



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Inestabilidad ontológica en la ficción posmodernista de Paul Auster: marginalidad y autodestrucción en *City of Glass*, *The Music of Chance* y *Leviathan*

Autor:

**Piperno, Hernán Diego**

Tutor:

**Castagnino, María Inés**

**2020**

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas.

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras – Secretaría de Postgrado

Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

Trabajo final de tesis

Título: Inestabilidad ontológica en la ficción posmodernista de Paul Auster:

marginalidad y autodestrucción en *City of Glass*, *The Music of Chance* y

*Leviathan*.

Directora: María Inés Castagnino.

Alumno: Hernán Diego Piperno.

DNI: 27310958

Correo electrónico: herpiperno@gmail.com

Año: 2020

Título: Inestabilidad ontológica en la ficción posmodernista de Paul Auster: marginalidad y autodestrucción en *City of Glass*, *The Music of Chance* y *Leviathan*.

Contenidos:

1-Introducción	3
2- Fundamentación	
2.1-Antecedentes del tema	6
2.2- Estado actual	11
3- Marco teórico	
3.1- El contexto postmoderno – la postmodernidad	16
3.2- Postmodernismo	21
3.3 - <i>Peak Postmodernism</i> , 1973 – 1990	26
3.4- El foco ontológico dominante	28
3.5 - Inestabilidad ontológica: sus consecuencias	32
3.6 - La construcción de una realidad	36
3.7 - Marginalidad	42
3.8 -Libre albedrío vs- autodeterminación	46
4- Análisis de las obras	
4.1- <i>City of Glass</i>	49

4.2- <i>The Music of Chance</i>	72
4.3- <i>Leviathan</i>	91
5-Puntos de encuentro entre las obras	115
6- Conclusiones	125
7- Bibliografía	130

## **1-Introducción:**

En el presente trabajo me propongo analizar tres de las obras más enigmáticas del autor norteamericano Paul Benjamin Auster, nacido en Newark, estado de Nueva Jersey, Estados Unidos, el 3 de febrero del año 1947. Paul Auster se graduó en la Universidad de Columbia en 1970, donde estudió literatura francesa, italiana e inglesa. Tras un breve período en el que trabajó como marino en un petrolero, viajó a Francia (1970-1974), donde vivió de la traducción de autores franceses como Stéphane Mallarmé, Jean-Paul Sartre y Georges Simenon. Ya de vuelta en su país, y radicado en Nueva York, publicó artículos de crítica literaria y recopilaciones de sus poemas. En 1976 apareció *Squeeze Play*, publicada bajo el seudónimo de Paul Benjamin; con muy escasa repercusión. La muerte de su padre, en 1979, cambió radicalmente su situación personal, ya que la herencia que recibió le aportó los medios para consagrarse por entero a la novela. Luego de su primer éxito con la novela autobiográfica *La Invención de la Soledad* en 1982, aparecen las novelas que se tratarán en este trabajo: *City of Glass* (1985), *The Music of Chance* (1990) y *Leviathan* (1992).

El objetivo de la presente investigación es ampliar las variadas interpretaciones actuales de los trabajos en cuestión, sobre los que mayoritariamente se hace hincapié en la innegable presencia de lo azaroso y casual como justificativo de las eventualidades que afectan a los personajes. Propongo rever dichas eventualidades desde la causalidad y la toma de decisiones autodeterminadas de dichos personajes que los conducen a resultados destructivos. Asimismo, ahondaré sobre las razones que los llevan a tomar las decisiones que forjan dichos destinos. Parto de la premisa que los personajes de Auster están inmersos en un mundo misterioso, confuso y de inestabilidad ontológica. Abrumados y desilusionados por una falta de sentido existencial, se encauzan en un camino sin retorno de marginalidad, es decir, de alienación de sus lazos afectivos, despojo de sus bienes materiales y toma de decisiones que inevitablemente los conducen a consecuencias catastróficas.

El marco teórico que dará forma a mis reflexiones sobre el problema consiste en aspectos del postmodernismo relacionados con la selección de novelas que he realizado de la obra austriaca. En virtud de ello, tal como señala Sim (2011), una de las maneras más eficaces de describir al postmodernismo como movimiento filosófico es como una forma de escepticismo. Al referirse a este concepto, el autor incluye escepticismo acerca del conocimiento y las formas en que llegamos a él, conceptos preestablecidos, normas culturales, figuras y normas de autoridad políticas y socioculturales. En otras palabras, un escepticismo generalizado que lleva a un cuestionamiento de la existencia en sí, donde nada se da por sentado, todo se cuestiona. El autor presenta a esta filosofía, y otros discursos como el deconstruccionista, como consecuencia del movimiento postestructuralista, cuya crítica al pensamiento estructuralista binario tradicional lo sitúa en el mismo campo de la teoría postmoderna, al objetar la predictibilidad y armonía del enfoque estructuralista planteado por figuras como Levi-Strauss o Roland Barthes en sus comienzos, donde todo encaja, cada análisis parece ser una variante del mismo procedimiento y el resultado es predecible, dejando un estrecho margen al azar, la creatividad y lo inesperado.

Uno de los autores centrales para mi desarrollo del trabajo será Brian McHale con su reformulación del foco dominante ontológico en el postmodernismo en *Postmodernist Fiction* (1987), que complementaré con los trabajos de Spanos y su desarrollo del estado ontológico y la invasión ontológica; y Pavel, quien desarrolla el concepto de panoramas ontológicos.

Dentro del marco supra mencionado realizaré una búsqueda de artículos críticos y textos en general afines a los textos del corpus para poder extraer conceptos pertinentes a la teoría postmoderna en general, y los conceptos de inestabilidad ontológica, marginalidad y autodestrucción en particular. A la vez, investigaré los temas relacionados con el azar y las diferencias etimológicas en el idioma inglés de términos como *fate*, *destiny*, *luck*, *fortune* y *chance* que serán claves a la hora de discutir el concepto de autodestrucción en mi trabajo.

Mi trabajo se organizará en secciones dedicadas a analizar la presencia de los temas en discusión en cada una de las obras. Comenzaré por explicar el concepto de inestabilidad ontológica en relación a los personajes desde una perspectiva de la teoría posmoderna, lo que me llevará a identificar instancias de marginalidad en cada una de las obras. Finalmente, categorizaré las diferencias entre un destino autodeterminado y uno azaroso y describiré las motivaciones de la autodestrucción de los personajes. También se dedicará un último capítulo, previo a las conclusiones, en el que se analizarán los puntos de encuentro entre las obras.

## 2- Fundamentación

### 2.1-Antecedentes del tema:

McHale introduce un concepto troncal en su trabajo *Postmodern Fiction* al que denomina “the ontological dominant” (1987:10), el cual será asimismo crucial en el desarrollo de mi trabajo de tesis. El autor, retomando a Jakobson, define el concepto de dominante como un elemento de focalización en una obra de arte que la gobierna, determina y transforma el resto de sus componentes (6-7), y luego siguiendo a Fokkema explica: “the compositional and syntactical conventions of the modernist code include textual indefiniteness or incompleteness, epistemological doubt, metalingual skepticism, and respect for the idiosyncrasies of the reader” (8). Lo anteriormente expuesto lleva al autor a formular una tesis general sobre la ficción modernista afirmando que el foco dominante es epistemológico: “[it] foregrounds such epistemological themes as the accessibility and circulation of knowledge, the different structuring imposed on the ‘same’ knowledge by different minds, and the problem of ‘unknowability’ or the limits of knowledge” (9). De aquí, que parte con su segunda tesis general sobre la ficción postmoderna afirmando que el foco es ontológico: “postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls ‘post-cognitive’: ‘Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?’” (10). Las preguntas que plantea pasan a tener un foco mucho más abarcativo que traspasa los límites del conocimiento, cuestionando el sentido de la existencia en general.

El foco dominante ontológico es un concepto central que atraviesa el escrito de McHale, quien continúa explicando que esta transición del foco dominante cognitivo al post-cognitivo, o del epistemológico al ontológico, no está claramente definida y separada. Dicha afirmación hace eco de lo que Lyotard explicara en cuanto a la sucesión sin fin de modernismo y postmodernismo con su visión cíclica de la historia cultural (Sim, 2011:12), afirmando que la inextricable incertidumbre epistemológica se convierte en inestabilidad ontológica (McHale,



1987:11). Es justamente este concepto de inestabilidad ontológica, este cuestionamiento de la existencia y el ser, que relacionaré con el comportamiento de los personajes principales de las obras de Auster a trabajar.

Spanos (1972: 149 - 167) menciona un concepto que denomina estado ontológico al que asocia la sensación de miedo, de “nothing to hold on to” y “not-at-homeness” (149) que acecha al hombre moderno en el mundo occidental. Es precisamente la imposibilidad de definir en términos racionales miedo a qué, lo que genera una sensación de inestabilidad provocada por la contingencia o vivencia azarosa de la realidad que deviene en lo que él denomina “invasión ontológica”. Dicho concepto remite a la tradición austeriana, dado que conecta esta naturaleza azarosa con una sensación de destrucción que es efecto colateral de la estrategia postmoderna de la de-composición de los textos que aumenta la atomización, generando ansiedad y miedo (155). Sin embargo, Spanos continúa explicando que esta estética de la de-composición no es estrictamente negativa, ya que esta existencia inestable que provoca la sensación de miedo, no pertenencia y desesperación, es simultáneamente agente de esperanza, libertad y posibilidad infinita. Es este un punto que en Auster no solo no se cumple, sino que el autor exalta la marginalidad de la existencia de los personajes principales.

En 1981, Thomas Pavel publica un artículo llamado “Fiction and the Ontological Landscape”, donde precisamente desarrolla el concepto anunciado en el título. Pavel explica (151) que además de crear ontologías de un solo nivel, se pueden crear ontologías de varios niveles que describan mundos de dos o más estratos de seres reales. Ejemplifica esta fusión ontológica con el caso del mundo profano y el sagrado, donde uno de ellos va a preponderar sobre el otro, va a ser privilegiado (153), y de aquí concluye: “The world view of a given community may thus divide into several *ontological landscapes* [...] an ontology or an ontological fusion which governs the domain of a collective life” (154). Este panorama ontológico es adoptado por sus

usuarios en contextos sociohistóricos determinados que pueden variar de comunidad en comunidad. Luego menciona lo que denomina una condición cultural que conecta con la sociedad moderna: *ontological stress*: “Caused by difficulties of orientation among the complexities of modern ontological arrangements, this type of stress leads to the weakening of our adjustment to ontological landscapes” (157). Este es un concepto clave que luego lo lleva a mencionar lo que denomina *anarquismo ontológico* (158), a cuyos usuarios describe como reticentes a creer en cualquier panorama ontológico, ya que perciben la coexistencia de varios niveles ontológicos como auto excluyentes, lo cual les genera un descreimiento absoluto.

En una entrevista realizada a Paul Auster en 1992, a propósito de su reciente publicación de *The Music of Chance*, los entrevistadores le preguntan sobre lo que innumerables críticos y el mismo autor han resaltado respecto de su obra: el rol preponderante del azar en sus historias, “whose plots rely more on chance and synchronicity than the causality found in most fiction” (Auster, Gregory & McCaffery, 1992:3). Desde sus inicios, este ha sido uno de los puntos en los que la mayoría de los críticos se han focalizado y que indudablemente ocupa un lugar central en el corpus del autor. En respuesta a la pregunta sobre el rol del azar Auster lo define así: “the presence of the unpredictable, the powers of contingency” (3), pero lo relaciona directamente con lo previamente discutido sobre la inestabilidad ontológica, la falta de un punto de referencia, y afirma que su objetivo como escritor es escribir un tipo de ficción tan extraña como el mundo en el que vivimos (3), resaltando la ambigüedad y naturaleza postmoderna de su obra. En referencia a *The New York Trilogy* subraya: “mystery novels always give answers; my work is about asking questions” (22). Su obra continuamente propone preguntas sobre nuestra enigmática existencia y nuestras aún más enigmáticas respuestas y reacciones a las contingencias de la vida cotidiana. El mundo es un fascinante, aunque por momentos abrumador, enigma para Auster y en esta misma entrevista (13) también hace referencia a la idea de finitud y el continuum de generaciones de las que nuestra insignificante existencia forma parte.

Focalizándonos ahora en el componente abrumador de la ontología del mundo austeriano, Little también se refiere a la predeterminación del destino en relación a *The New York Trilogy* donde nada “is grasped in its ‘all’. No case is closed”, a la vez que resalta “the teleological notion of progress” (1997:133 - 134). Little concluye que este interminable cruce de caminos, casualidades y decisiones azarosas conduce a magnificar la sensación de falta de propósito, “the feeling that nothing is sure or that nothing adds up” (134); en otras palabras: inestabilidad ontológica.

En 1995, Dennis Barone edita *Beyond the Red Notebook*, un libro de ensayos sobre la obra de Paul Auster en el que resalta la constante desestabilización ontológica, así como la impredecibilidad e incertidumbre, como uno de los métodos recurrentes en su ficción (3-6). Barone ve a *Leviathan* como una posible respuesta política al incipiente terrorismo en Estados Unidos y al mundo en general, y destaca elementos claves en la obra de Auster como las descripciones de una vida ascética y simple, la frecuente sensación de un desastre inminente y personajes obsesivos que van perdiendo la habilidad de comprensión global (11). Esto último es particularmente relevante en su obra ya que también se ve reflejado en la dificultad de los personajes de establecer relaciones interpersonales auténticas, a la vez que se les dificulta una relación sensata con su mundo circundante, dificultades que, en palabras de Auster, son el resultado de una sensación de una intensa desesperanza y desesperación (12).

Otra característica que Barone resalta en las obras de Auster en discusión es la particular concepción de libertad que demuestran. Paradójicamente, los personajes de sus obras una y otra vez parecen gozar de una mayor sensación de libertad al estar confinados en un lugar o al ser responsables de otro/as (17), tal vez como respuesta al desconcierto que les genera el mundo cambiante e inestable que habitan. Esta búsqueda de libertad suele llevar a los personajes a diferentes tipos de relaciones simbióticas en las que a medida que uno de ellos va perdiendo su propia identidad, se va imbuyendo de la del otro, proceso que nos remite a su frecuente

(auto)destrucción. Estas búsquedas identitarias y de un hogar de pertenencia llevan a los personajes a la marginalidad, que puede expresarse como afectiva y material, ya que suelen distanciarse de sus seres queridos a la vez que despojarse de sus bienes materiales. En concordancia con la idea de destrucción, Tim Woods (1995: 148-150) afirma que una de las consecuencias de la experiencia de Nashe, el alienado personaje principal de *The Music of Chance*, es que no hay certezas epistemológicas y que la única certeza ontológica es la muerte. Poco a poco, va delegando la necesidad de tomar decisiones en las obligaciones impuestas por los otros personajes, lo cual lo va transformando en un autómeta a la vez que su identidad y su calidad de persona van disminuyendo. Woods (150) también alude a la paradójica y destructiva búsqueda de libertad de los personajes, quienes, según él, asocian la posesión de dinero con libertad, pero, tanto en el caso del personaje principal de *The Music of Chance* como en *City of Glass* y *Leviathan*, se ocupan de despojarse de todo bien material, en una suerte de auto boicot.

Woods (145-149) admite que en el caso de *The Music of Chance* se genera una tensión en algunos de los temas que preocupan a Auster: la autodeterminación, la inevitabilidad, la intervención voluntaria en el destino y el azar; en otras palabras: ¿es el azar el que decide las acciones de los personajes o son sus acciones autodeterminadas? Woods no provee una respuesta a esta pregunta, aunque afirma que esta tensión mantiene a los personajes principales en un estado de indecisión e incertidumbre acerca de su estado ontológico y, haciendo eco de McHale, afirma que la sensación constante de incertidumbre en la narrativa conduce a crisis epistemológicas radicales que pueden transformarse en ontológicas (160).

Arthur Saltzman (1995: 173-175), propone un interesante enfoque fenomenológico que incluye a los personajes principales de las tres obras en cuestión, donde dichos personajes crean su propio panorama ontológico. Saltzman retoma a Husserl y afirma que Auster documenta la degradación del sujeto mundano (173), o sea que los personajes experimentan una suspensión del juicio sobre la existencia de los objetos, entre los que Saltzman incluye artefactos culturales

como los valores; es decir que estos personajes toman al mundo de forma descriptiva, construyendo así una visión reducida de este, limitada a su percepción, lo que eventualmente los lleva a convertirse en autómatas. Luego, Saltzman continua: “The procedures of the reduction leave in Auster’s novels the analogue of what Maurice Blanchot [...] calls [...] ‘the poorest of individuals’” (174). Es a lo anteriormente expuesto que adjudica que usualmente prepondere una atmósfera masoquista y de deseos y actitudes adolescentes en los personajes masculinos, quienes luego tienden a desaparecer -destruirse- en este proceso de *suspensión del sano juicio*, quitándole así a los personajes austerianos, la responsabilidad consciente sobre sus actos y reafirmando la predeterminación, lo inevitable, de las acciones y eventos que se suceden en las obras. Este es el caso de los tres personajes principales de las obras en cuestión; es decir, la misteriosa evaporación del relato de Quinn en *City of Glass*, el suicidio de Nashe en *The Music of Chance*, y la *accidental* explosión de la bomba que mata a Sachs en *Leviathan*.

## **2.2- Estado actual:**

Trabajos más actuales, como los de Steven Alford (2004), “Chance in Contemporary Narrative: The Example of Paul Auster”, continúan trayendo a discusión la inagotable preocupación, a la vez que fascinación, de Auster sobre el fenómeno del azar; sin embargo, el ensayista afirma que los textos de Auster dejan entrever diferentes operaciones del azar o destino que se contradicen. Alford explica que hay ciertas presuposiciones epistemológicas y metafísicas del mundo al momento de comprender el concepto de azar y que, para Auster, el azar se podría definir como una coincidencia sorprendente, aunque destaca que Auster en varias entrevistas se refiere indistintamente a los conceptos de *chance* y *destiny*, o hasta probabilidad matemática, aludiendo a la no importancia de etiquetar dichos conceptos, aunque sea innegable la existencia de dichas coincidencias (2004: 115). Alford, por el contrario, insiste en que para Auster es en realidad muy importante la definición de los mencionados conceptos ya que garantizan una

mayor comprensión del ser, y que en la cosmología austeriana yace “the contention that life is literally meaningless” (116). De aquí, que cualquier intento de comprender el mundo y a nosotros mismos sea una construcción ficcional, producto de nuestra cobardía epistemológica para evadirnos de “the frightening beast of chance” (117). Luego hace una interesante distinción: “The ‘brave’ Auster sees the world as it is, meaningless. The ‘weak’ Auster gives in to the impulse to paper over the world and its randomness with acts of understanding that obscure the world’s fundamental meaninglessness” (117).

Según él, Auster percibe al mundo como enigmático e interpreta las coincidencias como una breve manifestación de esta naturaleza misteriosa que yace en el conflicto de poder comprenderlas. En *The Art of Hunger*, Auster se explaya sobre las coincidencias y dice que a lo que en realidad se refiere es a la constante presencia de lo impredecible, resaltando que esas certezas sobre el mundo que creemos tener pueden destruirse en un segundo, concluyendo que el mundo es un lugar que está más allá de nuestra capacidad de comprensión (Auster, 1997: 287-289).

Alford cuestiona la naturaleza azarosa de, por ejemplo, dos eventos coincidentes ya que atribuye la calidad de azaroso a nuestra memoria y proceso de significación, o sea a una cuestión subjetiva, trayendo a discusión la diada de lo predeterminado - autodeterminado. Alford cita a Monk (125), quien explica los conceptos de *chance* y *fate*; el primero de los cuales se puede referir a un evento azaroso, una oportunidad o un golpe de suerte, mientras que el segundo se refiere a eventos que acontecen debido a una fuerza superior predeterminada. Alford provee una relación moderna entre ambos conceptos sugiriendo que *fate* se entiende actualmente como una fuerza que encaja con nuestros actos intencionales, o sea autodeterminados. De esta manera anula la contradicción entre ambos conceptos, aludiendo a que son simplemente dos instancias temporales distintas.

Aliki Varvogli, en su trabajo “Exploding Fictions” (2004: 191-204), explora lo que denomina la aniquilación del yo de los personajes principales de *City of Glass* y *Leviathan*, quienes se alienan de sus propias vidas en fútiles intentos de reconstruir los fragmentos de la vida de otro, solo para transformarse en prisioneros de otra habitación ficcional, en el primer caso, y de su propia auto-mitologización en el segundo. A estos, se podría agregar el personaje principal de *The Music of Chance*, quien también luego de marginarse de sus seres queridos se encuentra preso en la estancia de dos millonarios tratando, a la vez que pagar su deuda, de reivindicar la imagen de su alter ego, Pozzi. Por su parte, Varvogli (193), en referencia a *Leviathan*, también reconoce la predominancia del azar en la historia, aunque sugiere que la disposición de los eventos que ocurren da lugar a preguntarse por el concepto de libre albedrío, es decir, hasta qué punto se puede afirmar que uno tiene control sobre su propia vida, concepción que comparte con Ilana Shiloh (2002: 488-496). Varvogli remarca la idea de desilusión causada por la idea de una profecía, apocalipsis y finalmente la sensación de una promesa rota. Esta sensación de abocarse con todo su ser a un proyecto prometedor y que luego causa una desilusión con resultados catastróficos está también presente en las otras dos obras en cuestión. En armonía con lo que previamente Saltzman había sugerido, Varvogli dice que la ficción de Auster “concerns itself with wholly imaginary worlds. If he explores the political he does so by way of the personal” (Varvogli, 2004:196), remontándonos así al concepto de la creación de panoramas ontológicos previamente mencionado.

Shiloh (2002: 512-515) tiene una original concepción de la desestabilización del horizonte ontológico en *The Music of Chance* que asocia al aspecto ilusorio de la realidad ficcional del texto, reflejada tanto en una maqueta realizada por uno de los millonarios, como en la mansión que estos poseen, la cual se asemeja a un set de filmación, y que relaciona al concepto de simulacro de Baudrillard (2002: 515). Hace alusión a la desestabilización y duda que generan

las ambiguas descripciones de los millonarios a quienes asocia el concepto de banalidad, acuñado por Hanna Arendt, ya que el lector duda entre el infantilismo de los personajes y su insinuante naturaleza siniestra. A la vez, la autora remarca la permanente metáfora de marginalidad que acompaña el texto concretada por la inútil erección de la pared, que termina de aislarlos del resto del mundo.

Otro análisis interesante que se conecta con la idea del abandono de sí mismo a raíz de la falta de sentido o propósito y, por ende, la incapacidad de comprensión de la propia existencia es el de Berge (2005:101-120). El autor se refiere a los personajes de la obra de Auster en general, quienes están en una constante lucha para encontrarle un sentido a sus vidas, que les resultan incomprensibles, y que suelen buscar en un doble proceso. Por un lado, aislándose destructivamente, afirmando que el tipo de soledad extrema al que recurren los personajes austrianos “might approach solipsism and involve the negation of self-reflexivity” (111). Por otro lado, remitiéndose a la teoría del espejo desarrollada por Lacan, según la cual la imagen propia se construye a través de verse reflejado en los otros, explica la falta de sentido que encuentran en sus vidas al verse reflejados en otros personajes, con quienes desarrollan una relación de dependencia y cuyas vidas son en extremo marginales.

En su libro *Escape Attempts*, Cohen y Taylor discurren sobre las distintas formas en que la gente lidia con las demandas del mundo circundante y manipula su mundo personal en respuesta a ellas. Los autores señalan (2002: 35-36) que existe una gran tentación de escaparse de la abrumadora realidad cotidiana con sus obligaciones, a la que denominan “paramount reality”, tomando prestado el término acuñado por Berger y Luckmann (40). El concepto aplica perfectamente en el caso de los personajes de Auster, quienes, en sus intentos de escape (como simular ser un detective privado, embarcarse en un proyecto terrorista no propio o en un viaje incesante en automóvil sin destino definido por más de un año, conduciendo hasta 16 horas diarias) luego



no pueden encontrar un camino de retorno, se corren de lo que los autores denominan “maintainer fantasies” (100), a una disociación permanente de la realidad.

Una de las afirmaciones más interesantes de *Escape Attempts* en relación a las decisiones que van tomando los personajes principales de las obras en cuestión es que estos escapes están basados “on a series of ontological errors about our real needs” (233), que pueden conducir, como es el caso de dichos personajes, a convertirse en “outcasts of the universe” (234) para siempre. La simbólica pared a la que alude Shiloh (2002) al referirse a *The Music of Chance* es la misma pared que todos los personajes principales se construyen a su alrededor en su proceso de extrañamiento y marginalización para aislarse de su mundo circundante.

Rescher, en su libro *Luck*, discute el concepto de azar argumentando que todos los días tomamos decisiones con información insuficiente para predecir satisfactoriamente sus resultados o consecuencias, asociando el concepto de *luck* a aquellos resultados impredecibles que dependen exclusivamente de circunstancias fuera de nuestro control (1995:4-18). Subraya que confiar totalmente en la suerte -*luck* - equivale literalmente a invocar al desastre al dejar al libre albedrío en suspenso, como por ejemplo en los juegos de azar, en *The Music of Chance*, ya que en estos siempre hay una instancia intencional en la que la apuesta está enteramente librada al azar sin posibilidad alguna de medir las posibilidades de forma racional. Aquí se podrían incluir acciones en las que se embarcan los personajes principales de las otras dos novelas en cuestión ya que el riesgo es el mismo, dado que la información que dichos personajes poseen antes de tomar las decisiones que toman no es solamente insuficiente (como en el caso de las decisiones que tomamos en nuestra vida cotidiana al elegir tal o cual trabajo, casarnos, separarnos, etc.) sino que es nula, por ende análoga a un juego de azar, en otras palabras intencional y autodeterminada, y según Rescher, el agente de la acción es totalmente responsable de sus actos (41-52).

### 3- Marco teórico

#### 3.1- El contexto postmoderno – la postmodernidad

Estimo esencial comenzar por una breve descripción del contexto que da nacimiento a las obras que motivan el foco de mi investigación: la postmodernidad. En virtud de ello, retomaré a Sim (2011:viii), quien en relación a la historia del concepto<sup>1</sup> *postmoderno*, explica que ya en 1917 fue utilizado por el autor Rudolf Pannwitz para describir el surgimiento de una nueva cultura europea, que a raíz de las atrocidades de la guerra se estaba caracterizando por una nueva forma militar y anti humanista. En las décadas del 20 y 30, el teólogo Bernard Bell tiñe el término con una connotación más positiva refiriéndose al sujeto postmoderno como aquel que le da la espalda al mundo moderno secular para abrazar la fe religiosa. Dicha connotación positiva duraría poco ya que el historiador Arnold Toynbee en 1954 describe al periodo desde 1875 en adelante como la era postmoderna de la historia occidental, marcada por el declive cultural que tiene como evidencia sus dos guerras mundiales.

Claro está que, al referirse al término postmoderno, hay una implícita oposición con un momento anterior moderno y varios son los autores, a los que más adelante haré referencia, que al traer esta oposición a discusión resaltan la importancia de referirse a la arquitectura porque es, como afirma Meschonnic: “un índice del desafío: Entender lo que está en juego en el arte” (2017:13). Tanto Meschonnic como Sim traen a colación al crítico de arquitectura Charles Jencks (Sim, 2011: viii - ix), quien ha estudiado el “International Style” de vidrio y concreto, con predominantes líneas rectas y escasa ornamentación. El crítico afirma que con la demolición del icónico complejo habitacional Pruitt-Igoe en Missouri en 1972, la, según él, alienante arquitectura moderna murió. Comienza un nuevo periodo ecléctico en la arquitectura con una mezcla de estilos nuevos y viejos que resultan atractivos tanto para los arquitectos como para

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés en el presente trabajo son propias.

el público en general donde ya se prefigura el corrimiento de la distinción entre “high art” y “low art”. La arquitectura es el área en la que el postmodernismo comienza a florecer como tal. Brian McHale, en relación a los cambios de estilo en la arquitectura, retoma a Venturi quien, en relación al nuevo aspecto postmoderno de la ciudad de Las Vegas, clama por un estilo alternativo al modernista donde la unidad, la expresión de los materiales y simpleza preponderan, en pos de contradicción, ambigüedad y complejidad: “the principle of ‘both-and’; not ‘Less is more,’ Mies van der Rohe’s modernist slogan” (McHale, 2015:30).

Los artistas, explica Sim (2011: ix), comienzan a rebelarse contra las restricciones del estilo modernista que demandaba, por ejemplo, abstracción en sus producciones. La misma reacción se replica en teóricos culturales y filósofos que se resisten a las universalizaciones que el mundo moderno proclamaba resultado de los principios del estructuralismo, en la búsqueda de interconexiones y similitudes. Lo anteriormente expuesto genera una reacción liderada por el postestructuralismo, que desafía dichas universalizaciones y que traigo a discusión en el presente trabajo ya que se considera parte de lo que Sim (2011:x) denomina como una reacción más general a las ideologías autoritarias y los sistemas políticos tradicionales: el postmodernismo.

Siguiendo a Sim (2011:x), dicho movimiento tiene como principio una reacción a los fracasos políticos y sociales del modernismo y la modernidad, tomando como ejemplo el retorno de ciertas variantes de fundamentalismo, como ser el religioso, nacionalista y el fundamentalismo de mercado, término acuñado por George Soros (en Sim, 2011: xi), que alude al extremo capitalismo sin restricciones ni regulaciones del estado, para nombrar algunos que prueban el fin de los grandes relatos de la modernidad. Hemos cruzado un límite y nos encontramos en un nuevo mundo donde la autoridad institucional ya no inspira un respeto automáticamente dado. Sin autoridad, dice Sim (3), una de las formas de describir a la postmodernidad

es como una forma generalizada de escepticismo a la autoridad, a los conocimientos recibidos y las normas político-culturales.

McHale (2015) se refiere a una tendencia cultural y estética como consecuencia de complejos cambios en el mundo y, en particular, la velocidad a la que dichos cambios se suceden. Luego de las guerras mundiales del siglo XX, se sucedieron una serie de eventos tales como el colapso de viejos imperios que dio lugar a nuevas formas de explotación neocolonial, migraciones de las excolonias a las capitales europeas y la mutación del capitalismo monopólico a multinacional sembrando en su camino un consumismo salvaje. Este nuevo mundo, explica el autor, está saturado de simulaciones, realidades virtuales y nuevas identidades de género (8-13).

