una locura que no cesa de amenazarle* <sup>111</sup> .

Poe es quien crea este tipo de personaje: el detective, quien para Chandler es *por tradición y definición, el que anda detrás de la verdad* <sup>112</sup> . Poe utiliza la abducción como vehículo para acceder a la verdad.

Lacan señala que el detective es *el que ve lo que está allí pero nadie ve: el detective, podría decirse, es quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos* <sup>113</sup> .

Dupin es quien ve lo que nadie ve. Dupin es el personaje que dará pauta al procedimiento que utilizarán los siguientes detectives. Dupin es quien genera aquel modelo que le permite a través del descubrimiento de signos develar significados <sup>114</sup> . Incluso Marlowe, que parece un hombre común, sin una gran capacidad razonadora, finalmente ve, se tarda, pero ve.

Para Walter Benjamin el detective es un flâneur, que legitima su paseo ocioso, en la vigilancia, su indolencia es aparente. Conforman modos del comportamiento tal y como convienen al "tempo" de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista <sup>115</sup> .

<sup>110</sup> Ejemplo: Deducción *Regla* Todas las letras de esta tesis son negras *Caso* Estas letras son de esta tesis **9** *Resultado* Estas letras son negras *Inducción* *Caso* Estas letras son de esta tesis *Resultado* Estas letras son negras **9** *Regla* Todas las letras de esta tesis son negras *Abducción* *Resultado (hecho observado)* Estas letras son negras *Regla* Todas las letras de esta tesis son negras **9** *Caso* Estas letras son de esta tesis

<sup>111</sup> Harrowitz, Nancy. "El modelo policíaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe" en Eco, Umberto y Sebeok, Thomas (Eds.) *El signo de los tres*, Barcelona, Lumen, 1989. p. 249. Harrowitz llega a sostener luego que la novela policíaca *ha sido y todavía es hoy la forma literaria dedicada a la expresión de la abducción*. p. 263.

<sup>112</sup> *La búsqueda de la verdad era de por sí una aventura*. Narcejac. Op.cit. p.43.

<sup>113</sup> Link, Daniel. Op. Cit. p. 7

<sup>114</sup> El policial se articula siempre a partir de una pregunta cuyo develamiento se espera. Link considera que ello plantea *consecuencias importantes tanto respecto de las operaciones de lectura como respecto de la "verdad" del discurso*. (id. p.7).

El detective elige el acto humano como objeto de estudio. Frederic Jameson considera que el detective satisface las exigencias de la función cognoscitiva antes que las de la experiencia vivida; a través de sus ojos llegamos a ver la sociedad como un todo <sup>116</sup> .

Quizás ya es momento de establecer la diferencia que existe entre detective, policía e investigador. Los dos últimos surgen de ese primer detective: Auguste Dupin. Sherlock Holmes procede como Dupin. No se ensucia las manos, y resuelve (desde su escritorio) en base a unos pocos datos, utilizando su inigualable capacidad mental. Maigret es policía, goza con la investigación, pero además tiene la obligación de resolver, pues es su trabajo. Marlowe es un investigador, no pertenece a la policía, trabaja por dinero, y se implica no sólo mentalmente en el caso sino que además físicamente: es golpeado por los sospechosos, participa en tiroteos (en los cuales difícilmente sale ileso) y generalmente se involucra sexualmente con su cliente o con una de las mujeres falsamente consideradas sospechosas <sup>117</sup> .

El detective es, ante todo, un hombre cultivado, un *gentleman*. Se interesa elegantemente por el crimen, lo aprecia como un conocedor o como un diletante. Lo estudia con amor, como a una pieza de colección. Habla sobre el mismo. El detective se introduce en la literatura bajo el aspecto de un ocioso rico que busca una ocupación digna de su capacidad. Es un intelectual. El policía, en cambio, da la impresión de ser un trabajador manual, porque no vacila en meter las manos en la masa. Está obligado, por otra parte a hacerlo, puesto que pertenece a la policía. Al detective le interesa el problema y al policía el "caso".

Ricardo Piglia describe al investigador privado como un profesional, *alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo, mientras que en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece "desinteresadamente" a descifrar el enigma* <sup>118</sup> .

Para Piglia, mientras en la novela policial inglesa *todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico, en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos. La figura que define la forma del investigador privado viene directamente de lo real, es una figura histórica que duplica y niega al detective como científico de la vida cotidiana.*

Todorov distingue dos formas diversas de construir novelas policiales: las de enigmas y las novelas negras. A la primera la denomina **curiosidad** : *su marcha va del efecto a la causa: a partir de un cierto efecto (un cadáver y ciertos indicios) se debe hallar la causa (el culpable y lo que impulsó al crimen). La segunda forma es el **suspense** y en*

<sup>115</sup> Ibid. p. 13.

<sup>116</sup> Link p. 63.

<sup>117</sup> "Detective", actualmente, es el nombre con el cual suele generalizarse esta tríada.

<sup>118</sup> Piglia, Ricardo. "Sobre el género policial" en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, s/f. p. 103.

este caso se va de la causa al efecto: se nos muestran primero las causas, los datos iniciales (los gánsters que preparan malignos golpes), y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que acontecerá, es decir, por los efectos (cadáveres, crímenes, peleas). Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma, pues sus personajes principales (el detective y su amigo, el narrador) estaban, por definición, inmunizados: nada podía ocurrirles. La situación se revierte en la novela negra: todo es posible y el detective arriesga su salud si acaso no su vida <sup>119</sup>.

En relación a la novela negra, Piglia sostiene que ésta utiliza un manejo de la realidad, que llama *materialista*: los relatos de la serie negra vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica <sup>120</sup>. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas, en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo, como síntomas <sup>121</sup>.

La novela policial de enigmas, la que Todorov llama de *curiosidad* se desarrolló históricamente bajo el molde de lo que se ha llamado *enigma de habitación cerrada*. Es el caso de *Los asesinatos de la Rue Morgue*, *la Carta Robada*, etc.

Los dos casos bíblicos expuestos al comienzo, corresponden a un enigma de habitación cerrada. En ellos el misterio está oculto bajo las cuatro paredes de una habitación (o de un jardín solitario). El criminal ha estado en la habitación, ha cometido su fechoría, y sólo quedan algunos vestigios en ella que el detective deberá saber leer, para reproducir lo que ha sucedido. En el caso Susana, Daniel es capaz de notar que las versiones entregadas por los ancianos acerca de lo que ha sucedido, no concuerdan, material suficiente como para desestimar ambas versiones. En el caso del dios Bel, es aún más impresionante, puesto que lee a través de las huellas en las cenizas, lo que ha sucedido.

Hay únicamente tres soluciones para un enigma de local cerrado: el crimen es cometido antes de que comience el libro, o durante su comienzo, o después de que ha comenzado. Y en estos tres casos la explicación corre el riesgo de resultar complicada y artificial. De todas maneras el enigma del local cerrado enriqueció a la literatura policial, en la medida en que puso de manifiesto la relación que existe entre lo fantástico y lo racional, cuya naturaleza no resultaba clara.

En nuestro fuero interno, en ese local cerrado en el que nos refugiamos como en una caja fuerte, se introduce un visitante escurridizo capaz de atravesar hasta las más sólidas barreras, aquellas que levanta la moral contra las tentaciones mórbidas. Este visitante, pues, usa y abusa de vocabularios secretos, de tramas y de palabras en clave, como si fueran fórmulas de encantamiento. Nos propone, bajo la forma de imágenes tan

<sup>119</sup> Tzvetan Todorov en Link, Op. Cit. p. 49.

<sup>120</sup> Piglia, Ricardo en Link, Op. Cit. p. 56.

<sup>121</sup> Piglia, Ricardo. "Sobre el género policial" en *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Siglo Veinte, s/f. p. 104. Para Piglia hay una cita de Brecht que funciona como la mejor definición de la serie negra: "¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?".

inquietantes como las de los poemas surrealistas, enigmas trágicos de cuya solución depende nuestra integridad mental.

Borges concede al lector la génesis del género policial <sup>122</sup>. Y a Edgar Allan Poe el engendramiento de ese lector: *Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico, si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas, desde luego, pero sobre todo de la inteligencia* <sup>123</sup>. Borges continúa, señalando que hoy los argumentos presentados por Poe en sus relatos nos parecen tenues, *casi transparentes*, lo que nos lleva a pensar mal de Poe. Pero los argumentos se ven escuálidos para nosotros (acostumbrados a los relatos policiales hasta el hostigamiento (sobre todo en la pantalla chica)), pero no para los lectores a los cuales Poe se dirigía, lectores no educados (en las resoluciones de enigmas), lectores *que no eran una invención de Poe como nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe. Los que leyeron ese cuento (Los crímenes de la calle Morgue) se quedaron maravillados y luego vinieron los otros* <sup>124</sup>.

*Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial* <sup>125</sup>.

*No se entiende un cuento policial sin principio, sin medio, y sin fin.*

En toda novela policial, por definición, debe haber un detective. Y ese detective debe hacer su trabajo y hacerlo bien. Su misión consiste en reunir las huellas que nos llevarán al descubrimiento del individuo que cometió la fechoría en el primer capítulo. Si el detective no llega a ninguna conclusión satisfactoria por medio del análisis de las huellas que reunió, eso significa que no logró resolver el problema.

Por qué *Ciudad de cristal* es una novela policial.

Qué hace que esta novela se adscriba al género policial. Quizás bastaría con señalar que existe un detective que debe resolver un caso. Ese detective es Quinn, desde que decide hacerse pasar por el detective Paul Auster, al recibir una llamada telefónica equivocada. Del caso se entera por voz de Peter Stillman hijo, a través del teléfono:

- *¿Alguien va a matarle a usted?*

- *Sí, matarme. Eso es. Van a asesinarme.*

---

<sup>122</sup> Los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos.

<sup>123</sup> Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona, Emecé, 1996. Tomo IV, p. 192. Para Piglia *las reglas del policial clásico se afirman, sobre todo, en el fetiche de la inteligencia pura*.

<sup>124</sup> id. p. 194.

<sup>125</sup> Ricardo Piglia adjudica a Borges la difusión de la novela policial inglesa en Latinoamérica, pues *por un lado, buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética y que, por otro lado, hizo un uso excelente del género*. En "Sobre el género policiaco" p. 101.



- ¿Y quiere usted que yo le proteja?

- Que me proteja, sí. Y que encuentre al hombre que va a hacerlo<sup>126</sup> (p. 18)<sup>127</sup>.

La persona que contrata a Quinn es la esposa de Stillman hijo<sup>128</sup>:

- Quiero que le vigile (a Stillman padre) cuidadosamente. Quiero que averigüe qué se propone. Quiero que lo mantenga alejado de Peter (p. 36).

Quinn debe reconocer a Peter Stillman padre, seguirlo, y descubrir qué se propone, descubrir si le hará daño a su hijo. Ya se advierte un tipo de novela policial específico, que Todorov llama **suspense** y en este caso se va de la causa al efecto: se nos muestran primero las causas, los datos iniciales, y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que acontecerá, es decir, por los efectos (el posible daño que Stillman hará a su hijo). Este mecanismo se da en la novela negra, en la cual *todo es posible y el detective arriesga su salud si acaso no su vida*.

El primer encuentro de Quinn con su sospechoso ocurre en una estación de trenes. Me detengo en este detalle, puesto que la utilización de este lugar como espacio de reconocimiento (y persecución) del sospechoso es casi un cliché en las novelas (y películas) policiales. La estación de trenes se configura como un espacio que alberga la modernidad, la confusión, y el anonimato de la masa<sup>129</sup>. Desde aquella confluencia caótica de pasajeros (más aquellos otros individuos que habitan esa ninguna parte que es el andén) el detective debe descubrir el rostro de su sospechoso. A partir de unas pocas huellas (en este caso, una fotografía de Peter Stillman tomada hace veinte años) Quinn debe ser capaz de reconocer a su hombre. La escena del detective que espera a que aparezca ese ser desconocido que debe identificar en la estación de trenes se repite en nuestro bagaje imaginario de las lecturas de novelas policiales<sup>130</sup>. La primera situación detectivesca, no responde a un proceder de Quinn sino al desplazamiento de los personajes a una escenografía propia de las novelas policiales: el reconocimiento en

<sup>126</sup> El caso parece sencillo, Quinn debe seguir a un hombre para evitar que mate a su hijo. El móvil que tiene el padre para cometer el filicidio tiene relación con un antiguo (y complejo) proyecto que Peter Stillman llevó a cabo, utilizando a su hijo como conejillo de india, y del cual no conviene referirnos más por el momento.

<sup>127</sup> A continuación las citas de la novela se mencionarán sólo (cuando sea necesario) con el número de páginas entre paréntesis. La ediciones utilizadas corresponden a: La trilogía de Nueva York. Barcelona, Anagrama, 1997; y a: The New York Trilogy. Nueva York, Penguin Books, 1990.

<sup>128</sup> Ricardo Piglia describe al investigador privado como un profesional, *alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo, mientras que en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece "desinteresadamente" a descifrar el enigma*. Quinn se haya en medio, puesto que es contratado para hacer su "trabajo" pero recibe un cheque a nombre de Paul Auster, sin intenciones (ni posibilidades) de hacerlo efectivo. Actúa como investigador privado pero motivado por el mismo interés que mueve a los detectives de las novelas policiales clásicas: la curiosidad frente al caso.

<sup>129</sup> *Había hombres y mujeres, niños y viejos, adolescentes y bebés, ricos y pobres, hombres negros y mujeres blancas, hombres blancos y mujeres negras, orientales y árabes, hombres vestidos de marrón, de gris, de azul y de verde, mujeres de rojo, blanco, amarillo, y rosa, niños con zapatillas deportivas, niños con zapatos, niños con botas vaqueras, personas gordas y personas delgadas, personas altas y personas bajas, cada uno diferente de todos los demás, cada uno irreductiblemente el mismo.* (p.64)

la estación de trenes <sup>131</sup>. Quinn llega anticipadamente a la estación de trenes *para estudiar la geografía del lugar, para asegurarse de que Stillman no podría escapársele*. Desde este momento, Quinn comienza a sentirse otro, *aunque seguía teniendo el mismo cuerpo, los mismos pensamientos, se sentía como si de alguna manera lo hubieran sacado de sí mismo, como si ya no tuviera que soportar el peso de su propia conciencia* (p. 59). Quinn, a través de un proceso de simulación se siente Paul Auster, el detective, y comienza a observar a la gente, *anclado en su sitio, as if his whole being had been exiled to his eyes*. Se transforma en un *Private Eye*.

Encuentra a Stillman y empieza a seguirlo; comienza el proceso en que debe descubrir qué se propone Stillman. Y qué método utilizará para averiguarlo. Esa noche escribe en su cuaderno rojo: *y, sin embargo, ¿qué es lo que dice Dupin en Poe? "Una identificación del intelecto del razonador con el de su oponente"* <sup>132</sup> (p. 47). Quinn sigue a Stillman y anota minuciosamente cada uno de sus movimientos, intentando anticipar sus actos. Repite los pasos de Stillman, observa sus gestos y las expresiones de su rostro, intenta leer en sus actos sus pensamientos. Quinn desea pensar lo que Stillman piensa. Lamentablemente *lo que Stillman hacía en aquellos paseos continuaba siendo una especie de misterio para Quinn. Naturalmente, veía con sus ojos lo que sucedía, y lo anotaba todo cuidadosamente en su cuaderno rojo. Pero el sentido de aquellos actos continuaba escapándosele* (p. 68). Quinn *había hecho bien su trabajo hasta entonces, manteniéndose a una discreta distancia del viejo, mezclándose con los transeúntes, evitando llamar la atención sobre sí mismo pero sin tomar medidas llamativas para ocultarse* (p. 70).

Quinn hace su trabajo de detective, pero no obtiene resultados. *Siempre había creído que la clave para hacer un buen trabajo como detective era una atenta observación de los detalles. Cuanto más preciso fuera el escrutinio, mejores serían los resultados. La consecuencia era que el comportamiento humano podía comprenderse, que debajo de la infinita fachada de los gestos, los tics y los silencios, había una coherencia, un orden, una motivación. Pero después de esforzarse en asimilar todos aquellos efectos superficiales, Quinn no se sentía más próximo a Stillman que cuando empezó a seguirle* (p. 76).

Comienza a producirse un hiato, una grieta entre lo que el detective real (y por real me remito a los detectives no simulados (vacíamente) pero existentes en la ficción, como Dupin) concluye con sus observaciones y lo que Quinn logra sacar en limpio. Éste observa pero no concluye, es incapaz de llevar a cabo el mecanismo de la abducción tan

---

<sup>130</sup> Mencionaré un ejemplo: una novela negra de Raymond Chandler, *Playback*. En este caso, al detective (Marlowe) no le fue difícil dar con su blanco (una mujer), a pesar de la mentada confusión que albergan las estaciones de trenes. *El expreso llegó puntualmente, como casi siempre, y el objetivo fue tan fácil de localizar como un canguro vestido de esmoquin*. Chandler, Raymond. *Playback*. Buenos Aires, Emecé, 1988. p. 20.