Una de las figuras centrales en esta discusión es Lyotard y su influyente informe *La Condición Postmoderna*. En dicho texto, el teórico francés describe el estado del saber en la edad que denomina postindustrial y la cultura en la edad que denomina postmoderna (1991:4). Comienza por referirse a la sociedad moderna en la que la ciencia trabaja para la emancipación de sujeto razonante – relato de las luces – para así alcanzar la paz universal como buen fin épico-político. El saber se legitima “por medio de un metarrelato que implica una filosofía de la historia” (4), cuestionando así la validez de las instituciones que rigen el lazo social. De aquí el concepto de sociedad postmoderna que describe la incredulidad con respecto a dichos metarrelatos, generando una crisis en la filosofía metafísica y su aliada, la institución universitaria, así como los elementos de la función narrativa, el gran héroe, los grandes peligros y periplos; se pierde el gran propósito. La pregunta que inevitablemente surge entonces es: ¿dónde reside la legitimación después del fin de los metarrelatos? Lyotard afirma que “El saber postmoderno hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable” (4) y continúa explicando (6-7) que, con el principio de la adquisición del

saber escindido de la formación del espíritu y persona, el saber hoy es producido para ser vendido y ser luego consumido en una nueva producción, deja de ser en sí mismo su propio fin. Con la mercantilización del saber, desaparece el estado como centro de donde parten los conocimientos, dando lugar a un nuevo estado como usuario de canales de datos del saber que son ahora impartidos por empresas. Se diluyen los lazos sociales tradicionales dando lugar a una masa compuesta de átomos individuales, desapareciendo de esta forma la representación paradisiaca de una sociedad orgánica. Los antiguos estados-naciones, las profesiones, instituciones y tradiciones históricas pierden su relevancia (15 - 21). La autoridad hoy yace en el relato en sí mismo y es el pueblo quien los actualiza al hacerse contar por ellos. Los relatos determinan los criterios de competencia, definen lo que se puede decir y hacer en la cultura.

Por su lado, Bauman, en *Intimations of Postmodernity*, describe a la postmodernidad como un “state of mind marked [...] by its all-deriding, all-eroding, all-dissolving destructiveness” (1992: vii-viii), que se ha ocupado de destruir todo lo que ha criticado, dejando así nada para criticar ni oponerse, incluyendo la propia autocrítica del postmodernismo como movimiento filosófico. Bauman declara la victoria de la cultura moderna sobre la sociedad moderna, con el desmantelamiento de las estructuras de poder. El autor, en *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, identifica “the passage from the ‘solid’ to a ‘liquid’ phase of modernity: [...] a condition in which social forms (structures that limit individual choices, institutions that guard repetitions of routines, patterns of acceptable behaviour) can no longer [...] keep their shape for long” (2007:1), con una clara separación del poder y la política, es decir, un rompimiento de la estructura de la sociedad moderna. Los órganos estatales se debilitan subvencionando funciones que antes realizaban ellos mismos y dejándolas de esta forma a los caprichos del mercado (2).

Gramsci, explica Bauman, reservaba el término “organic” para aquellos intelectuales que articulaban la visión del mundo, sus intereses, intenciones, el potencial de una clase particular

determinado históricamente; legitimaba el rol histórico de una clase dada, sus aspiraciones de poder y el control del proceso social en términos de esos valores. Las ideologías eran el producto de esa articulación, elaboración y legitimación (1). Sin embargo, continua Bauman, hay un tipo particular de ideología, aquella de la cultura: “that narrative representing the world as man-made, guided by manmade values and norms and reproduced through the ongoing process of learning and teaching” (2). Luego Bauman provee una definición más actualizada y plural: “The ideology of culture represents the world as consisting of human beings who are what they are taught. It [...] makes possible the articulation of a plurality of ways to be human” (3).

Como mencionó previamente Lyotard, Bauman también retoma la cuestión de la pérdida de interés del estado en la cultura como un momento de transición entre la modernidad y postmodernidad. Los artefactos culturales se liberan de la carga de tener que transmitir ideología, teniendo como consecuencia que la relevancia de la cultura en la reproducción del poder político disminuyó, a la vez que se acrecentó su conexión con los caprichos y demandas del mercado de consumo. La cultura, como antes, se sigue entendiendo como un proceso de humanización, pero hay infinitas variantes de formas de ‘humanizarse’, ninguna mejor que otra. Con dicha redefinición de la cultura, esta se torna más impersonal y el conocimiento como categoría, más relativo. Ya no hay una cultura ‘modelo’ (17-22). Desaparece el binomio educador/educando junto con el desvanecimiento de la rigidez de las estructuras heredadas de la modernidad: “The postmodernity/modernity opposition focuses on the waning of certainty and objectivity grounded in the unquestioned hierarchy of values [...] and a lack of the overall structure of domination, which makes the questions of objective standards impracticable and hence theoretically futile” (24).

Bauman adscribe al desafío al orden como la característica más notoria del arte contemporáneo, que se caracteriza por su diversidad y sus estilos estéticamente incompatibles. La post-

modernidad es un concepto semánticamente negativo, definido por ausencias, diluyendo el orden sincrónico y diacrónico, a la vez que la direccionalidad de los cambios. El mundo se torna imprevisible aceptando la pluralidad de “universos”. Acuerda con McHale, a quien retomaré en mayor detalle en la siguiente sección, en la preponderancia de preocupaciones ontológicas con preguntas que van más allá de lo cognitivo. La exploración de este mundo no lleva a nada más que una frustración, la búsqueda de una verdad universal a través del arte es fútil (27 – 30).

Otra característica que sobresale en la sociedad postmoderna es la reconciliación con la naturaleza plural del mundo, admitiendo la ambivalencia e imprevisibilidad de la existencia. Las jerarquías tradicionales de poder se derrumban y junto con ellas, desafiando la estrategia moderna, la sociología postmoderna se abstiene de la tarea de ‘corregir’ el sentido común, sino que admite que, al ser parte del discurso, no ambiciona certezas absolutas. En vez de apuntar a una fusión de horizontes, el objetivo es su ampliación.

### **3.2- Postmodernismo**

Georges Van Den Abbeele (2011), diferencia el término ‘postmodernidad’, asociado a la descripción del contexto socio-histórico en el cual los discursos y prácticas preponderantes en la modernidad, basadas en los ideales del Iluminismo, se consideran obsoletos, del término ‘postmodernismo’, definido comúnmente como “the set of responses – cultural, political, intellectual – to the perceived failures of modernism both as a vanguard aesthetic movement and as a general ideology of human progress forged in the fires and bellows of the industrial age” (15). Como se explicó anteriormente, el término postmodernismo tomó preponderancia a partir de los 60, a raíz del debate sobre una floreciente arquitectura norteamericana, y luego comienza a aplicarse a las artes en general.

McHale (2015) define al movimiento como una tendencia cultural dominante durante la segunda parte del siglo XX en las sociedades desarrolladas occidentales que se caracteriza por un eclecticismo que ejemplifica citando a Lyotard: “Eclecticism [...] is the degree zero of contemporary general culture: you listen to reggae; you watch a western; you eat McDonald’s at midday and local cuisine at night; you wear Paris perfume in Tokyo and dress retro in Hong Kong; knowledge is the stuff of TV game shows” (citado en McHale, 2015:1-2). Aunque luego va a hablar de una nueva forma de postmodernismo, que llama post-postmodernismo, comienza la discusión del movimiento diciendo que el postmodernismo murió en 1989 con la caída del muro de Berlín, pero luego trae a Frow a la discusión, quien afirma que el movimiento no murió, sino que continúa la lógica del modernismo de innovación y obsolescencia, aunque lo que lo distingue de su predecesor es su adopción de una temporalidad diferente con un ritmo mucho más frenético (3-4).

Con respecto a esto último, quisiera traer a la discusión a Meschonnic (2017) quien habla de una modernidad de la modernidad siendo que la discusión acerca de la modernidad atañe a los hechos fundamentales de los últimos 150 años, por ende: “lo postmoderno [...] es entonces el balance de las modernidades y [...] lo postmoderno” (11). El ensayista afirma que lo postmoderno es en sí mismo e históricamente reaccional, ya que reacciona a lo moderno, pero, sin embargo, es reticente a hablar de *una* modernidad ya que de esta manera se postularía una racionalidad universal, ignorando otras modernidades (14). En una interesante reflexión sobre la secuencia de olas históricas que se suceden en cuanto al concepto de novedad dice: “toda modernidad [...] ha pensado que ella era *la* modernidad. Porque era la última, la del momento y hablaba en el presente”, y continúa explicando que el reflejo de la modernidad en el arte y la literatura es que es la actividad de un sujeto específico, en otras palabras, la modernidad como actividad “postula la pluralidad de los sujetos, implica un sujeto específico” (22).



Según Van Den Abbeele, dicho movimiento parte de un rechazo al ‘alto modernismo’, reivindicando diversos movimientos como el arte Pop, el fotorealismo y el transavantgardismo. Típicamente, presenta rasgos como la alusión, el pastiche, humor, ironía, eclecticismo y el doble código, refiriéndose este último al reciclaje cultural, lo retro. Trae consigo un populismo implícito, dejando de lado la ‘seriedad’ del modernismo con sus aspiraciones universalistas y, sobre todo, el aura elitista asociada al movimiento modernista (2011:16-17).

El artista postmoderno rechaza la búsqueda incesante de lo ‘nuevo’ en sí mismo que el modernismo perseguía tan fervientemente, en virtud de retomar aquellas formas o estilos ya utilizados, mezclando provocativamente lo viejo y lo nuevo en lo que Charles Jencks “has termed ‘double-coding’, a concept able to describe an enormous variety of contemporary phenomena from neoclassical influences in the visual arts, to ‘retro’ fashions, to the nostalgia film and the technique of ‘sampling’ in hip-hop music” (17). El movimiento se jacta de manipular diferentes formas de reciclaje cultural creando así un gran abanico de respuestas artísticas y culturales al modernismo que algunos teóricos han asociado a la nueva realidad histórico-social, descrita en la sección anterior, donde la economía del consumismo dicta los principios y todo puede ser mercantilizado, incluyendo todas las formas de expresión artística. La distinción entre la alta cultura y el arte pop se esfuma (18-66).

El teórico afirma que la inspiración para el postmodernismo “is less frankly denunciatory than strategically dissimulative [...] less accusatory than ironic” (20), y que a raíz de la incredulidad que Lyotard adscribe a las metanarrativas, una de las características distintivas del postmodernismo como movimiento, que lo distingue del modernismo, es el rechazo del pensamiento teleológico (21).

En *Una Poética del Postmodernismo*, Linda Hutcheon (2014) identifica un rechazo del postmodernismo a resolver contradicciones, unificar y ordenar. Describe al movimiento como

una fuerza que problematiza lo que culturalmente se entiende por sentido común ofreciendo siempre respuestas provisionales. Es deliberadamente contradictorio; no puede escapar el contexto socioeconómico del capitalismo tardío ni las reverberaciones ideológicas del humanismo liberal, si bien los desafía. Aunque el postmodernismo no pretende ser radical ni polémico, critica la ingenuidad del modernismo de creerse por fuera de la clase dominante. Es consciente que no hay un afuera, de aquí que cuestiona desde adentro (31 - 35). La crítica asocia una retórica negativizada al movimiento: “discontinuidad, disrupción, dislocación, descentralización, indeterminancia y antitotalización. Lo que literalmente hacen todas estas palabras [...] es incorporar aquello que intentan impugnar” (39), con lo cual vuelve a reforzar su afirmación sobre las contradicciones del postmodernismo.

Hutcheon sostiene que lo que caracteriza al postmodernismo dentro de la ficción es la metaficción historiográfica, término que acuña para denominar a la forma utilizada por ciertas novelas con un alto grado de autorreflexividad y que paradójicamente se apoyan en eventos y personajes históricos. De esta forma piensa y reelabora formas y contenidos del pasado, exponiendo la construcción ficcional de la historia (42). La autora (43-45) se refiere al postmodernismo, en referencia a Jameson, como una dominante cultural del siglo XX, destacando el desafío a la creciente uniformización de la cultura de masas como fuerza totalizadora que genera identidades homogéneas. El postmodernismo busca afirmar las diferencias, que asevera, son múltiples y provisionales. Desafiando el fin de los metarrelatos expuesto por Lyotard, el gran desafío del postmodernismo es al humanismo, a la noción de consensos universales, interrogando los “límites del lenguaje, de la subjetividad, de la identidad sexual, y [...] de la sistematización y uniformización”, dejando como resultado la “crisis de legitimación [...] como parte de la condición postmoderna” (47).

En referencia a los límites del lenguaje, la autora hace alusión a la fluidez que caracteriza a los límites entre los géneros literarios, a la vez que existe un borramiento de distinciones entre

discurso literario y teórico, que denomina espacio paraliterario. Resalta una y otra vez la imperiosa necesidad de liberarse de las explicaciones totalizadoras y de aquí que el azar tome una preponderancia como necesidad para este cometido. Retoma el concepto de la otredad alienada desde el concepto de lo ex-céntrico, donde el centro ya no sostiene todo, reemplazando el concepto de *Cultura* por *culturas*, así como se desmitifica el concepto de *verdad*, que según afirma Hutcheon es la doxa postmoderna. Se socavan premisas básicas del liberalismo burgués como valor, orden, significado, control e identidad (47- 55).

En *The Politics of Postmodernism* (1999), Hutcheon vuelve a resaltar la importancia del concepto de dedoxificación en el discurso postmoderno, afirmando que “all cultural forms of representation are ideologically grounded [...] Postmodern art cannot but be political [...] postmodernism works to ‘de-doxify’ our cultural representations and their undeniable political import” (3). Luego, en referencia a la forma acuñada como ‘historiographic metafiction’, vuelve a resaltar que representa al mundo como ficción y cuestiona: “have we ever known the real except through representations?” (33), desnaturalizando así nuestras preconcepciones de lo que nuestro sentido común nos señala como *realidad*. Se revela la imposibilidad del conocimiento objetivo del pasado, que se muestra como una constante reconstrucción, representación y reinterpretación discursiva. Sin intenciones de una búsqueda de significado transcendental atemporal, el movimiento propone una reevaluación del pasado a la luz del presente en un repensar enérgico de los márgenes y los bordes, o sea lo ex-céntrico (Hutcheon, 2014: 65-100). La metafiction historiográfica no aspira a decir *la verdad*, sino a cuestionar la verdad de quien es que se relata y la verdad con “validación empírica” (222), parodiando el pasado en una forma de ruptura irónica, a la vez que desafiando la concepción realista ingenua de la representación. Así se cuestiona a la vez que se conserva el pasado, subrayando la línea ontológica entre pasado y literatura (225-230). El postmodernismo tiene consciencia crítica ya que sabe que desafiar una cultura dominante implica otra ideología. Tiene plena consciencia de sus propias paradojas lo

cual demuestra las inadecuaciones de los sistemas totalizadores y los límites epistemológicos y ontológicos (378).

El postmodernismo ofrece preguntas, cuestiona, pero no ‘satisface’ con respuestas categóricas, rechazando las oposiciones binarias que ocultan valores jerárquicos. De esta manera, incomoda y desafía a los lectores a reevaluar sus propios valores y creencias. Su foco está puesto en las diferencias, no en la otredad individual (101 – 105). Es provocador y reivindica sus contradicciones con la lógica del “ambos/y, no de la de o/o” (111). Hutcheon cita a Charles Newman quien afirma que el postmodernismo refleja “una suspensión desconsiderada de juicio” (en Hutcheon, 2014:123), aunque ella lo contradiga y afirme que en realidad no hay ni incertidumbre ni suspensión de juicio, sino un cuestionamiento de “las bases de toda certeza” (123).

Finalmente, para concluir con Hutcheon (114-158), quisiera traer a colación sus reflexiones sobre la importancia del contexto social de producción y recepción en el arte postmoderno, afirmando que toda percepción y acción están determinadas por este: “La forma postmoderna de definir el ser [...] tiene que ver con esta mutua influencia de textualidad y subjetividad” (163).

### **3.3 – Peak Postmodernism 1973 - 1990**

McHale identifica la demolición del icónico complejo de monoblocks Pruitt-Igoe en Missouri, símbolo de la arquitectura racional modernista, como otro *Big Bang*, es decir, toma el evento como la concretización del fracaso simbólico y fin de la modernidad y sus promesas (62). Harvey asocia al neoliberalismo económico con el movimiento postmodernista: “the construction of a [...] market-based populist culture of differentiated consumerism and individual libertarianism, has proved [...] compatible with that cultural impulse called ‘post-modernism’ [...] a cultural and an intellectual dominant” (citado en McHale, 2015: 63-4).

McHale afirma que cuando pensamos en postmodernismo, estamos pensando en las características del período cumbre que cubre desde 1973 hasta 1990 aproximadamente, explicando que desde 1966, el postmodernismo había sido una práctica o un grupo de prácticas, pero a partir de 1973, se propone un nombre gracias a teóricos como Hassan, Spanos y Fiedler entre otros (66). Algunas características generales de este período que McHale identifica son:

...first, the discourse of “theory,” which came to pervade the arts and humanities both inside and outside the academy in these years; second, the scaling up of metafiction from the smaller-scale works typical of the sixties to the “megafictions [...]”; third, the erosion of traditional hierarchical distinctions between the high and low strata of culture, across a range of cultural spheres; fourth, the special case of cyberpunk, which in the eighties began to “cross over” from the still somewhat marginalized enclave of science fiction to the culture at large [...]; fifth, the breakthrough of procedural writing to wider audiences, [...] and sixth, the return of representation in the visual arts of the eighties, a surprising reversion after the radical “dematerialization” of art by the conceptual movement in the early seventies (65-6).

Identifica al espacio urbano como la zona de contacto por excelencia entre la cultura *baja* y *alta* donde la teoría y la práctica callejera entrecruzan sus caminos (66). De aquí que, dada la caracterización del postmodernismo como ecléctico, populista y accesible, tanto McHale (67) como Meschonnic (2017:33) citen a Lyotard en su provocador predicamento al sugerir que el postmodernismo precede al modernismo, es decir, asociado en ocasiones al *avant garde*, que es modernismo en estado naciente, lo “no domesticado, sin editar”. Mientras que la cultura modernista aspiraba a la universalidad y totalidad, la cultura postmodernista prefiere la pluralidad, particularidad y conocimiento local (McHale, 2015:68). En este sentido, quisiera referirme nuevamente a Meschonnic, que prefiere el término modernidad de la modernidad al de postmodernidad, a la vez que critica la esencialización del singular *modernidad*, prefiriendo “las modernidades”, y explica que hay una relación de identidad y determinación entre el sujeto

y la modernidad, existiendo entonces una definición de modernidad para cada sujeto. Propone una alternativa de pensamiento, una contra coherencia a la del sujeto sincrético de la universalización (2017: 66 - 158).

### **3.4 – El foco ontológico dominante.**

McHale por su parte, enumera varios recursos como la metaficción, ironía, fragmentación, entre otros, y también concuerda que “it’s all been done before” (2015:8), pero agrega que cuando un género narrativo agota sus posibilidades, se renueva al cambiar las jerarquías que antes habían sido dominantes. El autor afirma que esto es lo que le pasó a la novela de mediados del siglo XX (14).

Siguiendo el concepto desarrollado por Jakobson en el que ciertos elementos toman un lugar preponderante, que pasan de estar en el trasfondo al primer plano, McHale establece un paralelo con el concepto del foco dominante ontológico que toma preponderancia a partir de mediados del siglo pasado. Parte su análisis con la novela moderna, que primordialmente exploraba la experiencia interior y su relación con el mundo exterior, lo cual motivó una serie de experimentaciones en las formas de narrar, la perspectiva, la representación de la interioridad, la temporalidad, la problematización de la relación con el saber y el acercamiento al conocimiento (14). En oposición a la novela realista, el mundo ficcional de la novela modernista “no longer seems to exist objectively, but comes to seem [...] wholly the creation of the narrator’s ego” (Nicol, 2009:20). De aquí que McHale afirme que el foco dominante de la ficción modernista era epistemológico, “knowledge-oriented. Preoccupied with what we know and how we know it, with the accessibility and reliability of knowledge, it pursued epistemological questions” (2015: 14), de esta forma alentando al lector a descubrir los *misterios* de la novela modernista, lo cual lo lleva a establecer un paralelo con las historias de detectives, aunque en este

caso el detective es el lector que intenta proveer la información faltante, decodificarla y leer entre líneas (14).

Según el autor, a mediados del siglo XX, se agota el campo de exploración de la novela modernista, dando lugar a diferentes prioridades en el campo de la ficción. Esta nueva forma de ficción promovía preguntas e inquietudes más amplias y abarcativas que aquellas promovidas por el foco dominante epistemológico sobre la percepción y el conocimiento. Estas nuevas preguntas tienen como foco cuestiones asociadas a “world-making and modes of being [...] ontological in its orientation, [...] the new mode – postmodernism – asked: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” (Higgins, citado en McHale, 1987, 10).

Como expuse anteriormente, la distinción entre el foco epistemológico y ontológico nunca fue absoluta. El interés por lo epistemológico, la naturaleza del conocimiento y nuestra interacción con este persiste en la ficción postmodernista, aunque se relega al trasfondo del escenario postmoderno, dándole la prioridad a inquietudes ontológicas, es decir, una vez más, lo que cambia es el foco dominante que “rules, determines, and transforms the remaining component’ and ‘guarantees the integrity of the structure” (Jakobson, citado en McHale, 2015, 15). La ficción postmodernista resalta al universo en sí mismo como “an object of reflection and contestation through the use of a range of devices and strategies. Postmodernism multiplied and juxtaposed worlds; it troubled and volatilized them” (15).

Estimo pertinente en la presente exposición sumar la palabra de Nicol en referencia al concepto de lo ontológico en McHale, quien explica que el punto central en la teoría de este último no está estrictamente conectado con fundamentos filosóficos, sino con la relación entre el lector y el texto:

What is at issue in his theory is not really a matter of philosophical fundamentals, but the question of what we are invited to do as we read a text: what are the interpretive solutions available to us as we read particular examples of fiction? His answer is that some of these are to do with knowing (epistemological ones) and some are to do with being (ontological ones). More precisely, the key to understanding McHale's theory is to remember that the epistemological and ontological questions which various texts invite us to ask are to be asked of the fictional world – for example, raising questions about the fictionality of the work which creates this world (Nicol, 2009: 34).

Según McHale, el periodo comprendido entre 1954 y 1975, fundó las bases para el arte altamente reflexivo, irónico y ambivalente de los 80 y 90, que luego él denomina “Peak Postmodernism” (2015: 20). En un capítulo que denomina “Big Bang, 1966”, toma este año como una referencia simbólica del comienzo del postmodernismo haciendo alusión a que Dylan y Los Beatles reorientan sus carreras, Warhol anuncia su retiro de la pintura y Pynchon publica *The Crying of Lot 49* (23-24). Es en esta década que tienen lugar múltiples cambios en una rápida sucesión que dan como resultado una experiencia de un abrupto y radical cambio cultural, que ejemplifica citando una vez más al artista *avant-garde* Dick Higgins, quien especifica que en 1958 los artistas “stopped asking what he called ‘cognitive questions’ about knowledge and interpretation and starting asking ‘post-cognitive’ ones about being and doing– in effect (though he doesn’t use the term), when they became postmodern” (McHale, 2015: 26). Son justamente estas preguntas postcognitivas las que inspiran a McHale a identificar este cambio al foco ontológico dominante en este nuevo tipo de ficción que describe como “self-conscious fiction (metafiction), but also self-conscious critical reflection in the mode that would eventually come to be known simply (or not so simply) as theory” (28-29). Entre los grandes cambios que nota con respecto a la exploración de lo ontológico, enumera experimentos ficcionales con



mundos paralelos, portales a otras realidades, experiencias con drogas alucinógenas, entre otras, a las que se refiere como “ontological playfulness and experimentalism” (35 - 56).

En 1973 Pynchon publica *Gravity's Rainbow*, novela que McHale califica como: “the most typical postmodernist novel – the model for all the postmodernist fictions that followed in the seventies and eighties, the one against which everything else would be measured” (72). La razón por la cual esta novela es de carácter icónico para McHale es porque ostenta deliberadamente temáticas ontológicas tales como diferentes niveles de realidad, multiplicación de mundos que generan la suspensión entre un nivel figurativo y literal ocasionando lo siguiente: “Characters’ epistemological quests succumb to ontological uncertainty in a world – a plurality of worlds – where nothing is stable or reliably knowable” (74). Esto nos lleva a un concepto desarrollado por el autor en una publicación anterior, *Postmodernist Fiction* (1987): *the zone*. Partiendo del concepto de Foucault de *heterotopia* donde no hay ley ni geometría, “...in such a state, things are ‘laid,’ ‘placed,’ ‘arranged’ [...] it is impossible [...] to define a common locus beneath them all.... Heterotopias are disturbing [...] they make it impossible to name this *and* that” (McHale, 1987:44). Para dicha yuxtaposición de mundos de estructura incompatible, Eco reemplaza el término *heterotopian* por el de *the zone*, que será el que se apropiará McHale en su teoría. Lo anteriormente expuesto dará como resultado una de las características más integrales de la ficción postmoderna: *ontological hesitation*. El autor utiliza este término para describir la oscilación de los personajes que “fluctuate between states, hovering between literal and allegorical, character and personification; entire worlds hesitate between objective existence and dream or hallucination” (Spector, citado en McHale, 2015:148-9).

### **3.5 - Inestabilidad ontológica: sus consecuencias.**

Como mencioné en la primera parte del trabajo, otro de los autores que teoriza sobre la temática de lo ontológico es William Spanos (1972: 148-168). El autor explica que la imaginación postmoderna es primordialmente existencial y muestra “its refusal to fulfill causally oriented expectations, to create fictions [...] with beginnings, middles and ends” (148), identificando como fuente de inspiración una crítica existencialista de la visión tradicional occidental del hombre en el mundo y la objetificación antropomórfica de un mundo sin dios. Siguiendo a Heidegger y Kierkegaard, retoma las categorías de “dread” y “fear”, explicando que esta última se refiere en todos los casos a un objeto concreto, es decir, siempre le tenemos miedo a algo en particular y de aquí que le niega un estado ontológico. Por otro lado, “dread [...] has no thing or nothing as its object. This indefiniteness of what we dread [...] re-presents the essential impossibility of defining the ‘what. It is [...] an existential and ontological structure of reality” (149).

En estrecha relación con la idea de la inseguridad existencial a la que se refiere Bauman, mencionado anteriormente en el presente trabajo y a quien posteriormente retomaré, Spanos denomina este concepto *estado ontológico* al que asocia la sensación de miedo (dread), de “nothing to hold on to” y “not-at-homeness in the world” (149) que acecha al hombre moderno en el mundo occidental. En concordancia con Bauman, Spanos explica que es precisamente la imposibilidad de definir en términos racionales miedo a qué, lo que genera una sensación de inestabilidad provocada por la incertidumbre y vivencia azarosa de la realidad que deviene en lo que él denomina *invasión ontológica*.

El autor explica que, en lugar de purgar la sensación de miedo dando una explicación racional, como en la tradición modernista de la cual podría nombrarse a Sherlock Holmes como epítome representante, contribuye a aumentar la atomización, generando ansiedad y miedo, y descolocando al individuo de su realidad domesticada y organizada, que denomina un “mundo

totalizado” (155). Sin embargo, Spanos continúa explicando que esta estética de la de-composición no es estrictamente negativa, ya que esta existencia inestable que provoca la sensación de miedo, no pertenencia y desesperación, es simultáneamente agente de esperanza, libertad y posibilidad infinita.

Asimismo, quisiera retomar a Thomas Pavel (1981), quien trabaja las complejas relaciones entre la estructura ontológica atribuida al mundo *real* y las estructuras ontológicas ficcionales en el artículo llamado “Fiction and the Ontological Landscape”. Siguiendo la teoría ontológica meinonguiana, el autor explica:

To every description there corresponds a being; some of these possess actual existence, while others, lacking actuality, subsist only. For the theory of fiction, the Meinongian point of view is most welcome. It accounts for a central intuition shared by users of natural language and fiction, namely that when we speak about some entity, we posit it as hypothetically being there in some ontological space, the nature of which remains to be determined from case to case. «The best hockey player in the world, » «the longest sentence in English, » «the present king of France, » «the square circle, » «God»-each of these expressions posits a being, whose actual existence may be checked later on, but whose subsistence in some kind of space we take for granted as soon as the expression is uttered and understood (150).

El autor continúa explicando (151 - 153) que además de crear ontologías de un solo nivel, se pueden crear ontologías de varios niveles que describan mundos de dos o más estratos de seres reales, como ser la representación de mundos impregnados por el mundo de lo sagrado, donde hay una clara distinción entre el terreno de lo sagrado y lo profano. Va a denominar a dicha presencia de estas dos características una ontología de dos niveles, es decir, una estructura compleja en la que un objeto pertenece a dos tipos de mundos simultáneamente, en los que dicho objeto cuenta con diferentes propiedades, funciones y peso ontológico.

The worlds in which the individual called Jesus, the pole of the worship house, the grotto at Lourdes exist, but are clearly different from the worlds inhabited by the son of God, the Pole of the World, and the Holy Virgin. Interestingly, this difference is there not only for the skeptic and the materialist, but also for the believer, who often perceives the world as profane in its texture, but sanctified by the epiphany of the holy manifesting itself precisely in these «privileged, uncommon» places, the holy spaces where channels open between the two worlds. Sacred beings, holy objects, miraculous or prophetic grottoes, holy mountains, places of worship, all these provide for the articulation points where the two worlds meet, in what one could call an *ontological fusion* (153).

Esta *fusión ontológica* es comprendida como una ontología de dos niveles con entidades que pertenecen a ambos. Cada objeto del mundo literal tiene un lugar en la estructura ontológica de un mundo simbólico secundario. Pavel alega que toda religión importante es un proyecto de fusión ontológica concreto, así como lo es un proyecto científico, por ejemplo, de física nuclear, en el que existe un nivel invisible de realidad que convive con el mundo de la experiencia cotidiana (153). De aquí concluye: “The world view of a given community may thus divide into several *ontological landscapes* [...] an ontology or an ontological fusion which governs the domain of a collective life” (154). Este panorama ontológico es adoptado por sus usuarios en contextos sociohistóricos determinados que pueden variar de comunidad en comunidad.

De lo anteriormente expuesto se desprende la posibilidad de un pluralismo ontológico que implica que los usuarios de ontologías tienen la posibilidad de elegir entre varios *panoramas ontológicos*. Si la mayoría de las sociedades se acomodan y permiten cierta diversidad en los panoramas ontológicos, Pavel señala que solo uno de estos representa el panorama central que indica la norma. Al resto de los panoramas los denomina “neighbouring ontologies” (155), explicando que conducen a un proceso de focalización ontológica, categorizándolos en niveles

de importancia. Es por esto que señala: “Enforcing ontological stability is one of the most important tasks of religious, intellectual and artistic super-structures” (155). Retornando a las ontologías periféricas o circundantes, el autor explica que cumplen funciones que compara con las actividades de recreación y los deportes y por eso las denomina “leisure ontologies, or ontologies for pleasure” (156). Cada cultura tiene sus ruinas ontológicas que derivan de antiguas ontologías descartadas, como ser parques históricos, ruinas, donde los miembros de una comunidad se relajan y contemplan dichas reliquias ontológicas, lo cual puede usarse como entrenamiento para diferentes actividades ontológicas, como ser la construcción de hipótesis, la inducción, la presuposición de posibles mundos, etc. Esto da como resultado dos posibilidades de construcción de una ontología central que adopta el rol de literal: “Strong literal ontologies eliminate landscape variety [...] weak literal ontologies may be compared to our contemporary chaotic cities with their heterogeneous neighbourhoods scattered around, linked only by highway networks” (157).

Para dicho cometido es necesario lo que el autor denomina *ontological planning*, refiriéndose al intento de racionalización del de por sí irracional espacio ontológico y el conflicto entre diferentes ontologías. Luego menciona lo que denomina una condición cultural que conecta con la sociedad moderna: *ontological stress*: “Caused by difficulties of orientation among the complexities of modern ontological arrangements, this type of stress leads to the weakening of our adjustment to ontological landscapes” (157). Los habitantes de las ciudades modernas viajan grandes distancias entre los lugares de trabajo, residencia y ocio. Estos usuarios de complejas realidades ontológicas deben rápida y drásticamente adaptarse a panoramas ontológicos heterogéneos y hostiles, como ser el mundo de nuestras iglesias, partidos políticos, nuestros ámbitos de terapia personal, el mundo de nuestros amigos, entre otros. Es inevitable que existan diferentes reacciones dependiendo la cantidad de cambios, en otras palabras, de adaptación ontológica que debemos enfrentar y tolerar.

El stress ontológico puede conducir al límite de lo que denomina *anarquismo ontológico* (158), cuyos usuarios interpretan los cambios de un panorama ontológico a otro como un indicador de la ausencia completa de orden ontológico, tornándose reticentes a creer en cualquier panorama ontológico, ya que perciben la coexistencia de varios niveles ontológicos, ya sean centrales o periféricos, distinción que también desaparece en el anarquismo ontológico, como auto excluyentes, lo cual les genera un descreimiento absoluto (158).

### **3.6 – La construcción de una realidad**

McHale afirma que el postestructuralismo no constituye la base del arte postmoderno, enfatizando el escepticismo generalizado del postmodernismo en cuanto a la capacidad del lenguaje de representar la realidad, mientras que para el postestructuralismo el lenguaje es la realidad, la construye (2015:49). Sin embargo, encuentra un punto en común entre el postestructuralismo y otro enfoque teórico fundamental para la teoría postmoderna en cuanto al fructífero período de experimentación ontológica que tuvo lugar en el “Peak Postmodernism”: *La construcción social de la realidad* de Berger y Luckmann. Siguiendo a los autores, McHale explica que ellos describen a la realidad como una ficción colectiva construida a través de los procesos de socialización, institucionalización e interacción social, con particular énfasis en el rol del lenguaje como medio simbólico para expresar la realidad. La realidad socialmente construida es compleja, un ensamblaje de subuniversos de significados, que reflejan las miradas de las diferentes clases sociales, grupos religiosos, ocupaciones, entre otras. Los sujetos experimentan una multiplicidad de realidades periféricas y privadas, como ser sueños, juegos, ficción, pero estas realidades alternativas están todas subordinadas a la realidad de la vida cotidiana que se vive como “paramount” (Berger and Luckmann, 1966, 24, citado en McHale, 2015:50).

Retomo dicho concepto de *paramount reality* para introducir al texto principal que seguiré en el presente capítulo sobre la construcción de una realidad, *Escape Attempts* de Cohen y Taylor, ya que es a partir de este que elaboran su trabajo. En su libro los autores discurren sobre las distintas formas en que la gente lidia con las demandas del mundo circundante y manipula su mundo personal en respuesta a ellas. Ellos señalan (2002: 35-36) que existe una gran tentación de escaparse de la abrumadora realidad cotidiana con sus obligaciones, a la que denominan “paramount reality”, tomando prestado el término acuñado por Berger y Luckmann (40), que por momentos hace ver la vida como un tipo de prisión, asociada al “great bourgeois monster, the nightmare repetition” (70), que genera infelicidad y que toleramos porque tenemos el consuelo de ciertos escapes de esa rutina fija que están relacionados con lo impredecible. La monotonía generada por las rutinas diarias puede generar una insatisfacción en varios aspectos de nuestras vidas; para algunos, este sentimiento puede ser tan intenso que se embarcan en la búsqueda de realidades alternativas para cambiar su mundo (46). Hay ciertas acciones, como cepillarnos los dientes o atarnos los zapatos, que son inevitablemente habituales que tienen que ver con lo automatizado en nuestras vidas denominado “*unreflective accommodation* [...] a mode of consciousness, a mental technique for managing aspects of paramount reality” (47). Nuestras vidas están determinadas por estas rutinas repetitivas y monótonas y cuanto más predecible nuestro plan de vida es, más complicado es para nosotros percibirnos como seres con identidades únicas (48).

Cohen y Taylor explican que nuestras vidas están determinadas por una serie de roles “located within a series of minor and major dramas. These we will call *scripts*—and it is the sheer fact of their ubiquity, coupled with their finite number which is the source of our sense of repetition when we seek out novelty” (70). Tal es la estructuración que los autores perciben en el *guion* de nuestras rutinas que afirman que para cualquier situación social suele ser priori-

tario un análisis de nuestro estado emocional en los que típicamente nos cuestionamos si estamos felices, tristes, etc.; aunque según ellos lo que en realidad nos estamos preguntando es si deberíamos estar felices o tristes. Las respuestas a estas preguntas no devienen de una apreciación profunda de nuestro estado visceral, sino en referencia al guion en el que estamos inmersos: “The full question becomes— ‘Given that I am at this stage in the script, and playing this character, then how should I be feeling?’” (73). Según afirman, la cultura popular es la evidente progenitora de dichos modelos externos de comportamiento que guionan nuestras vidas; desde el momento en que nos levantamos hasta que nos acostamos estamos expuestos a patrones típicos de comportamiento en el periódico, la literatura que consumimos, las series, entre otras: “Families start behaving like television soaps [...] a generation of adolescents seem to behave like Holden Caulfield in *Catcher in the Rye*, some women appear to strike poses extraordinarily like Anna Karenina” (75-76).

Un concepto clave para la discusión del presente trabajo es el de “script switching” (84) que consiste en cambios de roles temporales como forma de escapismo, como ser jugar a prostituta y cliente, siempre y cuando al final del juego la mujer no salga en busca de otros clientes, es decir, no empiece a vivir en la fantasía. Otra forma de evadir la realidad, “script evasion” (88), es a través de la fantasía, lo que los autores denominan la fantasía de la magia mental, es decir, formas particulares de consciencia como ser “daydreaming, imagining, fantasy, longing, wishing” que mientras que lidiamos con nuestras rutinas, en nuestros guiones nos permiten “not just [...] re-aligning the action to our sense of identity or ‘real’ self, but of introducing imagined elements into the action, letting the mind drift elsewhere” (88). En conexión con estudios relacionados a la fantasía llevados a cabo en contextos con personas privadas de la libertad, como ser prisiones, se ha percibido que dichas fantasías no se refieren simplemente a un cambio de la realidad en la que se encuentran dichas personas, por ejemplo, caminando en un patio con motivos de recreación, sino a un cambio radical en la manera que algunas de estas personas



configuran otra realidad. La fantasía es más que la imaginación, no es simplemente la representación mental de objetos no presentes, sino una representación que puede ser “so ‘out of this world’ as to be incompatible with paramount reality. It directs the flow of imagination and conjures up territories in an alternative world [...] projecting the activity or the self into something quite different” (92).

Tener fantasías ocasionales, por más irracionales que sean, está permitido y hasta puede ser sano para alejarnos de nuestras rutinas. El problema surge cuando esto va demasiado lejos y en lugar de evocar una fantasía empezamos a vivir en una, corriéndonos de lo que los autores denominan “maintainer fantasies” (100), a una disociación permanente de la realidad, aunque controlada. Los autores dan diferentes ejemplos de rutas de escape, como ser, tomar alguna pastilla, irse de vacaciones, embarcarse en alguna aventura, que ellos etiquetan como “minds-capes” (114), en una evidente relación con el previamente mencionado concepto de la creación de nuevos panoramas ontológicos, descritos por Pavel.

De central importancia para el presente trabajo es el rol de los juegos de azar como escape. Nada más tentador para escapar de la realidad de la vida cotidiana que entregarnos al azar, que promete la posibilidad de que ocurra algo. Sin embargo, como explica Simmel, “The gambler, clearly, has abandoned himself to the meaninglessness of chance, in so far, however, as he counts on its favours and believes possible and realizes a life dependent on it, chance for him has become part of a context of meaning” (122). La vida de aquellos que dejan todas las fantasías, caprichos y decisiones al azar es una forma de escape extremo, “a total abandonment of any sense of self” (199). Conceptualiza esta categoría como *The Dice Man*, haciendo eco de la novela epónima de Cockcroft, aquel que cruza ciertos límites a raíz de un profundo deseo de salirse de la realidad cotidiana, los hábitos, rutinas, obligaciones para finalmente poder ser completamente y plenamente libre:

The personality is destroyed. The man is free. This freedom—according to Dice Therapy—is a permanent slip from the problems of paramount reality: selfhood, habit, routine. The convert feels liberated when he realises that his possible problems can be solved, but are not his to worry about any longer: they’ve been shifted to the square shoulders of the dice. He becomes ecstatic. He experiences the transfer of control from an illusory self to the dice as a conversion or as salvation (200).

Otra área institucionalizada de libertad arquetípica son las vacaciones, donde se crea literalmente un nuevo panorama. Más intensamente que cualquier otro tipo de escape, las vacaciones son una réplica a menor escala de los mensajes del gran escape que nuestra cultura nos inculca como promisorio de placer. Junto con estos, los autores mencionan a los peregrinos en la búsqueda de una iluminación espiritual en nuevos panoramas y “those whose search is inwards use the metaphor of a physical journey to describe their quest: one goes on a trip, on a voyage of self-discovery. The themes of quest and refuge, episodic excitement and release from constraint are deeply rooted in our culture (131). En el caso de los consumidores de clase media, lo que suele ocurrir es que esperan más de sus vacaciones que simplemente relajarse, deseando una “authentic experience. The concern of moderns for the shallowness of their life and inauthenticity of their experience parallels the concern for the sacred in primitive society” (132). En el afán de resistir a la naturaleza encriptada de la experiencia cotidiana, intentamos incesantemente deconstruir una realidad no guionada, desestructurada que suele estar acompañada de la promesa de una transformación identitaria, en una íntima relación entre *mindscaping* y *landscaping* (161).

Otro concepto clave para el presente trabajo es el de *slips through the fabric*, en los que observamos al mundo y de repente encontramos que las perspectivas a través de las cuales lo percibíamos desaparecieron, dándonos la sensación de estar percibiéndolo por primera vez, por fuera de todo guion. Los autores denominan estos incidentes “*momentary slips through the*

*fabric, or reality slips*”, y retoman una frase de William James para describirlos: “they are ‘unaccountable invasive alterations of consciousness’, moments in our life when we are suddenly overwhelmed by some force or spirit (whether internal or external) which leads to a re-evaluation of the nature of the world, society, or ourselves” (171). Los autores afirman que dichas revelaciones suelen proveer descripciones fundamentalmente diferentes y contradictorias acompañadas de una visión transformadora del mundo “in which all notions of causality, meaning and connection break down [...] chance, randomness, ambiguity, arbitrariness are all. In this reality slip, we despair of ever trying to find connections: such a quest is illusory” (177-178). Entre las revelaciones que se pueden suscitar, una de las posibilidades es la de nociones sobre el poder de sí mismo:

...there can be a sudden vision of the self as immanent and transcendent. There is nothing that cannot be done, tribulations, obstacles and burdens disappear before your eyes. [...], existential notions of freedom and Nietzschean ideas of the superman. The opposite vision is a sensational loss of self. You have merged into the world of objects, your ego disappears, you have doubts about the substantiality of your own existence let alone any power to influence the world as a subject [...] sense of ontological insecurity. [...] ambiguity and paradox (179-180).

Los autores explican que estos “travellers” (200) durante sus instancias de escape afirman una “ontological superiority of the inner vision” (200) que deviene en un cambio en el foco de atención del mundo material exterior al interior: “the prison is the prison of the mind” (200), el mundo no puede cambiar, solo nuestra percepción y vivencia de este. La vida misma puede llegar a percibirse como una prisión en esos momentos en los que sentimos que “there seems nowhere to go [...] when everything we see around us is transformed into walls, gates and moats We are locked into a prison created either by ourselves or by others, by routine or by self-consciousness” (214).

En estrecha relación a uno de los conceptos que se trabajarán en esta investigación, la marginalidad, Cohen y Taylor (223) explican que lo que subyace la mayoría de estas rutas de escape es la noción de que la salvación solo puede obtenerse al situarnos por fuera de la sociedad. Frecuentemente tenemos la sensación en nuestras vidas de que la sociedad está hecha solo parcialmente para nosotros y que existe una brecha entre lo que nos da y nuestras aspiraciones. En una actitud contradictoria queremos simultáneamente posicionarnos dentro de esa sociedad para disfrutar de sus beneficios tradicionales, aunque al mismo tiempo, la resistimos para demostrar que somos más que lo que hacemos dentro de esta.

Una de las afirmaciones más interesantes de *Escape Attempts* es que estos escapes están basados en una serie de errores ontológicos sobre nuestras verdaderas necesidades (233) que pueden conducirnos a acabar destruidos y derrotados y a convertirnos en “outcasts of the universe” (233-234) para siempre luego de nuestra danza en la periferia (235).

### **3.7- Marginalidad**

Estimo pertinente aclarar que el sentido en el que voy a utilizar el término marginalidad en el presente trabajo es el de la gradual pérdida de lazos sociales, autoaislamiento y soledad como consecuencia del contexto postmoderno. En estrecha relación con la idea de inestabilidad ontológica, los personajes principales se disponen a un *suicidio social* que es consecuencia de la falta de propósito en sus vidas en un contexto que nada tiene ya para ofrecerles. Retomando a Bauman en *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty* (2007: 2-3), un factor que ha marcado a fuego la vida en el contexto postmoderno es el incesante debilitamiento de la idea de comunidad y el respaldo del Estado ante el fracaso individual o las imprevisibilidades del destino. Esto acarrea como consecuencia relaciones interpersonales más frágiles y temporales en

una sociedad que fomenta la competitividad y la división entre las personas que ya no encuentran el propósito de tejer relaciones más sólidas y duraderas. La sociedad pasa de percibirse como una estructura sólida a una red frágil y en continua transformación que afecta directamente la concepción de la planificación de objetivos a largo plazo. A diferencia de la concepción moderna donde prevalecía un sentido en la inversión de tiempo y esfuerzo porque los frutos de ello se verían a una cierta distancia temporal, en el contexto postmoderno, las vidas se perciben como fragmentadas, con proyectos a corto plazo, inestables: el efecto *selfie*.

Con el retiro gradual del Estado como respaldo ante nuestros desaciertos e infortunios, la responsabilidad de la resolución de problemas en este nuevo mundo cambiante e inestable es enteramente nuestra: “shifted onto the shoulders of individuals who are now expected to be ‘free choosers’ and to bear in full the consequences of their choices [...] under conditions of endemic uncertainty” (3-4). En un planeta globalizado en el que los eventos que ocurren en un lugar repercuten en otros lugares por más distantes que estén, las sociedades se encuentran a la deriva de los caprichos del destino, reafirmando nuevamente la imposibilidad de obtener una estabilidad y/o seguridad en nuestra proyección: “progress, once the most extreme manifestation of radical optimism and a promise of universally shared and lasting happiness, has moved to [...] dystopian and fatalistic pole of anticipation” (10).

Con las grandes expectativas y sueños de la modernidad ya caducos, el ritmo de cambio actual es indescritiblemente veloz y nos coloca en una posición de continua carrera contra el tiempo, contra el evitar ser dejados atrás en esta inevitable pesadilla contra el progreso. Se acentúa la sensación de soledad y alienación en una competencia uno a uno contra todos en un mundo cada vez más incierto, fragmentado y atomizado que dificulta la construcción de esperanza y la sensación de estar en control (12-26).

En *Intimations of Postmodernity*, Bauman explica que la postmodernidad “does not seek to substitute one truth [...] one standard of beauty [...] one life ideal for another. Instead, it splits the truth, the standards and the ideal into already deconstructed and about to be deconstructed [...] It braces itself for a life without truths, standards and ideals” (2003: ix). Dicha reacción está directamente asociada a los preceptos de la modernidad que en la búsqueda de significado a un mundo que percibe como vulnerable, cambiante y carente de una estructura sólida, se embarca en una utopía de imponer al orden como sólido y con fundamentos, demonizando todo aquello que quedara por fuera de la razón. Surge una imperiosa necesidad de ‘rehacer’ el mundo como parte de una experiencia liberadora de la posibilidad de caos o desorden. Hay una clara idea de aquello en lo que el ser humano debería convertirse para encajar en esta nueva sociedad. Se genera una obsesión con la idea de clasificación, legislación, estructuración y definición, segregando lo diferente y universalizando conceptos y estándares absolutos de verdad. Este mundo utópico debía deshacerse de los disidentes, alentando el adoctrinamiento para ‘encajar’ en el lugar adecuado que esa sociedad tenía para cada uno de ellos. Nada debía dejarse al azar. Bauman dice que el gran ‘pecado’ de la postmodernidad es abandonar ese esfuerzo de llenar ese vacío provocado por la incertidumbre que la modernidad tan incansablemente realizó. (xi- xvii).

Hoy, en el mundo postmoderno, la aprobación, que antes se diera por las universalizaciones de la razón es dada por una comunidad que el autor describe como ‘imaginaria’. El acceso y lugar que se ocupa en esta comunidad es directamente proporcional a la cantidad e intensidad de capacidad de captar la atención pública: “reality”, and hence also the power and authority of an imagined community, is the function of that attention. Seeking an authority powerful enough to relieve them of their fears” (xx). Continúa explicando que una de las formas más efectivas de captar la atención pública es a través de la espectacularidad, dando como ejemplo los actos terroristas. Mientras que la modernidad era un constante ejercicio en abolir la responsabilidad

individual, se genera una paradoja ética en la condición postmoderna al restituir a los agentes la totalidad de la responsabilidad moral de sus elecciones, pero privándolos de la comodidad de la guía de los parámetros de universalidad de la modernidad y a la vez, la responsabilidad moral trae como consecuencia la soledad de la elección moral; la autoridad ética es nuestra propia subjetividad (xx-xxii). El mundo postmoderno “proclaims all restrictions on freedom illegal, at the same time doing away with social certainty and legalizing ethical uncertainty. Existential insecurity—ontological contingency of being—is the result” (xxiv).

En una fusión de los conceptos de inestabilidad ontológica y, consecuentemente, marginalidad, el autor habla de una polivalencia interpretativa y retomando a Baudrillard, se refiere a una cultura del exceso con una marcada sobreabundancia de significados, sin estándares morales o de ningún tipo: “One can no longer speak of the distortion of reality: there is nothing left to measure the image against. This is soft, disjointed, insubstantial reality, of which Sartre’s Roquentin said that ‘everything is born without reason, prolongs itself out of weakness, and dies by chance’”. Se diluye la confianza en el futuro dejando así de creer en la idea de progreso o utopía ontológica, al perder todo tipo de parámetros de lo que está bien o mal, se pierde el centro, sin el cual no hay cultura; Bauman habla de una condición postcultural (31-35).

En dicha condición se disipa la posibilidad de objetividad dado que la perspectiva postmoderna “reveals the world as composed of an indefinite number of meaning generating agencies, all relatively self-sustained and autonomous, all subject to their own respective logics and armed with their own facilities of truth-validation” (35). Mientras que la sociedad moderna dilataba la gratificación en pos de objetivos a largo plazo, la sociedad postmoderna descubre una civilización ‘ablandada’, que persigue la gratificación inmediata reemplazando el principio de realidad por el de placer. La vida se convierte en una búsqueda sin fin de placeres que nunca pueden ser realmente alcanzados. Bauman usa el término “diseased” para diagnosticar el estado actual de esta sociedad “in which ‘the centre does not hold’, one which has lost its determination

and sense of direction; a ‘softening’ society, one which increasingly fails to harden its members and imbue them with a sense of purpose” (44-45). La concepción de libertad está asociada a la capacidad de elección que los individuos tienen de consumir, concepto inmediatamente asociado al placer. A los miembros de esta sociedad se los enfrenta entre sí en una rivalidad simbólica por la necesidad de construir su imagen, su yo, a través de la adquisición de bienes. El mercado ofrece infinidad de variedades que, a diferencia de la sociedad moderna que advocaba la uniformidad, ofrece una multiplicidad ecléctica de bienes que representen la ‘unicidad’ de los adquirentes.

### **3.8- Libre albedrío vs- autodeterminación**

Rescher en su libro *Luck* discute el concepto de azar argumentando que todos los días tomamos decisiones con información insuficiente para predecir satisfactoriamente sus resultados o consecuencias, asociando el concepto de *luck* a aquellos resultados impredecibles que dependen exclusivamente de circunstancias fuera de nuestro control (1995:4). El filósofo rastrea los orígenes del término *luck* en el término del siglo XV *gelucke*, *gluck* en alemán contemporáneo, que se utiliza para expresar buena fortuna y felicidad, que aclara, no son conceptos necesariamente idénticos. Según explica, desde su origen, el término se ha utilizado “particularly to good or ill fortune in gambling, in games of skill, or in chancy ventures generally [...] a single word to mean ‘good or bad fortune acquired unwittingly, by accident or chance’” (6), resaltando que en el idioma inglés el término *luck* funciona exactamente igual.

Otra diferencia que se desprende del trabajo de Rescher es la de los términos *fate*, el destino inexorable, y *fortune*, el mero azar (8). El autor discurre sobre el rol del azar en nuestras vidas, la suerte (*luck*) y sus aliadas (*fate* and *fortune*) pueden tornar casi imposible el llevar a cabo nuestras vidas con éxito exclusivamente a través de la planificación (12). En ocasiones las



decisiones que tomamos no tienen ninguna relevancia en los resultados: “In general, what happens depends on what we do and on what others [...] contribute to the course of events. And insofar as those portentous outcomes depend on circumstances beyond our cognizance and control, the success of our own endeavors will be matters of luck” (15), girando así, en derredor a la impredecibilidad.

Por otro lado, un evento es afortunado o desafortunado dependiendo del grado de predecibilidad racional, por ejemplo, el ganador de la lotería es *lucky*, pero el perdedor, quien a sabiendas desafió las muy improbables chances de ganar, no califica como *unlucky*, sino como *unfortunate* (25). Lo anteriormente expuesto lo lleva a formular la diferencia entre el concepto de *unlucky*, asociado con lo impredecible, y *unfortunate*, cuyos resultados sí son predecibles, y luego contrasta estos dos conceptos con el de *fate*: “Our condition [...] is the product of fate (what we are), of fortune (the conditions and circumstances in which we are placed), and of luck (what chances to happen to us)” (39). De aquí que subraye que confiar totalmente en la suerte *-luck-* equivale literalmente a invocar al desastre al dejar al libre albedrío en suspenso, como por ejemplo en los juegos de azar ya que en estos siempre hay una instancia intencional en la que la apuesta está enteramente librada al azar, sin medio alguno con el que medir las posibilidades de forma racional, equiparando el concepto de *chance* a “ontological unpredictability” (42). De lo anteriormente expuesto se desprende que exista una diferencia entre ciertas decisiones que se toman con información insuficiente, como es el caso de las decisiones que tomamos en nuestra vida cotidiana al elegir tal o cual trabajo, casarnos, separarnos, etc., y aquellos casos en que la información previa es nula, por ende, análoga a un juego de azar, en otras palabras, intencional y autodeterminada, y según Rescher el agente de la acción es totalmente responsable de sus actos (41-52).

Reforzando la idea de autodeterminación en ciertos casos, Rescher admite que “Luck is a matter not only of the world's arrangements but also of people's cognitive relationship to

them” (56), que luego expande al distinguir lo que denomina “*unconditionally* lucky (or unlucky) when something intrinsically good (or bad) happens fortuitously”, de “*conditionally* lucky (or unlucky) if that fortuitous bit of good or bad fortune is good or bad only on the basis of some extraneous considerations” (81). Uno de los puntos que destaca el trabajo es la necesidad de ser epistémicamente realista, es decir, de evaluar “the probabilities and utilities at issue in life's eventuations by reasonable and subjectively cogent standards” (106).

El libro propone una evaluación moral clave sobre la *culpabilidad* de aquel que tuvo mala suerte en torno a lo que denomina “The centrality of the ordinary” (158-159), es decir, lo que podría ser razonablemente anticipado basado en predicciones razonables, en confrontación con lo meramente fortuito. Casi al final de su libro, el autor alude a una idea que se desprende de la frase “The gambler who ‘just knows’ that he's going to be lucky today is riding for a fall” (175), que podría aplicarse metafóricamente al concepto que formará el eje troncal de la discusión a lo largo de mi trabajo.

## 4 - Análisis de las obras

### 4.1- *City of Glass*

*City of Glass*, publicada originalmente en 1985, fue luego compilada junto a *Ghosts* (1986) y *The Locked Room* (1986) como *The New York Trilogy*. En el presente trabajo me focalizaré en la primera de las novelas cortas, protagonizada por Daniel Quinn, un escritor que ha perdido a su esposa e hijo en circunstancias no reveladas en la novela y que se dedica a escribir novelas policiales. Como es frecuente en Auster, la nouvelle está impregnada desde el comienzo por la presencia del azar y como el autor mismo confiesa en *The Art of Hunger* (1997: 377-9), fue un evento azaroso que tuvo lugar cinco años antes de su publicación el que lo inspiró a escribir esta novela luego de recibir un llamado anónimo por dos días consecutivos en el que le pedían comunicarse con la agencia de detectives Pinkerton. Fue este hecho el que lo inspiró a crear a Quinn que estaría interesado en comunicarse con Paul Auster. Sin embargo, más allá de lo anecdótico y del indiscutible rol del azar en la historia, es justamente lo no azaroso, es decir lo autodeterminado, que me convoca a embarcarme en esta investigación.

Matthew McKean afirma que *City of Glass* encarna las temáticas más importantes que luego formarán parte de la obra de Auster: “Auster’s authorial presence in his books [...] issues relating to multiple, mistaken, and confused identities [...] the ubiquity of chance, fate, or coincidence, and the nearness of madness and death, [...] where neither reality nor meaning are anywhere” (McKean, 2010: 103). El comienzo de la novela nos confronta de lleno con las temáticas más relevantes que se irán desarrollando a la vez que agudizando, a medida que la historia avance. Como asevera David Lodge: “The beginning of a novel is a threshold, separating the real world we inhabit from the world the novelist has imagined” (Lodge, 1992:5), y el personaje que Auster imaginó es un hombre de treinta y cinco años, muy desdichado con una vida ordinaria; un don nadie sin nada remarcable para comentar: “As for Quinn, there is little

that need detain us. Who he was, where he came from and what he did are of no great importance” (Auster, 2011:3). Su vida parece ya haber concluido con la muerte de su esposa e hijo: “he had once been married, had once been a father” (3). Su introducción como personaje da la sensación de cesación, sin nada que perder ni que lo amarre a esta realidad, excepto su instinto de supervivencia que hace que trabaje lo necesario para mantenerse frugalmente, a pesar de que “[he] had once been ambitious” (4), escribiendo novelas policiales insustanciales.

Quinn está transitando una sobrevida, de hecho, él mismo admite que parte de él ha muerto abruptamente, dejando atrás todo tipo de ambición, y es por eso que decide adoptar el seudónimo William Wilson ya que, escondido detrás de esta identidad, no siente que sea él mismo el que debe hacer el esfuerzo de escribir y esto le permite mentirles a sus entonces amigos, sobre su abandono de la escritura. Este ‘secreto’ le facilita el gradual retiro de su propia vida, Quinn continúa su existencia en un estado de alienación social que va logrando en su auto marginalización: “the fact was that he no longer had any friends” (5), y así va desprendiéndose de todo tipo de lazo social, “as if he were somehow living a posthumous life” (5). James Peacock, en *Understanding Paul Auster*, remarca el hecho de que el típico protagonista austero es masculino, “in a state of isolation from his loved ones and wider society. This isolation is often self-enforced” (Peacock, 2016:4).

Sin nada que perder, “he had managed to outlive himself” (5) y es así que se da una última chance: la posibilidad de vivir la vida estando afectivamente muerto. Camus en *The Myth of Sisyphus* reflexiona: “Living under that stifling sky forces one to get away or to stay” (1991:29) y continúa diciendo: “life [...] will be lived all the better if it has no meaning [...] faced with that particular concern, belief in the absurd is tantamount to substituting the quantity of experiences for the quality” (53 - 60). Es exactamente esto lo que Quinn hace al entregarse a vivir una experiencia que lo pueda hacer sentir vivo nuevamente cuando decide aceptar la identidad del detective privado llamado Paul Auster, tras recibir el misterioso llamado. Quinn está

sobrellevando una vida póstuma, pero la desconocida identidad de Paul Auster es su última oportunidad de vivir nuevamente a través de esa fantasía, de encontrar una razón para continuar afrontando la miseria de cada día.