<sup>131</sup> La segunda novela de la *Trilogía, Fantasmas*, comienza diciendo: *El escenario es Nueva York*. Como si todo fuese parte de una puesta en escena de la novela policial.

<sup>132</sup> Dupin comienza a forjarse como un intertexto (profundo) con el cual Quinn se identifica. (¡Pero ojo!, si bien Quinn se identifica con el detective de la novela policial clásica, no sucede lo mismo con la novela).

---

necesario en los detectives. Las huellas que lee se vuelven significantes carentes de significados. Expongo la situación inversa, un episodio en el que Dupin consigue anticiparse a los pensamientos de su amigo, utilizando la observación y la consecuente abducción para adelantarse:

***Íbamos una noche paseando por una calle larga y sucia, cercana al Palais Royal. Al parecer, cada uno de nosotros se había sumido en sus propios pensamientos, y por lo menos durante quince minutos ninguno pronunció una sola sílaba. De pronto, Dupin rompió el silencio con estas palabras: - En realidad, ese muchacho es demasiado pequeño y estaría mejor en el Théâtre des Varietés. - No cabe duda -repliqué, sin fijarme en lo que decía y sin observar en aquel momento, tan absorto había estado en mis reflexiones, el modo extraordinario con que mi interlocutor había hecho coincidir sus palabras con mis meditaciones. Un momento después me repuse y experimenté un profundo asombro. - Dupin -dije gravemente-, lo que ha sucedido excede mi comprensión. No vacilo en manifestar que estoy asombrado y que apenas puedo dar crédito a lo que he oído. ¿Cómo es posible que haya usted podido adivinar que estaba pensando en...? Diciendo esto, me interrumpí para asegurarme, ya sin ninguna duda, de que él sabía realmente en quién pensaba. - ¿En Chantilly? - preguntó-. ¿Por qué se ha interrumpido? Usted pensaba que su escasa estatura no era la apropiada para dedicarse a la tragedia. - Esto era precisamente lo que había constituido el tema de mis reflexiones. Chantilly era un zapatero remendón de la Rue Saint Denis que, apasionado por el teatro, había representado el papel de Jerjes en la tragedia de Crebillon de este título. Pero sus esfuerzos habían provocado la burla del público. - Dígame usted, por Dios -exclamé-, por qué método, si es que hay alguno, ha penetrado usted en mi alma en este caso. Realmente, estaba yo mucho más asombrado de lo que hubiese querido confesar. - Ha sido el vendedor de frutas -contestó mi amigo- quien le ha llevado a usted a la conclusión de que el remendón de suelas no tiene la suficiente estatura para representar el papel de Jerjes et id genus omne. - ¿El vendedor de frutas? Me asombra usted. No conozco ninguno. - Sí; es ese hombre con quien ha tropezado usted al entrar en esta calle, hará unos quince minutos. Recordé que, en efecto, un vendedor de frutas, que llevaba sobre la cabeza una gran banasta de manzanas, estuvo a punto de hacerme caer sin pretenderlo, cuando pasábamos de la calle C... a la calleja en que ahora nos encontrábamos. Pero yo no podía comprender la relación de este hecho con Chantilly. No había por qué suponer charlatanerie alguna en Dupin. - Se lo explicaré -me dijo-. Para que usted pueda darse cuenta de todo claramente, vamos a repasar primero en sentido inverso el curso de sus meditaciones desde este instante en el que le estoy hablando hasta el de su rencontre con el vendedor de frutas. En sentido inverso, los más importantes eslabones de la cadena se suceden de esta forma: Chantilly, Orion, doctor Nichols, Epicuro, estereotomía de los adoquines y el vendedor de fruta. » Si mal no recuerdo, en el momento en que íbamos a dejar la calle C... hablábamos de caballos. Este era el último tema que discutimos. Al entrar en esta calle, un vendedor de frutas, que llevaba una gran banasta sobre la cabeza, pasó velozmente ante nosotros y lo empujó a usted contra un montón de adoquines, en un lugar donde la calzada se encuentra en reparación. Usted puso el pie sobre una de las piedras sueltas, resbaló y se torció levemente el tobillo. Aparentó***

*usted cierto fastidio o mal humor, murmuró unas palabras, volvióse para observar el montón de adoquines y continuó luego caminando en silencio. Yo no prestaba particular atención a lo que usted hacía, pero desde hace mucho tiempo, la observación se ha convertido para mí en una especie de necesidad. » Caminaba usted con los ojos fijos en el suelo, mirando, con malhumorada expresión, los baches y rodadas del empedrado, por lo que deduje que continuaba usted pensando todavía en las piedras. Procedió así hasta que llegamos a la callejuela llamada Lamartine, que, a modo de prueba, ha sido pavimentada con tarugos sobrepuestos y acoplados sólidamente. Al entrar en ella, su rostro se iluminó, y me di cuenta de que se movían sus labios. Por este movimiento no me fue posible dudar que pronunciaba usted la palabra "estereotomía", término que tan afectadamente se aplica a esta especie de pavimentación. Yo estaba seguro de que no podía usted pronunciar para sí la palabra "estereotomía" sin que esto le llevara a pensar en los átomos y, por consiguiente, en las teorías de Epicuro. Y como quiera que no hace mucho rato discutíamos este tema, le hice notar a usted de qué modo tan singular, y sin que ello haya sido muy notado, las vagas conjeturas de ese noble griego han encontrado en la reciente cosmogonía nebular su confirmación. He comprendido por esto que no podía usted resistir a la tentación de levantar sus ojos a la gran nebula de Orión, y con toda seguridad he esperado que usted lo hiciera<sup>133</sup>. En efecto, usted ha mirado a lo alto, y he adquirido entonces la certeza de haber seguido correctamente el hilo de sus pensamientos. Ahora bien, en la amarga tirade sobre Chantilly, publicada ayer en el Musée, el escritor satírico, haciendo mortificantes alusiones al cambio de nombre del zapatero al calzarse el coturno, citaba un verso latino del que hemos hablado nosotros con frecuencia. Me refiero a éste: *Perdidit antiquum litera prima sonum.* » Yo le había dicho a usted que este verso se relacionaba con la palabra Orión, que un principio escribíase Urión. Además, por determinadas discusiones un tanto apasionadas que tuvimos acerca de mi interpretación, tuve la seguridad de que usted no la habría olvidado. Por tanto, era evidente que asociaría usted las dos ideas: Orión y Chantilly, y esto lo he comprendido por la forma de la sonrisa que he visto en sus labios. Ha pensado usted, pues, en aquella inmolación del pobre zapatero. Hasta ese momento, usted había caminado con el cuerpo encorvado, pero a partir de entonces se irguió usted, recobrando toda su estatura. Este movimiento me ha confirmado que pensaba usted en la diminuta figura de Chantilly, y ha sido entonces cuando he interrumpido sus meditaciones para observar que, por tratarse de un hombre de baja estatura, estaría mejor Chantilly en el Théâtre des Varietés<sup>134</sup>.*

Hace lo mismo que intenta hacer Quinn, pero a Dupin le da resultado. Quinn realiza un exhaustivo (exhaustivo + acucioso) registro de cada uno de los actos de Stillman, y anota con lujo de detalles. Dupin observa de reojo, descubriendo en pequeñas señales el

<sup>133</sup> Incluso, Dupin, llevado por la férrea confianza que le infunde el método abductivo, hace adelantos en las relaciones asociativas.

<sup>134</sup> Para un mejor estudio de este cliché de la recreación detectivesca confróntese el tedioso trabajo "El modelo policíaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe" de Nancy Harrowitz (en *El signo de los tres* Barcelona, Lumen, 1989.), en el cual realiza un estudio del análisis de Dupin, abducción por abducción.

hilo conductor de las relaciones asociativas que hace su amigo. Dupin configura, a partir de una cadena de significantes, un significado. Aún existe, para este detective (y para Poe) una relación entre los oscuros significantes y sus significados, la cual puede ser esclarecida por la razón (por la abducción, específicamente). En la novela policial clásica (opuesta a la novela negra) esta conducta es un rasgo dominante en la figura del detective. En la novela negra, la atención ya no se centra en la capacidad razonadora del detective, sino en la situación que debe solucionar, el conflicto donde se conjugan espacios y ambientes sórdidos que funcionan como desenmascaradores de una sociedad capitalista. Pero, a pesar de que la solución del conflicto no sea lo central en la novela negra, se lleva a cabo. *Incluso Marlowe, que parece un hombre común, sin una gran capacidad razonadora, finalmente ve, se tarda, pero ve*<sup>135</sup>. Quinn copia el método que sigue Dupin<sup>136</sup>, pero ya no ve, no cree que exista una relación, entre los significantes que produce Stillman y sus significados, que pueda ser develada a través del uso de la razón. Desde que comienza este conflicto, esta sospecha<sup>137</sup> acerca de la efectividad de su método, sus rasgos como simulación de detective comienzan a desarticularse.

## Por qué *Ciudad de cristal* no es una novela policial.

Quizás bastaría con señalar que no existe un detective que debe resolver un caso. Daniel Quinn, ya lo he señalado anteriormente, no es un detective. Su ingreso en el caso no se debe a sus aptitudes para resolver enigmas. Ni siquiera es a él a quien la esposa de Peter Stillman quiere contratar. Todo nace producto de un error, y es una llamada telefónica equivocada lo que lo instala en la trama<sup>138</sup>. No es la vida de Daniel Quinn la que parece interesar (en un comienzo) al narrador, sino el simulacro que adopta para llevar a cabo el caso. Quién era Quinn antes de que el azar<sup>139</sup> interponga esa llamada en su aparato telefónico no interesa. Desde un comienzo es aquel error el que conduce la

<sup>135</sup> Cita de la página **xcvi** de esta tesis.

<sup>136</sup> Copia de una copia

<sup>137</sup> Sospecha a la razón, sospecha a la modernidad.

<sup>138</sup> Virginia Stillman busca a un Paul Auster detective, nombre que le ha dado Michael, el esposo de la Señora Saavedra (enfermera de Peter Stillman hijo). Michael era un policía que investigó y dio con el hombre más idóneo para resolver el caso: Paul Auster. Es Michael quien junta el nombre "Paul Auster" con el teléfono de Quinn. Es él quien da pie para que se origine la trama: Michael Saavedra (o, en español, Miguel (de Cervantes y) Saavedra).

<sup>139</sup> Cuando se le pregunta a Auster el valor que carga el azar en sus obras, el escritor se enoja ("*Paul Auster y el azar*"... *¡Ah sí, me resulta francamente irritante!*") y señala que el azar como tema, no cabe en sus novelas, en cambio, le fascina detenerse en las coincidencias (o contingencias, como las llama él) los pequeños accidentes, que logran que una persona no sea arrollada por un auto y permanezca con vida, o una llamada equivocada en medio de la noche que modifica tu vida. Cortanze de, Gérard. *Dossier Paul Auster*. Barcelona, Anagrama, 1996. p. 91.

trama, el que permite que Quinn sea Paul Auster detective.

Quinn sólo sabe de detectives a través de los libros, *como la mayoría de la gente, no sabía casi nada de delitos. Nunca había asesinado a nadie, nunca había robado nada y no conocía a nadie que lo hubiese hecho. Nunca había estado en una comisaría de policía, nunca había conocido a un detective privado, nunca había hablado con un delincuente. Lo poco que sabía de esas cosas la había aprendido en los libros, las películas, los periódicos* (p. 14).

O sea, Quinn no se configura como copia de un detective (jamás ha conocido uno), sino como copia de una copia (simulacro) de detective, puesto que su conocimiento no es directo sino mediatizado por algún autor (de novelas, artículos periodísticos, películas), que reconfiguró la imagen de un detective a partir de la cual Quinn (como lector) reconfigura una nueva imagen<sup>140</sup>. Quizás la mayoría de los autores de novelas policiales (exceptuando a Dashiell Hammett que comenzó a escribir tras retirarse del cuerpo de policías), tampoco hayan conocido jamás en sus vidas a un detective. La distancia con el ser real, con el detective real es tan grande que se pierde la filiación con el origen. Esto nos remite a uno de los constantes intertextos (no superficiales) que aparecen en la novela: *El Quijote*. Cervantes jamás conoció a un caballero andante (si es que alguna vez existieron, fue varios siglos antes del nacimiento del genio). Todo el conocimiento que Cervantes poseía acerca de los mentados caballeros procede de sus lecturas. Todo el conocimiento que Alonso Quijano posee acerca de los audaces caballeros procede también de los libros. Cuando el viejo loco (Quijano, no Cervantes) se dispone a seguir la senda de los aventureros caballeros, copia el proceder de lo que ha leído en las novelas de caballerías (sin duda que jamás conoció (en la novela) caballero andante alguno (que no fuera impostor)). Quijano, como Quinn, copia una copia, realiza un simulacro, y pasa a ser Don Quijote<sup>141</sup>. Ésta y otras particularidades de *El Quijote*, han llevado a leerlo como una novela posmoderna. Borgiano punto de vista, pero un tanto apresurado. Es cierto: en ambos casos el protagonista se hace pasar por quien no es, adoptando una identidad extraída (configurada) a partir de las lecturas que ha tenido (y no del conocimiento empírico del personaje imitado)<sup>142</sup>. Quizás una primera diferencia es que Quinn está conciente de no ser Paul Auster detective, y Quijano está convencido de ser el caballero Don Quijote de la Mancha. Pero aquello no impide que ambos utilicen el rasgo del simulacro. Lo que hace que este fenómeno sea posmoderno en *Ciudad de cristal* y no en

---

<sup>140</sup> Un ejemplo de la sobreidealización o ultraficcionalización de la imagen que Quinn tiene de los detectives: *Tiempo después, mucho después de que fuese demasiado tarde, se dio cuenta que en su fuero interno había estado alimentando la quijotesca esperanza de resolver el caso tan brillantemente, de salvar a Peter Stillman del peligro tan rápida e irrevocablemente, que se ganaría el deseo de la señora Stillman durante todo el tiempo que quisiera. Eso, por supuesto, fue una equivocación* (p. 74)

<sup>141</sup> Al menos gracioso me parece la identidad de las iniciales Daniel Quinn con Don Quijote, a la que se hace referencia más adelante en la novela.

<sup>142</sup> El nacimiento de ambos personajes (Don Quijote y Quinn detective) es adánico. Ambas novelas comienzan desde el momento en que ellos dejan de ser quienes eran y comienzan esta nueva vida. El lector desconoce la vida de los personajes antes de transformarse en las nuevas identidades (y en el caso de *Ciudad de cristal* es incluso irrelevante para el narrador: *quién era, de dónde venía y qué hacía tiene poca importancia*). Los personajes nacen con la narración.

*El Quijote* es el hecho de que en el último, se puede advertir una subversión de los intertextos de las novelas de caballerías tanto en su nivel de significante como de significado. Es un intertexto profundo que nos remite a una historia que el hipertexto vuelve a leer, atrae, aproxima, para señalar la distancia o cercanía que sostiene con ella. En el primer caso, la novela de detectives es una copia de una copia en el plano del significante, olvida el significado de lo que copia, es un intertexto superficial. Enfrentamos un terreno de pura materialidad. Ambos son simulacros, sólo que Don Quijote se detiene en largas consideraciones acerca del objeto copiado (compara épocas, en su famoso discurso de la edad dorada, defiende los perdidos valores que poseían los caballeros andantes, etc.), mientras que Quinn no hace gran hincapié en lo que significa la novela policial, como si no hubiese gran diferencia en ser copia de la copia de un detective o de un plomero (si la llamada telefónica hubiese pedido auxilio del plomero, quizás también habría aceptado).

Mientras que Auster realiza un pastiche de la novela policial (sin profundizar en torno a ella), Cervantes, *para efectuar su "desconstrucción" del modelo precedente (la novela de caballería), se vale del modelo paródico como instrumento nuclear para crear su propio modelo discursivo*<sup>143</sup>. Ya en el prólogo señala su intención: *Todo él (referido al libro) es una invectiva contra los libros de caballerías (...) En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco*<sup>144</sup>. Existe una clara conciencia por parte de Cervantes de desplazar y reemplazar lo anterior, constituyendo así, la novela moderna.

*La forma, entonces, de derribar estos aborrecidos libros será a través de la parodia, pero sirviendo de corpus referencial la novela de caballería, la cual funciona como un "inter-texto", es decir, como texto segundo y de base para la comprensión del primero, que de otro modo no pasaría de ser una serie de aventuras divertidas acerca de un hidalgo que se volvió loco. La "inter-textualidad" es precisamente lo que hace posible la parodia, si por ésta entendemos la ruptura ordenada de los constituyentes originarios en una nueva combinación, y cuando esa ruptura es captada por el lector que los conoce en otro contexto*<sup>145</sup>.