El marginal Quinn da cuenta de un conflicto identitario que parece ser consecuencia de la pérdida de su esposa e hijo, que motiva su intención de evadirse ya que desde ese momento ha decidido publicar bajo el sugestivo nombre de William Wilson, lo cual predispone al lector a conexiones intertextuales con el homónimo personaje creado por E.A. Poe y la alusión al *Doppelgänger*<sup>2</sup> frecuentemente asociada a dicho personaje. Dado que una parte de él ha muerto con la desaparición de su familia, al escribir bajo ese nombre “he did not consider himself to be the author of what he wrote” (Auster, 2011: 4), dejando entrever una marcada escisión entre su seudónimo y su persona.

Su identidad, su yo, va en camino al anonimato, donde el propio Quinn comienza a dudar de su propia existencia, dándole un lugar preponderante a su personaje ficticio, Max Work, nombre que da al detective en las historias que publica bajo el seudónimo de William Wilson: “he had [...] stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work” (9). Como lectores no podemos sino vacilar ante la confusión identitaria del desdichado Quinn, quien implícitamente parece plantear algunas de las preguntas de naturaleza ontológica, que según se explicó anteriormente siguiendo a McHale, son predominantes en la literatura posmoderna, entre otras: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do with it?” (McHale, 1987:10). Esta última particularmente atinada para la presente discusión.

---

<sup>2</sup> Véase Lodge, 1992: 211-214.

Luego de recibir varios llamados aparentemente equivocados en los que se pide hablar con Paul Auster, Quinn decide responder afirmativamente, sin una clara razón por la cual acepta fingir una cuarta identidad. La voz del otro lado del teléfono, quien luego se presentará como Peter Stillman, declara: “they say you are the best one to do these things [...] I mean death and murder” (Auster, 2011: 11). Es este un momento crucial en el relato, ya que, aunque Stillman afirma que lo van a matar a él, el valor simbólico que tomará el personaje en relación a la identidad de Quinn será preponderante. En un perturbador encuentro con Stillman, la primera sensación es descrita de la siguiente manera: “uncannily [...] Quinn thought of his own dead son” (14), que más adelante en la historia revelará que también se llamaba Peter, precipitando un punto de giro en la historia a través del uso del concepto de lo *uncanny*, que según la definición de Sage, es lo que “ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light” (Sage, 1990: 77).

En el particular encuentro con Peter, “as their eyes met, Quinn suddenly felt that Stillman had become invisible [...] perhaps Stillman was blind. But no [...] his face [...] held something more than a blank stare” (Auster, 2011:15). Es decir, se confunden las miradas, el reconocimiento del otro que genera una existencia, y por momentos, el lector podría llegar a preguntarse si Stillman realmente está ahí, si existe, o si es el alter ego de Quinn. Su identidad, su yo, va en camino al anonimato, donde el propio Quinn comienza a dudar de su propia existencia, dándole un lugar preponderante a su personaje ficticio, Max Work, nombre que da al detective en las historias que publica bajo el seudónimo de William Wilson: “he had [...] stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work” (9). Como lectores no podemos sino vacilar ante la confusión identitaria del desdichado Quinn, quien implícitamente parece plantear algunas de las preguntas de naturaleza ontológica, que según se explicó anteriormente siguiendo a McHale, son predominantes en la literatura posmoderna, entre otras: “Which world is this? What is to be done in

it? Which of my selves is to do with it?” (McHale, 1987:10). Es particularmente llamativa la elección léxica de Stillman en su comentario ya que es justamente Quinn el que se encuentra en un estado de profunda tristeza y ya había declarado anteriormente su intención de ser *no one*. La disociación yoica es aún más marcada cuando Peter se refiere a sí mismo en tercera persona y continúa cuestionando su propia identidad y la de Auster, personificada por Quinn, como si fueran intercambiables (17).

Quinn es encargado de impedir el asesinato de Peter Stillman por su padre, a cuyo encuentro va a la estación central de tren donde encuentra a Stillman padre y a centímetros otro hombre: “his face was the exact twin of Stillman’s. For a second Quinn thought it was an illusion, a kind of aura” (56). Nuevamente se aprecia el uso del *Doppelgänger* y la vacilación con respecto a la identidad. Al seguir a Stillman padre, Quinn adopta varias personalidades como excusa para entablar una conversación con él, y en su último encuentro le dice que su nombre es Peter Stillman, a lo que Stillman padre responde: “Oh. You mean my son” (84). Estimo pertinente traer a colación el análisis de Rubenstein, quien explica esta personificación voluntaria de Quinn como el doble de Peter Stillman como “a mirror-reversed trajectory [...] he becomes more and more of an automaton regressing to childhood and becoming unreal” (2008:249).

Berge, en relación a *The New York Trilogy*, nota que una de las temáticas más salientes es la de la complejidad en cuanto a la identidad de los personajes y que las novelas que la componen pueden leerse como una exploración de los problemas de identidad en la era post-moderna donde “subject and identity [are] characterized by instability and complexity” (2005:101). La autora destaca la fragmentación y contradicción en las narraciones de Auster al momento de crear la identidad de los personajes literarios, en concordancia con la tendencia que detecta McHale: “contending impulses [...] in many of the post-1966 [...] versions – the resistance to narrativity [...] and the impulse toward narrativization” (2015: 61). En referencia

a esta última, el autor detecta una tendencia en la literatura postmoderna del período a lo que él llama el “trip model”, una especie de viaje, una búsqueda experimental en las formas del mundo, la existencia en general, en el que, en oposición a *narrativity*, no se intenta enseñar ninguna moral o mostrar un punto; se utiliza la estructura narrativa, “not to drive a sequence of events toward a conclusion or telos” (57). Según MacIntyre, estas narrativas menos ‘sólidas’ dan cuenta de una falta de sentido y desdibujamiento del yo del personaje: “When someone complains [...] that his or her life is meaningless, he or she is often and characteristically complaining that the narrative of their life has become unintelligible to them, that it lacks any point, any movement towards a climax or a telos” (Citado en Berge, 2005: 102). Como dice Berge, a lo largo de *The New York Trilogy*, “play with identities is a central aspect in order to understand the quest for meaning [...] Each main character tries to re-define himself, related to the encounters with others who challenge the character's previous view of himself” (104).

Quisiera continuar explorando la temática de inestabilidad en relación a Quinn y la manera en que el personaje es introducido. La ciudad de Nueva York, ese “inexhaustible labyrinth of endless steps” (Auster, 2011:4), toma un rol preponderante en la historia, esa ciudad que McHale denomina “the capital of peak postmodernism” (2015:66) y que Mark Brown, en su libro sobre Paul Auster, asocia a “the questions of living in the metropolis, of anonymity and alienation” (Brown, 2007:1). Quinn se arroja a las calles de Nueva York con el objetivo de perderse en esta:

Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. [...] Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered



where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again (Auster, 2011:4).

Dos grandes cuestiones se desprenden de este fragmento, una conectada con la intención de pérdida de rumbo, de desaparición, de estar “nowhere”, a la que retornaré más adelante en el trabajo, y la otra es la pérdida del sentido. Con una fuerte resonancia a la temática central del trabajo, inestabilidad ontológica, Quinn declara que está perdido dentro de sí, que no tiene un rumbo fijo, ni le interesa tenerlo, se deja llevar por los movimientos de las calles que lo guían, en el mejor de los casos, a la nada. Quinn se elude a sí mismo, quiere escapar de su desdichada vida, dejándose atrás, creando un campo ontológico paralelo que la ciudad le provee. Es notorio el deseo de movilidad como escape, el moverse sin importar hacia donde, convirtiéndose en un autómatas sin necesidad de sentir.

Desde el momento en el que decide adoptar la identidad de Paul Auster, Quinn comienza a demostrar lo que Spanos<sup>3</sup> denomina invasión ontológica, en otras palabras, una sensación de inestabilidad provocada por la incertidumbre y vivencia azarosa de la realidad, que es exactamente a lo que Quinn se entrega a partir de la separación física de su familia. El mundo se le torna más ininteligible y tedioso de soportar. La posibilidad de escaparse de sí y comenzar a vivir la vida excitante de un detective privado es tentadora, aunque completamente irracional. Quinn afirma que es el mejor en “death and murder” sin tener ninguna noción de quién es su interlocutor, ni a lo que se está exponiendo al tomar esa decisión. Pero como previamente se explicó, Quinn no tiene nada que perder, de hecho, ya está perdido, con la sensación de desesperación y falta de pertenencia que deviene del estado de invasión ontológica, y esta puede ser

---

<sup>3</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.

una posibilidad de sentirse vivo nuevamente, de encontrarle un sentido a su inerte vida, un agente de esperanza, libertad y posibilidad infinita, como explica Spanos, pero que en el caso de Quinn deviene en la ilusión de jugar el rol de superhéroe que luego fracasa y lo conduce a su autodestrucción.

En relación a lo anteriormente expuesto quisiera traer a colación a Nicol, quien siguiendo a McHale, explica que a diferencia de las preguntas de naturaleza epistemológica que surgen de una ficción detectivesca clásica de la tradición modernista, en la que indudablemente algún crimen ha ocurrido, “A postmodern detective story, [...] is one in which the epistemological questions ‘tip over’ into ontological ones, and the detective is frequently left asking disturbing questions such as: was there a crime? If so, in which world did it occur?” (Nicol, 2009: 34). El autor afirma que la ficción detectivesca postmoderna “makes a cognitive point ‘emotionally’, or via the senses rather than the mind” (178). De hecho, en relación a la naturaleza de la historia en cuestión, es el mismo Auster quien admite: “mystery novels always give answers; my work is about asking questions” (Auster, P., Gregory, S. & McCaffery, 1992:22).

Quinn tiene un deseo imperioso de salirse del guion de su vida cotidiana, escaparse de la predictibilidad y falta de sentido de su *paramount reality*<sup>4</sup>, y entregarse de lleno al azar del rol de detective como una forma de *mindscape*. Si bien en un principio, este cambio de rol temporal podría enmarcarse dentro de lo que Cohen y Taylor denominan cambio de guion, como forma de escapismo de la realidad cotidiana, Quinn inmediatamente cae en lo que los autores denominan evasión del guion, que luego deviene en un corrimiento de esta *maintainer fantasy* a una disociación permanente de la realidad, o en términos de Pavel, en la creación de un nuevo panorama ontológico<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

<sup>5</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.

Dicho nacimiento de un nuevo panorama ontológico queda en evidencia en la conversación entre Peter Stillman y Quinn, en lo que Pavel denomina una fusión ontológica. Stillman está claramente en otra dimensión de realidad, dudando repetidamente de su propia identidad, y Quinn lo escucha atentamente haciendo caso omiso a las constantes contradicciones y falta de coherencia en el discurso de Peter Stillman evidenciadas en el único intercambio que mantienen en la historia:

“You sit there and think: who is this person talking to me? What are these words coming from his mouth? I will tell you. Or else I will not tell you. Yes and no. My mind is not all it should be [...] “I say what they say because I know nothing. I am only poor Peter Stillman, the boy who can’t remember. Boo hoo. Willy nilly. Nincompoop. Excuse me. They say, they say. But what does poor little Peter say? Nothing, nothing. Anymore. “There was this. Dark. Very dark. As dark as very dark. They say: that was the room. As if I could talk about it. The dark, I mean. Thank you. “Dark, dark. They say for nine years. Not even a window. Poor Peter Stillman. And the boom, boom, boom. The caca piles. The pipi lakes. The swoons. Excuse me. Numb and naked. Excuse me. Anymore. “There is the dark then. I am telling you. There was food in the dark, yes, mush food in the hush dark room. He ate with his hands. Excuse me. I mean Peter did. And if I am Peter, so much the better. That is to say, so much the worse. Excuse me. I am Peter Stillman. That is not my real name. Thank you (Auster: 2011:15-17).

La única referencia que Quinn tiene para poder verificar la realidad de lo que le está relatando Peter es la memoria de este último, lo que Peter está repitiendo que a él le contaron, a la vez que afirma que no tiene memoria. No obstante, Quinn se basa en este relato como realidad para embarcarse en su caso como detective aferrándose a la (ir)realidad de Peter, fusionando sus panoramas ontológicos. Es este el comienzo de lo que Ilana Shiloh nota en la conducta de los personajes en las novelas de Auster: “the failure of teleological modes of thought and conduct” (citado en Salmela, 2008: 132). La identificación con Peter se intensifica

y al igual que él, quien no tiene una comprensión lógica del paso del tiempo, “Thirteen years, they said. That is perhaps a long time. But I know nothing of time. I am new every day. I am born when I wake up in the morning, I grow old during the day, and I die at night when I go to sleep” (Auster, 2011:18), Quinn pierde la noción del tiempo transcurrido en su encuentro con Peter: “The speech was over. How long it had lasted Quinn could not say. For it was only now, after the words had stopped, that he realized they were sitting in the dark. Apparently, a whole day had gone by” (23).

Cabe aclarar aquí que la supuesta razón por la que Stillman padre, que al siguiente día será liberado de la prisión, quiere matar a su hijo es, según le explica Virginia Stillman, la esposa – enfermera de Peter, porque Peter sería la causa por la que él fue preso. Stillman padre, un eminente profesor universitario, decidió encerrar a su hijo en una habitación durante nueve años en un intento de crear un nuevo lenguaje y tomó a su hijo como conejillo de indias de su experimento. Stillman fue descubierto, declarado insano y enviado a prisión.

Además de la confusión de identidades entre Peter Stillman y Quinn mencionadas previamente, al crear un panorama ontológico paralelo como forma de escapismo, Quinn se hace cargo de la seguridad personal de un completo desconocido con irrefutables muestras de insalubridad mental embarcándose en un viaje sin retorno. Es este un irremediable punto de giro en la vida de Quinn quien, en un desesperado intento de escape, ha aceptado tomar el caso de Peter Stillman basándose “on a series of ontological errors about [his] real needs” (Cohen, S. & Taylor, L., 2002:233) que lo conducirá a su autodestrucción y a convertirse en un “outcast of the universe” para siempre luego de su “dance on the periphery” del que no podrá retornar (233-235).

Ya desorientado en su elección de criterios, Quinn se embarca en una obsesiva persecución de Stillman padre que funciona como espejo de su inestabilidad ontológica, su pérdida del

sentido común y existencial: “Stillman never seemed to be going anywhere in particular, nor did he seem to know where he was [...] Stillman seemed to be aimless” (Auster, 2011: 58). La semejanza con el estado de invasión ontológica de Quinn es notable, a la vez que su aparente desorientación en la ciudad. En sus caminatas, Stillman padre se agacha a recoger azarosamente todo tipo de objetos del suelo, los examina minuciosamente descartando algunos y guardando otros en una bolsa para luego hacer anotaciones en un cuaderno rojo similar al que posee Quinn, a lo cual este último reacciona: “it pleased him to know that Stillman also had a red notebook, as if this formed a secret link between them (59). Nuevamente se ve a Stillman padre como su alter ego, un espejo de su desorientación.

El motivo de caminar sin rumbo ni propósito específico por la ciudad más que, en el caso de Quinn, el profundo deseo de perderse cuando está solo, y de perderse junto a Stillman padre en sus obsesivas, a la vez que delirantes, persecuciones, es analizado por Salmela en *The Bliss of Being Lost*. Como el título de su trabajo sugiere, Salmela asocia la desorientación de los personajes austerianos a un estado de liberación de lo que Cohen y Taylor denominan la realidad cotidiana. El autor explica que la observación sin un propósito definido en la experiencia urbana de Quinn “ultimately becomes a method of escaping cognition, of not seeing what is around him. This entails indifference to buildings, other landmarks, and people [...]. One could call this self-constructed Nowhere an epistemological void” (Salmela, 2008: 139). Salmela concede que esta es una desorientación voluntaria y afirma que la sensación de estar perdido, “this placelessness and aimlessness” (140) lo colma de felicidad, ya que la falta de contacto con algún punto de referencia le es equivalente a un desapego de la realidad social: “Freedom from place can be experienced and enjoyed as freedom from the social machine” (140).

Si bien la falta de propósito y el desapego social y espacial que experimenta Quinn están claramente asociados a la sensación de libertad, una pregunta que surge del trabajo de Salmela

es por qué decide Quinn adoptar una nueva identidad, la del detective Auster, dedicándose repentinamente por completo a resolver un caso para el cual carece de competencias, abandonando su vida si está realmente feliz en su estado de marginalidad social. Según McKean, las principales preocupaciones de Auster:

deal with constructed and deconstructed selfhood and ultimately with nothingness. [...] to conceptualize the processes of twentieth-century existential exhaustion brought about by the condition of postmodernity [...] Auster reveals that postmodernism exhausts rather than enlivens the individual. Quinn's task is to teach himself how to abandon what keeps him alive. He exercises his death-drive by gradually repudiating the agencies of power, meaning, and existence, and only in doing so is Quinn able to give up and deliver himself to the inertness of the world. Over the course of the book, the contents of Quinn's death-drive are unpacked in agonizing detail on his path to self-abandon. (McKean, 2010:104).

En contraposición a la optimista postura de Salmela, McKean detecta una actitud autodestructiva en Quinn que comienza con su insensata decisión de 'salvar' a Peter Stillman con irremediables consecuencias como el autor afirma: "While on the case, Quinn loses his own identity, descends into a state of nothingness, and comes to resemble the empty, malformed outcast that he is supposed to be protecting" (103).

Al igual que Peter, que se había definido como "Peter nobody", la insignificancia de su existencia se va revelando en su persecución al padre de Peter. En su personificación de Paul Auster, comienza a tomar dimensión de la vacuidad de su ser: "To be Auster meant being a man with no interior, a man with no thoughts [...] his own inner life had been made inaccessible [...] there was no place for him to retreat to. As Auster he could not summon up any memories or fears, any dreams or joys" (Auster, 2011:61).

Quinn experimenta una primera instancia de lo que Cohen y Taylor denominan *slip through the fabric* o *reality slip*<sup>6</sup>, es decir, Quinn aquí aprecia una reevaluación de su existencia, de su vida y en este caso, del abandono de su ser en pos de una búsqueda fútil en la que se ha embarcado, búsqueda que poco tiene que ver con la persecución del potencial asesino de Peter Stillman, pero que parece tener mucho más que ver con su propia búsqueda de algún sentido. James Peacock, en *Understanding Paul Auster*, explica lo siguiente en relación al rol de detective que Quinn decide adoptar: “Meaning, order and rationality take precedence over chance. Therefore, Quinn finds solace in them because they pretend to explain random events such as the death of his family” (Peacock, 2016: 51), agregando que el detective es una “fantasy figure, another means of escape from the world” (51). Como se explicó previamente, durante estos *reality slips* los ‘viajeros’, como los llaman Cohen y Taylor, se embarcan en una reevaluación de la existencia en general, la naturaleza del mundo, la sociedad y nuestro lugar en ella, y según afirman los autores, dichas revelaciones suelen proveer descripciones fundamentalmente diferentes y contradictorias acompañadas de una visión transformadora del mundo “in which all notions of causality, meaning and connection break down [...] chance, randomness, ambiguity, arbitrariness are all. In this reality slip, we despair of ever trying to find connections: such a quest is illusory” (Cohen, S. & Taylor, L., 2002: 177-178).

Quinn comienza a experimentar una desolación cada vez mayor, un vacío que desea llenar y se obsesiona con descubrir el propósito de las caminatas de Stillman padre. Haciendo eco de las anotaciones de este en su cuaderno rojo, Quinn también toma nota en su propio cuaderno rojo, dibujando los diagramas de los recorridos del excéntrico Stillman. Inmerso en su rol de detective, luego de tomar nota y estudiar las letras que se forman con el trazo sobre un papel de los recorridos diarios de Stillman en la ciudad, descubre lo siguiente: “the answer seemed ines-

---

<sup>6</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

capable: THE TOWER OF BABEL” (Auster, 2011: 70). Exultante con su irrefutable descubrimiento, instantes luego “doubts came [...] filling his head with mocking, singsong voices. He had imagined the whole thing. The letters were not letters at all. He had seen them only because he had wanted to see them” (71). Sin más certezas, Quinn genera situaciones para provocar encuentros ‘casuales’ con Stillman durante sus caminatas. Logra provocar tres encuentros, dos de los cuales tienen lugar el mismo día. En cada uno de estos encuentros Quinn se presenta a Stillman con una identidad, un nombre, diferente; en el último caso, utiliza el nombre de su propio hijo, Peter Stillman. En ningún encuentro Stillman padre reconoce a Quinn como la misma persona que ya ha visto y con quien ha sostenido conversaciones, ni tampoco demuestra sorpresa alguna al conversar con su supuesto hijo la tercera vez que se ven.

En el primero de estos intercambios, Stillman se presenta como un incomprendido social, marginado porque nadie pudo comprender lo que él supo comprender. La alusión al fragmentado sujeto postmoderno no puede ser más evidente cuando dice: “the world is in fragments, sir. Not only have we lost our sense of purpose, we have lost the language whereby we can speak of it” (76), y luego le confiesa que está en el proceso de creación de un nuevo lenguaje. He aquí uno de los fragmentos más simbólicamente representativos en cuanto a su condensación de la temática central de la historia:

Consider a word that refers to a thing— ‘umbrella,’ for example. When I say the word ‘umbrella,’ you see the object in your mind. You see a kind of stick, with collapsible metal spokes on top that form an armature for a waterproof material which, when opened, will protect you from the rain. This last detail is important. Not only is an umbrella a thing, it is a thing that performs a function—in other words, expresses the will of man. When you stop to think of it, every object is similar to the umbrella, in that it serves a function. A pencil is for writing, a shoe is for wearing, a car is for driving. Now, my question is this. What happens when a thing no longer performs its function? Is it still the thing, or has it become something else? When you rip the cloth off the



umbrella, is the umbrella still an umbrella? You open the spokes, put them over your head, walk out into the rain, and you get drenched. Is it possible to go on calling this object an umbrella? (77).

Dado que no es el objetivo del presente trabajo, omitiré todo comentario relacionado con el proceso de significación y la naturaleza subversiva del texto y el lenguaje para concentrarme en su sentido metafórico. En relación a este último, el fragmento nos insinúa la siguiente pregunta: cuando una vida deja de tener un sentido, un propósito, ¿vale la pena continuar con ella? En una especie de correlato objetivo de la incertidumbre ontológica de Quinn, el fragmento sintetiza la confrontación con su existencia que está atravesando durante su *maintainer fantasy*, en su rol de detective y habiéndose retirado de su vida personal, anticipando lo que McKean denomina la última etapa en la pulsión de muerte de Quinn que “resembles an existentialist confrontation with meaninglessness and anxiety, time and free will, authenticity and self-deception [...] the purpose of existence is ‘nothingness’” (McKean, 2010: 112).

A su vez, el fragmento anteriormente expuesto nos confronta con otra pregunta: ¿Qué ocurre cuando Daniel Quinn deja de ser Daniel Quinn? Retomando la discusión previamente dada sobre la confusión de identidades en la historia, es interesante ver su repetido desplazamiento. Al comienzo de su proceso de automarginalización, Quinn comienza a usar el seudónimo de William Wilson para publicar y luego Max Work, el protagonista de sus historias, toma su lugar en la proyección de su existencia:

If Quinn had allowed himself to vanish, to withdraw into the confines of a strange and hermetic life, Work continued to live in the world of others, and the more Quinn seemed to vanish, the more persistent Work’s presence in that world became. Whereas Quinn tended to feel out of place in his own skin, Work was aggressive, quick-tongued, at home in whatever spot he happened to find himself (Auster, 2011: 9).

Luego adopta la identidad de Paul Auster, que como se explicó anteriormente, lo hace sentir inexistente. En estos tres casos, Quinn desplaza su existencia a seres ilusorios, no reales – luego conocerá al verdadero Paul Auster que es un escritor – y las otras dos identidades con las que (con)funde su existencia son Stillman padre e hijo, ambos seres marginales, mentalmente insanos e inmersos en un estado de invasión ontológica. McKean asocia estos desplazamientos a la forma que encuentra Quinn de negar su propia existencia y asumir una insignificante, abrazando “nothingness”. El autor subraya la autodeterminación en las decisiones de Quinn, quien “exercises his free will by purging himself of his essence. He has lost interest in himself, puts himself aside, and welcomes the world’s indifference and meaninglessness for the sole sake of denying his existence” (McKean, 2010: 115), que en otras palabras es, una vez más, una forma de crearse un panorama ontológico paralelo.

Su situación empeora notablemente con la desilusión y el vacío que le genera descubrir que, misteriosamente, Stillman padre desaparece sin dejar rastro alguno. He aquí otro punto dramático de giro en la historia en la que Quinn se embarca en su irremediable viaje a la auto-destrucción. Berge retoma a Lacan quien explica que “Mirror images can be seen as a way to define one's self as divided from the surroundings, as roles in society, to realize who one is through seeing oneself in the reflection of others” (Berge, 2005: 111). Quinn se encuentra desestabilizado a raíz de esta repentina desaparición, habiendo depositado toda su energía en perseguir a Stillman padre, su espejo desaparece recordándole en lo que se ha convertido: “Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing, he knew that he knew nothing. It’s June second, he told himself. Try to remember that. This is New York, and tomorrow will be June third. If all goes well, the following day will be the fourth. But nothing is certain” (Auster, 2011:104). Su estado de incertidumbre ontológica es innegable, va perdiendo notablemente el sentido de la realidad y se entrega de lleno a su perdición.

Luego de varios intentos fallidos de comunicación telefónica con la casa de Peter Stillman, Quinn decide montar una guardia permanente frente a la casa de Peter para protegerlo de un posible ataque de su padre. Una minuciosa descripción del laberíntico camino por las calles neoyorquinas que toma Quinn para llegar a la casa de los Stillman (107), recuerda, casi nostálgicamente, las minuciosas descripciones de las también laberínticas caminatas que tomaba Stillman padre en la ciudad, cuidadosamente transcritas en el cuaderno rojo de Quinn, quien parece estar siguiendo los pasos de su esfumado motivo de existencia. En su extensa caminata presta particular atención “as never before” (108) a la gente que está viviendo en la calle a la vez que comenta sobre los talentos, o a la carencia de estos, de la gente que observa y es, en tono de preludio, en ellos en quienes comienza a verse reflejado en un deseo de desaparecer. Un pasaje en particular refleja nuevamente en forma de correlato objetivo su estado de invasión ontológica:

A clarinetist of no particular age [...] sitting cross-legged on the sidewalk, in the manner of a snake-charmer. Directly in front of him were two wind-up monkeys, one with a tambourine and the other with a drum. [...] beating out a weird and precise syncopation, the man would improvise endless tiny variations on his instrument, his body swaying stiffly back and forth, energetically miming the monkeys' rhythm [...] glad to be there with his mechanical friends, enclosed in the universe he had created, never once looking up. It went on and on, always finally the same, and yet the longer I listened the harder I found it to leave. To be inside that music, to be drawn into the circle of its repetitions: perhaps that is a place where one could finally disappear. But beggars and performers make up only a small part of the vagabond population. They are the aristocracy, the elite of the fallen. Far more numerous are those with nothing to do, with nowhere to go. [...] Hulks of despair, clothed in rags, their faces bruised and bleeding, they shuffle through the streets as though in chains. Asleep in doorways, staggering insanely through traffic, collapsing on sidewalks—they seem to be everywhere the moment you look for them. Some will starve to death, others will die of exposure, still others will be beaten or burned or tortured. For every soul

lost in this particular hell, there are several others locked inside madness—unable to exit to the world that stands at the threshold of their bodies (109-110).

La descripción anticipa la caída final de Quinn, desencantado de pertenecer a esa ciudad infernal, que deshumaniza, haciendo actuar al improvisado clarinetista como los mecánicos monos a cuerda que nos remiten a la imagen postmoderna del *cyborg self*, que no es ni humano ni artificial (McHale, 2015: 70-71). En su propio panorama ontológico y sin intención de salirse de él, Quinn se pregunta si es esa una forma de desaparecer. En otras palabras, el escabullirse en un propio panorama ontológico como forma de autoextinguirse. El fragmento anticipa la locura a la que Quinn está a punto de descender como respuesta a su imposibilidad de enfrentar el mundo que se le presenta a sus pies.

A partir del momento que empieza a montar la guardia permanente frente a la residencia de Peter Stillman, sus actos se tornan irremediabilmente irracionales: “it is at this point in the story that he began to lose his grip” (Auster, 2011:114). Como explica Mc Hale, Quinn se ve inmerso en una suspensión de la realidad, un estado que pende entre lo literal y lo figurativo, dando como resultado realidades alternativas (2015: 72-73). Quinn se obsesiona con no perder de vista la casa de Peter, para lo cual se instala en un callejón desde donde puede tener una vista permanente de la casa y entrada al edificio de los Stillman. En su gradual pérdida de cordura, sin por una vez pensar en tocar el timbre en la casa de Peter, comienza a embarcarse en acciones carentes de sentido común para minimizar los riesgos de perderse alguna acción en su absurda vigilancia de la residencia Stillman y embarcarse de lleno en su autodestrucción: “He had read somewhere that between 3:30 and 4:30 a.m. there were more people asleep in their beds than at any other time. Statistically speaking, the chances were best that nothing would happen during that hour, and therefore Quinn chose it as the time to do his shopping” (114). Cualquier demanda física que una persona necesita para vivir, la empieza a ver como un obstáculo en su vigilancia y de aquí que se entrena “taking a series of short naps, alternating between sleeping

and waking as often as he could” (116). Como nota Brendan Martin, “Quinn subjects himself to a strenuous and self-destructive routine during his enforced isolation, with interrupted periods of sleep and constant pangs of hunger” (Martin, 2008:114), resaltando la autodeterminación en las acciones llevadas a cabo por el errante Quinn.

Comienza a perder la noción del tiempo y se desapega enteramente de su propia vida y cualquier tipo de lazo social, transformándose en un sin techo que busca refugio en un contenedor de basura cuando hay mal tiempo. En las semanas que transcurren en su guardia, se convierte en uno más de los marginales que había descrito anteriormente: “no one ever noticed Quinn. It was as though he had melted into the walls of the city” (Auster, 2011: 117). Quinn se reconoce como una persona que siempre había disfrutado de la soledad y en este periodo “he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all the things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling” (118). A pesar de su descubrimiento, decide continuar en este estado de letargo, sin intenciones de ‘focalizarse’, como el clarinetista callejero que en ningún momento mostró interés en levantar la vista y conectar con su alrededor, “Quinn spent many hours looking up at the sky. [...] wedged in between the bin and the wall, there were few other things to see, and as the days passed he began to take pleasure in the world overhead” (118). Irremediabilmente inmerso en su propio panorama ontológico, Quinn está ‘ido’ y como dice McKean: “he now lacks the desire and the reflexes to catch himself from falling. Quinn has re-trained himself to short-circuit the defense mechanisms that keep him alive” (McKean, 2010: 108), en otras palabras, lo que Bran Nicol describe como la experiencia de estar

‘split off’ from reality [...] might be expected to have profound consequences for the way we live – the way we feel [...] a loss of reality is a symptom of a range of psychic disorders, from mild depression to full-blown psychosis. This seems to explain a peculiar tendency amongst

theorists of the postmodern to employ the language of mental disorder to describe its effects (Nicol, 2009: 9).

Al quedarse sin dinero y sin ninguna señal de Stillman, decide empezar a caminar. Se siente muy débil y está abatido: “he felt as though his head were made of air. [...] he lifted his feet as little as possible, shuffling forward with slow, sliding steps” (Auster, 2011:120). Su aspecto se torna tristemente desgarbado y es notable la distorsión de su propia imagen al verse reflejado en un espejo.

Desahuciado, decide llamar al verdadero Paul Auster, a quien él había conocido antes de su guardia en el departamento de los Stillman, y es él quien le informa que los Stillman habían desaparecido y que Stillman padre se ha suicidado. Al recibir la noticia, se siente abrumado por sentimientos del sinsentido existencial: “it was as though he felt nothing, as though the whole thing added up to nothing at all” (124). Después de todo, el caso que había motivado su último suspiro existencial ya no tiene sentido, no existe, como él, que se ha disuelto en la nada. De cualquier manera, como concluye McKean, es irrelevante si resuelve el caso o no, ya que desde un principio estaba inconscientemente resuelto a utilizar el caso “as a vehicle for his own destruction. The case is Quinn’s conduit to the past, a past, like the case itself, which no longer matters, let alone exists. The past is meaningless in the face of Quinn’s imminent demise. The only truth now is that he no longer cares” (McKean, 2010: 115). Luego de recibir la noticia de que ya el caso no existe, decide dirigirse a su antiguo departamento solo para descubrir que había sido desalojado y el departamento estaba ocupado por otra persona, “and that was the end of that” (Auster, 2011:124).

Hacia el final del relato, luego de admitir que “He had come to the end of himself. [...] There was nothing left” (126), deja de cuestionar la realidad, y se dirige hacia el departamento de Peter Stillman, banalizando<sup>7</sup> todo tipo de irracionalidad:

Because it no longer mattered to him what happened, Quinn was not surprised that the front door at 69th Street opened without a key. Nor was he surprised when he reached the ninth floor and walked down the corridor to the Stillmans’ apartment that that door should be open as well. Least of all did it surprise him to find the apartment empty. The place had been stripped bare, and the rooms now held nothing. Each one was identical to every other: a wooden floor and four white walls. This made no particular impression on Quinn. He was exhausted, and the only thing he could think of was closing his eyes (127).

Esta metamorfosis existencial culmina en el “automaton” que mencionaba Rubenstein al comienzo de este capítulo, al transformarse Quinn en ese “niño” encerrado e incomunicado, tal cual había sido la infancia de Peter Stillman al haber sido aislado en un departamento por su padre. Ya dentro del departamento de Peter, decide quedarse en la que habría sido su habitación: “he took off all his clothes, opened the window, and one by one dropped each thing down the airshaft” (127). En un estado alucinatorio, sin cuestionarse de donde proviene la comida que recibe, ni quien se la provee, “as the time continued to diminish” (129), Quinn se esfuma del relato, poniendo en evidencia la desestabilización de los límites ontológicos (Nicol, 2009:179). Como explica Lavender, hacia el final del relato, cuando Quinn se pregunta: “What will happen when there are no more pages in the red notebook?” (132), Quinn es un escritor “contemplating his self-creation/destruction [...] Quinn fades to ellipsis” (Lavender, 2004: 92).

Como se postuló anteriormente en el trabajo, la presencia del azar y la contingencia en la obra austriaca en general y en *City of Glass* en particular es incuestionable, como numerosos

---

<sup>7</sup> Ver McHale, 1987: 76.

críticos han mencionado ya. Afirmado en el canon de la literatura postmodernista (McHale, 2015: 83-84), Auster resalta una y otra vez la imperiosa necesidad de liberarse de las explicaciones totalizadoras y de aquí que el azar tome una preponderancia como necesidad para este cometido, siendo su arte parte de la producción histórica y práctica social del contexto postmoderno en el que está inscripto (Hutcheon, 2014: 50 - 158).

Por ejemplo William Little asocia una y otra vez el concepto de azar al que le atribuye la sensación de invasión ontológica descrita por Spanos, afirmando que cada historia es una búsqueda de sentido, de significado que acaba en un “repeated bewilderment, perpetual crossing and retracing, interminable wandering”, dando como resultado que “the feeling that nothing is sure or that nothing adds up” (Little, 1997: 134), pero dejando de lado todo tipo de autodeterminación por parte de los personajes en cuanto a las decisiones que van tomando a lo largo de las historias.

No obstante, retomando el hilo conductor de la presente discusión, el hallazgo que emana de la lectura de la presente historia es que inmerso en este mundo ontológicamente inestable, Quinn decide no formar más parte de él, cada vez más confundido y abrumado por la situación en la que se ve envuelto; por otro lado, cabe destacar que *motu proprio*, dado que es él mismo quien elige embarcarse en esta irracional situación de ‘jugar’ al detective privado. El punto que quiero destacar aquí es la autodeterminación en las decisiones que Quinn toma a partir de los eventos que se van suscitando en la historia, dado que como Nicol explica “Nothing is natural in narrative, every detail is functional, every event, chance is meaningful” (Nicol, 2009: 27), para lo cual cita el ejemplo del llamado ‘equivocado’ a Paul Auster en *City of Glass*, a lo que podemos agregar el resto de las decisiones que Quinn toma desde el momento que decide tomar el caso. En otras palabras, cabe distinguir entre los inesperados eventos con los que Quinn lidia en la historia, de los cuales él no es un agente responsable, y otra es la manera en la que el



reacciona ante dichos eventos.

Brendan Martin describe a Quinn como un “self-enforced exile from society”, y agrega: “his ‘disappearance’ has been largely overlooked. The outside world appears oppressive and remote, and Quinn has withdrawn into the restrictive confines of his apartment. Quinn embraces the solitude associated with his life” (Martin, 2008:105). El autor asocia su ‘desaparición’ de la narrativa como una sugerencia de que en la Nueva York contemporánea los individuos pueden desaparecer sin dejar rastro alguno, tal como ocurrió con Peter Stillman, resaltando el grado de anonimidad asociado a la ciudad. Quinn se transforma en uno más de los “numerous abandoned and displaced inhabitants of New York City” (114).

La misteriosa desaparición de Quinn al final del relato no es más que la concretización física de su ya extinguida existencia moral desde el comienzo de la historia. Quinn cumple su deseo de esfumarse, de “go away<sup>8</sup>” y así fundirse en el azar de este mundo inestable e incomprendible que ya nada tiene para ofrecerle que le interese, autoinfligiéndose su destrucción.

#### **4.2 *The Music of Chance***

Para comenzar a discutir *The Music of Chance*, publicada en 1990, es necesario familiarizarnos con una breve sinopsis del texto. Luego de que su esposa lo deje por otro hombre, Jim Nashe, un bombero de Boston, se encuentra solo con su pequeña hija con quien no puede lidiar, dado su demandante trabajo, y la envía a vivir con su hermana. La repentina muerte de su padre

---

<sup>8</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

le deja casi 200.000 dólares de herencia. Nashe compra un Saab rojo, vende todo lo que posee y rápidamente se fascina con la aventura de conducir durante horas, sin un destino cierto, por las rutas de los Estados Unidos. Durante todo un año, no hace casi nada más que conducir, atravesando el país erráticamente. Después de malgastar casi toda su herencia, conoce a Jack Pozzi, un jugador de cartas profesional, que necesita 10.000 dólares para un juego de póker con dos excéntricos millonarios, Flower y Stone. Su reciente amistad con Pozzi lleva a Nashe a poner el dinero a cambio del cincuenta por ciento de las ganancias. Al principio, a Pozzi le va bien, pero su fortuna pronto empeora. Después de perder la inversión inicial, Nashe pierde el resto de su dinero, su Saab rojo, y acaba el juego debiéndole 10.000 dólares a los millonarios. Para pagar la deuda, Nashe y Pozzi aceptan la propuesta de erigir un muro utilizando piedras de las ruinas de un castillo irlandés del siglo XVII. Cuando Nashe completa el muro, celebra con sus captores en un bar local. La novela termina donde comienza, en el Saab rojo. Conduciendo de regreso a la casa de los millonarios desde el bar, Nashe se precipita hacia un automóvil que se aproxima.

Siguiendo a Oberman (2004: 192), la novela sitúa al protagonista, Nashe, en una confrontación existencial con su propia libertad, aunque como insisten los críticos postmodernistas, esa libertad debe ser contextualizada dentro de la cultura del capitalismo tardío<sup>9</sup>. Entre otros, Sim (2011:3-4), al referirse a este concepto, alude a un escepticismo acerca del conocimiento y las formas en que llegamos a él, conceptos preestablecidos, normas culturales, figuras y normas de autoridad políticas y socioculturales. En otras palabras, un escepticismo generalizado que lleva a un replanteo de la existencia en sí, donde nada se da por sentado, todo se cuestiona.

Con una notoria semejanza a Quinn en *City of Glass*, *The Music of Chance* comienza con el abatido Nashe, abandonado por su mujer: “he had already given up [...] there was nothing

---

<sup>9</sup> Ver sección 3.1 del presente trabajo.

to lose any more” (Auster, 1992:1). Ya desde el inicio se subraya la falta de propósito y de aquí, que se lance a la vida errante, luego de haber recibido una inesperada herencia de un padre ausente que le permitirá “let himself drift for a while [...] in his new life of freedom and irresponsibility” (11) en el mejor coche que nunca tuvo. Nashe va de motel en motel, disfruta de la velocidad, vive en una soledad plena y experimenta la gozosa, aunque desgarradora seducción del desarraigo absoluto. Tras un año de esta vida, y cuando apenas le quedan diez mil dólares de la herencia, conoce a Jack Pozzi, un jugador profesional de póker, que se denomina a sí mismo “Jackpot” (23). La alusión al azar es evidente, y aunque Pozzi le cuenta que fue cruelmente golpeado en un encuentro de póker la noche anterior, donde le robaron todo, y su apariencia es terrible, Nashe decide confiar en él cuando le menciona la posibilidad de un juego con dos millonarios que han ganado una fabulosa fortuna en la lotería: “Nashe closed his eyes and jumped” (1).

Desde el comienzo del relato se trasluce la imposibilidad de Nashe de poder ver la realidad claramente; es decir, ¿por qué confiar en que alguien que acaba de perder todo en un juego y terminar casi muerto sería su *ticket* al éxito? En *Teoría de la novela*, Lukács afirma que “el héroe de la novela es producto de la extrañeza con el mundo exterior” (2010:60), a la vez que identifica como elemento constitutivo de los personajes y acontecimientos, una “ausencia de dirección en la vida” (56). Esta sensación envuelve a Nashe desde el momento en que se embarca en este viaje sin un destino certero y al darse cuenta de que, en vez de volver a su hogar, toma la salida equivocada de la autopista: “he impulsively went up the next ramp, knowing full well he had just committed himself to the wrong road [...] Nashe understood that there was no difference, that both ramps were finally the same” (Auster, 1992:6). Luego de despojarse de todos sus bienes materiales y renunciar a su trabajo, Nashe se siente perdido y solo encuentra consuelo en sus azarosos y compulsivos recorridos diarios en la ruta, en los que llega a conducir

hasta dieciséis horas diarias sintiendo que está “on the verge of a mental breakdown” (7), anhelando la soledad y el vacío que dicha actividad le proporciona.

Repetidamente se insinúa la fantasía de Nashe de *recrearse* en esta nueva (no)rutina: “the farther he took himself away from the person he had been, the better off he would be in the future” (10). Esta fantasía escapista que afecta a Nashe está estrechamente relacionada con las formas de escapismo que Cohen y Taylor describen en *Escape Attempts*, donde discurren sobre las distintas formas en que la gente lidia con las demandas del mundo circundante y manipula su mundo personal en respuesta a ellas<sup>10</sup>. Los autores señalan (2002: 35-36) que existe una gran tentación de escaparse de la abrumadora realidad cotidiana con sus obligaciones, que denominan “paramount reality”, que por momentos hace ver la vida como un tipo de prisión, asociando lo antedicho a la vida burguesa, que genera infelicidad, y que toleramos porque tenemos el consuelo de ciertos escapes de esa rutina fija que están relacionados con lo impredecible. Como se explicó anteriormente, el concepto de *script switching* (84) que consiste en cambios de roles temporales como forma de escapismo, como ser conducir por algunas horas en una ruta para despejarse, siempre y cuando la persona no empiece a vivir permanentemente en la fantasía. El concepto aplica perfectamente en el caso de Nashe, quien, en sus intentos de escape, por ejemplo, en un viaje incesante en automóvil sin destino definido por más de un año conduciendo un promedio de dieciséis horas diarias, luego no puede encontrar un camino de retorno y se corre de lo que los autores denominan “maintainer fantasies” (100), a una disociación permanente de la realidad.

Los autores dan diferentes ejemplos de rutas de escape, como pueden ser tomar alguna pastilla, irse de vacaciones o embarcarse en alguna aventura, que ellos etiquetan como *minds-*

---

<sup>10</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo para mayor información sobre esta temática.

*capex* (114). En algunos de estos escapes o “slips through the fabric” hay una visión transformadora del mundo que provoca que todas las nociones de causalidad, significado y conexión desaparezcan, dando lugar al azar, la aleatoriedad, la ambigüedad y la arbitrariedad (177-178). Una de las afirmaciones más relevantes para el presente trabajo de los autores de *Escape Attempts*, en relación a las decisiones que van tomando los personajes principales de las obras en cuestión, es que estos escapes están basados en una serie de errores ontológicos sobre sus necesidades reales que pueden conducir, como es el caso de Nashe, a convertirse en un marginado social para siempre.

En concordancia con lo anteriormente expuesto y ya introduciendo el tema del azar y su relación con el juego, a medida que va pasando el tiempo, la herencia de Nashe se va reduciendo, y es entonces que decide recurrir a las apuestas en carreras de caballos, en fútiles intentos de revertir esta pérdida de su fortuna. En un erróneo análisis de su realidad, “for an entire week he spent every afternoon at the track, gambling on horses [...] he lost more often than he won” (Auster, 1992:19), sin poder ver que el efecto es exactamente el contrario del deseado. A medida que la historia avanza, se percibe más claramente la incapacidad de Nashe de tomar decisiones sensatas, de llevar a cabo un juicio realista de su situación, o al menos que contribuya a una mejora en su situación financiera que es lo que parece aquejarlo, superficialmente al menos. Lo que coloquialmente denominaríamos *vivir en una realidad paralela* aplica muy adecuadamente a Nashe que se va adentrando irreversiblemente en su propio panorama ontológico<sup>11</sup>.

Pavel menciona lo que denomina una condición cultural que asocia a la sociedad moderna: “ontological stress. Caused by difficulties of orientation among the complexities of modern ontological arrangements, this type of stress leads to the weakening of our adjustment to

---

<sup>11</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo para los conceptos desarrollados en este párrafo y el siguiente.

ontological landscapes” (157). Es este un concepto clave que luego lo lleva a mencionar lo que denomina *ontological anarchism* (158), cuyos usuarios describe como reticentes a creer en cualquier panorama ontológico, ya que perciben la coexistencia de varios niveles ontológicos como auto excluyentes, generándoles un descreimiento absoluto.

Dicho descreimiento, se ve claramente en el aferramiento de Nashe a la *falsa esperanza* que deposita en el azar y en Jack Pozzi como forma metonímica de este espejismo. Como se mencionó previamente, Pozzi presenta una apariencia andrajosa luego de ser brutalmente golpeado en una partida de cartas, sin embargo, al relatarle a Nashe sus ambiciones de convertirse en un jugador profesional de póker y confesar que no tiene un trabajo estable porque es así como subsiste, Nashe reacciona diciendo: “so you do all right for yourself” (Auster, 1992:32), a lo que más tarde agrega, “it’s good to have dreams, they help keep a person going” (33). Lo que Nashe no parece percibir claramente es que Pozzi ni siquiera tiene un lugar donde dormir esa noche, y pese a todo es en él en quien confiará toda su restante fortuna con la ilusión de que Pozzi no solo le hará recuperar el dinero que él mismo ya desperdió en las carreras de caballos, sino que le hará ganar mucho más: “Pozzi was simply a means to an end [...] an opportunity in the shape of a human being” (36). El mismo Pozzi le cuestiona a Nashe su total confianza, recordándole que no lo conoce “from a hole in the wall”, a lo que Nashe ciegamente responde: “no reason” (34). En un último intento desesperado de cambiar su realidad miserable, Nashe “saw the stranger as a reprieve, as a last chance to do something for himself before it was too late” (1).

Es justamente esto lo que Barone, en *Beyond the Red Notebook*, un libro de ensayos sobre la obra de Paul Auster, comienza resaltando: la constante desestabilización ontológica, así como la imprevisibilidad e incertidumbre, como uno de los métodos recurrentes en su ficción (1995:3-6). Barone describe algunos elementos claves en la obra de Auster como pueden ser las descripciones de una vida ascética y simple, la frecuente sensación de un desastre inminente y

personajes obsesivos que van perdiendo la habilidad de comprensión (11). Esto último es particularmente relevante en su obra ya que también se ve reflejado en la dificultad de los personajes para establecer relaciones interpersonales auténticas, a la vez que una relación sensata con su mundo circundante, que en palabras de Auster, es el resultado de una sensación de una intensa desesperanza y desesperación (12).

En su desesperación por alejarse de toda rutina que le remita a su tradicional vida con sus obligaciones y compromisos familiares, Nashe, en búsqueda de una *eterna libertad*, se embarca en un irreversible camino a la marginalidad, que puede expresarse como afectiva y material, ya que se ha distanciado de sus seres queridos a la vez que despojado de sus bienes materiales. Woods (1995: 148-150) afirma que una de las consecuencias de la experiencia de Nashe, el alienado personaje principal de *The Music of Chance*, es que no hay certezas epistemológicas y que la única certeza ontológica es la muerte. Poco a poco, va delegando la necesidad de tomar decisiones en las obligaciones impuestas por los otros personajes, lo cual lo va transformando en un autómatas a la vez que su identidad y su calidad de persona van disminuyendo. Woods (150) también alude a la paradójica y destructiva búsqueda de libertad de los personajes, quienes, según él, asocian la posesión de dinero con libertad y que, en el caso de Jim Nashe, contradictoriamente, se ocupa de despojarse de todo bien material, incluyendo el dinero en efectivo y su preciado auto, que le permite la posibilidad de concretar su anhelo de movilizarse sin ataduras.

He aquí Woods (1995: 148-150) afirma que una de las consecuencias de la experiencia de Nashe, el alienado personaje principal de *The Music of Chance*, es que no hay certezas epistemológicas y que la única certeza ontológica es la muerte. Poco a poco, va delegando la necesidad de tomar decisiones en las obligaciones impuestas por los otros personajes, lo cual lo va transformando en un autómatas a la vez que su identidad y su calidad de persona van disminuyendo. Woods (150) también alude a la paradójica y destructiva búsqueda de libertad de los

personajes, quienes, según él, asocian la posesión de dinero con libertad y que, en el caso de Jim Nashe, contradictoriamente, se ocupa de despojarse de todo bien material. Lo anteriormente expuesto vuelve a remarcar el descreimiento absoluto que deviene del stress ontológico, a raíz del miedo indefinido descrito por Spanos en relación al concepto de invasión ontológica<sup>12</sup>.

El mundo interior de Nashe comienza a desplomarse rápidamente luego de su divorcio: “That was where the roof started to cave in on him” (Auster, 1992:4) y, aunque es su absoluta responsabilidad, pierde cercanía y conexión con su hija, dejando que su hermana y cuñado, a quien odia, se hagan responsables de ella. Una tras otra, va tomando decisiones que le aseguran, por un lado, una angustia existencial, y por el otro, un distanciamiento de sus seres queridos. Su hermana reconoce su esencia autodestructiva y le advierte: “don’t burn your bridges behind you” (5), pero Nashe sabe que no volverá a cruzarlos. Este impulsivo desentendimiento de todo tipo de responsabilidad es consecuencia de su pérdida de control y apreciación reflexiva del mundo que lo rodea: “he was no longer in control of himself [...] he had fallen into the grip of some baffling, overpowering force [...] like a crazed animal, careening blindly from nowhere to the next” (6-7). Woods asocia esta necesidad impulsiva de escapar de su rutina, de huir de sí mismo, a la búsqueda de Nashe de una “ontological suspension, what one reviewer has described as an "orbital nullity" (Woods, 1995: 147).

Jim Nashe abandona su vida para crearse una nueva, un nuevo panorama ontológico, en el que en un simbólico rechazo al dictamen de acumulación de bienes materiales que el mundo postmoderno propone, “nothing could match the pleasure of simply throwing things away” (Auster, 1992:9), aunque esta “purge” le cause dolor, ya que como se discutió previamente, dichos personajes asocian la libertad a lo material. Sin embargo, hay una ineludible elección de dichas acciones: “Nashe almost began to welcome that pain [...] He felt like a man who had

---

<sup>12</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.



finally found the courage to put a bullet through his head [...] the explosion that triggers the birth of new worlds” (10). Es inevitable asociar este fragmento con la creación de un *mindscape* del que ya no tendrá retorno. Es en este estado de invasión ontológica que entra Pozzi en su vida, a quien alentarán a embarcarse en “the chance of a lifetime” (30), con sus últimos 10.000 dólares. Nashe está cegado por el espejismo que le provoca su radical confusión existencial, su inestabilidad ontológica, y deposita todas sus esperanzas de ganar dinero en el abatido Pozzi.

En este suicidio simbólico, Jim Nashe, quien “was no longer behaving like himself”, reconoce la irracionalidad de su “crazy scheme”, pero, aun así, continúa y lleva a cabo su último e irremediable “leap of blind faith” (36). En este punto de la historia, Nashe comienza su caída, de la que, voluntariamente, no se volverá a levantar. Su metafórica caída provocada por su incapacidad de lectura de la realidad está anticipada en forma de correlato objetivo en un fragmento en el que cita a Rousseau en *Confessions*. En este, el filósofo afirma que todo irá bien en su vida si logra golpear al árbol a una distancia frente suyo con una piedra. Le erra, se acerca aún más al árbol y se dice a sí mismo que el intento anterior no cuenta, y así otra vez, hasta que se posiciona directamente enfrente con el árbol al que, por supuesto, logra golpear. Nashe encuentra dicho pasaje gracioso, a la vez que terrible, dado el grado de “naked self-deception” (54) de Rousseau. Lo que Nashe ya no puede, ni quiere, ver es su propio autoengaño. Otra similar manifestación de su inmersión en un panorama ontológico paralelo a través de la ironía situacional<sup>13</sup> se trasluce claramente cuando Pozzi y Nashe se apenan por Flower y Stone dado el futuro que les espera. En este caso es Pozzi el que dice: “If I wasn’t such a greedy son of a bitch, I’d almost begin to feel sorry for them” (58).

Rescher en su libro *Luck*<sup>14</sup> formula la diferencia entre el concepto de *unlucky*, asociado con lo impredecible, y *unfortunate*, relacionado con resultados que sí son predecibles. De

---

<sup>13</sup> Ver Muecke, D. (1970). *Irony*. Methuen: California.

<sup>14</sup> Ver sección 3.8 del presente trabajo para mayor detalle sobre los términos utilizados en este párrafo.

aquí, que subraye que confiar totalmente en la suerte -*luck*- equivale literalmente a invocar al desastre, al dejar al *free will* en suspenso, como, por ejemplo, en los juegos de azar en *The Music of Chance*, ya que en estos siempre hay una instancia intencional en la que la apuesta está enteramente librada al azar, sin posibilidad alguna de poder medir las probabilidades de forma racional. El autor asevera que “Luck is a matter not only of the world's arrangements, but also of people's cognitive relationship to them” (Rescher, 1995:56), lo cual lleva a reflexionar sobre la particular relación con el dinero que tienen los personajes principales en cuestión, ya que se puede identificar una adquisición fortuita de dinero, es decir, conectada con el concepto de *luck* que podrían usar en su beneficio, y luego reflexionar sobre la manera en que hacen uso de él, conectado con el concepto de *fortune*. Casi al final de su libro, el autor alude a una idea que se desprende de la frase “The gambler who ‘just knows’ that he's going to be lucky today is riding for a fall” (175), que podría aplicarse metafóricamente a dichos personajes que terminan perdiéndolo todo, su vida inclusive, al final del relato.

El libro de Rescher nuevamente nos hace retornar a la cuestión de la autodeterminación, especialmente de Nashe, de acabar con sí mismo. Luego de conocer a Pozzi, Nashe sabe que la etapa de sus días en la ruta se acabó y se entrega a una suerte de adormecimiento existencial, consecuencia de su ya permanente escape del guion, en términos de Cohen y Taylor. Nashe se cuestiona qué hacer si salieran mal las cosas una vez en la mansión de los millonarios, “with such indifference and detachment, with so little inner pain [...] he was no longer involved in his own fate, where was he, then, and what had become of him? [...] Nashe suddenly felt dead inside [...] not even disaster could terrify him” (Auster, 1992:59). Nashe muestra signos evidentes de inestabilidad ontológica y resignación, cuya inmediata secuela, su muerte moral (**existencial?**), lo incentivarán a forjarse los medios para su autodestrucción.

Luego de que Jack Pozzi pierda todo el dinero que tiene durante el juego, Nashe decide ofrecer su última posibilidad de escape de ese lugar: el auto. Como es predecible, también lo

pierde, y en lo que él mismo evalúa como “the most ridiculous moment of [his] life” (104), en vez de irse del lugar sin nada, decide arriesgar una última partida, que, por supuesto también pierde, generando así una deuda de 10.000 dólares a los excéntricos millonarios. Quisiera dedicarle particular atención a este hecho, dado que es determinante en su relación del uso que Nashe hace de su (falta de) *fortune*, según explica Rescher, lo que lo convierte entera e indiscutiblemente en responsable de lo que le ocurre a partir de aquí. Son los mismos Flower y Stone los que le están advirtiendo sobre los catastróficos resultados si Pozzi llega a perder la próxima partida de póker: “You should think carefully [...] This hasn’t been your lucky night. Why make things worse for yourself? [...] just remember that I warned you” (104).

Bloom atribuye al destino lo que les pasa a los personajes: “the gods have done their work”; y culpabiliza a los millonarios por el cruel final de Nashe y Pozzi: “Jim Nashe runs through his inheritance, runs out of luck, and falls, along with his pal Pozzi, into the hands of the pygmy Olympians, Flower and Stone” (Bloom, 2004: 6). Si bien la naturaleza despiadada de los millonarios es innegable, insisto que focalizarse en ellos es desviar la responsabilidad del caso omiso que hace Nashe de la advertencia, que, por otro lado, parece casi redundante, dada la situación prácticamente irreversible del juego y las posibilidades de ganar.

Steven Alford sugiere que si bien *The Music of Chance* “comments on chance as a random event in life [...] the central locus of chance is the individual wager [...] gambling involves adopting an intentional stance toward a state of affairs; a wager involves putting your own future condition ‘on the line’” (Alford, 2004:123-4). Por un lado, están las contingencias implícitas en la vida y en el mundo en general, y por otro, las decisiones que uno toma con respecto a dichas contingencias, teniendo un mayor o menor grado de previsibilidad de ciertos eventos. Según Alford, quien también adjudica la responsabilidad de los resultados del juego a Nashe,

On the one hand, we could say that our lives are ruled by chance, that chance is a name for cosmic randomness. On the other hand, we could say that taking chances is part of life. The first is a claim about the nature of the cosmos (made by the “brave” Auster); the latter is a truism. To link them through the metaphor of gambling is logically unsound (123- 4).

Tim Woods, por su lado, sugiere que para afirmar que Pozzi y Nashe han sido víctimas del destino o el azar, ellos habrían tenido que construir una racionalidad de causa y efecto, explicando que el problema para el lector es decidir en qué medida lo que les sucede a ellos es consecuencia del engaño intencional y las situaciones impuestas por Flower y Stone, o si es, simplemente, casualidad. No obstante, Woods explica que la esclavitud a la que son sometidos Nashe y Pozzi cuando los millonarios les hacen la descabellada propuesta de construir un muro en una pradera de su vasto terreno con las piedras de las ruinas de un castillo irlandés que han importado a su mansión, parece ser una acción intencional, pero le quita la responsabilidad a un sujeto específico. Es decir, Woods plantea que el problema, tanto para el lector, como para Nashe y Pozzi, es:

the extent to which what happens to the two men is the consequence of intentional trickery and enforced situations by Flower and Stone, or whether it is, quite simply, chance. The enslavement of Nashe and Pozzi appears to be an intentional action, yet without a specific subject, a result without a clear demonstrable cause. Nashe and Pozzi are unable to work out the consequences of their actions, or whether their actions actually have consequences or results. In other words, the directionality of people's actions is frequently obscured, and this leads to the construction of chance, or the notion of the aleatorical (Woods, 1995: 154).

Quisiera llevar esta discusión un paso más adelante para seguir reflexionando sobre la actuación de Nashe, que luego de haber invocado el desastre al haber dejado al libre albedrío en suspenso, sin posibilidad alguna de predecir - aunque en la segunda mitad del juego, luego de perder una partida tras otra, sí había elementos contundentes que ya indicaban todas las

chances en su contra- insiste en una actitud autodestructiva. Al momento de perder todo y con una deuda de 10.000 dólares, Nashe deja aflorar su deseo de autoflagelamiento, hasta ese momento, no tan fehaciente. Al escuchar y procesar la propuesta de construcción del muro, Nashe se da cuenta que “he had somehow been expecting it, and now that it was happening, there was no panic inside him” (Auster, 1992:107), y luego: “It was almost a relief to have the decision taken out of his hands, to know that he had finally stopped running. The wall would not be a punishment so much as a cure, a one-way journey back to earth” (110).