El intertexto de lo paródico no abandona el significado, lo cuestiona, se muestra subversivo frente a él, lo utiliza en su capacidad de lenguaje universal. Cuando el significado del lenguaje universal ha muerto, la parodia muere. Y nace el pastiche. Es el caso de la *Ciudad de cristal*, hipertexto en el cual se despliega una relación material (en el nivel significante) con el intertexto parasitado del género de la novela policial. No hay discursos que contrapongan mundos, no hay una intención de deponer un paradigma (como Cervantes con las novelas de caballerías), sino la utilización vacía de un género

<sup>143</sup> Toro, Fernando de. "Don Quijote como "desconstrucción" de modelos narrativos" en *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Patronato del Arcipreste de Hita, 1981. p. 636.

<sup>144</sup> Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Santiago, Universitaria, 1997. p. 38

<sup>145</sup> Toro, Op. cit. p. 637. La noción de intertexto que de Toro está utilizando, es casi la definición de intertexto profundo

como la repetición de una mueca que se adopta para hablar desde otra discursividad que no pone en jaque la anterior, que ni siquiera la cuestiona<sup>146</sup>.

Quinn copia el método que utiliza Dupin. Quiere parecer (y no ser, puesto que no lo es) un detective, pero comienza a fracasar.

*Todo era cuestión de método. Si el objetivo era comprender a Stillman, llegar a conocerle lo bastante bien como para poder prever lo que haría a continuación, Quinn había fracasado (p.76).*

Ya desde un comienzo Quinn se ve forzado a abandonar el método racional, y debe optar por la tan poca científica solución de proceder bajo las leyes del azar. Su primer encuentro con Peter Stillman padre ocurre en la estación de trenes. Debe reconocerlo a través de una fotografía que estudia detenidamente, y no le es difícil encontrar el rostro del viejo caminando entre la masa. Lo sigue hasta la salida de la estación. Stillman se detiene y Quinn aprovecha para echar un vistazo a su alrededor. Entonces sucede algo extraordinario: directamente detrás de Stillman un hombre enciende un cigarrillo. *His face was the exact twin of Stillman's*<sup>147</sup>. Por un segundo Quinn pensó que era una ilusión. No sabía a cuál Stillman seguir. *Se quedó paralizado. Ahora no podía hacer nada que no fuese una equivocación. Cualquiera que fuese su elección -y tenía que elegir- sería arbitraria, una sumisión al azar. La incertidumbre le perseguiría hasta el final (...) Sin ninguna razón, fue hacia la izquierda, en pos del segundo Stillman (...) No había forma de saberlo: ni aquello ni nada (p. 65).*

Quinn es contratado para seguir a un hombre a quien debe reconocer por una fotografía. Nada complicado para un detective, pero de pronto aparecen dos hombres idénticos, algo que la razón no es capaz de explicar, y Quinn se ve imposibilitado de utilizar el método de Dupin para solucionar el conflicto, entregándose al intuitivo mecanismo del azar y su consecuente e inevitable sensación (y probabilidad) de haber errado. *No había forma de saberlo: ni aquello ni nada.*

Quinn escoge a uno de los Stillman y lo sigue. Estudia cada uno de sus pasos, anota minuciosamente cada movimiento que realiza en sus paseos. *Lo que Stillman hacía en aquellos paseos continuaba siendo una especie de misterio para Quinn. Naturalmente, veía con sus ojos lo que sucedía, y lo anotaba todo cuidadosamente en su cuaderno rojo. Pero el sentido de aquellos actos continuaba escapándosele (p. 68).*

*Estaba escudriñando el caos de los movimientos de Stillman en busca de un destello de intencionalidad. Eso implicaba una sola cosa: que continuaba sin creer en la arbitrariedad de los actos de Stillman. Quería que tuvieran un sentido, por muy oscuro que fuese. Esto, en sí mismo, era inaceptable. Porque significaba que Quinn se estaba permitiendo negar los hechos, cosa que, como bien sabía, era lo peor que podía hacer un*

---

<sup>146</sup> Casi *naif* resulta el paralelo que realiza Auster: *In the same way that Cervantes used chivalric romances as the starting point for Don Quixote, I tried to use certain genre conventions to get to another place, another place altogether. (The art of hunger, p.279).* ¿In the **same** way?

<sup>147</sup> En la traducción dice: *Su cara era exacta a la de Stillman* (p. 65). Me inclino esta vez por el original, que utiliza la palabra *twin*, que además de rimar con Quinn, nos habla de dobles, de imágenes físicas repetidas, como en el cuento de Poe, *William Wilson*.



*detective (p. 79).*

Quinn desesperado por la falta de coherencia y motivación en los actos de Stillman impidiéndole extraer conclusiones como las que obtiene Dupin con sólo una mirada de reojo, empieza a forzar un significado. *Sin ser consciente de tener una razón concreta para ello, Quinn buscó una página en blanco del cuaderno rojo y bosquejó un pequeño mapa de la zona por la que se movía Stillman (p. 77).* Dibuja las huellas etéreas que Stillman escribe con sus pasos. Al comienzo descubre figuras que lee como las imágenes que proyectan las nubes en nuestra imaginación. Luego comienza a adjudicarle la significación material de letras. El resultado era: *owerofbab*. Pero a Quinn le faltaba el registro de las primeras cuatro caminatas de Stillman, lo cual lo llevó a aventurar una posibilidad: *The Tower of Babel*. Aún le quedaban dos días a Stillman para terminar la frase. Esta idea atormentó a Quinn, puesto que significaba que Stillman aún estaba obsesionado con la idea que lo llevó a encerrar a su hijo durante su infancia. Llegó a dudar de sus propias conclusiones. *Lo había imaginado todo. Las letras no eran letras en absoluto. Las había visto sólo porque quería verlas. Y aunque los diagramas formasen letras, era pura chiripa. Stillman no tenía nada que ver con ello. Todo era una casualidad, un fraude que había perpetrado contra sí mismo (p. 82).* Resulta paradójico que la única conclusión a la que Quinn llega, utilizando un método detectivesco (la razón, a fin de cuentas), le proporciona una desconfianza enorme. Cuando logra ver hechos concluyentes frente a sí, los niega. La razón no es un motor que asegure nada. Quinn no se siente más seguro tras descubrir quizás el único sentido que consigue desentrañar de los movimientos que ha observado (detectivescamente) en Stillman. Quinn no sólo no es un detective (sino su simulacro), sino que tampoco procede como tal, confundido por la distancia y el descreimiento que siente con respecto a la razón <sup>148</sup>.

Quando a Quinn se le perdió de vista Peter Stillman se desesperó, pero luego *retrocedió mentalmente al comienzo del caso. Su trabajo consistía en proteger a Peter, no en seguir a Stillman* <sup>149</sup>. *Eso había sido simplemente un método, una forma de tratar de predecir lo que sucedería. La teoría era que observando a Stillman se enteraría de cuáles eran sus intenciones respecto a Peter. Había seguido al anciano durante dos semanas. ¿A qué conclusiones podía llegar? A no muchas. El comportamiento de Stillman había sido demasiado confuso para dar ninguna indicación (p. 102).*

Quinn parece ir de fracaso en fracaso. Primero no logra desentrañar las intenciones de Stillman a través de su observación, luego termina por perderle la pista. Sin embargo, como su objetivo central es evitar que Stillman cometa algún daño a su cliente (Peter), Quinn decide apostarse frente al edificio de Peter, esperando que en cualquier momento aparezca Stillman. Se oculta en un callejón frente a la fachada del edificio de Peter. Reduce sus horas de sueño y las distribuye durante el día para evitar perderse algún evento importante. No tiene dinero y casi no come. En este momento Quinn se encuentra más inmerso en su papel de detective, se juega su vida, su salud (mental y física) por el

<sup>148</sup> En otro momento de la novela Quinn se dice: *Hoy es dos de junio. Intenta recordarlo. Esto es Nueva York y mañana será tres de junio. Si todo va bien, pasado mañana será cuatro. Pero nada es seguro.*

<sup>149</sup> Peter, el hijo, en oposición a Stillman, su padre.

caso, y sin embargo, no es capaz de obtener ninguna señal de él: sólo observa la fachada de un edificio a la expectativa de algún suceso: el detective como la forma más pasiva de la investigación: si la observación activa del sujeto no ayudó a concluir nada, la pasiva... menos. *En la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos.* Si el detective no llega a ninguna conclusión satisfactoria por medio del análisis de las huellas que reunió, eso significa que no logró resolver el problema. Ese es el caso de Quinn, un pseudodetective que NO se lanza al encuentro de los hechos, y que NO es capaz de resolver el problema. Tanto así, que se entera de la muerte de Stillman, por teléfono, por voz del propio Paul Auster:

- *Necesito el dinero para continuar con el caso.* (Dice Quinn, refiriéndose al cheque que le había dado Virginia Stillman a nombre de Paul Auster).

- *Pero si ya no hay caso. Todo ha terminado.* (Dice Auster).

- *¿De qué está usted hablando?*

- *De lo mismo que usted. Del caso Stillman.*

- *Pero ¿qué quiere usted decir con lo de que ha terminado? Yo sigo trabajando en él.*

- *No puedo creerlo.*

- *No sea tan condenadamente misterioso. No tengo ni la menor idea de lo que está usted hablando.*

- *No puedo creer que no lo sepa. ¿Dónde diablos ha estado usted? ¿No lee los periódicos? Stillman se tiró del puente de Brooklyn. Se suicidó hace dos meses y medio.*

- *Está usted mintiendo.*

- *Apareció en todos los periódicos. Puede usted comprobarlo* (pp. 134-135).

El caso concluye, y es Paul Auster, el escritor (no el detective), quien pone en conocimiento a quien se hacía pasar por Paul Auster detective, del fin del caso. Paradójicamente termina siendo más eficiente quien no es detective que quien se hace pasar por uno (en realidad cualquiera que lea los periódicos es más eficiente que Quinn); es más eficiente el verdadero Paul Auster (en la novela) que su simulacro. Como si la identidad triunfara por sobre la máscara.

Quinn jamás resuelve el caso <sup>150</sup>. Hacia el final de la novela, el caso comienza a diluirse, no avanza, y la muerte de Peter Stillman más que ponerle fin al caso parece dejarlo inconcluso transponiéndolo a Quinn. Es Quinn quien sigue buscando una solución, una salida, pero ésta ya no guarda relación alguna con el caso. La novela policial, finalmente, se ha desarticulado, la búsqueda racional de una explicación (de adelantarse a los hechos) se disipa a través de la lectura y el protagonista, extraviado en el enigma de su identidad busca una salida a lo que se ha transformado en su propio caso. Después de enterarse de la muerte de Peter Stillman, Quinn deja el callejón, y vuelve (después de meses) a su departamento. En él vive una mujer, y Quinn se indigna.

---

<sup>150</sup> E incluso descrea de lo dicho por Auster: *Quinn se preguntaba por qué se había fiado de la palabra de Auster cuando le dijo que Stillman había muerto.*

- ¿No le dijeron que había alguien viviendo aquí cuando alquiló usted el departamento? (Dice Quinn).

- Me dijeron que era un escritor. Pero había desaparecido. Llevaba meses sin pagar el alquiler.

- ¡Ése soy yo! -exclamó Quinn-. ¡Yo soy el escritor!

La chica lo miró fríamente y se echó a reír.

- ¿Escritor? Eso es lo más divertido que he oído nunca. Mírese. En mi vida he visto mayor desastre (p. 137).

Habían vendido todas sus pertenencias. Quinn ya no tenía nada que lo vinculara con su vida pasada. *Había llegado al final de sí mismo. Lo sentía ahora, como si al fin se le hubiera revelado una gran verdad. No quedaba nada* (p.138).

Quinn vuelve al edificio de Peter Stillman hijo. El departamento, sin llave y abandonado, lo recibe para el descanso. *Había dejado el caso muy atrás y ya no se tomaba la molestia de pensar en él. Había sido un puente hacia otro lugar en su vida, y ahora que lo había cruzado, había perdido su significado* (p.143).

El caso, pierde su significado. No se resuelve, se pierde de vista para el simulacro de detective, y se transforma en una máscara que revela otra profundidad que no guarda relación con el caso sino con la propia vida de Quinn.

El lector va reconociendo las marcas del caso que finalmente quedan sin resolver. *La novela policíaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Está cerca del crucigrama en este sentido*<sup>151</sup>. Pero dicho pensar lógico se desvanece en la insignificación del caso. Como si el crucigrama careciera de todas las preguntas necesarias para resolverlo, como si las respuestas posibles no coincidieran con las que el crucigrama exige, como si el crucigrama se volviera diáfano, se borrarán sus horizontales y verticales, abandonando al lector, exponiéndolo al vacío, al mensaje que ya no habla más que de silencio, a la orfandad de la pesquisa sin dirección. El lector que comenzó leyendo una novela que desbordaba elementos del género policial, como un intertexto al que nos remitimos por una tradición compartida, es frustrado, se abandona esa tradición, pero no por optar por una mejor y nueva solución, sino por la carencia de soluciones. No hay respuestas<sup>152</sup>. Incluso el narrador, ese otro detective que seguía las huellas de Quinn para contarnos esta historia, ese hablante omnisciente que conoce hasta los sueños que Quinn olvida al día siguiente, le pierde la pista. Le pierde la pista al personaje que lo transforma a él en un narrador omnisciente, obligándolo a asumirse como un personaje más de la novela, un personaje que nos cuenta una historia en primera persona, desde su punto de vista, y desde la precariedad que la introducción presenta frente a la extradiégesis todo sabiente del narrador en tercera persona, que nos había

<sup>151</sup> Bertold Brecht en Link, Daniel. Op. cit., p. 31

<sup>152</sup> Auster acerca de las novelas de la Trilogía: *If a true follower of detective fiction ever tried to read one of those books, I'm sure he would be bitterly disappointed. Mystery novels always give answers; my work is about asking questions. The Art of Hunger*. Nueva York, Penguin Books, 1997. p. 310.

acompañado desde el comienzo de la novela. *En este punto la historia se vuelve oscura. La información se agota y los sucesos que siguieron a esta última frase nunca se sabrán. Sería incluso aventurar una hipótesis (...) Por lo que respecta a Quinn, me es imposible decir dónde está ahora* (p. 145). El narrador, ese narrador omnisciente que nos llevó de la mano, junto a Quinn a lo largo de toda la novela, no logra terminar su historia. Doble frustración para el lector: no consiguió conocer la resolución del caso Stillman<sup>153</sup>, ni tampoco la resolución del caso Quinn.

Por último, quizás valdría la pena considerar la opinión de Auster acerca del género policial: ***Ciudad de cristal adopta la forma de una novela policíaca, a pesar de no serlo en absoluto***, sólo para ser fiel a la situación de partida que inspiró la novela: una llamada telefónica en plena noche que me pregunta, por equivocación, si soy un detective privado de la Agencia Pinkerton. Y a pesar del respeto que siento por un género como el de la novela policíaca y de la admiración que profeso por escritores como Hammet o Chandler, ***ese género literario no representa nada importante en mi vida***<sup>154</sup>.

SG: *You must have had mixed feelings about finding yourself labeled so often as a "detective writer".*

PA: *Yes, I must say I've found it rather galling at times. Not that I have anything against detective fiction - it's just that **my work has very little to do with it***<sup>155</sup>.

*Debía escribir sobre detectives que no eran detectives, sobre suplantación de personalidad, sobre misterios irresolubles*<sup>156</sup>.

(Podría señalarse como única motivación pesquizable en torno a las razones que pudieron llevar a Auster a utilizar el género de la novela policial como un intertexto (no vacío), la confrontación entre modelos que pueden ceñirse a la razón como camino para llegar a la verdad (la novela policial tradicionalmente busca eso) y modelos que descreen de ella. Sin duda que la modernidad se erige bajo el paradigma de la fe en la razón como el mecanismo para crear discursos que puedan constituirse como proyectos que consigan finalmente la felicidad humana. La novela policial como *perceptor* de ese mecanismo, de esa fe ciega, resulta ejemplar dentro de las posibilidades literarias<sup>157</sup>. La posmodernidad pierde fe en los metarrelatos construidos a través de la razón (y en el lenguaje en último término), pierde fe en la razón como forma de erigir los metarrelatos, o quizás expone la inutilidad de la razón como medio para llegar a cualquier fin, y desde ahí

<sup>153</sup> Es importante hacer notar que si bien el lector se entera de la muerte de Peter Stillman padre (al menos de uno de los *twins* que Quinn reconoció al comienzo, en la estación de trenes), jamás se vuelven a tener noticias de Stillman hijo y su señora, lo cual nos deja la posibilidad de un absoluto fracaso por parte de Quinn y la eventualidad de que el padre finalmente haya matado al hijo.

<sup>154</sup> Auster en Cortanze de, Gérard. Dossier Paul Auster. Barcelona, Anagrama, 1996. p. 86

<sup>155</sup> *The art of hunger*, p. 310.

<sup>156</sup> *El cuaderno rojo*, p. 89.