Dos cuestiones importantes parecen estar implícitas aquí. La primera es el explícito deseo de adentrarse en este castigo que terminará acabando con él, que concretizará su muerte simbólica que ya había anunciado al entrar a la mansión. Nashe ese encuentra moralmente derrotado y solo ansía conseguir su viaje *sin retorno* a la tierra. El mensaje no puede ser más claro. La segunda implicancia es su tácita aquiescencia de su inestabilidad ontológica, en otras palabras, si desea retornar a la tierra, léase, al panorama ontológico adoptado por la mayoría de los usuarios de una sociedad, en el sentido de ‘tener los pies sobre la tierra’, es que él reconoce estar siendo acosado por un estado de invasión ontológica que le genera una confusión existencial evidenciada en la irracionalidad de sus decisiones.

Luego de persuadir a Pozzi, Nashe lo convence de que quedarse a erigir el muro es la mejor opción. Al comunicarles la decisión a Flower y Stone, “it fairly stunned him to realize how glad he was” (112). En un proceso con reverberaciones a Quinn en *City of Glass*, a partir del momento en que comienzan a trabajar en el absurdo proyecto del muro, Pozzi y Nashe comienzan su irreversible “demotion” (112), su viaje sin retorno a la tierra, como había predicho Nashe. Él se da cuenta de que habían sido “relegated to the category of nonpersons” (113), vigilados por Murks a punta de pistola, realizan un trabajo mecánico y repetitivo de transporte y apilamiento de piedras. Están cercados por alambre de púa y transportan las piedras en un carrito que le recuerda a Nashe a un juguete que le regaló a su hija para su tercer cumpleaños:

“Nashe resented the weird, infantilizing effect [...] an object fit for the nursery, for the trivial make-believe worlds of children [...] he felt ashamed of himself, afflicted by a sense of his own helplessness” (130).

Como Quinn, Nashe comienza un proceso de infantilización, probablemente producto de su pérdida de horizonte ontológico. Su ceguera para con la lectura de la realidad es cada vez mayor: “Nashe was the one who had tricked himself into a false reading of the facts, but Pozzi had always known what they were up against” (145). Pozzi es consciente de la violencia de la situación en la que están inmersos y se indigna al recibir un extra de gastos que tienen que pagar, que no habían contemplado inicialmente, lo que alargaría su estadía hasta cancelar la deuda. Quieren hablar con Flower y Stone al respecto, pero Murks les informa que se fueron a París. Pozzi estalla en furia y Nashe dice: “It’s hard to believe they’d just take off like that – without bothering to look at the Wall. It doesn’t make any sense” (164).

Una vez más, falla en su lectura de la realidad, creyendo que la tarea que está llevando a cabo es realmente significativa. Nashe necesita creer en la unicidad del ‘proyecto’ al que se aferra, en pos de lo que Cohen y Taylor denominan *script evasion*<sup>15</sup>. Un día antes, en uno de sus últimos destellos de conexión con su vida ‘anterior’ o real, se dio cuenta de que se había olvidado del cumpleaños de su hija, lo que le provocó un “attack of nausea and disgust” (162). Ahora el completamente autoalienado Nashe debe evadirse de los destellos anteriores e imbuir su actual panorama ontológico de significado. Es por eso que el desdén de los millonarios hacia este proyecto sin sentido le es incomprensible.

Pozzi decide escaparse al darse cuenta que es la única forma de acabar con esa situación, a lo cual, predeciblemente, Nashe se rehúsa:

---

<sup>15</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

“You’ve already been living in [a hole] for the past two months – or haven’t you noticed”

“I promised myself I’d see it through to the end”

[...]

“It’s the wrong battle Jim. You’ll just be wasting your time, fucking yourself over for nothing” (166).

Pozzi ve la avidez de autodestrucción de Nashe, a la vez que comprende la futilidad del proyecto y de quedarse allí, pero él está obstinado en seguir hasta el *final*, hasta *retornar a la tierra*, como antes dijo. Pozzi logra escaparse, pero aparece gravemente golpeado al otro día en la puerta del tráiler donde están durmiendo temporariamente. Murks y su yerno llevan a Pozzi a un hospital, según le informan a Nashe, y esa es la última vez que ve a Pozzi. Nashe se queda solo en la pradera.

Como explica Hutcheon, la poética del postmodernismo no intenta postular “una relación de causalidad o identidad ni entre las artes ni entre arte y teoría [...] simplemente ofrecerá [...] temas que se superponen [...] en relación a las contradicciones [...] características del postmodernismo” (Hutcheon,2014:56). Nashe se adentra en las rutas norteamericanas en búsqueda de libertad, siente la sensación de libertad en la ruta, y luego apuesta y pierde su auto. Luego, paradójicamente, vuelve a sentir la sensación de libertad en la pradera, rodeado de alambre de púa y con Murks controlándolo con un arma en su cintura. Como explica Hutcheon, la lógica del postmodernismo es la del “ambos/y”, la no excluyente, reflejando, en ocasiones, una suspensión desconsiderada del juicio (123-4).

Luego de su extremo escape de su realidad cotidiana, Nashe ha alcanzado su última etapa de lo que Camus ha denominado “definitive awakening” (Camus, 1991:13), cuyas posibles consecuencias son el suicidio o la recuperación. En relación a la lógica postmoderna y crítica a

la modernidad, Camus afirma que la razón universal, el determinismo y esas categorías que explican todo bastan para hacer reír a un hombre decente:

In this unintelligible and limited universe [...] the feeling of the absurd becomes clear and definite [...] this world in itself is not reasonable [...] what is absurd is the confrontation of this irrational and the wild longing for clarity [...] our epoch is marked by the rebirth of those paradoxical systems that strive to trip up the reason as if truly it had always forged ahead. But that is not so much a proof of the efficacy of the reason as of the intensity of its hopes [...] a constancy of two attitudes illustrates the essential passion of man torn between his urge toward unity and the clear vision he may have of the walls enclosing him (21-2).

Luego de la desaparición de Pozzi, Nashe sabe que definitivamente nunca abandonará los muros que lo rodean, tanto los físicos, el cerco de alambre de púa y el absurdo muro que continúa fervorosamente construyendo, como los afectivos. Nashe ha concluido su suicidio social, su marginalización y abandono de sus seres queridos y está determinado a permanecer allí hasta el final de su viaje sin retorno a la tierra, como previamente anunció.

Nashe tiene un sueño recurrente en el que sale de su tráiler, camina hasta el cerco sosteniendo una pala, pero se despierta cada vez que se está por disponer a cavar bajo el cerco para escapar. Este es uno de los fragmentos que más vívidamente refleja su autodeterminación de ‘extinguirse’ allí, de rehusarse a hacer lo que ocurre en el sueño: “There was nothing to prevent him from trying to escape, and yet he continued to balk at it, refused even to consider it as a possibility [...] Nashe understood that fear had nothing to do with it” (Auster, 1992: 176). Nashe desea morir y llega a convencerse de que quizás, “he deserved to die” (176), obsesionándose progresivamente con la mecanicidad de su trabajo como su *mindscape*: “Work was the only escape from this tumult, the mindless labor of lifting and carting stones” (178) y, retomando la similitud con el proceso de automatización e infantilización de Quinn, la desaparición de Pozzi le provoca que se entregue irreversiblemente a este camino de autoextinción: “he never



fully recovered from Pozzi's absence [...] a part of himself had been lost forever. His domestic routines became dry and meaningless, a mechanical drudgery of preparing food and shoveling it into his mouth [...] the clockwork of animal functions" (179).

Completamente deshumanizado, tiene su último contacto afectivo con el mundo exterior a través de una carta que le envía su hermana en la que le cuenta que lo extrañan mucho, en particular su hija Juliette. Nashe siente un gran dolor al tomar dimensión de la decepción que ha causado, pero, lejos de motivarse a escapar lo más pronto posible, o responder la carta, le pide a Murks un piano, lo cual le generará una deuda aún mayor, y, por ende, sigue prolongando su estadía en ese lugar. La marginalidad es cada vez más notoria e irremediable y Nashe siente que está "more cut off from the world now than ever before [...] he could feel something collapsing inside him, as if the ground he stood on were gradually giving way, crumbling under the pressure of his loneliness" (177). Nashe está cada vez más cerca de su destino final, el viaje sin retorno a la tierra.

Matthew Gilbert en el *Boston Globe* dice que *The Music of Chance* "suffers from the anarchic aimlessness that is one of its themes" (Gilbert, citado en Peacock, 2016: 101). En un intento desesperado de saber qué fue de Pozzi luego que se lo llevaran Murks y su yerno, Nashe decide incurrir en un enorme gasto nuevamente, acrecentando su deuda y agonía una vez más. Decide pedirle a Murks que llame a la prostituta que había estado con Pozzi, con la idea de pedirle que averigüe su paradero cuando regrese a la ciudad. En su incoherente encuentro, "Almost predictably, Nashe imagined that he was falling for her" (Auster, 1992:195), y luego de escuchar su sueño de convertirse en una actriz famosa y rica, Nashe se enternece y le propone que se quede a vivir con él en el tráiler, mientras él continúa trabajando en el muro, prometiéndole que él la cuidaría y luego sería su manager cuando concluyera su trabajo en el muro. Progresivamente más inmerso en un panorama ontológico paralelo, Nashe tiene una visión absurdamente cegada de la realidad: "loneliness was beginning to drive him crazy [...] she just

looked at him as though he were mad, a lunatic foaming at the mouth with tales of little purple men in flying saucers” (197-9).

La soledad lo desespera, y cuando recuerda a la prostituta, las primeras palabras que se forman en su mente son: “crazy with loneliness” (201). Innegablemente desorientado, se fascina con el crecimiento del muro que “was taller than a man now” (202). El crecimiento del muro va en claro detrimento del suyo; Nashe está desapareciendo día tras día y deposita todo lo que le queda de sentido a su vida en la construcción de ese muro de piedras: “Every night before going to bed, he would write down the number of stones he had added to the wall that day [...] fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not lose sight of where he was” (203). El muro le recuerda de su existencia. La ecuación es clara: en su proceso de deshumanización, la existencia del muro va tomando más preponderancia, a la vez que sus existencias se con-funden causándole a Nashe stress ontológico, que como Cohen y Taylor explican puede ser conducentes al límite de lo que denominan *anarquismo ontológico* (2002:158), provocando que sus usuarios interpreten los cambios de un panorama ontológico a otro como un indicador de la ausencia completa de orden ontológico, tornándose reticentes a creer en cualquier panorama ontológico y generando un descreimiento absoluto (158).

En esta confusión, Nashe se torna gradualmente más inerte: “The cold weather bothered him less than he thought it would. Even on the bitterest days [...] Nashe would feel almost nothing. It made so little sense to him, he wondered if his body hadn’t caught fire” (Auster, 2002:203). A raíz de esto es que, al concluir su trabajo, “he fought off an impulse to start crying” (205). No puede sentir felicidad; está acabado. El último momento en que vuelve a sentir felicidad es instantes previos a subirse a su antiguo auto, habiendo recibido permiso para conducir de regreso a la pradera, luego de celebrar el final de su trabajo y tener la posibilidad de irse. Paradójicamente, la razón de su felicidad es que en breves instantes se incrustaría contra otro automóvil.

El mismo Paul Auster, en una entrevista con Mark Irwin, le confiesa:

At bottom, I think my work has come out of a position of intense personal despair, a very deep nihilism and hopelessness about the world, the fact of our own transience and mortality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another [...] it's about living and saying and trying to make sense of what we're doing here [...] On this planet [...] these are the questions that are driving all my characters [...] questioning why you do it and what the purpose of it is [...] Nashe is a good example of the despair I was talking about, the despair that leads to a terrible kind of nihilism – an impulse to chuck everything at the drop of a hat. It's a very scary position to be in (Auster, 1997: 335-7).

*The Music of Chance* es claramente un reflejo de esta desilusión, de este desencanto con la vida y la pérdida de rumbo, la pérdida de estabilidad ontológica. Según Tim Woods, la novela “demonstrates that modern American society functions as a room in which the key has been lost. The constant sense of unreliable and uncertain narrative positions ushers in radical epistemological crises, which always threaten to ‘tip over’ into ontological crises” (Woods, 1995: 159-160).

Dimovitz, junto con varios críticos mencionados en los antecedentes del tema, resalta las obsesivas meditaciones de Auster sobre el azar, que describen un mundo gobernado por una especie de pura indeterminación, contingencia y libertad. El autor retoma a Tim Woods, por ejemplo, quien argumenta que en Auster el azar rompe con la lógica de la causalidad, dando lugar al libre albedrío. Sin embargo, argumenta Dimovitz, cuanto más nos adentramos en la obra de Auster, “the more we see that chance does nothing more than close off options. [...] *The Music of Chance*, underscores this aspect, hinting at the very orchestrated nature of music, which does not generate itself” (Dimovitz, 2008:453). La ‘música’ es constantemente escrita por Nashe, quien desilusionado por lo que este mundo tiene para ofrecerle, decide acabar consigo mismo.

Para concluir este capítulo, quisiera retomar las palabras de Lukács, quien al hablar del arte vanguardista y de la conducta del hombre frente a la realidad, habla de un desvanecimiento, de una angustia que se convierte en una entidad ontológica intemporal que contribuyen a la disolución del objeto (1963: 90-106). Dichas reflexiones nos remiten a la desesperación y desesperanza de las que Nashe es víctima, a raíz de un contexto que ya nada tiene para ofrecerle más que espejismos de felicidad potencial que pueden ser adquiridos a través del azar.

### **4.3 *Leviathan***

*Leviathan*, publicada en 1992, es la historia de Benjamin Sachs, un escritor pacifista que prefirió ir a la cárcel a participar de la guerra de Vietnam. La historia es narrada por el amigo más cercano de Sachs, Peter Aaron, con quien no ha tenido contacto por alrededor de un año. Aaron comienza a reconstruir la fragmentada vida de Sachs al recibir una visita del FBI, luego de que estos últimos hayan encontrado un hombre muerto seis días antes con un papel que tenía las iniciales y número telefónico de Aaron.

Como es usual en Auster, el azar predomina en la historia. Aaron y Sachs, ambos escritores, se conocen a raíz de una tormenta de nieve, que había tenido lugar quince años antes en Nueva York, en un bar al que habían sido invitados a leer fragmentos de sus producciones. Dada la gravedad de la tormenta, nadie asistió a las lecturas, lo que permitió que los escritores entablaran una conversación que conduciría a una amistad entrañable que duraría años. Luego de sufrir una caída de un balcón en una fiesta, Sachs comienza un proceso de alienación de sus seres queridos y su vida cambia para siempre. Más adelante, se ve enredado en una serie de eventos y coincidencias inusuales en las que termina asesinando a un hombre, aunque nunca es

arrestado por ese hecho. Al descubrir que el hombre era un terrorista, le surge un repentino deseo de continuar con la ‘misión’ del asesinado, y es así que se embarca a hacer explotar las réplicas de la Estatua de la Libertad en las diferentes ciudades de los Estados Unidos. Es justamente en un intento fallido que la bomba explota accidentalmente, matando a Sachs.

La novela ostenta un tinte claramente político en alusión al *Leviathan* de Hobbes<sup>16</sup>, en referencia a ese estado poderoso que sofoca a la gente. El epígrafe de la novela es de Emerson, “Every actual state is corrupt” (citado en Auster, 1993) y luego veremos que Sachs es un acérrimo admirador de Thoreau. Si bien el presente estudio no se focalizará en el contenido estrictamente político de la obra, estas referencias son centrales a la hora de comprender el actuar de Sachs. Inserta en el contexto de la postmodernidad, la obra es una reflexión sobre las fuerzas del capitalismo que han consumido los valores heredados de libertad, fraternidad e igualdad de los Estados Unidos, reemplazándolos por una falta de espiritualidad, corrupción y materialismo. Como explica Brendan Martin, en referencia a *Leviathan*, “Auster implies that while the contemporary American individual struggles to attach some sort of meaning to daily existence, his understanding of the lives of his American contemporaries fails at a communal, social and political level” (Martin, 2008:177). Por otro lado, Scott Dimovitz toma al leviatán como una metáfora:

...the leviathan suggests a cycle of arrival and destruction that establishes a theme of repetition and the apparent impotence of the Creator, who does not destroy the beast completely. By incorporating these Biblical motifs, the novel uses the leviathan story to establish the theme of characters dominated by patterns of repetition, playing and replaying the traumas that structure their lives until their apocalyptic cessation (Dimovitz, 2008: 448).

---

<sup>16</sup>Ver Hobbes, T. (1651) *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil*. En *Leviatán*, Hobbes hace referencia al homónimo monstruo bíblico de poder descomunal para hablar sobre la naturaleza del hombre y la necesidad de un Estado que rija a la dinámica social.

La historia nos confronta desde el principio con la brutalidad de la muerte de Sachs: “a man blew himself up [...] his body burst into dozens of small pieces” (Auster, 1993: 1), adentrándonos de lleno a una de las temáticas principales del presente trabajo: la naturaleza autodestructiva de los personajes principales. Si bien se insinúa que la bomba pudo haber explotado accidentalmente mientras Sachs -que hasta ese momento no ha sido nombrado en la historia- la estaba armando, Aaron dice que apenas escuchó la noticia de la explosión, “inevitably, I began to think about Benjamin Sachs” (2). Lo inevitable es la asociación que hace Aaron con el destino que le esperaba a su amigo según había percibido en su última conversación un año atrás: “he was in deep trouble, rushing headlong toward some dark, unnameable disaster” (2), ya anticipando el final de Sachs, que, si bien es revelado al comienzo de la novela, las razones que lo llevan a estar envuelto en esta situación son aun inciertas. No obstante, Aaron, luego de ese último encuentro con Sachs, parece estar convencido de la autodeterminación de Sachs de acabar con su vida: “I had walked around with just such a fear inside me – that he was going to kill himself, that one day I would open the newspaper and read that my friend had blown himself up” (2-3).

A diferencia de Quinn en *City of Glass*, quien desde el comienzo es introducido como un personaje solitario y deprimido, según Aaron, Sachs era una persona con un muy buen humor, generoso y notablemente inteligente. Aaron resume muy claramente los temas de la presente investigación al recordar a su amigo desde el comienzo de su amistad en un encuentro casual quince años atrás hasta su catastrófico final e insistiendo en su autodeterminación de destruirse:

It’s difficult for me to imagine that the person who sat with me in the bar that day was the same person who wound up destroying himself last week. The journey must have been so [...] fraught with suffering [...] by the time he came to that last place, I doubt he even knew who he was anymore (13).

Como es recurrente en los personajes principales de las obras en discusión, Sachs emprendió un camino de alienación de sus lazos sociales, acabando con su persona en lo que supone un estado de desorientación ontológica.

Es a partir de este punto en la novela que Aaron comienza a escribir la ‘verdadera’ historia de su amigo antes que los medios la distorsionen o creen historias ‘no verdaderas’. Una de las cuestiones que *Leviathan* pone en discusión es el estado de la verdad en la era postmoderna. Aaron sabe que debe comenzar a escribir cuanto antes o de lo contrario, “all sorts of lies are going to be told, ugly distortions will circulate in the newspapers [...] a man’s reputation will be destroyed” (2). Como explica Hutcheon, el narrador de un relato “constructs [...] facts by giving a particular meaning to events. Facts do not speak for themselves [...] the tellers speak for them, making these fragments of the past into a discursive whole” (Hutcheon, 1999:58). Esto luego contribuirá a la desilusión de los personajes al tomar consciencia de la imposibilidad de llegar a *la* verdad. Como es típico en Auster, las contradicciones siempre están a flor de piel y la biografía que Aaron escribe sobre Sachs es el intento de encontrar una explicación para el aparentemente inexplicable “descent into nothingness” (Martin, 2008:179) de su amigo.

De igual manera, se resalta el desencanto no solo de la imposibilidad de una verdad, sino de un genuino lazo con un otro cuando Aaron descubre que Sachs y su esposa, Fanny, quienes él pensaba que tenían un matrimonio perfecto, están en medio de una crisis. No solo eso, sino que cada uno tiene una versión diferente de su matrimonio. Fanny está convencida de que Sachs tiene varias amantes y es por eso que ella decide tener un amorío con Aaron, porque han decidido tener una pareja abierta. Por otro lado, la versión de Sachs es que él inventa esas supuestas amantes porque eso es lo que Fanny quiere escuchar. Luego de la conversación con Sachs, Aaron no sabe en qué creer:

They had presented me with two versions of the truth, two separate and distinct realities [...] Neither one of them had been out to deceive me; neither one had intentionally lied. In other words, there was no universal truth [...] I wasn't disappointed only in them. I was disappointed in myself. I was disappointed in the world (Auster, 1993:98).

Sachs responde a las erróneas preconcepciones de Aaron afirmándole que, en última instancia, cualquier conexión con un otro es virtualmente imposible: “We never know anything about anyone” (96). Bauman, en *Intimations of Postmodernity*, menciona el impacto en las personalidades dado por el cambio en la naturaleza de las relaciones interpersonales que ha cesado de cimentar relaciones duraderas, convirtiéndolas en frágiles y superficiales. Bauman habla de una sociedad enferma y debilitada “in which ‘the centre does not hold’, one which has lost its determination and sense of direction; a ‘softening’ society, one which increasingly fails to harden its members and imbue them with a sense of purpose” (Bauman, 2003:44-5).

Según Aaron, Sachs siempre parecía estar en una eterna búsqueda y es por esto que no le demandaba esfuerzo alguno iniciar conversaciones con extraños de la nada, haciéndoles preguntas que nadie se atrevería a preguntar. Sin embargo, no atribuye esta característica de su personalidad a su sociabilidad, dado lo impersonal en su actitud: “as if he weren't trying to make a human connection with you so much as to solve some intellectual problem for himself” (Auster, 1993:16). En una de sus conversaciones, Sachs le cuenta que estuvo en prisión, dado que se negó a participar del conflicto bélico en Vietnam. Su relato es notablemente paradójico, aunque como observa Salmela: “Auster cherishes paradox on the level of individual phrases and sentences [...] including a constant interplay of notions of freedom and imprisonment” (Salmela, 2008:134). Al recordar su estadía en la prisión Sachs suena sorprendentemente positivo, afirmando que la vida en la cárcel no es tan tremenda como uno podría suponer: “your whole life is mapped out for you in advance. You'd be surprised how much freedom that gives you [...] as long as I could go on [...] thinking my own thoughts, what difference did it make



where I was” (Auster, 1993:20). De hecho, el mismo Auster en una entrevista con Mark Irwin nota la peculiaridad de la paradójica sensación de libertad en sus personajes:

looking back over my work now, I can see that it does shuttle between these two extremes: confinement and vagabondage-open space and hermetic space. At the same time, there’s a curious paradox embedded in all this: when the characters in my books are most confined, they seem to be most free. And when they are free to wander, they are most lost and confused (Auster, 1997: 327).

Es notable que la confinación espacial le otorgue, en el caso de Sachs, la sensación de libertad; de aquí que, en concordancia con Salmela (2008: 134) que lo asocia a libertad psicológica, quisiera reformular este punto, asociando la confinación espacial a una sensación de armonía y seguridad existencial, ya que la inseguridad existencial proveniente del mundo exterior, ese estado ontológico, le provoca stress ontológico <sup>17</sup>.

Por otro lado, la libertad espacial le genera a Sachs ese estado de invasión ontológica<sup>18</sup> a la que se refiere Spanos, generando desorientación y confusión, “even mortal danger” (Salmela, 2008: 134), como nota Salmela en referencia a la tan significativa primera visita a la estatua de la libertad con su madre cuando era niño. Al ver las consecuencias del vértigo en su madre, Sachs afirma que aprendió su primera lección de teoría política: “I learned that freedom can be dangerous. If you don’t watch out, it can kill you” (Auster, 1993: 35). Sin embargo, la prisión le da la libertad de escaparse de la realidad cotidiana y continuar con sus propios pensamientos sin importarle dónde está. Dicha reflexión está en clara armonía con el concepto propuesto por Cohen y Taylor de *script evasion*<sup>19</sup> o escape del guion, que precisamente desarrollaron a partir de estudios realizados con personas privadas de la libertad que suelen desarrollar formas de

---

<sup>17</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.

<sup>18</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.

<sup>19</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

evadir la realidad a través de la fantasía de la magia mental. Algunas de estas formas particulares de consciencia pueden ser el soñar despierto evocando todo tipo de fantasías mientras que, en el caso de las personas privadas de libertad, pueden invocar deseos intensos de, por ejemplo, actividades que realizarán cuando sean liberados, entre otras.

En este rompecabezas biográfico de su amigo que Aaron intenta reconstruir, desde el comienzo se empieza a vislumbrar la tendencia de Sachs a evadir la realidad a la vez que muestra signos de autoaislamiento. En su estadía en prisión, tomó ‘ventaja’ de su apariencia excéntrica para convencer a sus compañeros de que estaba mentalmente insano y lograr que lo dejaran solo. El personaje de Sachs está teñido de presagio y simbolismo literalmente desde su nacimiento, que tuvo lugar el mismo día en que fue lanzada la bomba de Hiroshima, lo cual lo llevaba a autoperibirse como “the original bomb child, the first white man to draw breath in the nuclear age” (Auster, 1993:23). Su identidad está marcada con lo destructivo desde su primer momento de vida y Sachs se lo apropia y regocija en ello. Aaron cuenta que Sachs “loved these ironies, the vast follies and contradictions of history” (24) y califica como una “compulsion” la manía que tiene de hablar sobre la fecha de su nacimiento: “it was a form of gallows humour [...] an attempt to define who he was, a way of implicating himself in the horrors of his own time” (24). Por un lado, se desliza la clara referencia a los nuevos horrores y decadencia de la era postmoderna con su naturaleza destructiva, a la vez que el fin de los metarrelatos<sup>20</sup>, la fe depositada en la construcción de una sociedad fundada en la razón y la desolación de una sociedad con lazos sociales destruidos en la que al menos Sachs, a pesar de su sarcasmo, no encuentra esperanza. El hecho de haber nacido en esa generación es un “central fact of the

---

<sup>20</sup> Ver sección 5.1 del presente trabajo.

world for him, an ultimate demarcation of the spirit” (24). Sachs siente el sello y la carga generacional de la historia que, según él, los hace únicos y los separa de todas las otras generaciones ‘no nucleares’ que la historia ha concebido.

Producto de la herencia generacional postmoderna, ese “state of mind marked [...] by its all-deriding, all-eroding, all-dissolving destructiveness” (Bauman, 1992: vii-viii), ha quedado impresa en su marca identitaria la idea de autodestrucción, que influirá notablemente en las decisiones que tomará a lo largo de su vida. En relación a la era nuclear dice: “Once we acquired the power to destroy ourselves, the very notion of human life had been altered; even the air we breathed was contaminated with the stench of death” (Auster, 1993:24). Sachs se involucra de manera personal en la lucha contra las injusticias de nuestros tiempos; un claro ejemplo es su rechazo a la participación en la guerra de Vietnam, hecho ya mencionado en el presente trabajo, y por otro lado su contraideología se ve reflejada en la única novela que Sachs publicó, *The New Colossus*. La novela toma preponderancia en cuanto puede ser leída como forma de sinécdoque del mismo Sachs. Aaron relata un fragmento de esta en referencia a la brújula de Thoreau, que Aaron elogia como una parte crucial de la novela: “the message couldn’t be clearer. America has lost its way. Thoreau was the one man who could read the compass for us, and now that he is gone, we have no hope of finding ourselves again” (38-39). Nuevamente se oyen los ecos del fin de los metarrelatos y la angustia del hombre que ha sido dejado a la merced de esta salvaje sociedad sin respaldos, sin modelos válidos a seguir en este nuevo mundo cambiante e inestable. Se acentúa la sensación de soledad y alienación en una competencia uno a uno contra todos en un mundo cada vez más incierto, fragmentado y atomizado que dificulta la construcción de esperanza y la sensación de estar en control. A su vez, se genera una paradoja ética en la condición postmoderna al restituir a los agentes la totalidad de la responsabilidad moral de sus elecciones, pero privándolos de la comodidad de la guía de los parámetros de

universalidad de la modernidad y a la vez, la responsabilidad moral trae como consecuencia la soledad de la elección moral; la autoridad ética es nuestra propia subjetividad<sup>21</sup>.

Retomando la escritura de *The New Colossus*, la naturaleza anticipatoria de los caminos que Sachs emprenderá son innegables. Según relata Aaron,

As the book progresses, it takes on a more and more unstable character – filled with unpredictable associations and departures, marked by increasingly rapid shifts in tone [...] you fill the whole thing begin to levitate, to rise ponderously off the ground like some gigantic weather balloon. By the last chapter, you’ve travelled so high up into the air, you realize that you can’t come down again without falling, without being crushed (Auster, 1993:39).

Las reverberancias anticipatorias del camino de autodestrucción que elegirá Sachs son irrefutables, resumiendo muy claramente la pérdida gradual del contacto con la realidad, hasta arribar a una desorientación completa que lo llevará a la autodestrucción.

Si bien el objetivo del presente trabajo no es embarcarme en un análisis estructuralista del código sémico<sup>22</sup>, quisiera permitirme una breve digresión para mencionar algunas de las repetidas ocasiones en las que el texto revela expresiones asociadas al motivo de la *caída*. Algunas de éstas son: “a *leap*<sup>23</sup> into the void” (Auster, 1993:3); “you can’t *come down* again without *falling*, without being crushed” (39); “*leap* into the dark” (41); “Sachs had *fallen* silent” (109); “he felt as if the sky had *fallen* on his head” (159); “Sachs was *falling* apart” (161); “a blind *leap* into the unknown” (178). Dicho esto, ahora sí pasaré a discutir la caída ‘real’ que tiene lugar en la historia y que cambiará el rumbo de su vida.

---

<sup>21</sup> Ver secciones 3.1 y 3.7 del presente trabajo.

<sup>22</sup> Ver Barry, P. *Beginning Theory* (p.56).

<sup>23</sup> Todas las expresiones con énfasis en el presente párrafo son propias.