<sup>157</sup> *La novela policial fue en sus orígenes el símbolo de una cruzada contra todas las fuerzas de la ilusión. La orienta la siguiente certeza: el razonamiento, siempre y en todo, tiene la última palabra.*

sólo queda la generación de una novela policial que no utilice la razón para resolver el caso (sino el azar); que cuando utiliza esa fe, mira con extrañeza las respuestas obtenidas; y que finalmente, no consigue cerrar un caso como la imposibilidad de obtener alguna verdad totalizadora, abarcadora de toda respuesta. Desde ese desmontaje de la novela policial se puede advertir una intertextualidad profunda en la cual la utilización del género no sería sólo una máscara (superficial, que no nos habla de relaciones profundas sino sólo de una contigüidad material), por el contrario, sería un reflejo de la angustiante crítica a un género que creía que podía acceder a la verdad utilizando la razón y la *demonstración* de su equívoco actual. La lectura que considera a la novela policial como un intertexto profundo, como la desarticulación de un método (el racional) expuesto en el hipotexto del género policial clásico, corresponde a una lectura en un segundo plano, una lectura que no está dada por la lectura lineal del texto. La parodia oculta, surge clandestina, como una lectura rebuscada y no con la sobreexposición que tanto se cita en el caso del Quijote.)

Sin embargo, Auster publicó una novela policial bajo seudónimo para ganar dinero. Auster reniega de ella, como si se avergonzara, como si fuese una mala novela policial, como si el puro hecho de haberla escrito por dinero la mancillara, transformándola en algo deplorable a priori. Yo consideraba importante para esta tesis la lectura de esa novela, pero tras las referencias de Auster no me motivaba mucho a leerla, y no sabía dónde conseguirla. Finalmente la encontré en uno de los últimos libros publicados por Auster: *A salto de mata*. Una recopilación de sus tres primeras obras de teatro (una de ellas, *Apagones*, es la columna vertebral de *Fantasmas* (la segunda novela de la *Trilogía*); un ridículo juego de béisbol con cartas llamado *Béisbol en acción*; la novela policial de Paul Benjamin (su seudónimo): *Jugada de Presión*; y un prólogo que trata acerca del dinero. Sin mucha motivación me dediqué a la lectura de la novela, y ¡oh, sorpresa! me atrapó y no la pude soltar hasta terminarla. La novela era una auténtica novela negra, en la cual su detective Max Klein<sup>158</sup> debía resolver un tradicional caso de habitación cerrada. La sorpresa surgió producto de haber leído primero la *Trilogía* y descubrir la escasa relación que sus relatos guardaban con el género policial. Incluso llegué, alguna vez, a pensar que Auster no tenía los medios para escribir una novela de detectives como consecuencia de su imperiosa necesidad de hablar acerca de los "grandes temas de la vida" (la soledad, la muerte, la autonomía del sujeto, la identidad) y por ende la incapacidad para contar una historia por el puro gusto de contarla. La historia, como la mayoría de las novelas policiales, carece de gran profundidad, pero es quizás la novela más ágil de Paul Auster. Su detective es ingenioso, irresistible para las mujeres, sumamente irónico, vive sumido en el desorden y la suciedad que atribuye a su soledad, me hace recordar a Marlowe continuamente, pero me parece aún más agudo (*ve antes*). A diferencia de Quinn, Max Klein es capaz de realizar abducciones, y no necesita ni siquiera de una fotografía para reconocer a una persona, le basta con mirarla para comprender de quién se trata. Resuelve el enigma de manera sorprendente (tanto así que el lector no alcanza a adelantársele). Es, sin duda, con respecto a este tipo de novela (y no a las de la *Trilogía*) donde puede argüirse la motivación que Quinn siente sobre el

<sup>158</sup> Recuérdese que el detective de las novelas policiales que Quinn (me refiero a nuestro amigo de *Ciudad de cristal*) escribía bajo seudónimo también se llamaba Max.

género: *La buena novela de misterio no tiene desperdicio, no hay ninguna frase, ninguna palabra que no sea significativa. E incluso cuando no es significativa, lo es en potencia, lo cual viene a ser lo mismo* (p. 14). Quizás lo único deficiente corresponda al grado de verosimilitud del protagonista, puesto que después de recibir una golpiza de unos matones, tras otra golpiza de unos policías, sin siquiera haber comido nada durante el día, y rematar la noche con una tercera y fuerte golpiza de otros matones (no los primeros), llega a su casa, donde lo espera una mujer con quien bebe dos botellas de vino y luego hace el amor, duerme tres horas y se siente como nuevo para seguir resolviendo el caso: no será mucho, digo yo. Pero tiene estilo, si hay algo que tiene Max Klein, es estilo.

***And it also means something to talk of living in the pages of a book***

***Wittgenstein***

## La historia (o historia de una autobiografía)

*Ahora no estoy seguro de que los relatos se originen en cosas de la vida; es más bien al revés: la vida se forma a la medida de ellos.*

**Oswaldo Soriano**

*La cuestión es la historia misma y si significa algo o no significa nada no es la historia quien ha de decirlo.*

**Alan Meller**

*Mucho después de terminar Pinocho, Collodi deja claro que el títere era su doble. Pinocho era un subtítulo de Collodi, y después de crear al títere, su autor se vio reflejado en él. Aquella marioneta se había convertido en la imagen de sí mismo en la infancia y por consiguiente, al meterlo en el tintero, estaba usando su creación para escribir la historia de sí mismo.*

**Paul Auster**

Tras el intertexto vacío, como el despliegue de un significante, tras la máscara del género policial en *Ciudad de cristal*, busco un sentido, uno que no deje en el abandono del significante, huérfano al lector. Un sentido que nace de mi búsqueda (como si yo fuese un detective que tras las huellas vacías cargo de sentido las palabras). El sentido no es unívoco, no es **el sentido** de la novela, sino, un sentido más. La posmodernidad no excluye la posibilidad de adjudicar sentido, sino más bien, la sensación que el sentido

que se habita es uno más entre muchos (la hibridación del sentido).

La novela policial es una forma que utiliza Auster para hablar de sí mismo. El escritor y el detective son intercambiables. El detective es quien mira, quien escucha, quien se mueve por ese embrollo de objetos y sucesos en busca del pensamiento, la idea que una todo y le dé sentido. Auster es ese detective. El lector ve el mundo a través de los ojos del detective. Y el mundo que ve es el mundo de Auster, el embrollo: su vida.

Private eye. El término tiene un triple sentido para Auster: Not only was it the letter "i", standing for "investigator", it was "I" in the upper case, the tiny life-bud buried in the body of the breathing self. No sólo investigador, detective, (escritor), sino además "I": YO. Auster es ese Private eye, es el detective (o escritor, recuérdese que son intercambiables), y ese escritor tras las huellas de su private I, de su ser, de su vida, de su posibilidad de construirse como individuo, de la esperanza de lograrlo a través de la escritura. Por eso Private eye es también the physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him.

Quinn, Daniel Quinn <sup>159</sup> quién era, de dónde venía y qué hacía tiene poca importancia. Lo que nos importa es que de joven había publicado varios libros de poesía, había escrito obras de teatro y ensayos críticos y había trabajado en varias traducciones largas. Esa es la producción literaria de Auster antes de su etapa narrativa <sup>160</sup>. Entonces Quinn empieza a escribir novelas de misterio utilizando el seudónimo William Wilson. Auster años antes de escribir La Trilogía (sus "primeras" novelas) desesperado por su situación económica, escribe una novela de detectives, llamada Squeeze Play bajo el seudónimo Paul Benjamin <sup>161</sup>. Ciudad de cristal comienza momentos antes de que Auster se siente a escribir su autobiografía. Auster es Quinn. Está buscando salir a flote, le pesa como una condena la escritura, desea recuperar el lenguaje para identificarse. Quinn es Auster, el detective, el simulacro de detective intentando configurarse como individuo, como cualquier tipo de individuo. Quinn hacía mucho tiempo que había dejado de considerarse real. Si seguía viviendo en el mundo era únicamente a distancia, a través de la persona imaginaria de Max Work. Su detective necesariamente tenía que ser real. Auster no se siente real, y siente que su personaje puede permitirle aflorar su identidad. Pero primero es el personaje (Quinn-Auster) quien debe descubrir quién es, para que así Auster (autor) lo descubra. El secreto lo guardan las palabras. La noche en que Quinn recibe la tercera llamada preguntando por Paul Auster detective <sup>162</sup>, la voz del otro lado le repite: Auster. El hombre que se hace llamar Paul Auster. Esa frase da pie para que Quinn se haga pasar por Paul Auster detective; simplemente basta con hacerse llamar como tal para serlo. El nombre funciona como depositario de la identidad, pero no como

---

<sup>159</sup> Quizás sea oportuno señalar que el hijo de Auster se llama Daniel, y su madre Queenie.

<sup>160</sup> Auster, también escribió una serie de artículos para una revista, bajo el seudónimo Paul Quinn.

<sup>161</sup> La primera novela de misterio que escribe Daniel Quinn se llama: *Suicide Squeeze*. La novela policial de Auster podría perfectamente llamarse *Suicide Squeeze*. Los protagonistas de ambas novelas se llaman Max.

<sup>162</sup> Recuérdese que Auster ya había recibido una llamada preguntando por el detective de la Agencia Pinkerton Paul Auster.



configurador: Quinn se puede hacer pasar por Paul Auster, pero no puede ser Paul Auster, ni siquiera puede ser Daniel Quinn.

Antes de comenzar esta novela Paul Auster se encontraba trabajando en una especie de autobiografía: *La invención de la soledad*. Este libro se encuentra dividido en dos partes: *Retrato de un hombre invisible* y *El libro de la memoria*.

En la primera parte, Auster cuenta la historia de su padre en primera persona. Una mañana recibe la noticia de que su padre ha muerto, repentinamente, y Paul siente que debe hacer algo por él, debe escribir para que su padre no desaparezca.

La segunda parte ya no trata acerca de su padre sino acerca de él mismo. Auster intentó numerosas veces comenzar esta segunda parte, desistiendo finalmente decepcionado ante la imposibilidad de averiguar quién es, a través de la escritura. Una mañana opta por escribir su autobiografía en tercera persona. Auster se transforma en un ser ajeno a él (en un personaje de su imaginación), que observa a Auster y con toda libertad, desde el simulacro especular que impone la tercera persona al hablar de sí mismo, comienza a configurarse una identidad, a averiguar quién es realmente y de qué manera el lenguaje confiere sentido a su vida<sup>163</sup>. Es una búsqueda caótica, casi entrecruzada por el azar que surge desde las lecturas que lo acompañan en el momento de la escritura, como si las lecturas fueran depositadas en sus manos como actos espontáneos y no premeditadamente calculados. Las lecturas que acompañan *El libro de la memoria* funcionan como un espejo de su búsqueda escritural. Entonces la búsqueda se dispone en dos ejes: en los libros exógenos y en el libro endógeno. El libro endógeno es el que Paul Auster escribe como si fuese exógeno, como si leyera (como otra de sus lecturas) su propia vida.

En *Retrato de un hombre invisible*, Auster descubre (y revela) secretos espeluznantes acerca de su familia: Que su abuela asesinó a su abuelo muy cerca de su padre. Que luego su abuela intentó suicidarse. Que el hermano de su abuelo luego intentó asesinar a su abuela. Que su padre casi no le dirigió palabras, enmudecido desde la horrible escena primaria de la que prácticamente fue testigo.

Auster describe a su padre: *Solitario, pero no en el sentido de estar solo. No solitario como Thoreau, por ejemplo, que se exiliaba en sí mismo para descubrir quién era; ni solitario como Jonás, que rogaba por su salvación en el vientre de la ballena. Soledad como forma de retirada, para no tener que enfrentarse a sí mismo, para que nadie más lo descubriera. Era como si su vida interior lo eludiera incluso a él*<sup>164</sup>. La soledad de su padre comienza a forjarse como un reflejo de su propia soledad. La soledad es un tema central en su vida, pero Auster busca otra respuesta de la soledad.

*Cuando el padre muere, el hijo se convierte en su propio padre y en su propio hijo* (*La invención*, p. 115).

Auster necesita escribir su biografía para saber quién es. Necesita mirarse escribiendo su biografía, por eso la tercera persona. Auster no puede escribir su

---

<sup>163</sup> Como en la frase de Rimbaud: "Je est un autre!". (*La invención de la soledad*, p. 176).

<sup>164</sup> *La invención de la soledad*, p. 27.

biografía, porque su padre no se lo permite, él no es él, sino el hijo de su padre, hay alguien que lo controla y desea librarse de ese control <sup>165</sup>. Como en el caso de Peter Stillman padre y Peter Stillman hijo.

El protagonista de *Ciudad de cristal*, Daniel Quinn, es un doble de Paul Auster (el real, no el que aparece en la novela). *Ciudad de cristal* es la búsqueda de la identidad tras la sensación de que realmente no se es. La historia de Quinn comienza cuando Quinn deja de ser Quinn. Ahí comienza la búsqueda de su identidad. Quinn logra encontrar su identidad cuando deja de ser Paul Auster, cuando deja de ser controlado por Paul Auster (su autor), cuando se escapa de los hilos conductores de titiritero que maneja Auster, después de encerrarse en una habitación cerrada, y poder en ese espacio, en esa metáfora del subconsciente, su memoria, en esa soledad (en esa invención de la soledad) descubrir quién es, y logra librarse de su padre Auster.

Quinn no logra el lenguaje de Dios, sino su propio lenguaje de Dios (Quinn se transforma en su propio Dios y por ello logra escaparse de la habitación cerrada), que es lo que descubre Auster a través de la narrativa, su propio lenguaje, ese lenguaje oscuro que lo configura como un individuo, separado de todo el resto por el puro hecho de contener un lenguaje propio incomunicable transparentemente, pero eso ya no importa, porque la transparencia es una intención homogeneizante del lenguaje, y él busca justo lo contrario.

Tras la muerte de su padre, Auster descubre su soledad como individuo. En la primera parte de *La invención*, busca sus raíces, sus orígenes, pero eso aún no basta <sup>166</sup>.

Auster, hasta antes de este libro, había vivido la escritura como una condena, como una imperiosa necesidad, pero no lograba extraer de sus textos las preguntas que lo conformaban como individuo. Hasta antes de *La invención de la soledad*, Auster había escrito (como Quinn) una serie de poemas, ensayos, algunas obras de teatro, y había fracasado continuamente en la prosa. Sólo había conseguido escribir una obra policial (para entretener), pero nada que le llevara a descubrir sus preguntas. Tras la muerte de su padre comienza a utilizar la literatura como una forma de conocer al hombre. Primero a su padre: escribir la biografía de su padre, redescubrir a su padre a través de su lenguaje. Luego, en la segunda parte, le corresponde el turno a él.

*Al escribir acerca del vínculo existencial que une un padre a su hijo y sobre su intento de dilucidación, Paul Auster no está escribiendo "directamente" sobre el padre: está*

<sup>165</sup> Aunque los comienzos de un hombre cuentan, sólo damos el paso decisivo hacia nosotros mismos cuando ya no tenemos origen. Soriano, Osvaldo. *La hora sin sombra*. Bogotá, Norma, 1995. p. 225

<sup>166</sup> Cortanze: - *En su obra se establece a menudo una relación entre novela y biografía. ¿Se puede hablar de alguien que no sea ese hombre invisible que es uno y explicar así la historia de la gente que le rodea?* Auster: - *Eso me interesa muchísimo... Es precisamente la cuestión que está en la base de mi deseo de escribir novelas. Exploré esa problemática en La invención de la soledad, que no es una novela, pero tropecé con un enigma fundamental: ¿Cómo iba a hablar de mi padre? Y, desde una perspectiva más general, ¿cómo iba a hablar de otro? Es un planteamiento que supone problemas enormes y que conlleva siempre enfrentarse a numerosas contradicciones que no dejan de fascinarme* (Cortanze, Op. cit. p. 86). *Hace diez años leí un libro extraordinario sobre Mozart: una biografía en forma de reflexiones sobre la posibilidad de escribir una biografía* (id., p. 87).

*reflexionando sobre el hecho de escribir sobre otro. Y es que el escritor escribe siempre acerca de otro: "Del examen de mi padre pasé al examen de mi propia conciencia del mundo"*<sup>167</sup>.

Debe buscar el lenguaje que lo identifique, para que así el lector (y él como lector) pueda descifrarlo a través de las letras. La primera persona no funciona. La tercera persona: como si se observara desde afuera, como si él fuese el personaje de una novela. Pero para descubrirse, para saber quién se es, hay que hurgar en la memoria. El espacio de la memoria surge en la soledad. La soledad, la vive Auster, en una habitación cerrada, aislado del mundo, sólo entonces descubre aquello que lo relaciona, como humano, con el mundo.

*Aquellos que nos juzgan por la seriedad de nuestro rostro y por el retraimiento social de nuestras vidas, tal vez olvidan que en la soledad surgen y maduran las grandes inquietudes del hombre*<sup>168</sup>.

*Peter Stillman encerrado por su padre, buscando la lengua perfecta. Gepetto en el vientre del tiburón, rescatado por su creación*<sup>169</sup>. *Robinson Crusoe en su isla*<sup>170</sup>. *La historia de M.*<sup>171</sup>. *Anna Frank escribiendo su diario encerrada en una habitación. Marco Fogg naufragando en el corazón de la ciudad. Hölderlin viviendo solo en su torre construída para él por el carpintero Zimmer*<sup>172</sup>. *Hawthorne regresando a Salem y encerrándose en su habitación, sin salir hasta transcurridos doce años. Jonás en el vientre de la ballena y su historia escrita en tercera persona*<sup>173</sup>. Historias externas que Auster vincula a su propia historia.

La búsqueda de la identidad en los recovecos de la memoria:

***La memoria como una habitación, un cuerpo, un cráneo; un cráneo que encierra la habitación donde se encuentra el cuerpo. Memoria: el espacio en que una cosa ocurre por segunda vez. La obra de la memoria sólo puede comenzar en la penumbra de la soledad.***

Para Auster el mundo se ha reducido al tamaño de su habitación y debe permanecer en ella hasta que logre comprenderlo. La descripción que Auster hace de la minúscula habitación de su amigo S.: *La habitación donde vivía era un espacio onírico y sus*

---

<sup>167</sup> Cortanze, Op. cit. p. 51.

<sup>168</sup> Monumento de Jorge Alessandri, Plaza Constitución, Santiago, Chile.

<sup>169</sup> *¿Es verdad que uno debe sumergirse en las profundidades del mar y salvar a su padre para convertirse en un niño real?*

<sup>170</sup> *Estoy aislado de la humanidad, soy un solitario, alguien desterrado de la sociedad humana.*

<sup>171</sup> Quien tras buscar alojamiento en París, consigue una pequeña *Chambre de bonne*, el lugar exacto donde su padre, décadas antes, se había escondido durante varios meses de la cacería nazi.

<sup>172</sup> Zimmer en alemán significa habitación.

<sup>173</sup> *Veréis que donde creáis que estaba el fin de Jonás, se hallaba su salvación.*

*paredes eran como la piel de un segundo cuerpo a su alrededor, como si su propio cuerpo se hubiera transformado en una mente, un instrumento vivo del pensamiento absoluto. Era el útero, el vientre de la ballena, el verdadero ámbito de la imaginación (La invención, p. 127).*

La habitación como el espacio de encuentro de la soledad con la memoria, a través del silencio de un cuerpo que lucha por transformar sus pensamientos en palabras. *La habitación no es una representación de la soledad, sino su misma sustancia.* Y desde ahí surge el espacio de la memoria: la habitación como el lugar donde se funde el pasado con el presente. *Un hombre se sienta solo en una habitación y escribe. El libro puede hablar de soledad o de compañía, pero siempre es necesariamente un producto de la soledad (La invención, p. 193).*

*Y es que, antes que Paul Auster, Pascal llevó a cabo a su manera una meditación sobre la habitación como en el que el yo (el centro) se pierde y se encuentra alternativamente (en todas partes), se disuelve y trata de recomponerse de nuevo*<sup>174</sup>.

Auster en la habitación<sup>175</sup>, enfrentando su soledad, escarbando en su memoria, buscando las palabras, el lenguaje que le permita construirse como individuo<sup>176</sup>.

*En la oscuridad del aislamiento que constituye la muerte, por fin Jonás habla, y en cuanto comienza a hacerlo, recibe una respuesta. Pero incluso si no hay respuesta, el hombre ha comenzado a hablar.*

Auster en su soledad comienza a hablar, comienza a hablar de sí mismo con un nuevo lenguaje, un lenguaje que no había explorado anteriormente en su obra literaria. Ya no habla acerca del lenguaje como una oscuridad que no le permite encontrar las palabras, no busca el silencio como corolario de sus palabras<sup>177</sup>, ya no intenta escribir evadiendo el lenguaje, intentando que desaparezca en sus textos<sup>178</sup>. Auster, en su soledad, inmerso en la habitación (cada vez menos cerrada) de su memoria, genera un lenguaje nuevo, el lenguaje de su vida, desde donde *comienza a construir* un nuevo universo.

---

<sup>174</sup> Cortanze, Op. cit., p. 54.

<sup>175</sup> *Las cuatro paredes de su habitación sostienen los signos de su propia inquietud, y para encontrar algo de paz en ese escenario, debe ahondar más y más profundamente en sí mismo.* (Auster hablando de sí mismo en *La invención*, p. 112).

<sup>176</sup> Recuérdese la relación inicial que establece un vínculo entre el comienzo y la construcción. Construirse como individuo o comenzar a ser individuo.

<sup>177</sup> *Quiero, por así decirlo, que estas palabras se desvanezcan en el silencio del que provienen, y que nada permanezca como memoria de su presencia, como prueba del hecho de que en un tiempo estuvieron aquí y ahora ya no están (Pista de despegue, p. 87). De mala gana, abandoné todas mis historias ingeniosas, todas mis aventuras en lugares lejanos, y comencé, lenta y dolorosamente a vaciar mi mente. Ahora cuanto resta es vacío: un espacio, no importa cuán pequeño, en el que cualquier cosa que haya de suceder puede suceder.* (Pista de despegue, p. 92). Trozos de *Espacios Blancos*, texto escrito horas antes de conocer la noticia de la muerte de su padre e inmediatamente anterior a la escritura de *La invención de la soledad*.

<sup>178</sup> Escribir un libro olvidando que su materia es el lenguaje...

*La invención de la soledad* desemboca en la invención de una nueva manera de expresión para Auster. La dificultad de hablar de sí mismo a través de la escritura, se transforma en la búsqueda primordial. *¿Cómo haré para hablar de mí, si ni siquiera sé quién soy?, ¿Qué consecuencias acarrea el hecho de lograrlo?*

Es esa búsqueda de lenguaje, de identidad a través del lenguaje, lo que Auster refleja en *Ciudad de cristal*. Esta novela no es una metáfora de su biografía. Auster deja de buscar respuestas a través de la escritura. Busca preguntas, busca las preguntas que surgen de su vida.

*La escritura no cura nunca nada*<sup>179</sup>. *Para cumplir con esa tarea con honestidad, hay que plantearse preguntas siempre. Dar con respuestas definitivas a las cosas es imposible, o excepcional. Siempre nos encontramos ante algo que se abre, ante otra cosa*<sup>180</sup>.

No pierde la esperanza de encontrarse a través del lenguaje, y esa es la marca que estalla como un nuevo código a través de *La Invención*. La búsqueda se verá reflejada luego en *Ciudad de cristal*. *Ciudad de cristal* es la metáfora narrativa de esa búsqueda, de la búsqueda del ser, de la identificación a través del lenguaje. ***Ciudad de cristal es la metaforización del proceso de escritura de la autobiografía***<sup>181</sup>.

*Paul Auster asigna a sus personajes una tarea legendaria: la de atravesar un espacio que no es otro que el de la soledad. La vida se presenta así como un enigma que hay que descifrar*<sup>182</sup>.

Quinn ha abandonado la literatura como puente para cruzar hacia su propio conocimiento. *Quinn ya no era la parte de él capaz de escribir libros*. Entonces se inventa el seudónimo William Wilson, y como si se desvaneciera tras aquella máscara, logra seguir escribiendo *porque era lo único que se sentía capaz de hacer*. Escribe, oculto tras el seudónimo, novelas de misterio, tan ajenas a su vida que sentía como si aquellas novelas nacieran de William Wilson y no de él. *William Wilson, después de todo, era una invención, y aunque había nacido dentro del propio Quinn, ahora llevaba una vida independiente*<sup>183</sup>.

Quinn, tras la llamada telefónica, se hace pasar por Paul Auster detective. Compra

<sup>179</sup> *Escribimos quizás para curarnos. No sé. Nunca encontramos realmente lo que andamos buscando, pero nunca perdemos la esperanza* (Auster en Cortanze, Op. cit. p. 161).

<sup>180</sup> Id. p. 79. Un pequeño alcance acerca de lo que Link dice de las novelas policiales: *El policial se articula siempre a partir de una pregunta cuyo develamiento se espera* (Link Op. cit. p.7). Una novela policial que no entregue respuestas es un fracaso como novela policial.

<sup>181</sup> *Linda Hutcheon, por ejemplo, considera que la forma más característica de literatura posmoderna es una "metaficción historiográfica". Se refiere a obras de ficción que se reflejan adrede en su propia condición ficticia, poniendo en primer término la figura del autor y el acto de escribir, interrumpiendo con violencia las convenciones de la novela pero sin caer en el mero ensimismamiento técnico.* Connor, Steven. *Cultura Postmoderna*. Madrid, Akal, 1996, p. 94.

<sup>182</sup> Cortanze, Op. cit. p. 56.

un cuaderno rojo, y al llegar a su casa se desnuda<sup>184</sup>. *Cogió la pluma y escribió sus iniciales, DQ, en la primera página. Era la primera vez desde hacía más de cinco años que escribía su propio nombre en uno de sus cuadernos.* Quinn vuelve al lenguaje tras la transposición de una identidad, como si comenzara a utilizar la tercera persona, esa tercera persona, sin embargo, no es él. *Aunque seguía teniendo el mismo cuerpo, la misma mente, los mismos pensamientos, se sentía como si de alguna manera le hubieran sacado de sí mismo, como si ya no tuviera que soportar el peso de su propia conciencia.* Quinn es otro, se configura como un doble. Incluso en una de las entrevistas que sostiene con Stillman padre, para pasar desapercibido, utiliza su nombre, *puesto que técnicamente era Paul Auster, ése era el nombre que tenía que proteger. Cualquier otro, incluso el verdadero, sería una invención, una máscara que le ocultaría y le mantendría a salvo.* Su propia identidad se transforma en una máscara. Es quizás en este punto en que el protagonista establece la máxima distancia entre su simulacro y su identidad. *Lo primero era decirse que ya no era Daniel Quinn. Ahora era Paul Auster, y con cada paso que daba trataba de encajar más cómodamente en las estrecheces de esa transformación. Auster no era más que un nombre para él, una cáscara sin contenido<sup>185</sup>. Ser Auster significaba ser un hombre sin ningún interior, un hombre sin ningún pensamiento. Y si no había pensamientos disponibles, si su propia vida interior se había vuelto inaccesible, entonces no tenía ningún lugar donde retirarse.*

Quinn vive la vida de su simulacro. Su propia vida le resulta extraña, innecesaria. Disfrazado (con el significante) de Paul Auster, Quinn persigue a Stillman. Repite con sus pasos las estelas que va dejando Stillman en cada salida. Después de la primera semana el narrador nos cuenta que Quinn *había vivido la vida de Stillman*. Quinn se vacía a través del simulacro (superficial) de la adopción de la identidad de Auster, y como un papel fotográfico sin impresiones, comienza a captar la vida de Stillman y por ello a reproducirla. Quinn se encuentra cada vez más lejos de encontrarse. Ha perdido su identidad, y la que ha adoptado es controlada por otro individuo. Si consideramos que Auster, como autor, es quien maneja como titiritero los hilos de la vida de Quinn, podríamos decir que Quinn en un plano responde a la tiranía de los movimientos de Stillman, y en un segundo plano, responde a la tiranía de su autor. Quinn busca despojarse de aquellos controles<sup>186</sup>.

<sup>183</sup> Quizás este es el momento más adecuado para mencionar que William Wilson es el nombre de un cuento de Edgar Allan Poe, cuento acerca de los dobles, acerca de un hombre que trata de escaparse de otro hombre que es su copia, pero su copia mejorada, y ambos no pueden vivir juntos (ni podrían existir por sí solos). Además, William Wilson es el seudónimo que utilizó Vicente Rossi, uno de los primeros escritores de novelas policiales de Argentina, en sus relatos reunidos bajo el título *Casos policiales*, en 1912.

<sup>184</sup> Desnudez: En la óptica tradicional, la desnudez del cuerpo es una suerte de retorno al estado primordial. En la tradición bíblica la desnudez puede tomarse en principio como símbolo de un estado donde todo está manifestado y no velado: Adán y Eva en el jardín del Edén. Los gnósticos se separan netamente de los escritores bíblicos, y ven la desnudez como un símbolo del ideal a alcanzar. Se trata en ese caso de una desnudez del alma que rechaza el cuerpo, su vestidura y su prisión, para hallar de nuevo su estado primitivo y ascender a sus orígenes divinos.

<sup>185</sup> Esta última frase es la exacta definición del intertexto vacío.

Cuando Quinn pierde de vista a Stillman, pierde el contenido que llenaba el simulacro *Paul Auster*. Esa identidad, vacía, que lo hacía olvidarse de su propia identidad, al dejar de ser reflejo de Stillman, se vuelve inútil, como una máscara despojada del rostro vital que la habita. *Tuvo la sensación de que había perdido la mitad de sí mismo. Durante dos semanas había estado atado al viejo por un hilo invisible. Entonces Quinn estaba perdido. No tenía nada, no sabía nada, sabía que no sabía nada. No sólo estaba como al principio, estaba antes del principio, tan lejos del principio que era peor que cualquier final que pudiera imaginar.*

Quinn deambula por la ciudad.

(El tema del paseo se repite al interior de la novela como una forma de encerrarse en el exterior.

Auster reconoce que *existe un contraste evidente entre mi gusto por vagar y la necesidad de la habitación. Me gusta caminar. En el fondo, todo el tema del paseo, del vagar, surge de la autobiografía. Una vez más, no ha salido de la literatura*<sup>187</sup>.

Pero si la autobiografía es el material con el cual Auster construye a sus personajes, el tema del paseo debe estar manifiesto en Quinn.

*Quinn estaba acostumbrado a vagabundear. Sus excursiones por la ciudad le habían enseñado a entender que lo interior y lo exterior estaban conectados. Utilizando la locomoción sin rumbo como técnica de inversión, en sus mejores días podía llevar lo de fuera dentro y así usurpar la soberanía de la interioridad. Inundándose de cosas externas, ahogándose hasta salir de sí mismo, había conseguido ejercer un pequeño grado de control sobre sus ataques de desesperación. Vagar, por lo tanto, era un especie de anulación de la mente. Pero seguir a Stillman no era vagar (p. 71).*

Desde luego que no, pues Quinn no puede escoger un recorrido, aunque fuese azaroso, aunque coincida exacto con el de Stillman, Quinn no estará vagando, pues su mente no puede anularse, y lo central de sus caminatas es dejar que el exterior lo atraviese, y no lo contrario que sería en este caso una focalización por su parte en los movimientos de Stillman, impidiendo que aquellos actos que observa penetren en su interior, interior que ni siquiera posee, pues él es Auster, un reproducción (vacua) de carne y hueso de Auster.

Quinn realiza un mapa con los paseos de Stillman y descubre que el viejo había dibujado en la ciudad, a través de los días, la frase *The tower of Babel*<sup>188</sup>. *Stillman no había dejado su mensaje en ninguna parte. Ciertamente, había creado las letras con el*

---

<sup>186</sup> *Aunque decida yo nunca me siento como un titiritero.* Muchas veces se considera al novelista una especie de dios que manipula unas marionetas, pero en mi caso la experiencia de la escritura no depende nunca de esa categoría: es una necesidad interior. Auster en Cortanze, pp. 94-95.

<sup>187</sup> id. pp. 156 y 142.

<sup>188</sup> Más que de Stillman, *La torre de Babel* parece una obsesión de Auster. Max Klein, el protagonista de *Jugada de Presión*, tenía decorada su oficina con nueve grabados de *La torre de Babel* de Brueghel, la cual nunca dejaba de recordarle Nueva York. Además Auster escribió un artículo en 1974 llamado *New York Babel*, sobre Louis Wolfson, del cual hablé en la *Inclusión*.