Entre sus primeros indicios de autoboicot se encuentra un significativo hecho en relación a la negación de su gran talento como escritor de ficción. En pleno éxito en su carrera, Sachs decide dejar la escritura de ficción. Su primera novela había sido un éxito e inmediatamente se decide a escribir una segunda, pero al llegar a las primeras cien páginas, rompe el manuscrito y lo quema: “Inventing stories was a sham, he said, and just like that he decided to give up fiction writing” (48). Este es el primer indicio que Aaron deja entrever de la inestabilidad de Sachs. Aaron demuestra una gran admiración hacia Sachs por su talento y facilidad en conexión a su habilidad para la escritura, comparándolo con un niño prodigio jugando con sus juguetes, sin tener consciencia de lo que posee, aseverando que “his uncertainties were of a different order” (49).

Más tarde, el proceso que antecede la caída literal de Sachs comienza con la decadencia en su carrera de escritor de ensayos y artículos periodísticos durante la era de Reagan en la que su posición “became increasingly marginalized [...] Sachs came to be seen as a throwback, as someone out of step with the spirit of the time [...] fewer and fewer people bothered to listen” (104), lo que comienza a desgastar a Sachs: “he was gradually losing faith in himself” (104). En sintonía con las demandas culturales del *Peak Postmodernism*<sup>24</sup>, las vidas de la gran mayoría de los lectores están dictaminadas por el sentido práctico de sus vidas cotidianas y desean entretenimiento en vez de un texto iluminador. Un productor de Hollywood le había ofrecido a Sachs adaptar su libro a un guion de cine, pero luego el proyecto fracasó, acabando con los “dreams of glory and success” (105).

La caída de Sachs tiene lugar el mismo día de la conmemoración de la erección del mayor símbolo de los Estados Unidos. El accidente en sí mismo tuvo lugar en la sugestiva fecha del 4 de julio de 1986, el centésimo aniversario de la Estatua de la Libertad. Sugestiva, porque en

---

<sup>24</sup> Ver sección 3.3 del presente trabajo.

vista de que a Sachs le encantaban las “ironies, the vast follies and contradictions of history” (24), su caída acontece el día del aniversario del alzamiento de un símbolo que desprecia. Como asegura Aaron: “the kind of thing Sachs always liked, a small detail to be noted for the record” (26), como la edad que tiene Sachs al momento de su fallecimiento, que coincide con la edad en la que Thoreau, el gran modelo de Sachs, falleció. En cuanto a las particularidades del accidente, lo que se sabe es que tuvo lugar en una fiesta y Sachs estaba conversando con Maria Turner, un personaje excéntrico que luego retomaré, al borde de una escalera de incendio, y otra mujer se tropezó sobre Maria, haciendo que esta a su vez se ladeara sobre Sachs causando su caída. Sachs cayó cuatro pisos, pero su caída fue amortiguada por una soga de ropa que le salvó la vida. Aparte de algunos daños no graves, Sachs sobrevivió al accidente sin mayores daños,

but in the end the real damage had little to do with Sachs’ body [...] his body mended, but he was never the same after that. In those few seconds before he hit the ground, it was as if Sachs lost everything. His entire life flew apart in midair, and from that moment until his death four years later, he never put it back together again (107).

Una posible lectura de su caída es la concreción de la caída metafórica en la que estaba implicado Sachs, previo al día concreto del accidente. Sachs, como símbolo de la resistencia y combate de la hipocresía y superficialidad de la sociedad americana de la década del 90, no puede coexistir con la Estatua de la Libertad, que otrora representara los mismos valores por los que él lucha a través de sus escritos, pero que en la actualidad no hace más que recordarle la degradación de esos valores.

McHale (2015) identifica una característica típica asociada al “consumerist lightness of being” (140), al principio de la década de los 90 -*Leviathan* fue publicada en 1992- que según

explica, se vio reforzada y amplificada por la efervescencia de la burbuja económica de la década. Él se refiere a varias expresiones artísticas en los medios que remiten a la idea de la caída libre, como ser el famoso video clip “Free fallin” de los Heartbreakers:

In all such phenomena, we have the sense that reality is evaporating or leaking away, to be replaced by something not-quite-real, something lighter than reality: lite reality. So, we have New Age beliefs instead of “real” religion, talk-shows instead of “real” conversation about serious topics, celebrities instead of “real” achievement, the Internet, shopping malls, and Disney World instead of “real” communities, even simulacral war instead of the real thing. [...] Friedman and Squire, though critical, are not entirely negative toward lite culture, identifying in it certain redeeming qualities or potentialities. Cultural liteness can provide strategies for resisting or outflanking discourses of authority [...] postmodernism is almost always ambivalent: both liberating and not-quite-real; both exhilarating and anxiety producing; both flying and falling. Only rarely [...] is free-fall unambiguously positive and exhilarating. [...] Generally, however, ambivalence, rather than unalloyed exhilaration, is the hallmark of levitation in the nineties [...] Lightness and gravity, indeterminacy and meaning mingle in other cultural products of nineties postmodernism. Ambivalent imagery of weightlessness, free-fall and flight figure in literary fictions of the decade, such as Paul Auster’s *Moon Palace* (1989), *Leviathan* (1992), and *Mr. Vertigo* (1994) (McHale, 2015: 140 -143).

La interpretación de McHale está claramente conectada con el contexto socioeconómico que sin duda es de innegable relevancia en *Leviathan* y contra lo que Sachs está luchando, aunque sin mucho éxito. Es notorio que es a partir de este momento, ya abatido, ‘derribado’ por el sistema, cuando su irremediable camino de auto seclusión y destrucción comienza.

Varvogli, en “Exploding Fictions”, dice que el tema de la caída es recurrente en la obra austriana y que representa la idea de pérdida, aunque explica que a la vez esta pérdida es “[a] necessary stage in each character’s development, an unburdening that can lead to recovery”

(2004: 199). En este último aspecto, quisiera disentir con la autora, ya que veremos que la pérdida en el caso de Sachs está conectada con su pérdida de estabilidad ontológica. Existe un paralelo entre Sachs cayendo y el claro comienzo de su pérdida de estabilidad, que lo lleva a su autodestrucción. Durante los diez días posteriores al accidente, si bien Sachs estaba consciente, se rehusó a hablar con nadie. Él comprendía que su actitud obstinada estaba dañando a sus seres queridos, pero algo más fuerte le impedía hablar. Desorientado, él afirma que “he never made a conscious decision not to speak [...] it just happened that way” (Auster, 1993:118), pero no puede evitar recluirse en su propio mundo: “Sachs went on thinking his own thoughts as if [people] weren’t there [...] He understood how cruel he was being [...] it filled him with a sense of worthlessness, a loathsome aftertaste of guilt” (118-119). Entiende que se está aislando y aunque le genera culpa observar cómo su actitud repercute en sus seres queridos, se obstina en continuar en silencio.

Luego entendemos que el silencio es una forma de disfrute en su compulsiva repetición de la contemplación de su autodestrucción: “To be silent was to enclose himself in contemplation, to relive the moments of his fall again and again, as if he could suspend himself in midair for the rest of time-forever just two inches off the ground, forever waiting for the apocalypse of the last moment” (119-120), y sobre todo: “he had no intention of forgiving himself” (120). Sachs se deleita en su autodestrucción, a la vez que no considera en ningún momento que la caída fue accidental, sino autodeterminada: “he didn’t see the fall as an accident or a piece of bad luck so much as some grotesque form of punishment” (117). Sachs le confiesa a Aaron que la razón por la que estaba sentado en el borde de la baranda de la escalera, exponiéndose al peligro de lo que ello implicaba, era para lograr rozar la piel de Maria Turner, aunque fuera por un instante. Él siente culpa y desprecio por sí mismo por querer seducirla luego de un largo intento de salvar su matrimonio con Fanny.



Una vez más, se revela la compulsión autodestructiva de Sachs. Sus actos conducentes a la autodestrucción son impulsivos tal como nota Maria Turner: “completely out of the blue, he jumped up, swung himself over the railing, and sat down on the edge of the iron banister, legs dangling below him in the darkness” (110). Un punto clave en su prueba de intencionalidad se evidencia cuando él confiesa: “my accident wasn’t caused by bad luck. I wasn’t just a victim, I was an accomplice, an active partner in everything that happened to me” (120) y deja claro que su atracción física hacia Maria no tuvo nada que ver con lo que pasó esa noche: “The point [...] wasn’t to get Maria Turner to put my arms around me, it was to risk my life. She was only a pretext, an instrument for getting me onto the railing, a hand to guide me to the edge of disaster” (120-121).

Dimovitz también identifica la compulsividad en Sachs y dice: “In Auster's work, falling always connotes both a physical accident and the Fall of Man [...] In *Leviathan*, Auster tropes the central narrative act of Sachs's fall as the final understanding of a motivating power that exists both outside and inside the self” (Dimovitz, 2008:455), y en relación a la repetición en su mente de la caída mientras guardaba silencio en el hospital: “Here is the moment of Leviathan's apocalypse, yet it is described in terms of a repetition compulsion. By identifying himself with his own pathology, Sachs identifies his freedom as a delusion, his subjectivity as merely an epiphenomenon of component environmental inputs” (459).

A partir de la caída, Sachs muestra signos de fragmentación que sobreviven a las secuelas físicas, mostrándose más abrumado y confundido, en un estado que fluctúa entre lo literal y lo figurativo, lo que McHale denomina *ontological hesitation*<sup>25</sup>. Él mismo se cuestiona una y otra vez las razones por las cuales se expuso a tal riesgo: “I had done it on purpose. That was my discovery [...] I learned that I didn’t want to live. For reasons that are still impenetrable to me,

---

<sup>25</sup> Ver sección 3.4 del presente trabajo.

I climbed onto the railing that night in order to kill myself” (121). La autodeterminación es ineludible, el azar no fue el causante de su caída; ahora la siguiente cuestión que surge en la historia es el por qué.

Como ya se ha mencionado anteriormente en el trabajo, el postmodernismo de Auster suele fluctuar entre extremos no siempre simples de conjugar, las contradicciones y paradojas son una constante y es esto lo que Aaron detecta en el relato de Sachs, quien al principio había dicho que la caída se debió a su dubitatividad en cuanto a acercarse un poco más a Maria y rozar su pierna, o estar un poco más alejado, pero corriendo más riesgo de perder el equilibrio. Ahora Sachs cambia su relato y dice que se cayó a propósito, por lo cual Aaron exclama: “You can’t have it both ways. It’s got to be one or the other” (121), a lo cual Sachs responde: “It’s both. The one thing led to the other, and they can’t be separated. I’m not saying I understand it, I’m just telling you how it was, what I know to be true” (121). Dicha respuesta nos remite a las palabras de Hutcheon (2014) que identifica un rechazo del postmodernismo a resolver contradicciones, unificar y ordenar, ofreciendo siempre respuestas provisionales (30-35), y dado que Sachs es producto (y víctima) de la sociedad postmoderna que Hutcheon describe, quedan al descubierto sus propias contradicciones que lo llevarán a la ruina.

Las consecuencias de la caída provocaron en Sachs la creencia de que estaba llevando una existencia póstuma, en vez de provocarle felicidad por haber sobrevivido a la fatalidad. Es notorio el relato de su vivencia epifánica al revivir la sensación durante su caída:

First came the horror, the moment of recognition, the instant when I understood that I was falling [...] the horror continued, but there was another thought that grew up inside it, something stronger [...] a feeling of absolute certainty. An immense, overpowering rush of conviction, a taste of some ultimate truth [...] I realized that I was [...] already dead. I was a dead man falling through the air. By the time I [...] landed [...] I wasn’t there anymore. I had left my body [...] I actually saw myself disappear (Auster, 1993: 116-117).

Sachs, como todos los personajes austerianos cuando empiezan su proceso de autodestrucción, presentan un estado de adormecimiento existencial. Gradualmente, Sachs comienza a perder el rumbo y siente la necesidad de que su vida cambie radicalmente. Tiene la sensación de que está desperdiciando su vida detrás de una máquina de escribir: “I want to stand up from my desk and do something. The days of being a shadow are over. I’ve got to step into the real world now and do something” (122). Aquí comienza su fantasía escapista que lo llevará a convertirse en un radical activista político y, como es el patrón en dichos personajes austerianos, comienza a marginarse de las personas con las que tiene un lazo afectivo cercano y a relacionarse con extraños.

Aaron cuenta que Sachs, en su necesidad de “wipe his slate clean and start over again [...] Fanny was no more than an innocent victim of the purge” (130), refiriéndose a su proceso de alienación como “purge”. Le dice a Fanny que debería dejarlo, enamorarse de otra persona y alejarse de él, y se aísla en su casa de Vermont con la excusa de poder concentrarse mejor en la escritura de su novela. Fanny interpreta esto como “further evidence of Ben’s growing instability” (132). En un *déjà vu* de su estadía en prisión, la escritura del libro, *Leviathan*, es otra forma de escape de la realidad cotidiana que encuentra. La repetición de la rutina le da una sensación comfortable: “life had been reduced to its bare bones, and he no longer had to question how he spent his time. Every day was more or less a repetition of the day before” (140). En una visita que Aaron realiza a Vermont, Sachs le pide opinión en cuanto a la novela: “I’ve reached a stage where I don’t know what I’m doing anymore” (141). Según Aaron lo que había escrito era magnífico, y predeciblemente, Sachs decide abandonarlo: “Of all the tragedies my poor friend created for himself, leaving this book unfinished becomes the hardest one to bear” (142), subrayando una vez más la naturaleza autodestructiva de Sachs.

Luego de este episodio, Aaron pierde el rastro de su amigo por dos años. Tanto para Fanny como para el resto de sus seres queridos, su paradero es un misterio, hasta que un día,

inesperadamente aparece en la casa de Vermont y le cuenta a Aaron lo que había ocurrido. Durante su estadía en Vermont, un día sale a caminar por el bosque y pierde el rumbo. Anochece y tiene que dormir en el bosque. Al día siguiente encuentra un chico, Dwight, que le ofrece llevarlo en su camioneta hasta un lugar cercano desde donde pudiera volver a su casa en Vermont. En el camino se encuentran con otro hombre apoyado en el baúl de un Toyota blanco. Dwight se baja de su auto pensando que este hombre necesitaba algún tipo de ayuda mecánica. El hombre reacciona insultándolo y matándolo a sangre fría con tres disparos. En el ínterin, Sachs agarra un bate de baseball que había en la camioneta y mata al hombre con un golpe en la cabeza. Exhausto y shockeado por el incidente se queda con los ojos cerrados y la cabeza entre sus piernas un largo rato y luego, en un simbólico gesto: “he picked up a handful of loose dirt from the road and crushed it against his face. He put the dirt in his mouth and chewed it, letting the grit scrape against his teeth, feeling the pebbles against his tongue” (153). Es inevitable pensar en el refrán inglés ‘to bite the dust’, es decir, vuelve a morir una vez más.

Sachs comienza a revisar el equipaje del atacante, cuyo nombre resulta ser Reed Dimaggio, y descubre tres valijas; una con ropa y artículos personales; la segunda con lo que luego comprende son los materiales para construir una bomba; y la tercera con una gran suma de dinero. Su reacción al ver el equipaje es “that it belonged to a madman, a homicidal maniac” (157). Irónicamente, es en eso en lo que él se convertirá a partir de ese momento, en su deseo de continuar la ‘misión’ de Dimaggio. Al contar el dinero, “he had already begun to think of it as his own” (158). Rápidamente comienza a fundir su identidad en la de Dimaggio, que resulta ser un conocido de Maria Turner. Lillian Stern, una amiga de Maria, se había casado con Dimaggio, un prestigioso profesor universitario en ese entonces, quien luego misteriosamente había desaparecido de su vida.

Brendan Martin en *Paul Auster's Postmodernity* dice que la mayoría de los protagonistas de sus obras son profundamente afectados por sus reacciones a sucesos contingentes y no pueden descartar la importancia de estos eventos aleatorios. El protagonista de Auster insiste en que debe aprovechar la oportunidad que se le ha presentado: “Any other response will result in a dilution of self-worth. The presence of the unexpected often serves as a means of personal salvation” (Martin, 2008:35). La obra de Auster ilustra cómo, si bien el azar puede determinar la existencia posterior de un individuo, las formas en que cada individuo reacciona pueden racionalizarse. De esta manera, las acciones que lleven a cabo dichos protagonistas son de su entera responsabilidad. Como explica Martin, Auster demuestra un interés particular no solo en el azar en sí mismo, sino en las reacciones de dichos personajes frente a ello: “As they contemplate the direction their lives have taken, the majority of Auster’s fictional creations express a similar viewpoint [...] while contingency is predominant within Auster’s fictional universe, human reaction and interaction become the author’s primary concerns” (35).

Durante la confesión del asesinato de Dimaggio a Maria, “Sachs was falling apart [...] listening to himself describe the things he had done, he was seized by revulsion” (Auster, 1993:161), pero luego de enterarse de la coincidencia, quince minutos más tarde:

He had already worked out a plan [...] the nightmare coincidence was in fact a solution [...] the essential thing was to accept the uncanniness of the event [...] where all had been dark for him, he now saw a beautiful awesome clarity. He would go to California and give Lillian Stern the money he had found in Dimaggio’s car. Not just the money [...] his entire soul [...] he found the courage to obliterate himself [...] his life would never belong to him again (167).

A partir de este momento, Sachs, sin poder dejar de pensar en la importancia de esta azarosa coincidencia, se embarca en una fantasía escapista de la cual ya no tendrá retorno. Invasado por una disociación de la realidad, una vacilación ontológica<sup>26</sup>, encuentra en este plan de redención un agente de esperanza y posibilidad infinita como dice Spanos, aunque también, víctima de este estado de invasión ontológica, luego de tomar la decisión de ir a buscar a Lillian Stern y devolverle el dinero, comienza a sentir la sensación de miedo a la se refiere Spanos debido a su estado ontológico: “He stared out of the window. He thought about the immensity of fear” (168). De todas maneras, parte hacia California, decidido a expiar su crimen ayudando a Lillian y su pequeña hija, llamada Maria en honor a Maria Turner.

Tal cual se prometió a sí mismo, su vida no le pertenece más a partir de su viaje hacia California, atravesando dos tipos de panoramas ontológicos, cada uno correspondiente a sus dos tipos de fantasías escapistas: la del salvador que se redime por su buena acción y la del activista extremo. Sachs incurre en estos dos cambios de roles temporales o *script switching*<sup>27</sup>, alterando radicalmente su configuración de la realidad y creando sus propios *mindscapes* como formas de escape. En otras palabras, Sachs incurre en una disociación permanente de la realidad, aunque controlada.

Apenas llega a la casa de Lillian, Sachs empieza a tomar decisiones sin sentido que solo lo perjudicarán a él. En vez de darle todo el dinero a Lillian e irse, como inicialmente había pensado, empieza a complicar las cosas. Cuando abre el baúl de su auto para entregarle el dinero, “nothing was simple anymore” (177), y es en este estado de confusión que decide darle el dinero por partes, mil dólares por día. Comienza a actuar absurda e irracionalmente: “He had no idea what he was doing anymore. It was an act of pure improvisation, a blind leap into the

---

<sup>26</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

<sup>27</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo para los conceptos teóricos de este párrafo.

unknown” (178). A pesar de la advertencia de Maria Turner que le dice que se debería ir inmediatamente: “you’re only asking for trouble [...] get into your car and drive away from that house” (194), Sachs se obstina en quedarse en la casa de Lillian: “Trouble’s all I’ve got anyway. A little more won’t hurt me” (194). Plenamente consciente de que se está implicando en una situación complicada, sigue adelante con su proyecto autodestructivo, a la vez que culmina su suicidio social, rompiendo con el último lazo afectivo que le quedaba, Maria Turner. Maria le dice que hay formas más simples de hacer las cosas, pero Sachs le asegura que no para él. Sabe que esto le costará la amistad de Maria, pero, aun así, continúa: “he had lost [...] the one person he could have counted on for help. He had been in California for just over a day, and already his bridges were burning behind him” y en un último acto de autodeterminación de su destrucción-alienación: “He could have repaired the damage by calling her back, but he didn’t do it” (195).

En un estado de marginalidad autoinfligida, se aferra a una mujer e hija desconocidas para ‘ayudarlas’ aunque luego comprende qué está haciendo allí. Como explican Cohen y Taylor, en estos escapes de la realidad<sup>28</sup>, caracterizados por decisiones contradictorias, ambiguas e incoherentes, los ‘viajeros’, como los autores los denominan, suelen incurrir en revelaciones sobre sí mismos con una convicción de momentos de mayor profundidad sobre su realidad. Sachs percibe que Lillian es el instrumento para reinventar su vida en California: “He had thought of it as a journey, as a long voyage into the darkness of his soul, but now [...] he couldn’t be sure if he was travelling in the right direction or not” (198). Luego de un intento fallido de relación amorosa con Lillian, deja California para embarcarse en su última fantasía escapista.

---

<sup>28</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

Es así que, como ya lo había hecho antes, quema su último puente tras él. Durante su estadía en la casa de Lillian, tiene la oportunidad de leer la tesis de Dimaggio en la que se explora sobre sus ideales políticos, dejando entrever que ciertas formas de violencia política tienen una justificación moral. Entre estas formas se encuentra el terrorismo, que podría usarse “for enlightening the public about the nature of institutional power” (224). En concordancia con Brendan Martin, Peacock dice que Auster hace hincapié en el hecho de que las coincidencias no tienen un significado en sí mismas, no sugieren un sistema o patrón organizador del mundo, aunque sugiere que es tentador para los individuos buscar un patrón, una conexión entre los hechos azarosos que les acontecen a los personajes. Peacock denomina a esta construcción de un mundo imaginario “paranoia”, en otras palabras, la creencia en patrones y conspiraciones que se centran en el individuo, como, por ejemplo, Benjamin Sachs en *Leviathan*. “Auster highlights the temptation to seek significance in every tiny event, but ultimately insists that ‘life has no meaning’ [...] if one accepts this, then one moves closer to others and understands, paradoxically that the world cannot be understood, only appreciated in all its strangeness” (2016: 40-41).

Luego de leer lo que Dimaggio había escrito, Sachs no puede dejar de pensar en el azar de su encuentro: “I couldn’t help myself after that. I started to think about Dimaggio all the time [...] to question how we’d come together on that road in Vermont. I sensed a kind of cosmic attraction, the pull of some inexorable force” (Auster. 1993: 224). A partir de ese momento, en un acto impulsivo, Sachs deja la casa de California y se aboca a ‘despertar’ a la población adormecida, a reivindicar esos valores de libertad e igualdad bajo la ley: “the best of what America has to offer the world” (216). *Leviathan* reconoce a través de la figura del desilusionado Sachs “how debased these ideals have become in the contemporary world” y muestra la imposibilidad de unir un estado con individuos que ya están “in themselves, fractured, fragmented and plural” (Peacock, 2016: 182-183).



Como explica Bauman<sup>29</sup>, el incesante debilitamiento de la idea de comunidad y el respaldo del estado ante el fracaso individual o las imprevisibilidades del destino acarrea como consecuencia relaciones interpersonales más frágiles y temporales en una sociedad que fomenta la competitividad y la división entre las personas, que ya no encuentran el propósito de tejer relaciones más sólidas y duraderas. Se acentúa la sensación de soledad y alienación. Bauman dice: “The privatization of fears means privatization of escape routes and escape vehicles. It means a DIY escape” (Bauman, 2003: xviii), y aquí retomamos la idea de escape de la realidad, el sueño del proyecto terrorista, que según explica Bauman está conectado con la necesidad de pertenencia a una comunidad imaginada y se logra a través de la espectacularidad, captando la atención y logrando la aprobación pública.

En su relato a Aaron, Sachs reflexiona: “life takes hold of you, and then you’re off on your own forever. I’ve become who I am now, and there’s no going back” (230) y le asegura que en su ‘misión’ “he was making a mark [...] a much greater mark than he had ever thought possible” (234). Esa es la última conversación que Aaron y Sachs tienen, lo que llena a Aaron de tristeza, en reconocimiento del forjamiento del destino de su amigo: “Sachs was still out there, a solitary speck in the American night, hurtling towards his destruction in a stolen car” (237).

A pesar de su encuadre político, Varvogli resalta el aspecto personal de *Leviathan*: “If [Auster] explores the political, he does so by way of the personal” (2004:196). Sobresale siempre lo personal por sobre lo político; de aquí, que es su propia desilusión existencial la que conduce a Sachs a una búsqueda a través de la creación de diferentes panoramas ontológicos. Sin embargo, siguiendo a Varvogli, el ‘mundo’ o panorama ontológico que Sachs se genera, a diferencia de Quinn en *City of Glass*, “is not one of negation [...] there is no evidence of a total

---

<sup>29</sup> Ver sección 3.7 del presente trabajo.

breakdown [...] *Leviathan* can be said to chronicle a quest for meaning; not a universal, all-encompassing pattern, but something on a smaller and more personal scale” (202).

El fervoroso Sachs cree encontrar repentinamente una “ontological superiority of the inner vision” (Cohen y Taylor, 2002: 200), en lo que los autores denominan *reality slip*<sup>30</sup>:

All of a sudden, my life seemed to make sense to me. Not just the past few months, but my whole life, all the way back to the beginning. It was a miraculous confluence, a startling conjunction of motives and ambitions. I had found the unifying principle, and this one idea would bring all the broken pieces of myself together. For the first time in my life, I would be whole (Auster, 1993:228).

Según los autores, entre las revelaciones que se pueden suscitar en una instancia de *reality slip*, una de las posibilidades es la de nociones distorsionadas sobre el poder de sí mismo, que es exactamente lo que le está ocurriendo a Sachs, que pierde la capacidad de establecer relaciones causales, inmerso en un estado de stress ontológico<sup>31</sup>, en el que se le dificulta poder ajustarse a los diferentes panoramas ontológicos. Sachs incurre en una disociación de realidades, comparable a las que Pavel menciona como causantes del stress ontológico: “I felt free again, utterly liberated by my decision [...] inspired, invigorated, cleansed. Almost like a man who had found religion [...] who had heard the call. The unfinished business of my life suddenly ceased to matter “(228).

A Sachs lo libera la idea de la (auto)destrucción, ya nada importa, y como ocurre en las otras dos obras en discusión en el presente trabajo, se embarca en una odisea personal en un intento final de encontrar sentido a su vida convirtiéndose irónicamente en la primera víctima fatal de su propia odisea, en un rotundo fracaso de su plan de alcanzar a las masas a través de

---

<sup>30</sup> Ver sección 3.6 del presente trabajo.

<sup>31</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.

su mensaje. Según Martin, Sachs fracasa en su intento de llegar a las audiencias masivas a través de la literatura, y aunque sí lo logra como el fantasma de la libertad, como él mismo se autodenomina, “It is ironic then that his life comes to an abrupt end. Recognition again escapes Sachs, and his honorable intentions are rendered null and void” (Martin, 2008: 209-10). La catastrófica desaparición física de Sachs, que sugestivamente tiene lugar a la misma edad que la de Thoreau, como ya se mencionó previamente, es la esperable consecuencia de su tercer y última ‘muerte’. Sachs percibe su primera muerte existencial durante la caída en la fiesta, vuelve a sentirla luego de matar a Dimaggio, y ya en un estado de suspensión ontológica concretiza su muerte física al autodespedazarse, alcanzando su inicial objetivo de suicidarse. Luego de su suicidio social, su automarginalización, pierde su rumbo existencial acabando consigo mismo.

## 5-Puntos de encuentro entre las obras

En el presente capítulo me embarcaré en un estudio tematólogo inicial siguiendo a Trochi, quien explica que la tematólogía “se ocupa del estudio comparado de los temas y los mitos literarios” (Trochi, 2002:129). Intentaré rastrear el concepto de azar que ha influenciado la obra Austeriana en general, relacionándolo con las tres obras de la presente investigación para dilucidar el concepto de azar que el autor se ha apropiado y de qué forma lo ha reelaborado. Para dicho fin, es central establecer relaciones con el contexto sociocultural de producción, considerando a la literatura como representación de los discursos sociales, como explica Lotman, tomando la cultura como texto y el discurso literario inscripto en un modelo cultural (Altamirano y Sarlo, 1983: 66-72). De aquí, que según Trousson, un tema asuma su “propio significado solamente en el contexto de la historia [...] política, social, literaria, estética” (citado en Trochi, 2002:135), evidenciando de esta manera, “la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres” y “el carácter dinámico y evolutivo que es la esencia misma del tema” (136).

El poder del destino ha sido históricamente, como Trochi asevera, uno de los problemas más fundamentales de la conducta humana (157) y siendo el azar un concepto innegable en la obra de Auster como numerosos críticos han notado, se discutirá la pregunta con la que concluye Rescher en su recorrido por la etimología del termino *Luck*<sup>32</sup>: “Are people to be held responsible for their luck?” (1995:18), pregunta pivotal en la obra austeriana en general y en esta investigación en particular.

En reiteradas ocasiones se ha mencionado al postmodernismo como parte del marco sociocultural en el que las presentes obras se inscriben, resaltando el escepticismo acerca del conocimiento y las formas en que llegamos a él, conceptos preestablecidos, normas culturales,

---

<sup>32</sup> Ver sección 3.8 del presente trabajo.

figuras y normas de autoridad políticas y socioculturales. En otras palabras, un escepticismo generalizado, haciendo foco en lo ontológico, que lleva a un cuestionamiento de la existencia en sí, tal como ocurre con los personajes de Auster que, inmersos en un mundo misterioso y amenazante, de inestabilidad ontológica y abrumados y desilusionados por esta falta de sentido se embarcan en un camino sin retorno de marginalidad, que en su caso se traduce en la gradual alienación de sus seres queridos, despojo de sus bienes materiales y decisiones que inevitablemente los conducen a consecuencias catastróficas.

McHale explica que esta transición del foco dominante cognitivo al post-cognitivo, o epistemológico al ontológico, es difícil de establecer, ya que ambos focos no están claramente definidos y separados, tal cual Lyotard explicara en relación a la sucesión sin fin de modernismo y postmodernismo con su visión cíclica de la historia cultural (Sim, 2011:12), afirmando que la inextricable incertidumbre epistemológica se convierte en inestabilidad ontológica (McHale, 1987:11). Es justamente este concepto de inestabilidad ontológica, este cuestionamiento de la existencia y el ser lo que se relaciona repetidamente con el comportamiento azaroso de los personajes principales de las obras de Auster. Lo anteriormente expuesto es lo que Weber ha denominado *monotematismo*, refiriéndose a la obra general de un autor que puede ser interpretada como una reiterada modulación de un tema único que pudo haber sido originado por un recuerdo de la infancia del autor (citado en Trochi, 2002:138).