*movimiento de sus pasos, pero no las había escrito. Era como dibujar una imagen en el aire con el dedo. La imagen se desvanece mientras la estás trazando. No hay ningún resultado, ninguna huella de lo que has hecho (p. 81).*

Este tema también parece recurrente en la vida de Auster:

*Lo que en realidad hacemos cuando caminamos por la ciudad es pensar de tal modo que nuestros pensamientos dibujan un trayecto, compuesto ni más ni menos que por los pasos que hemos seguido. En conclusión, podemos decir sin temor a equivocarnos que hemos hecho un viaje, aunque no hayamos salido de la habitación; podemos afirmar con seguridad que hemos estado en algún sitio, incluso si no sabemos dónde<sup>189</sup>.*

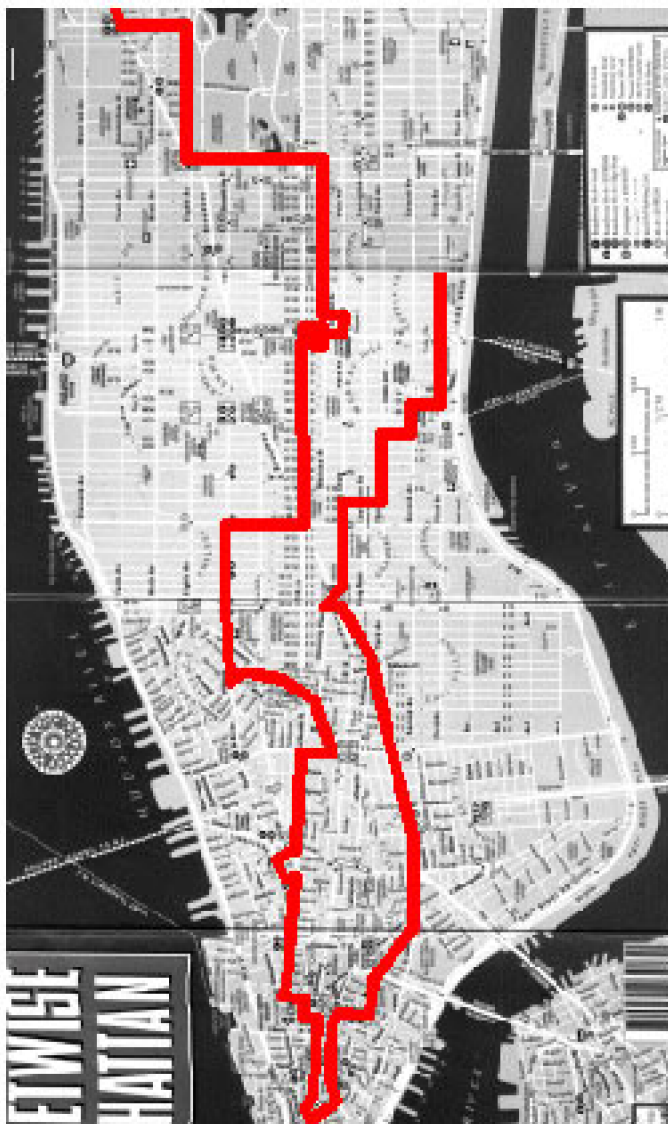
El día en que Quinn se entera de que ha perdido de vista a Stillman, realiza un paseo por la ciudad que es reproducido hasta el hastío por el narrador: son dos planas en que se mencionan las calles por las que caminaba, cada giro, cada nombre, como una invitación al lector a reproducir el mismo proceso que Quinn realizó con los paseos de Stillman. *La novela policíaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Está cerca del crucigrama en este sentido.* El lector parece conminado a resolver este crucigrama, con mayor razón si el narrador nos cuenta más adelante que Quinn se preguntaba qué aspecto tendría el mapa de todos los pasos que había dado en su vida y que palabra se escribiría con ellos (p. 142).

Con tantas pistas, había que llevar a cabo el proceso. Conseguí un mapa de Manhattan y comencé a trazar la senda que describía el narrador de los pasos de Quinn. Para mi sorpresa, no implicaba ninguna dificultad. Logré trazar el recorrido completo y descubrir que el resultado era prácticamente una incoherencia:

---

<sup>189</sup> *La invención*, p. 174.





Plano 1

Más tarde, encontré en una entrevista, la respuesta de Auster que me hubiese ahorrado la inútil tarea:

Cortanze: - *¿Qué significa el largo recorrido de Quinn que le lleva de su departamento de la calle Ciento siete Este, en Broadway, hasta la calle Setenta y dos Este, y termina, después de atravesar Battery Park, en un banco de piedra de la plaza?*

Auster: - *No designa, como en "Babel", una letra o una forma. A menudo me dicen: "He hecho un plano de esa peregrinación, pero no tiene ningún sentido, ¿qué quiere decir?" Quinn hace ese periplo porque está totalmente desesperado y se encuentra sumido en la mayor de las perplejidades. Camina para encontrar una solución. No sabe qué hacer. Ese recorrido dura un día entero. La ciudad le envuelve, como su desesperación. Y en ocasiones se detiene para anotar algo sobre los vagabundos en su cuaderno. Ahí está su descubrimiento: se convierte en vagabundo. Quizás no sea una buena respuesta, pero eso es lo que hace. Quinn es un hombre perdido*<sup>190</sup>.

Interesante respuesta, pero no me dejó tranquilo. Me parece que la inclusión de todo el detalle del recorrido no es gratuita (no cuesta imaginar a Auster escribiendo el recorrido frente a un mapa). De hecho, durante su paseo, Quinn dobló por Varick Street, y *pasó por el número seis, donde había vivido algún tiempo*. Casualmente, igual que Auster, quien vivió en Varick Street N°6, lugar en el que escribió *El libro de la memoria*. En el dossier de Cortanze nos señala: *Los lugares no cuentan, salvo en ese caso muy especial del 6 de la calle Varick: el lugar también formaba parte del libro (se refiere a La invención). Sin la experiencia de esa habitación, el libro habría sido totalmente distinto*<sup>191</sup>.

Pero ese dato no justifica todo el relato del paseo. Puede leerse, en primer lugar, como una frustración más para el lector: *La novela policiaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Está cerca del crucigrama en este sentido*. Pero si ésta **no** es una novela policial, no tiene por qué obedecer a un pensar lógico, y por lo tanto, el lector se verá frustrado (como sucedió en mi caso) al intentar resolver el *crucigrama* utilizando un "pensar lógico". Segundo: El aspecto que tiene el mapa de los pasos de Quinn tras perder de vista a Stillman no conduce a nada, no puede ser cargado con un significado, puesto que la vida de Quinn se ha visto vaciada, se ha transformado en puro significante. Que el resultado de sus pasos no conduzcan a nada coherente, no implica que no deban ser considerados, sino que, por el contrario, es aquella incoherencia la que debe captar nuestra atención: Quinn pierde de vista a Stillman, ya no le sirve ser Auster (nunca le sirvió, realmente),<sup>192</sup> y como Quinn, se encuentra vacío: su vida, como sus pasos, carecen de significado.)<sup>192</sup>

Quinn pierde de vista a Stillman. No sólo no sabe cómo conducir sus pasos, pues no tiene a quién seguir (su vida pierde la orientación); sino que además su simulacro (Paul Auster detective) fracasa como máscara (su simulacro pierde aún más sentido). Instantes antes de deambular por la ciudad, Quinn busca a Auster, piensa que con la ayuda de un verdadero detective, quizás logre encontrar a Stillman y salvar la vida del pequeño Peter. Auster al abrirle la puerta sostenía, *entre el pulgar y los primeros dos dedos, una pluma estilográfica destapada, aún en la posición de escribir*<sup>193</sup>. Quinn le pregunta si es *Paul Auster detective*, pero Auster se ríe y le dice que debe haber encontrado el Paul Auster equivocado. Quinn confundido le dice: *"You are the only one in the book"*<sup>194</sup>.

<sup>190</sup> Cortanze, Op. cit. pp.140-141.

<sup>191</sup> Auster en Cortanze, Op. cit., p. 128.

<sup>192</sup> *Cuando los personajes de mis libros se encuentran libres para deambular, para vagar, parecen perdidos y confundidos. Y cuando están encerrados parecen libres (The art of hunger, p. 327).*

<sup>193</sup> Acaso Auster (el escritor) es el mismo que el autor, y en el instante en que Quinn aparece bajo el vano de su puerta, se encontraba escribiendo las líneas que debían guiar a Quinn, y como si éste se saliera de su libreto, se ve enfrentado a su propia creación. Auster dice que está trabajando en un artículo acerca del Quijote, pero si pensamos que es Michael Saavedra quien da su nombre y el teléfono de Quinn a Virginia Stillman, puede, esto último entenderse como una nueva conspiración por parte de Auster contra Quinn. Esta imagen se repite literalmente en la segunda novela del *Trilogía, Fantasmas*, cuando Azul va a visitar a Negro.

"- Puede ser - dijo Auster - pero yo no soy detective.

- ¿Quién es usted entonces? ¿A qué se dedica?

- Soy escritor.

- ¿Escritor?... Si eso es cierto, entonces no hay esperanza, todo el asunto es un mal sueño (p.105)."

Y como un mal sueño, todo el simulacro llevado a cabo por Quinn comienza a desvanecerse. Como de un mal sueño, Quinn comienza a despertar, pero no sabe quién es, durante semanas ha vivido otra identidad y se ha visto dominado por los gestos de otro hombre (Stillman) y ahora está solo, la identidad adoptada no existía ni siquiera en la realidad (de la novela). Quinn era el simulacro de un error, producto de un error. Entonces Quinn deambula por la ciudad, luego se encierra en un callejón y vive ahí como un vagabundo. *Por raro que parezca nadie se fijó nunca en Quinn. Era como si se hubiera fundido con las paredes de la ciudad. Quinn siempre se había considerado un hombre a quien le gustaba estar solo; durante los últimos cinco años, de hecho, había buscado activamente la soledad. Pero solamente ahora, mientras su vida continuaba en el callejón, empezó a comprender la verdadera naturaleza de la soledad. No tenía nada de que echar mano, excepto él mismo (p. 129).*

Quinn deja el callejón, y vuelve (después de meses) a su departamento. En él vive una mujer, y Quinn se indigna.

- ¿No le dijeron que había alguien viviendo aquí cuando alquiló usted el departamento? (Dice Quinn).

- Me dijeron que era un escritor. Pero había desaparecido. Llevaba meses sin pagar el alquiler.

- ¡Ése soy yo! -exclamó Quinn-. ¡Yo soy el escritor!

La chica lo miró fríamente y se echó a reír.

- ¿Escritor? Eso es lo más divertido que he oído nunca. Mírese. En mi vida he visto mayor desastre (p. 137).

Habían vendido todas sus pertenencias. Quinn ya no tenía nada que lo vinculara con su vida pasada. *Había llegado al final de sí mismo. Lo sentía ahora, como si al fin se le hubiera revelado una gran verdad. No quedaba nada (p.138).*

*No tenía nada de que echar mano, excepto él mismo.*

Quinn vuelve al edificio de Peter Stillman hijo. El departamento, sin llave y abandonado, lo recibe para el descanso. *Había dejado el caso muy atrás y ya no se tomaba la molestia de pensar en él. Había sido un puente hacia otro lugar en su vida, y ahora que lo había cruzado, había perdido su significado (p.143).*

Finalmente, Quinn, se encierra en la habitación de Peter Stillman.

Quinn quiebra el lazo que lo ata a Stillman. Ya no necesita observar la vida de otro

---

<sup>194</sup> Ojo, que en la traducción dice: *Usted es el único en la guía*, pero la frase original esconde la doble posibilidad: "usted es el único en la guía" y "usted es el único en el libro, en la novela".

hombre, todo ello sirvió como puente hacia otro lugar de su vida. Quiebra el lazo que lo ata a su simulacro Auster (¿al detective inexistente, al autor?). Se encierra en la habitación de Peter, recibe comida de una mano desconocida y se dedica a escribir.

Se encierra en una habitación.

La habitación cerrada es prácticamente un lugar común en las novelas policiales. El detective debe recrear el crimen sucedido anteriormente en la habitación (como Daniel, el de la Biblia; como Dupin, en *Los asesinatos de la calle morgue-*). Sin embargo, en esta novela, la habitación cerrada tiene connotaciones absolutamente distintas. No existe crimen que solucionar en ella. Pero sí hay un enigma que debe resolverse dentro de las cuatro paredes: descubrir, indagando en las huellas que se ocultan en la memoria, quién es uno. No basta con reproducir la memoria, hay que saberla leer, desde dónde leerla. Debe encontrar el lenguaje que le permita a ese ser confinado a la soledad, comunicarse consigo mismo.

La primera referencia que se hace en la novela *Ciudad de cristal* a la "habitación cerrada" es en relación al claustro al que Stillman somete a su hijo Peter, para obtener de él, el lenguaje de Dios. Su teoría es que si un niño no es estimulado lingüísticamente, terminará creando un lenguaje transparente, que devuelve a la palabra su relación directa con las cosas. En otras palabras: Recuperar aquel estado de inocencia (previo a la caída del hombre) en que Adán había nombrado cada cosa que veía, dirigiéndose transparentemente al corazón del mundo. Identificación absoluta entre significante, significado y cosa significada. Para Stillman esa relación no existía, y no existía desde Babel, desde que el hombre intentó violar el mandato divino: "*Creced y multiplicaos, llenad la tierra y dominadla*". Pero en Babel el hombre se estaba uniendo (y no desperdigando sobre la faz de la tierra) e incluso estaba afrentando el poder de Dios. Dios responde con una ingeniosa estratagema: confunde las lenguas. En el capítulo 6 de la *Ciudad de cristal*<sup>195</sup> se desarrolla toda esta temática, a través de la lectura que hace Quinn de un libro escrito por Stillman acerca de Henry Dark<sup>196</sup>. En el libro se sostiene que el mandato de "*creced y multiplicaos...*" ya se habría realizado, puesto que el hombre (tras el "descubrimiento" de América), habitaba a lo largo de toda la tierra. Sólo faltaba recuperar el lenguaje divino y el hombre podría volver a encontrar el *Paraíso Perdido*. El año óptimo era 1960, justo 340 años después de la llegada del *Mayflower* a Plymouth. *Porque ciertamente serían los puritanos, -rezaba el libro- el recién elegido pueblo de Dios, quienes tendrían en sus manos el destino de la humanidad*. 340 años después, porque Babel fue construida 340 años después del diluvio. El año había llegado, y Stillman-Dark debía trabajar para conseguir su utopía, pues la *utopía*, el paraíso, no eran lugares que pudieran descubrirse. *No había mapas que pudieran llevar al hombre hasta allí, pues el hombre lograría crear ese lugar soñado únicamente construyéndolo con sus propias manos*. Y lo que faltaba por hacer, era conocer el lenguaje de Dios. Para lograrlo, ese año, Stillman encierra a su hijo, de dos años, por los próximos nueve años. Pero su plan fracasa, y su hijo lejos de hablar el lenguaje perfecto, transparente, el lenguaje que uniera indistintamente una palabra con una cosa, sólo consigue balbucear incoherencias

197 :

---

<sup>195</sup> Donde todos los números que aparecen suman, cabalísticamente, siete.

*Ris ris clic desmorocho bajo. Chas chas camarrás, traca, traca, mastimana.* (En español).

*Wimble click crumblechaw beloo. Clack clack bedrack, flacklemuch, chewmanna.* (En inglés).

Lo interesante es lo que el mismo Peter dice acerca de sus palabras: *Invento palabras como éstas continuamente. No puedo remediarlo. Salen de mi boca por sí mismas. No se pueden traducir (¿?). Son el lenguaje de Dios y nadie más puede decirlas. En la oscuridad hablo el lenguaje de Dios y nadie me oye (...) Todos los días me siento en mi cuarto y escribo un poema. Invento todas las palabras yo, igual que cuando vivía en la oscuridad*<sup>198</sup>. *Empiezo a recordar cosas de esa manera, a fingir que estoy otra vez en*

<sup>196</sup> El libro de Stillman es *El jardín y la torre: primeras visiones del Nuevo Mundo*. En él se comenta un panfleto publicado en 1690, llamado *La nueva Babel* y escrito por un desconocido Henry Dark (personaje histórico creado por Stillman). En uno de los encuentros entre Quinn y Stillman, aquél se hace pasar por Henry Dark. Stillman le dice que no es posible, *porque no hay ningún Henry Dark. Bueno, quizás -dice Quinn- yo soy otro Henry Dark, opuesto al que no existe.* (Quinn (creación de Auster) haciéndose pasar por Auster se hace pasar por Dark (creación de Stillman (creación de Auster)) sin embargo, a quien le dice que es otro Dark.). Stillman le cuenta que fingió ser otro como una forma de protegerse (como Quinn), y que el *nombre guarda un secreto* en las iniciales: HD (Como Daniel Quinn con Don Quijote). HD por Humpty Dumpty. Humpty Dumpty es para Stillman una especie de profeta que dio en la clave de la futura salvación del hombre: Humpty Dumpty es amo de las palabras, y se ha caído del muro como el hombre del paraíso. Por eso hay que tratar de unir los fragmentos y así lograr ser los amos de las palabras nuevamente. Humpty Dumpty: *Cuando yo uso una palabra quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.* Alicia le dice confundida: *La cuestión es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. La cuestión -zanjó Zanco Panco - es saber quién es el que manda..., eso es todo. Algunas palabras tienen su genio..., sin embargo ¡yo me las arrégo para tenerlas tiesas a todas ellas! ¡Impenetrabilidad! Eso es lo que yo siempre digo. ¿Querría decirme, por favor -rogó Alicia- qué es lo que quiere decir eso? Por "impenetrabilidad" -dijo Zanco, muy orondo- quiero decir que ya basta de hablar de este tema y que más te valdría que me dijeras de una vez qué es lo que vas a hacer ahora pues supongo que no vas a estar ahí parada para el resto de tu vida.* Humpty Dumpty fuerza las palabras para que sean (para él mismo) transparentes. Sus palabras, para él, dicen lo que quiere decir. Además en *Alicia a través del espejo* se repite constantemente una discusión acerca de los nombres. *Mi nombre es Alicia, pero... ¡Vaya nombre más estúpido!* -interrumpió Zanco Panco (o Humpty Dumpty) con impaciencia. -¿Qué es lo que quiere decir? ¿Es que acaso un nombre tiene que significar necesariamente algo? -preguntó Alicia, nada convencida. *¡Pues claro que sí!* -replicó Zanco Panco - *El mío significa la forma que tengo...y una forma bien hermosa que se es. Pero con ese nombre que tienes, ¡podrías tener prácticamente cualquier forma!* Es tanto el poder que Humpty Dumpty otorga a la palabra, que el nombre es (ya no sólo el depositario de la identidad, sino) el configurador de la identidad, de la persona. Como si a Quinn le bastara con llamarse Auster para ser Auster

<sup>197</sup> Si el lenguaje ha sido uno de los caminos históricos a través del cual configurar una verdad, (los modelos, los metarrelatos, están contruidos a través del lenguaje), qué sucede si el lenguaje se advierte como algo roto, trizado, un vehículo carente de la transparencia necesaria para transmitir la verdad. *Nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos: nadie habla todas esas lenguas, carecen de metalenguaje universal.* Nos vemos en la necesidad de buscar un lenguaje transparente. Ya no será el mensaje, el natural, el poseedor de la verdad. Sino el lenguaje mismo será la verdad, en él cada palabra hablará la verdad, y se podrá descubrir, a través del lenguaje (como alguna vez lo intentó hacer la ciencia) el sentido último de las cosas. Qué sucede si la búsqueda del lenguaje perfecto fracasa. Si fracasa el último intento por acceder a la verdad, si el lenguaje no puede ser el vehículo portador de verdad, si el lenguaje no puede ser en sí una verdad: si el lenguaje es vehículo de la mentira. ¿Qué posibilidades existen de configurar una verdad, omniabarcante, transparente, cuando el lenguaje es una máscara que se ajusta, metamorfoseándose, al rostro de quien la ocupa?

*la oscuridad. Soy el único que sabe lo que significan las palabras. No pueden traducirse. Esos poemas me harán famoso* <sup>199</sup>. *La vida sólo puede durar cierto tiempo, ¿comprende? Todo lo demás está en la habitación, con la oscuridad, con el lenguaje de Dios, con los gritos (pp. 24-29).*

¿Y si fuera cierto que Peter habla el lenguaje de Dios, y por lo tanto, Stillman no fracasó, pero no tuvo la altura de miras para darse cuenta de ello? O, quizás, el lenguaje de Dios también es una metáfora de otra cosa. Recuérdese que para nosotros el lenguaje no es transparente, lo que implica que al hablar de “lenguaje de Dios” no necesariamente queremos decir “lenguaje de Dios”, quizás por “lenguaje de Dios” debemos entender: *el lenguaje que cada hombre tras largos períodos de soledad, inmerso en su memoria, descubre y confiere a su vida las palabras que para ese ser resultan transparentes.*

Quinn se encierra en una habitación del departamento de Peter. Busca la más oscura. Se desnuda y se duerme. *It was dark in the room when he woke up.* ¿Dark, de nuevo? ¿La presencia de Dark como el ave agorera que lo conducirá hacia la costa del lenguaje de Dios?

Quinn duerme, come, y escribe en su cuaderno rojo <sup>200</sup>.

*Como no escribo directamente a máquina, como todo lo escribo a mano, el cuaderno se convierte en mi lugar privado, en un espacio interior, diría yo.*

*El lugar en el que estoy es el cuaderno. El cuaderno es la habitación. Esto es, la casa del cuaderno* <sup>201</sup>.

La habitación como metonimia de la memoria. La memoria como sinécdoque del ser. El cuaderno sinécdoque de la habitación.

En el cuaderno están las palabras que para Quinn son como las palabras de Dios, son **sus** palabras de Dios. Quinn se ha vaciado de identidad, y se ha confinado en la más aguda soledad, se ha encerrado (como Stillman a su hijo) en una habitación para dar con su propio lenguaje divino que logre desentrañar su identidad. Podríamos sostener que tras la imposibilidad de autoconfigurarse a través de lenguajes exógenos, Quinn se autodefine utilizando un lenguaje que sea transparente para él mismo. Es ése el proceso que vive Auster durante la producción de su propia biografía: primero la transposición en otro ser (su padre) para luego realizar la transposición en su propio ser (hacerse otro, hacerse ficción) ocupando la tercera persona. Auster aprende este lenguaje que no dejará de abandonarlo en el resto de su producción novelística, donde continuamente reproducirá, tanto literalmente, como metafóricamente, su propia vida, lo que pudo ser, y lo que es.

---

<sup>198</sup> *In the dark*, como Henry Dark.

<sup>199</sup> Auster hoy **es** famoso (pero no por sus poemas).

<sup>200</sup> ¿Alguna vez mencioné que el cuaderno que Stillman utilizaba para escribir sus observaciones acerca de la descomposición del lenguaje producto de la descomposición de los objetos, era también rojo?

<sup>201</sup> Auster en Cortanze, Op. cit. pp.156-157.

Cuando el mundo parece una habitación llena de cosas que se exhiben no como puntos de referencia para no perderse, sino como recovecos, como ilusorias paredes de un infinito laberinto, Auster, el escritor, debe aferrarse a lo que tiene más cerca: él mismo. Y, al escribir de sí mismo, empieza a verse como si fuese otro, se trata como si fuese otro: *se aleja de sí mismo conforme se acerca a sí mismo. Ser escritor es convertirse en otro. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero. Escribir es un caso de impersonalidad, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro*<sup>202</sup>.

*In order to write about myself, I had to treat myself as though I were someone else. In the process of writing or thinking about yourself, you actually become someone else.*

*The Trilogy grows directly out of the Invention of the solitude.*

*The whole process that Quinn undergoes in that book is one of stripping away to some barer condition, in which we have to face up who we are. Or who we aren't. It finally comes to the same thing*<sup>203</sup>.

Quinn se ha liberado de sus máscaras, ha arribado a las costas de su lenguaje, de su posibilidad de transcribirse en palabras y desde esa *suplantación* se ha acercado a su propio conocimiento. Quinn se libera, se libera de Stillman, se libera de su simulacro (Auster), se libera del narrador y del autor y desaparece por los márgenes del libro. El narrador le pierde la pista, y Quinn habita finalmente, los recovecos de su memoria. El narrador se aferra a la única fuente que permanece de Quinn: el cuaderno rojo, ese cuaderno que no es otroque *La invención de la soledad*. Quinn abandona el cuaderno rojo como símbolo de la superación de una etapa<sup>204</sup>.

*Toda la historia se resume en lo que sucedió al final, y, sin tener ese final dentro de mí, no habría podido empezar este libro. Lo mismo es válido para los dos libros anteriores, La ciudad de cristal y Fantasmas. Llevo mucho tiempo luchando por decir adiós a algo, y esta lucha es lo único que de veras importa. La historia no está en las palabras; está en la lucha*<sup>205</sup>.

---

<sup>202</sup> Navarro, Justo. Prólogo en *El cuaderno rojo*. Barcelona, Anagrama, 1995. pp. 19-20.

<sup>203</sup> *The art of hunger*, pp. 277-279.

<sup>204</sup> En *La habitación cerrada* Fanshawe le entrega al narrador un cuaderno rojo. Fanshawe que ha simbolizado el doble, el reflejo del cual el narrador quiere deshacerse, le entrega las últimas palabras antes de morir encerrado en la habitación en que se encuentra. El narrador destroza el libro, y se libera (como Quinn) de una transposición que ya le abre el camino hacia una nueva vida.

<sup>205</sup> Final de la *Trilogía de Nueva York*, p. 314.





## Sín-tesis de Ciudad de cristal

*Todo empezó por un número equivocado.* Así comienza la novela. Daniel Quinn, el protagonista, es un escritor de novelas de misterio. Escribe bajo seudónimo, William Wilson, y su protagonista es un detective llamado Max Work. Vive solo tras la muerte de su esposa y su hijo. Una noche recibe una llamada telefónica preguntando por *Paul Auster detective*. Quinn contesta que está equivocado, y luego se arrepiente considerando las posibilidades que hubiesen surgido de haber seguido "el juego". El llamado se repite noches después y no alcanza a contestar. La tercera vez, vuelven a preguntar por Paul Auster detective y Quinn responde: *Con él*. Quinn acude a la entrevista con el hombre al otro lado de la línea, haciéndose pasar por Paul Auster detective, y acepta el caso. El caso es simple (en apariencia): debe vigilar a Peter Stillman a pedido de su hijo, Peter Stillman, quien teme que le haga daño. Peter Stillman hijo fue encerrado por su padre desde los dos años hasta los once en una habitación oscura sin otro contacto con el mundo que la mano que depositaba cada día un plato de comida, la misma mano que lo golpeaba al pronunciar palabras, la mano de su padre. El motivo de Peter Stillman padre: descubrir la lengua perfecta, la lengua natural de los hombres, la lengua de Dios. Hubo un incendio (*quizás Stillman al advertir el fracaso de su proyecto decidiera quemar todo y las llamas se extendieron*) hasta que llegaron los bomberos y descubrieron la habitación tapiada y a un niño (*o algo que se le parecía*) en su interior. El asunto fue aclarado y Stillman terminó en la cárcel. Pero había llegado el día en que recobraba su libertad y su hijo temía que fuera tras él para hacerle daño. Quinn debía vigilarlo e informar continuamente a la esposa de Peter hijo.

Quinn cada mañana espera frente al hotel de Stillman padre a que éste aparezca. Lo

sigue (*intentando no ser descubierto*) y anota concienzudamente cada uno de los actos que realiza el viejo, sin embargo, es muy poco (debido, quizás, a su inexperiencia como detective) lo que logra averiguar sobre él. Resuelve conversar con él, y no es mucho más lo que descubre. Una mañana, espera durante horas frente al hotel de Stillman padre, para seguirlo, y descubre que ya no se aloja más ahí. Se desespera, siente que el viejo se le ha adelantado en una jugada y quizás ya es demasiado tarde. Llama a la esposa de Peter Stillman hijo y todo parece normal. Decide buscar ayuda, y quién mejor que el verdadero detective Paul Auster, pero cuando llega a la casa del único Paul Auster que aparecía en la guía de teléfonos, descubre que Auster no es detective sino escritor. No es de gran ayuda. Le da un cheque con el cual la señora de Stillman hijo le había pagado (a nombre de Paul Auster) para que se lo cobre.

Determina, finalmente, apostarse frente al edificio de Stillman hijo a esperar a que aparezca el viejo. Vive como ermitaño, como vagabundo, escondido en un callejón frente al edificio durante meses. Minimiza el tiempo de sus necesidades para perder el menor tiempo posible de vigilancia. Cuando su dinero se ha acabado, llama a Paul Auster para pedirle el dinero del cheque. Éste le señala que el cheque no tenía fondos, y le pregunta dónde ha estado todo ese tiempo. Quinn le dice que ha estado trabajando en el caso. Auster le pregunta si se ha vuelto loco, le cuenta que Stillman padre se ha suicidado, se ha lanzado desde un puente.

Quinn decide volver a su casa, pero hay nuevos arrendatarios en ella. Se dirige al departamento de Peter Stillman hijo, encuentra la puerta abierta, entra, camina hasta la última pieza del pasillo, se saca la ropa, y duerme. Al despertar descubre un plato de comida a su lado. Come y luego escribe en su cuaderno rojo (el cuaderno que había utilizado para hacer las anotaciones del caso), pero no escribe acerca del caso. Vuelve a dormirse y un nuevo plato junto a él, y escribe, duerme y come durante algún tiempo. Hasta que finalmente, el narrador que había sido omnisciente y en tercera persona durante toda la novela, nos dice (en primera persona) que le ha perdido la vista a Quinn, y que lo único que quedó de él fue el "cuaderno rojo".

## Consideraciones de superficie (o lo que no apareció en la tesis)

***Don Quijote representa la juventud de una civilización: él se inventaba acontecimientos; nosotros no sabemos cómo escapar a los que nos acosan.***

***E.M. Ciorán***

***Supongo que podría considerarse especulativo, ya que en realidad no pretendo demostrar nada. De hecho está escrito irónicamente. Una lectura imaginativa, supongo que podríamos llamarlo.***

***Lectura imaginativa de El Quijote, por Paul Auster***

***(del diálogo que mantiene con Quinn):***

Auster realiza una creativa lectura acerca de la autoría de *El Quijote*. Cervantes, al interior del libro, sostiene que es Cide Hamete Benengeli el autor (cronista, en árabe) de las aventuras del ingenioso hidalgo. Cervantes se presenta únicamente como el corrector de las traducciones de los manuscritos. El problema que inquieta a Auster es cómo Cide Hamete puede escribir acerca de sucesos en los cuales no estuvo presente. La teoría que plantea, es que Cide Hamete es una combinación de cuatro personas diferentes: Sancho Panza es el testigo (quien acompaña en todas sus aventuras a don Quijote), pero no sabe leer ni escribir, a pesar del gran don del lenguaje que posee. Sancho, por lo tanto, dicta al cura y al barbero, las aventuras de su amo. *Ellos pusieron la historia en correcta forma literaria, en castellano* (p. 110). Y se la entregaron al bachiller Sansón

Carrasco, quien la traduce al árabe. Cervantes encuentra la traducción, contrata a alguien para que la pase al castellano y publica su libro: *Don Quijote de la Mancha*.

La razón que mueve al *cuarteto Benengeli* a tomarse tantas molestias radica en las propiedades curativas que el cuarteto deposita en la literatura<sup>206</sup>. Alonso Quijana, de tan poco dormir y de tanto leer novelas de caballerías se le terminó *secando el cerebro de manera que vino a perder el juicio*<sup>207</sup>. Sus amigos queriendo salvarlo, primero quemaron sus libros, pero eso no dio resultado. Entonces, todos salen a buscarlo con distintos disfraces, con el fin de llevarlo devuelta a casa. *El libro no era más que uno de sus trucos. La idea era poner un espejo delante de la locura de don Quijote, registrar cada uno de sus absurdos y ridículos delirios, de tal modo que cuando finalmente leyese el libro viese lo erróneo de su conducta* (p. 110). En el fondo, si los libros produjeron la locura de don Quijote, un libro con sus aventuras podría mostrar la descontextualización de sus actos.

Auster llega aún más lejos con su teoría: Don Quijote, en realidad, no estaba loco. Sólo fingía estarlo. Es él quien orquesta el cuarteto *Benengeli*. Hay que recordar que durante todo el libro don Quijote está preocupado por el tema de la posteridad: se pregunta una y otra vez con cuánta precisión registrará su cronista sus aventuras. Sabe que existe un cronista, y sabe que es Sancho, pues él mismo lo ha seleccionado para esa función. Más aún: probablemente fue el mismo don Quijote quien tradujo el texto del árabe al español. Entonces sólo queda imaginar la escena en que Cervantes contrata a un don Quijote disfrazado de moro para que traduzca sus propias historias al español.

La motivación que tendría Alonso Quijano para llevar a cabo toda esta farsa sería, de acuerdo a Paul Auster, averiguar hasta qué punto la gente era capaz de tolerar las blasfemias si les proporcionaban diversión. La respuesta: *Hasta cualquier punto. La prueba es que todavía leemos el libro. Sigue pareciéndonos sumamente divertido. Y eso es en última instancia lo que cualquiera le pide a un libro, que le divierta* (p. 110).<sup>208</sup>

Personalmente me gusta mucho esta lectura imaginativa, salvo la motivación final que Auster atribuye a Quijano para llevar a cabo la farsa (*diversión*, dudo que Cervantes sólo haya buscado diversión, cuando las antiguas novelas de caballerías cumplían fielmente con ese propósito). Como conclusión (personal) propongo que Quijano llevó a cabo la farsa como una forma de repetir (y poner en abismo) la misma dualidad *bacía-yelmo; molinos-gigantes con locura-cordura*. Quijano fingía estar loco y confundir una *bacía* con el *yelmo de Mambrino*, y sus amigos sorprendidos no hallaban cómo sacarlo de su error, confundiendo, ellos, a una persona sana con una persona demente. Al fingir esa locura, Quijano lograba repetir la confusión en sus amigos, trasladando el perspectivismo que mantiene con la realidad hacia el resto del mundo. La máscara de la locura como espejo de la dicotomía monomaniaca, desplazando el reflejo del

<sup>206</sup> *La escritura no cura nunca nada*. Auster en Cortanze, Op. cit. p. 79.

<sup>207</sup> ¿Qué mejor retrato de un escritor que mostrar a un hombre que ha quedado embrujado con los libros?

<sup>208</sup> Me parece extraña la conclusión a la que llega Auster, pues en sus propias novelas, no es la diversión del lector lo que busca, sino responder a preguntas que se acercan más a la metafísica. Quizás la excepción corresponde a la única novela que Auster escribió bajo seudónimo, *Jugada de Presión*, la cual es una excelente novela para leer, si sólo se busca diversión.

perspectivismo al resto de la gente.