En relación a esto, es inevitable traer a colación el incidente que marcaría a Auster por el resto de su vida, cuando a los trece años de edad, en una colonia de verano a la que asistió al norte del estado de Nueva York, presencié, a menos de medio metro de distancia, el golpe fulminante de un rayo a otro niño que murió al instante. Auster reconoce que no solo lo afectó el evento trágico en sí de la muerte de su amigo, “but the absolute suddenness of it, the fact that I could have easily been the one crawling under the fence when the lightning struck [...] my entire attitude toward life was formed in those woods” (Auster, P., Gregory, S. & McCaffery,

1992:8-9). Será a partir de este momento que Auster comenzará a ver y percibir el mundo de otra manera.

Esto es lo que dará nacimiento al tema central en la obra de Auster, lo que Bremond denomina “thematic field” (1993:53), refiriéndose a las diferentes manifestaciones de un tema que se desprenden de un núcleo abstracto conceptual. Bremond establece una diferencia que arroja luz en la obra austeriana, entre lo que denomina *concept*, que en las presentes obras en discusión identifico como la inestabilidad ontológica, y *theme*. Según Bremond, *concept* “is aiming to release the essence of a notion at first seen as caught in a mire of multiple contingencies; it takes off from the varied concrete and goes toward abstract unity”, mientras que *theme*, “tends to exemplify a supposedly defined notion by immersing it in the context of various situations; it takes an abstract entity and makes it the point of departure for a series of concrete variations” (47). Este último toma la forma del azar en la obra austeriana, que se hace evidente cuando se lleva a cabo una interpretación temática como veremos más adelante.

Varios son los críticos y estudiosos que se han interesado por la temática del azar en Auster en general acordando en la ambigüedad de su tratamiento del tema. En un artículo sobre *The Music of Chance*, Shiloh, aludiendo al comienzo de la novela, explica que el “motif of chance [...] foreshadows the sense in which chance will govern the protagonist’s life” (2002:489), para lo cual creo pertinente traer a colación la diferenciación de Klein entre *theme*, “the main subject(s) created in a work” y “*motif* as the smaller thematic unit” (1993:151), quien también afirma que hay una tendencia en el mundo Anglosajón de ver lo abstracto en el *theme* y lo concreto en el *motif* (147). Ahora quisiera retomar a Shiloh quien encuentra una conexión con la versión americana de la historia picaresca, la *road story*, en la que el típico protagonista es un huérfano y un *outsider* que rechaza las ataduras familiares y las reglas sociales prevalentes, y debe confrontarse con una sociedad hostil y una vida solitaria de reclusión (2002:490). Estos protagonistas presentan, tal como se percibe claramente en *City of Glass*, *The Music of*

*Chance* y *Leviathan*, un persistente deseo de escapismo. Shiloh se refiere a *The Myth of Sisyphus* de Camus, para referirse al mundo austeriano: “when one realises that the world is devoid of meaning and purpose, that it is morally indifferent, all decisions become equivalent” resaltando así “a consciousness of the absurd, the acceptance of life’s contingency” (491). Luego, en una elocuente comparación del rol de *fate* en la tragedia griega con el elaborado por Auster, la autora identifica lo inevitable y contingente: “fate does not operate to punish the wicked and reward the just: at the end of the tragic action, suffering and calamity befall the guilty and the innocent alike” (502), reforzando la desesperanza e inevitabilidad del destino de dichos personajes.

Ahora quisiera retomar el concepto de *invasión ontológica* al que alude Spanos<sup>33</sup>, provocada por la contingencia o vivencia azarosa de la realidad. Remitiéndonos a la tradición austeriana, Spanos conecta esta naturaleza azarosa con una sensación de destrucción que es efecto colateral de la estrategia postmodernista de la de-composición de los textos, que en lugar de purgar este miedo dando una explicación racional, como en la tradición modernista, contribuye a aumentar la atomización, generando ansiedad y miedo, y descolocando al individuo de su realidad domesticada y organizada de lo que denomina “totalized world” (155). Sin embargo, Spanos continúa explicando que esta estética de la de-composición no es estrictamente negativa ya que la existencia inestable que provoca la sensación de miedo, no pertenencia y desesperación, es simultáneamente agente de esperanza, libertad y posibilidad infinita. Es este un punto que en Auster no solo no se cumple, sino que el autor exalta la marginalidad y compulsión autodestructiva en la existencia de los personajes principales.

---

<sup>33</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.

Steven Alford afirma que los textos de Auster nos enfrentan a diferentes operaciones contradictorias del azar o destino. Alford explica que Auster, en varias entrevistas, suele trivializar las definiciones del azar refiriéndose a este último como coincidencias sorprendentes. Alford, por el contrario, insiste en que para comprender la obra de Auster es en realidad muy importante la definición de los mencionados conceptos, ya que garantizan una mayor comprensión del ser, y que en la cosmología austeriana yace “the contention that life is literally meaningless” (2004: 115-116).

El descreimiento absoluto en cualquier panorama ontológico, como consecuencia del anarquismo ontológico<sup>34</sup>, se traduce claramente en el aferramiento a la falsa esperanza que depositan en el azar los personajes principales de *City of Glass*, *The Music of Chance* y *Leviathan*, como, por ejemplo, ocurre cuando Nashe ve en el abatido Jack Pozzi en *The Music of Chance* “an opportunity in the shape of a human being” (Auster, 1995:36).

Lo mismo le acontece al desdichado Quinn, en *City of Glass*, quien acepta adoptar la identidad de un detective privado como una posibilidad de sentirse vivo nuevamente, de encontrarle un sentido a su inerte vida, un agente de esperanza, libertad y posibilidad infinita, como explica Spanos, pero que, en el caso de Quinn, deviene en la ilusión de jugar el rol de superhéroe que luego fracasa y lo conduce a su autodestrucción.

En relación a *Leviathan*, Dimovitz dice: “Auster's obsession with chance and repetition crystallizes around several key clusters of images and symbols. One of these clusters includes the conceptual equation between three consistently repeated terms: chance, accident, and falling” (Dimovitz, 2008:455). Como fuera explicado en la sección anterior, luego de sufrir una caída accidental en una fiesta que casi cobra su vida, Sachs decide abandonar la escritura, su esposa y seres queridos. En una especie de homenaje al hombre que asesinó, se embarca en un

---

<sup>34</sup> Ver sección 3.5 del presente trabajo.



camino sin retorno de autodestrucción que acabará trágicamente con su vida. Sachs se aferra a dos eventos azarosos clave en su vida: su caída y su catastrófico encuentro con Dimaggio. El primero de ellos, hace virar el rumbo de la vida de Sachs en su inmersión en un estado de soledad autoinfligida, de alienación, convencido que está muerto, que está transitando una sobrevivencia que ni desea ni merece vivir. La caída fue simplemente una señal que le hizo reconocer su existencia póstuma, que, hasta ese momento, no había podido ver con tanta claridad. El segundo evento es determinante; siente una atracción cósmica hacia el fallecido terrorista que le genera una pulsión incontrolable (Auster. 1993: 224) de continuar su activismo político extremo, pero que luego lo conducirá a su propia muerte.

Siguiendo a Dimovitz, el azar opera como un postulado metafísico en la obra de Auster, es decir, los personajes solo pueden establecer “fortuitous circumstance cycles *a posteriori* as part of the unifying retroactive narrative reconstruction. The projection of meaning onto chance occurrences is another method of mythologizing personal experience into a logical event sequence” (2008:455). En concordancia con esto último, la gradual, pero persistente disminución del sentido común, a la vez que aferramiento a la vida a través de su propio panorama ontológico que los personajes van tejiendo irremediabilmente, hace que recurran al azar como sustituto de una irrealidad, de un espejismo que les dará la plenitud que dichos personajes no logran en la vida real. De aquí, quisiera retomar a Trocchi, con su desarrollo del término *mythos* como una “expresión de una realidad que excede los límites de la experiencia y la razón” (Trochi, 2002:144). Los mitos tienen como función primordial narrar hechos conectados con el proceso de la creación, “como algo fue producido, como algo empezó a ser” (145).

En relación a lo anteriormente expuesto, por un lado, el azar parece sugerir una segunda oportunidad para los personajes, un postulado metafísico como afirma Dimovitz, que al principio parece no tener sentido, pero luego los personajes proveen a los eventos azarosos de un significado lógico, lo cual les da una oportunidad de continuar con sus vidas, hasta ese momento

vacías y carentes de propósito. Sin embargo, esta mitologización simbólica del azar como posibilidad de una nueva vida, no muestra más que el comienzo del fin. Lo que se actualiza a través de la literatura, en este caso el actuar de los personajes de Auster, es el comienzo de su inexorable camino autodestructivo. Lo que simbólicamente se convierte en mito, lo que nace a partir del encuentro del azar y los personajes en cuestión, es el desamparo existencial en el contexto postmoderno descrito por Bauman. Se resignifica el fin de la mitologización de cómo se creó algo, del origen, a través del comienzo de la destrucción de algo, de su fin. En este caso, las propias existencias de los personajes.

Como explica Brunel, la literatura tiene un rol determinante en la conservación de los mitos, que pueden sobrevivir en el proceso dinámico de superposición de significados, modificaciones, eclipses, adaptaciones y palingénesis que los reactivan en las condiciones de una época determinada (citado en Trochi, 2002:145). Es decir, es el campo de la literatura y su relación con el mito, que dará como resultado una fértil recodificación de los materiales desacralizados y preconfigurados. Según Trousson, el mito, que es en términos generales “[...] una representación simbólica de una situación humana ejemplar”, dejaría de existir como categoría significativa ahí donde empieza la literatura [...] cuando desaparece el sustrato religioso que lo ha producido, ‘el mito simbólico se convierte en [...] un tema del que se apodera la literatura [...]’” (146). Es aquí donde entra en juego la obra austeriana, donde el azar reemplaza a la providencia y Auster resignifica el concepto del mito asociado a la creación, a como algo nace y comienza a ser, y lo transforma en su obsesión monotemática: el dejar de ser; el fin de la creación da lugar a la autodestrucción como consecuencia de la inestabilidad ontológica que atraviesan dichos personajes.

Según Dimovitz, el gran conflicto subyacente en la obra de Auster es: “creating a mimetic reflection of a metaphysics that attempts to revivify Providence without God, synchronicity

without significance, and chance without chaos” (Dimovitz, 2008: 448). En relación al monotematismo descrito por Weber anteriormente, Dimovitz también identifica una fijación de Auster en términos de una repetición involuntaria que indica “a recollection of a long-repressed, perhaps infantile memory, and this triggers a feeling of helplessness, lack of agency as the individual feels like a subject, inscribed by a larger system of causality” (449). Nuevamente aquí surge la idea del azar, como un gran escenario hostil y desacralizado en el que los personajes austerianos resignifican la vulnerabilidad de la existencia en un mundo – postmoderno – que se muestra como amenazante e incomprensible, demasiado complejo para asimilar. Lejos de ser acogedor, este mundo invita a los personajes a dejarlo, deshabitarlo. Es esto lo que los personajes resignifican una y otra vez, diferentes formas de cerrar la puerta tras sí de sus mundos, hastiados de tanta contradicción, descienden a un estado de anarquismo ontológico aislándose de sus propias existencias, al menos de todo aquello que les provee estabilidad emocional, arrojándose a lo negativo y aterrador del mundo para abrazar lo destructivo.

Ahora retomando la diferenciación establecida por Klein entre *theme*, “the main subject(s) created in a work” y “*motif* as the smaller thematic unit” (1993:151), quisiera reflexionar sobre la repetición del motivo de la *caída* reflejado en las tres obras, que, en ocasiones, también es utilizado en su sentido abstracto asociado a *theme*, pero inevitablemente siempre remitiéndonos a los conceptos de inestabilidad ontológica, marginalidad y autodestrucción. Además de los varios ejemplos en relación a la *caída*, mencionados en el capítulo anterior sobre *Leviathan*<sup>35</sup>, quisiera mencionar algunos otros, a modo ilustrativo, sobre las otras dos obras en discusión. Por ejemplo, en *The Music of Chance*: “Nashe closed his eyes and jumped” (Auster, 1992:1); al comenzar la construcción del muro: “they entered a period of superb fall weather” (146). En este último caso resuena la doble significación del término *fall*, en cuanto a la estación

---

<sup>35</sup> Ver capítulo 4.3 del presente trabajo.

del año y en su significado como caída. Llama la atención la construcción sintáctica de la oración que toma como sujeto a “they”, o sea Nashe y Pozzi, quienes ominosamente están iniciando su camino de descenso, su caída libre. En el caso de *City of Glass*, podemos mencionar el salto del padre de Stillman del puente de Brooklyn y, hacia el final de la historia, Quinn, ya completamente desorientado y automarginado: “he began to understand the true nature of solitude [...] he discovered [...] he was falling” (Auster, 2011:118).

Como explica Varvogli: “The theme of the Fall is a recurrent one in Auster’s fiction. The Fall of Man is the shaping force of Stillman’s argument in *City of Glass* [...] concerns [...] humankind’s fall from grace” (Varvogli, 2004: 199). La caída, sea metafórica o concreta, representa una pérdida, sea del lugar de los personajes en discusión en la sociedad, de estabilidad ontológica o de la posibilidad de establecer relaciones causales en el panorama ontológico que se encuentren transitando, pero inevitablemente estas repetidas caídas los conducen a su auto-destrucción. Todos los personajes pierden su lugar en su realidad cotidiana para siempre por salirse un momento de él, tal cual indica la referencia alegórica a *Wakefield*, de Hawthorne, en *Ghosts*<sup>36</sup>, la novela corta que sucede a *City of Glass* en *The New York Trilogy*. En sus vivencias azarosas, todos los personajes caen, aunque intencionalmente, en un abismo del que ni pueden, ni quieren regresar: “a causal path from disorientation, through introspection (the period of solitude during which external contact is lost), to ultimate alienation” (Reich, citado en Brown, 2008:33), acabando en una disociación permanente de la realidad.

El azar en Auster es el causal de la imposibilidad de predecir, por un lado, tal vez por su traumática experiencia de la niñez, que luego se resignifica una y otra vez a través del mito como manifestación cultural, donde este traduce y recrea la lengua del imaginario en que está arraigado. Quisiera retomar las palabras de Lukács, quien al hablar del arte vanguardista y de

---

<sup>36</sup> Ver Auster, P. (2011). *Ghosts*. New York: Penguin.

la conducta del hombre frente a la realidad, menciona un desvanecimiento, una angustia que se convierte en una entidad ontológica intemporal que contribuye a la disolución del objeto (1963: 90-106). Por otro lado, dichas reflexiones nos remiten a la desesperación y desesperanza de la que estos personajes son víctimas, a raíz de un contexto que ya nada tiene para ofrecerles más que espejismos de felicidad potencial que pueden ser adquiridos a través del azar. Si acordamos que todo espacio cultural específico actúa como diferenciador de los temas y de los universales temáticos (Trocchi, 2002:151-154), es entonces a través de los personajes de las novelas en discusión que percibimos la extrema desesperanza y desilusión generada por la alienada sociedad postmoderna, el azar como el medio que los personajes encuentran para dejar de ser, para resignificar el mito de la creación y dar lugar a la invasión ontológica, la automarginalización como suicidio social y la autodestrucción.

## 6- Conclusiones

Como establecí al comienzo de mi investigación, el objetivo de dicho trabajo era contribuir a la ampliación de las numerosas interpretaciones actuales de tres novelas de Paul Auster: *City of Glass* (1985), *The Music of Chance* (1990) y *Leviathan* (1992). Dichas interpretaciones, en su gran mayoría, ponen el foco en las innegables y constantes manifestaciones del azar en sus diferentes variantes y sus efectos en los personajes.

A través del presente trabajo de investigación he intentado proponer un ángulo de percepción distinto en el que me focalizo en la conducta de los personajes principales de las obras en cuestión y sus reacciones frente a lo fortuito. De aquí, he podido reconsiderar la naturaleza de las decisiones de los personajes principales de las obras elegidas para este trabajo desde la causalidad y la autodeterminación de dichos personajes para forjar su autodestrucción.

Para dicho cometido he utilizado el estudio de Rescher (1995), quien luego de un exhaustivo estudio sobre las diferentes variantes de *fortuna*, establece una diferencia central para esta investigación que vigoriza la idea de autodeterminación: la distinción entre la mala suerte o fortuna *incondicional* y la *condicional*. La primera de las cuales es un evento de mala fortuna que tiene lugar azarosamente, mientras que la segunda es también un evento de mala fortuna, pero sobre la base de algunas consideraciones peculiares, afirmando que en ciertos casos la suerte está relacionada con la relación cognitiva de las personas con ciertos hechos determinados y las contingencias de la vida cotidiana.

De igual manera, he intentado ahondar sobre las razones que llevan a dichos personajes a tomar las decisiones que forjan dichos destinos. Para dicho cometido he realizado un recorrido sobre los trabajos de McHale (1987) y (2015), Spanos (1972) y Pavel (1981) entre otros. McHale afirma que, a mediados del siglo XX, el género novelístico comienza a plantear preguntas cuyo foco dominante es ontológico e identifica el periodo en el que se han publicado las

tres novelas tratadas en esta investigación como la cumbre del postmodernismo. Spanos se focaliza en la sensación de miedo - *dread*-, desolación y extrañeza para con el mundo que acecha a la sociedad postmoderna que deviene en una sensación de incertidumbre existencial que denomina *invasión ontológica*. Finalmente, Pavel desarrolla los conceptos de *anarquismo ontológico* como consecuencia del *stress ontológico* causado por aquellos que no pueden lidiar con diferentes *panoramas ontológicos*, generándoles un descreimiento absoluto.

Bauman (2003) y (2007) retoma la idea de la inseguridad existencial como consecuencia del contexto de la sociedad postmoderna que impone características como el individualismo, el cortoplacismo, la competitividad y el desamparo existencial. Este mundo cambiante, atomizado e inestable, desilusiona a los personajes de Auster que los conduce a autoalienarse.

En estrecha relación con esta autoalienación y generación de panoramas ontológicos propios que les impiden tener una lectura coherente de la realidad, he expuesto la teoría de Cohen y Taylor (2002), quienes han investigado sobre diferentes estrategias de evasión de la abrumadora realidad cotidiana, desarrollando conceptos aplicables al presente trabajo como *escape* y *evasión del guion* y los riesgos de evadirse de forma permanente de la realidad cotidiana en un constante *mindscaping*.

Para cumplir con los objetivos fijados para la presente investigación se examinaron las tres novelas en cuestión tal cual fuera especificado al comienzo del trabajo. Se comenzó por *City of Glass* donde se pudo observar que el personaje principal, Daniel Quinn, demuestra desde el comienzo de la novela corta, un deseo de perderse en el anonimato de la ciudad, de fusionarse con la nada y desaparecer. Quinn muestra su desamparo existencial. Ha abandonado todo deseo de vivir sin encontrar propósito alguno. En un último insensato intento de encontrar un significado en su vida, adopta una identidad no propia pero solo para volver a desilusionarse. Auster demuestra que el postmodernismo, lejos de vigorizar al individuo, lo desgasta, lo desampara y

lo descarta. Quinn se desilusiona al ver que su autoengaño no se puede sostener más, y se abandona a desaparecer de la faz de la tierra. Con un grado de autosegregación social irreversible, se embarca en su plan de autoaniquilación. Para esto se ‘planifica’ una serie de torturas, físicas y psicológicas hasta abandonarse a su desaparición en el departamento donde su plan de auto-destrucción comenzó. Daniel Quinn es, sin dudas, de los tres personajes principales de las obras en cuestión, el que experimenta un mayor grado de inestabilidad ontológica, perdiendo todo tipo de posibilidad de establecer relaciones de causalidad y entregándose de lleno a su perdición hacia el final de la nouvelle.

Luego se analizó *The Music of Chance*, con su protagonista Nashe, quien a medida que corta todo tipo de lazos con sus afectos, se va irremediabilmente adentrando en su propio panorama ontológico. En su caso, esta disociación de la realidad está conectada con el concepto de azar no solo en relación a lo fortuito, sino con el juego, que utiliza como catalizador de su plan autodestructivo al aferrarse a la falsa esperanza que deposita en el azar y en Jack Pozzi como forma metonímica de este espejismo. El contradictorio Nashe es un reflejo de una profunda desilusión y desencanto con la vida y la pérdida de rumbo: la pérdida de estabilidad ontológica. Esta desorientación existencial conduce a Nashe a un profundo deseo de ‘regresar a la tierra’ para ya no volver jamás.

En la última de las novelas, *Leviathan*, se ha demostrado la determinación autodestructiva de Sachs en su confesión sobre su intención de morir en la caída del balcón, de la que él se considera un activo cómplice, y a partir de aquel momento comienza su alienación social, se intensifica su inestabilidad ontológica y Sachs se adentra en lo que será su último tramo de su camino a su extinción. Su propia desilusión existencial conduce a Sachs a una búsqueda a través de la creación de diferentes panoramas ontológicos, y ya en un estado de suspensión ontológica



concretiza su muerte física al inmolarse, aunque se supone accidentalmente, alcanzando su inicial objetivo de suicidarse. Luego de su suicidio social, su automarginalización, pierde su rumbo existencial acabando consigo mismo.

En el último capítulo destinado a ahondar en puntos de encuentro entre las obras, se ha llevado a cabo un estudio tematólogo haciendo hincapié en el monotematismo, la reiterada modulación de un único tema, en las obras elegidas para la presente investigación. En este se demostró la recurrente resignificación del azar que los personajes principales llevan a cabo a través de su accionar, concluyendo que el azar es el medio que estos eligen para su autodestrucción. En dicha mitologización simbólica del azar, se demuestra el comienzo del fin. Se actualiza a través de la literatura el comienzo del camino autodestructivo de los personajes en cuestión, víctimas del desamparo existencial en el contexto postmoderno. Es este último el espacio cultural específico que actúa como diferenciador de los temas y de los universales temáticos. Entonces he podido demostrar que a través de los personajes de las novelas en discusión quienes padecen la extrema desesperanza y desilusión generada por la alienada sociedad postmoderna, el azar actúa como el medio que los personajes encuentran para dejar de ser, para su autodestrucción.

Retornando a mis consideraciones al comienzo de mi investigación, he podido demostrar que los personajes de Auster están inmersos en un mundo enigmático, confuso y de inestabilidad ontológica. Como explica Salmela lo que los personajes de Auster tienen en común es un desapego de sus medios circundantes, que trasciende la corporeidad: “detachment and dissociation—from time, place, the body, and society”, lo cual, según él, está conectado a una “philosophy of aimlessness, a strong sense of antiteleological orientation—or, rather, disorientation” (Salmela, 2008:143). Abrumados y desilusionados por una falta de sentido existencial y pertenencia, estos fundamentalistas ontológicos, como Kellman los ha bautizado (2004:229), son partícipes activos en el forjamiento de sus propios destinos, de aquí que se embarquen en

un camino sin retorno de marginalidad, es decir, de alienación de sus seres queridos, y toma de decisiones que inevitablemente los conducen a consecuencias catastróficas que desembocan en su autodestrucción.

## **7- Bibliografía:**

### **Primaria:**

- Auster, P. ([1985] 2011). *City of Glass*. New York: Penguin.
- Auster, P. ([1990] 1992). *The Music of Chance*. London: Faber and Faber.
- Auster, P. ([1992] 1993). *Leviathan*. London: Faber and Faber.

### **Secundaria:**

- Alford, S. (2004). "Chance in Contemporary Narrative: The Example of Paul Auster".  
En Bloom, H. (Ed.). *Paul Auster* (pp. 113-136). Philadelphia: Chelsea House.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Auster, P., Gregory, S. & McCaffery (1992). "An Interview with Paul Auster".  
*Contemporary Literature*, Vol. 33, No. 1, pp. 1-23.
- Auster, P. (1997). *Hand to Mouth*. New York: Henry Holt & Company.
- Auster, P. (1997). *The Art of Hunger*. New York: Penguin Books.
- Auster, P. (2002). *The Red Notebook*. New York: New Directions Books.
- Barone, D. (Ed.). (1995). *Beyond The Red Notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barry, Peter. (1995). *Beginning theory. An introduction to literary and cultural theory*.  
UK. Manchester University Press.
- Bauman, Z. (2003). *Intimations of Postmodernity*. New York: Routledge.
- Bauman, Z. (2007). *Liquid Times*. Cambridge: Polity Press.

- Berge, A. (2005). "The Narrated Self and Characterization: Paul Auster's Literary Personae". *Nordic Journal of English Studies*, Vol.4, No.1, pp. 101-120, recuperado de <http://ojs.uib.no/ojs/index.php/njes/article/view/273>
- Berger, P. & Luckmann, T. (2005). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Bloom, H. (Ed.). (2004). *Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea House.
- Bremond, C. (1993) "Concept and Theme". En Sollors, W. (Ed.). *The Return of Thematic Criticism* (pp. 46-59). Massachusetts: Harvard University Press.
- Brown, M. (2007). *Paul Auster*. Manchester: Manchester University Press.
- Camus, A. (1991). *The Myth of Sisyphus*. New York: Vintage International.
- Cohen, S. & Taylor, L. (2002). *Escape Attempts*. New York: Routledge.
- Cuddon, J. (1998). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- Dimovitz, S. (2008). "Portraits in Absentia: Repetition, Compulsion and the Postmodern Uncanny in Paul Auster's *Leviathan*". *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 4, pp. 447-464.
- Espejo, R. (2014). "Coping with the Postmodern: Paul Auster's New York Trilogy". *Journal of American Studies*, Vol.48, No. 1, pp 147-171.
- Hutcheon, L. (1999). *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2014). *Una Poética del Postmodernismo*. Trad. de Agostina Salvaggio. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kellman, S. (2004) "Austerity Measures: Paul Auster Goes to the Dogs". En Bloom, H. (Ed.). *Paul Auster* (pp. 223-232). Philadelphia: Chelsea House.

- Klein, H. (1993) “Autumn Poems: Reflections on Theme as Tertium Comparationis”. En Sollors, W. (Ed.). *The Return of Thematic Criticism* (pp. 146-160). Massachusetts: Harvard University Press.
- Lavender, W. (2004) “The Novel of Critical Engagement: Paul Auster’s *City of Glass*”. En Bloom, H. (Ed.). *Paul Auster* (pp. 77-96). Philadelphia: Chelsea House.
- Little, W. (1997). “Nothing to Go on: Paul Auster’s ‘City of Glass’”. *Contemporary Literature*, Vol. 38, No.1, pp. 133-163.
- Lodge, D. (1992). *The Art of Fiction*. London: Penguin Books.
- Lodge, D. (1981). *Working with Structuralism*. Boston: Routledge.
- Lukács, G. (1963). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.
- Lyotard, J. (1991). *La Condición Postmoderna*. Trad. de Mariano Antolín Rato. Buenos Aires: R.E.I.
- Martin, B. (2008). *Paul Auster’s Postmodernity*. New York: Routledge.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- McHale, B. (2015). *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press.
- McKean, M. (2010). “Paul Auster and the French Connection: City of Glass and French Philosophy”. *Lit: Literature Interpretation Theory*, Vol. 21, No. 2, pp. 101-118.
- Meschonnic, H. (2017). *Para salir de lo postmoderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Muecke, D. (1970). *Irony*. Methuen: California.
- Nicol, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press.

- Oberman, W. (2004). "Existentialism Meets Postmodernism in Paul Auster's *The Music of Chance*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 45, No. 2, pp. 191-206.
- Pavel, T. (1981). "Fiction and the ontological landscape". *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature*, Vol. 6, No.1, pp. 149-162.
- Pavel, T. (1986). *Fictional Worlds*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Peacock, J. (2016). *Understanding Paul Auster*. Columbia: The University of South Carolina Press.
- Ramin, Z. (2006). "The Process of De-centering; Paul Auster's *New York Trilogy*". *49th Parallel*, Conference Special Edition.
- Rescher, N. (1995). *Luck*. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press.
- Rescher, N. (1952). "Some remarks on an analysis of the causal Relation". *The Journal of Philosophy*, Vol.51, No. 8, pp. 239-241.
- Rubenstein, Roberta. (1998). "Doubling, Intertextuality, and the Postmodern Uncanny: Paul Auster's *New York Trilogy*." *LIT: Literature Interpretation Theory*, Vol. 9 No. 3, pp. 245-262.
- Sage, V. (1990). *The Gothic Novel*. London: Macmillan.
- Salmela, M. (2008). "The Bliss of Being Lost: Revisiting Paul Auster's *Nowhere*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 49, No. 2, pp. 131-148.
- Saltzman, A. (1995). "*Leviathan*: Post Hoc Harmonies". En Barone, D. (Ed.). *Beyond The Red Notebook* (pp. 162-170). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Selden, R. & Widdowson, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. U.K: Prentice Hall.

- Shiloh, I. (2002). “A place both imaginary and realistic: Paul Auster’s ‘The music of chance’”. *Contemporary Literature*, Vol. 43, No. 3, pp. 488-517.
- Sim, S. (Ed.). (2011). *The Routledge Companion to Postmodernism*. Oxford: Routledge.
- Spanos, W. (1972). “The Detective and the Boundary: Some notes on the Postmodern Literary Imagination”. *Boundary 2*, Vol. 1 No. 1, pp. 147-168.
- Trochi, A. (2002). “Temas y Mitos Literarios”. En Gnisci, A. (Ed.). *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-165). Barcelona: Crítica.
- Van Den Abbeele, G. (2011). “Postmodernism and Critical Theory”. En Sim, S. (Ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism* (pp. 15-24). Oxford: Routledge.
- Varvogli, A. (2004). “Exploding Fictions”. En Bloom, H. (Ed.). *Paul Auster* (pp. 191-206). Philadelphia: Chelsea House.
- Waugh, P. (2006). *Literary Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Woods, T. (1995). “*The Music of Chance: Aleatorical (Dis) harmonies Within ‘The City of the World’*”. En Barone, D. (Ed.). *Beyond The Red Notebook* (pp. 143-161). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.