## Lectura imaginativa de *Ciudad de cristal*, por Alan Meller

*Ciudad de cristal* es una novela escrita por Paul Auster. Aunque suene contradictorio, he ahí su estratagema. Paul Auster nos hace creer que él se ve envuelto en la historia por una llamada equivocada.

Esta novela, como el Quijote, también surge de unos manuscritos hallados. Los manuscritos que llenaban el cuaderno rojo y que fueron encontrados por Auster y su innominado amigo. Cuando Auster coge el libro y lo hojea, le confirma a su amigo: *es de Quinn*. Luego con una exagerada carga de culpabilidad le dice a su amigo que se lo lleve, que *no quiere verlo nunca más*. Este amigo, narrador de la novela, nos cuenta: *he seguido el cuaderno rojo lo más atentamente que he podido y cualquier inexactitud en la historia debe atribuírseme a mí* (p. 145). Este amigo jamás conoció a Quinn más que por la historia que le contó Auster y por las palabras escritas en el cuaderno rojo. Tras encontrar el cuaderno rojo jamás volvió a tener alguna otra noticia de Quinn. Sospechoso, ¿no les parece? Todo apunta hacia Auster. Él es quien conoce los comienzos de la historia y quien encuentra los manuscritos. O quizás es él quien inventa la historia y escribe los manuscritos, haciendo calzar todo perfectamente en la mente de su amigo. Pero aún nos queda el móvil. ¿Por qué Auster le representaría esa intrincada trama a su amigo? La clave está en quién le entrega el número de teléfono de Daniel Quinn a Virginia Stillman diciéndole que es el de Paul Auster. En el fondo quién es el culpable del error original que desencadena toda la historia: Michael Saavedra. Paul Auster introdujo esa pista para ocultarse. Ese nombre en la historia. Michael Saavedra, como Miguel (de Cervantes y) Saavedra. O sea *Cervantes* es la clave; los manuscritos, la evidencia. El móvil: Quijano crea a un loco (Don Quijote). Auster crea a un solitario (Quinn, tras la muerte de su esposa y su hijo). Auster siente cierta orfandad tras la muerte de su padre, pero encuentra asidero en su esposa y su hijo. Imagina su vida sin ese asidero, en completa soledad. La imagina pero no consigue hacerla real. Es por eso que necesita a un tercero: su amigo. Auster inventa la historia, se involucra en ella, y se la cuenta a su amigo. Sólo entonces la historia comienza a hacerse real. Ya no pertenece a la imaginación de Auster, ya no está dentro de su cabeza, sino que la puede ver (como si la leyera) en el texto que escribe su amigo. Es la manera de conseguir la tercera persona. El amigo es la tercera persona, tanto real como gramatical, que Auster necesita para saber lo que significa la verdadera soledad. *Ciudad de cristal era una forma de saber qué hubiese sucedido con mi vida si Siri y Daniel no existieran*<sup>209</sup>. Y al menos en algo le sirvió, pues el amigo tras conocer la historia, y la falta de preocupación de Auster para hacerse cargo de Quinn, decidió no volver a ver nunca más a su amigo. *En cuanto a Auster, estoy convencido de que se portó mal desde el principio al fin. Si nuestra amistad*

---

<sup>209</sup> Auster en Cortanze, Op. cit. p. 133.

*ha terminado, él es el único culpable* (p. 145). Auster pierde un amigo y queda (un poco) más solo.

Organización de las novelas de la *Trilogía* de acuerdo a la temporalidad sobre la cual se focaliza la investigación:

**Futuro:** En *Ciudad de cristal*, como novela de *suspense* (*nuestro interés está sostenido por la espera de lo que acontecerá, es decir, por los efectos*), el "detective" debe evitar que algo suceda en el futuro: que Stillman no mate a su hijo. Quinn debe tratar de anticipar sus movimientos, de descubrir qué se propone el viejo.

**Presente:** En *Fantasmas*, Azul debe observar a un hombre (que escribe sentado frente a una ventana) y registrar sus actos. Su atención está puesta en el presente. Paradójicamente, el único personaje, en las tres novelas, que es detective<sup>210</sup>, no tiene nada que investigar, sólo debe anotar lo que ve, y no debe descubrir lo que sucedió o lo que sucederá (quizás está era la forma de desarticular el género en esta "novela policial").

**Pasado:** En *La habitación cerrada*, el narrador debe escarbar en el pasado, para llegar hasta su viejo amigo (y doble) de la infancia. Es quizás esta la única novela (*la que hurga en la memoria*) que le concede al "detective" ciertos logros en su investigación.

Organización de las novelas de la *Trilogía* de acuerdo al título más apropiado para su tema:

*Ciudad de cristal:* Es el nombre más apropiado para *Fantasmas*, pues en esta novela Azul y Negro se observan a través de las ventanas de sus habitaciones. La ciudad se dispone como un espejo, donde Azul, a través de la observación de otro hombre, sólo se aproxima a su propio ser.

*Fantasmas:* Es, desde luego, el nombre más adecuado para *La habitación cerrada*, pues Fanshawe se comporta como un verdadero *fantasma* apareciendo y desapareciendo de la vida del narrador.

*La habitación cerrada:* Es en *Ciudad de cristal* donde se desarrolla con mayor detenimiento el tema de la habitación cerrada, entregando numerosos ejemplos. En cambio, el nombre que lleva esta novela no guarda tanta relación con su contenido.

## Algunas consideraciones acerca de los nombres aparecidos en la *Ciudad de cristal*

Daniel Quinn, bajo seudónimo William Wilson, se siente como su personaje Max Work, cuando se hace pasar por Paul Auster. Se disfraza de Daniel Quinn, Henry Dark, y Peter Stillman hijo.

---

<sup>210</sup> Quinn se hace pasar por detective. El narrador de *La habitación cerrada* dice: "Yo era un detective, después de todo, y mi trabajo consistía en buscar pistas".

**Daniel.** El nombre del hijo de Paul Auster (tanto en la realidad como en la novela). Daniel Quinn. Daniel Quinn como DQ: Don Quijote. Daniel (bíblico), el primer detective de la historia. Daniel Quinn, detective en *La habitación cerrada* (?). Nombre del propietario del pasaporte encontrado por Anne Blume (en *El país de las últimas cosas*). Quinn (como *twin*, y toda la tragalada de leseras que le dice Stillman). Quinn... Ellery Queen. Quinn como la madre de Auster, Queenie. Daniel Quinn el nombre con el cual Daniel Quinn se hace pasar por otro en el primer encuentro con Peter Stillman. Paul Quinn, el seudónimo de Auster cuando publicaba artículos en una revista.

**William Wilson.** Seudónimo de Daniel Quinn. Protagonista y nombre del cuento acerca de los dobles, de Poe. Jugador de béisbol, de los Mets. Seudónimo utilizado por Vicente Rossi, uno de los primeros escritores de novelas policiales argentino.

**Peter Stillman.** El padre. El hijo. El simulacro del hijo (Daniel Quinn, representando al detective Paul Auster, haciéndose pasar por Peter Stillman hijo). Peter, nombre del hijo de Daniel Quinn, muerto. Stillman el hombre que permanece. Nombre del hombre con el que se encuentra Paul Auster en *La habitación cerrada* (?). Los dos Peter Stillman que aparecen en la estación de trenes.

**Henry Dark.** Invención de Peter Stillman (prolongación de la vida de Milton). Humpty Dumpty. (y todos los nombres que le atribuye Quinn, y lo que implica el que se llame Humpty Dumpty). El simulacro de Henry Dark (por parte de Quinn, quien representa al detective Paul Auster) (lo que implica que Quinn (una copia se haga pasar por una copia para hacerse pasar por una copia: Auster es el creador de Quinn, y el creador de Stillman, quien a su vez es creador de Dark. Quinn se hace pasar por Auster pero es otro Auster a pesar de que es el único que aparece en el libro. Quinn creación de Auster, haciéndose pasar por Auster se hace pasar por Dark, creación de Stillman, sin embargo a quien le dice que es otro Dark. Nombre que utiliza Fanshawe: *Nadie sabe quién soy, no salgo nunca*).





## ¡Conclusión!

Conclusión viene de concluir. Concluir es un verbo que viene del latín *concludere*, que quiere decir 'cerrar', 'terminar', 'encerrar'.

Aunque me parece que no corresponde *cerrar*, ni menos *encerrar* temas en esta tesis (*siempre nos encontramos ante algo que se abre, ante otra cosa*), sobretodo si trata acerca de la posmodernidad, y de la efímera posibilidad de su existencia, me parece imperdonable privar al lector de la gracia de poder leer una conclusión para evitar la tediosa lectura de la tesis completa. Es generalmente admitido que en una tesis hay como mucho una idea, una frase, que la engloba y resume, el resto son adornos o mecanismos para llegar a ella. Me sentiría de sobra orgulloso si éste es el caso.

### La frase o La conclusión

Lo que en esta tesis hizo su autor fue: crear una noción de intertexto (el intertexto superficial o vacío, opuesto al intertexto profundo), que surge como manifestación de una "lógica" posmoderna, y cuya presencia puede advertirse en la novela *Ciudad de cristal*, al utilizar el género de la novela policial como intertexto vacío. (Paradojal resulta que el tema de esta tesis sea centrarse en aquello que la novela **no** es).

O, dicho de otra forma: La novela *Ciudad de cristal* contiene uno de los rasgos propios de la posmodernidad, el llamado intertexto vacío.

O, más bien: Debido a que puede verificarse el intertexto vacío al interior de la novela *Ciudad de cristal*, ésta pertenece a la posmodernidad.

O, mejor: Toda obra que contenga un intertexto vacío pertenece a la posmodernidad,

he ahí el caso de *Ciudad de cristal*.

O, mejor aún: Ya que *Ciudad de cristal* es una novela posmoderna, lo más seguro es que contenga intertextos vacíos.

O, quizás: Gracias a que la novela *Ciudad de cristal* contiene intertextos vacíos, éstos son elementos propios de la posmodernidad.

En el fondo:

X = intertexto vacío

P = Posmodernidad

C = *Ciudad de cristal*

$$\{ X \rightarrow P : \text{Si } \exists C / X \in C \Rightarrow C \in P \}$$

211

***La posmodernidad es una esfera, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Ma, si non e vero, e bene trovato***

---

<sup>211</sup> No podría dejar de mencionar en la conclusión quizás uno de los rasgos más importantes de la novela, y el corolario de esta tesis en definitiva: que

# Bibliografía

## I.- Obras de Paul Auster:

- A salto de mata. Barcelona, Anagrama, 1998.  
El cuaderno rojo. Barcelona, Anagrama, 1995.  
El país de las últimas cosas. Barcelona, Anagrama, 1999.  
El Palacio de la Luna. Barcelona, Anagrama, 1999.  
La invención de la soledad. Barcelona, Anagrama, 1998.  
La trilogía de Nueva York. Barcelona, Anagrama, 1997.  
Leviatán. Barcelona, Anagrama, 1996.  
Pista de despegue. Barcelona, Anagrama, 1998.  
The Art of Hunger. Nueva York, Penguin Books, 1997.  
The New York Trilogy. Nueva York, Penguin Books, 1990.  
Why Write?. Washington D.C., Library of Congress, 1996.

## II.- Marco teórico general para el estudio de la posmodernidad:

- Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1994.
- Baudrillard, Jean. El otro por sí mismo. Barcelona, Anagrama, 1997.
- , Las estrategias fatales. Barcelona, Anagrama, 1985.
- Callinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad. Madrid, Tecnos, 1991.
- Ciorán, E.M. Silogismos de la amargura. Barcelona, Monte Avila Eds., 1982.
- Connor, Steven. Cultura Postmoderna. Madrid, Akal, 1996.
- Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Barcelona, Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles y Guattari, "¿Qué es una literatura menor?" en Kafka. Por una literatura menor. México D.F., Era, 1983.
- Díaz, Esther. Posmodernidad. Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Eco, Umberto. Apocalípticos e Integrados. Barcelona, Lumen, 1985.
- Habermas, Jürgen. "Modernidad, un proyecto incompleto" en Casullo, Nicolás (comp.) El debate modernidad / posmodernidad. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- Jameson, Fredric. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Paidós, 1991.
- Lash, Scott. "Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas) en Casullo, Nicolás (comp.) El debate modernidad / posmodernidad. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- Lipovetsky, Gilles. La era del vacío. Barcelona, Anagrama, 1986.
- Lyotard, Jean-Francois. La posmodernidad (explicada a los niños). Barcelona, Gedisa, 1996.
- La condición postmoderna. Madrid, Cátedra, 1989. "Qué era la posmodernidad" en Casullo, Nicolás (comp.) El debate modernidad / posmodernidad. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- Maldonado, Tomás. "El movimiento moderno y la cuestión "post"" en Casullo, Nicolás (comp.) El debate modernidad / posmodernidad. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- Meller, Patricio. "Beneficios y costos de la globalización: perspectiva de un País pequeño (Chile)". Artículo presentado en el II Encuentro Internacional de Economistas, La Habana, 24-29 enero, 2000.
- Navarro, Desiderio (Comp.). Intertextualité. La Habana, Casa de las Américas, Embajada de Francia, 1997.

- Sartori, Giovanni. Homo videns (La sociedad teledirigida). Madrid, Taurus, 1988.
- Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. México D.F., FCE, 1988.
- Wellmer, Albrecht. "La dialéctica de modernidad y posmodernidad" en Casullo, Nicolás (comp.) El debate modernidad / posmodernidad. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.

### III.- Marco teórico para el estudio de la novela:

- Albrecht, Jörg. "La ciudad del futuro" en Humboldt, 121, 1997.
- Blumenfeld, Hans. "La metrópoli moderna" en Scientific American, La Ciudad, Madrid, Alianza, 1967.
- Borsari, Andrea. Paul Auster's Urban Nothingness.  
<http://www.bluecricket.com/auster/articles/nothing.html>
- Cortanze de, Gérard. Dossier Paul Auster. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Dawson, Nicholas. An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster's New York Trilogy.  
<http://www.bluecricket.com/auster/articles/dawson.html>
- Díaz, César. La novela policíaca. Barcelona, Acervo, 1973.
- Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis. Barcelona, España, 1983.
- García, Natalia. Uno soñaba que era rey y Mr. Vértigo: algo en común. Tesis de Licenciatura de la Universidad de Chile. Santiago, 1998.
- Eco, Umberto (Editor). El signo de los tres, Barcelona, Lumen, 1989.
- Link, Daniel (Comp.). El juego de los cautos, Buenos Aires, La Marca, 1992.
- Narcejac, Thomas. La novela policial. Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Nikolic, Dragana. Paul Auster's Postmodernist Fiction: Deconstructing Aristotle's "Poetics".  
<http://www.bluecricket.com/auster/articles/aristotle.html>
- Pace, Chris. Escaping from the Locked Room: Overthrowing the Tyranny of Artifice in Paul Auster's New York Trilogy. <http://www.bluecricket.com/auster/articles/thesis.html>
- Piglia, Ricardo. "Sobre el género policial" en Crítica y Ficción. Buenos Aires, Siglo Veinte, s/f.
- Snodgrass El Saffar, Ruth. "La función del narrador ficticio en *Don Quijote*" en El Quijote, Madrid, Taurus, 1989.
- Testa, Daniel. "*Don Quijote* y la intertextualidad" en Cervantes, su obra y su mundo, Madrid, Patronato del Arcipreste de Hita, 1981.
- Toro, Fernando de. "*Don Quijote* como "desconstrucción" de modelos narrativos" en Cervantes, su obra y su mundo, Madrid, Patronato del Arcipreste de Hita, 1981.
- Worldguide Interviews. Paul Auster Interview.

<http://www.worldmind.com/Cannon/Culture/Interviews/auster.html>

#### **IV.- Obras de otros autores:**

- Benjamin, Paul. Jugada de presión. Barcelona, Anagrama, 1998.
- Borges, Jorge Luis. Obras completas. Barcelona, Emecé, 1996.
- Calvino, Italo. Las ciudades invisibles. Buenos Aires, Minotauro, 1988.
- Carroll, Lewis. Alicia a través del espejo. Madrid, Alianza, 1973.
- Cervantes, Miguel. Don Quijote de la Mancha. Santiago, Universitaria, 1997.
- Chandler, Raymond. Playback. Buenos Aires, Emecé, 1988.
- Tristezas de Bay City. Madrid, Unidad Editorial, 1998.
- Dios, et al. Sagrada Biblia. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.
- Hammett, Dashiell. Una mujer en la oscuridad. Madrid, Alianza, 1988.
- Cosecha roja. Barcelona, Planeta, 1985.
- Hawthorne, Nathaniel. Wakefield. México D.F., Coyoacán, 1994.<sup>o</sup>
- Poe, Edgar Allan. Cuentos. Madrid, Alianza, 1994.
- Simenon, Georges. La taberna del puerto. Barcelona, Planeta, 1994.
- Sófocles. Edipo Rey. Santiago, Univesitaria, 1983.
- Soriano, Osvaldo. La hora sin sombra. Bogotá, Norma, 1995.
- Tarantino, Quentin. Pulp Fiction. Barcelona, Mondadori, 1995.