Para citar o enlazar este recurso, use: http://hdl.handle.net/11191/7162

Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría del Posgrado en Historiografía
Idónea Comunicación de Resultados

Fragmentos (pos)modernos: Aproximación historiográfica a la inventiva literaria en *The New York Trilogy* de Paul Auster

Marco Antonio Carranza Ríos

Director
Dr. Leonardo Martínez Carrizales

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo y patrocinio económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT)

Ciudad de México
Noviembre, 2019

Sólo se puede estudiar
lo que antes se ha soñado.

BACHELARD,

Psicoanálisis del fuego

Posgrado en Historiografía

Agradecimientos

Por más individual que se presente, cualquier trabajo es invariablemente un esfuerzo colectivo. Agradezco, en todo su conjunto, al Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana por toda la guía y soporte intelectual, administrativo y logístico que me ha brindado en esta etapa de mi formación profesional. Agradezco la lectura, las palabras y las ideas que me han compartido y que me han dado rutas de pensamiento la Dra. Silvia Pappe y el Dr. Christian Sperling. Quiero agradecer especialmente al Dr. Leonardo Martínez Carrizales, este trabajo no hubiera sido posible sin su conducción siempre reflexiva y estimulante.

Posgrado en Historiografía

Para citar o enlazar este recurso, use: http://hdl.handle.net/11191/7162

ÍNDICE

Introducción……2
Seleccionando el "archivo cultural" para abordar el problema……5
La investigación……9

Capítulo I. Contingencia, azar y un sentido histórico en desintegración:
La posguerra para Paul Auster y sus coetános……12
La *conciencia postraumática* de la posmodernidad y su relación con Paul Auster:
Contingencia y azar para cifrar el pasado……13
Crisis de representación: el pasado como construcción discursiva y no como objeto dado ……23
Metaficción historiográfica, la estructura narrativa de la posmodernidad en la literatura……26

Capítulo II. El *sublime closure* en *The New York Trilogy*:
Una estructura verbal que cancela las expectativas comunes de la novela policíaca……31
Esquemáticas sinopsis de los tres relatos que conforman *The New York Trilogy*……33
La relación entre el lector, el detective y el autor……36
La suplantación-duplicación de personajes-detectives……45
Sublime Closure: expectativa frustrada y diégesis fragmentaria……52

Capítulo III. *Sublime closure*: Una poética de la desintegración……54
Ficción e historia: entrecruces, diferencias y singularidades……58
Modernidad racionalista: Un aparato semiológico que estabiliza
la relación experiencia y la expectativa……61
Sublime closure: desintegración del orden de la razón……66

Consideraciones finales……78

Bibliografía……82

Posgrado en Historiografía

INTRODUCCIÓN

La experiencia temporal de la modernidad solo se puede concebir, en palabras de Reinhart Koselleck, como la vivencia de un tiempo que siempre es nuevo, que nunca se replica y al que no se puede regresar[1]. Dicha concepción del tiempo ha sido presuposición de un sinfín de valores, actitudes, creencias y acciones que han ejecutado los seres humanos colectiva e individualmente ¿De qué otro modo, si no es por la presunción de un porvenir abierto, podríamos explicar la idea del progreso? Avanzar como especie, civilización, comunidad política, agrupación social o como individuo es uno de los deseos más atesorados desde hace algunas centenas de años por amplios sectores de la humanidad[2]. La aspiración de "perfeccionamiento" ha construido poderosas ideas filosóficas, políticas y morales. Postulados y aparatos conceptuales que a su vez han sido condición de posibilidad de formas de organización social y de modos de producción para generar recursos para la supervivencia de la especie, efectos cuya puesta en marcha han desencadenado problemáticas que incluso han cuestionado la permanencia de la vida humana en la Tierra.

El progreso no puede entenderse tan solo como una palabra aislada, más bien, habría que observarla como una idea que remite a un aparato semiológico, a un campo de signos y símbolos que se articulan para configurar un orden de tiempo específico, y que ha creado el ser humano en la modernidad para proveer de una forma "estable" a la experiencia de indeterminación que supone un tiempo que siempre es nuevo e irreplicable. Un aparato que busca dar sentido a las acciones humanas que se toman en individual o en colectivo para progresar en sus condiciones presentes. La acción humana, por ello, ha implicado en la modernidad ya no solo un acto de supervivencia primario, sino también la composición de sistemas de signos y símbolos que insertan al ser humano en un arco del tiempo *teleológico*[3].

1 Reinhart Koselleck. *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. (España: Paidós, 1993), 342-343.

2 *Ibid*. 350.

3 En la obra *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*, Hayden White afirma "es posible ver la conciencia histórica como un prejuicio específicamente occidental por medio del cual se puede fundamentar en forma retroactiva la presunta superioridad de la sociedad industrial moderna". En esta obra

Posgrado en Historiografía

Koselleck afirma que la ciencia y la técnica estabilizaron la incierta temporalidad abierta de la modernidad en la creencia de que los descubrimientos científicos crearían un mundo nuevo en el cual la educación mediante frecuentes experiencias aseguraría un continuo progreso hacia lo mejor[4]. El tiempo como provisor de experiencias sistematizadas, y así el pasado como una estructura ordenada que proyecta un *telos* por conquistar en el futuro. La experiencia temporal en una línea homogénea, continua, mensurable en la que impera la causalidad. Un modelo de tiempo que potenció el conocimiento científico y los descubrimientos que posibilitaron la aplicación industrial. Así, el progreso por medio de la razón, es la amalgama que se crea entre el recuerdo y la esperanza, entre el pasado-presente y el futuro-presente, para tener un presente "activo", "estable", "ordenado" y con "sentido histórico".

No obstante, la experiencia de las guerras mundiales del siglo pasado puso en crisis dicho *telos*. La ciencia y la técnica, y con ello los sistemas que las soportaban epistemológicamente, se volvieron más problemas que soluciones. El exterminio sistematizado judío, las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki, el uso de armamento pesado y automatizado, el deseo del control territorial para la tecnificación de la administración de los recursos naturales y humanos, no se pueden disociar ninguno de ellos de la idea de progreso. Después del conflicto bélico, el conocimiento adquirido mediante las experiencias ya no pudo asociarse directamente a un "perfeccionamiento" porque después de las guerras ya había evidencia empírica de que también podía suponer autoaniquilación de la especie.

El tiempo racionalista-ilustrado es una de las presuposiciones más importantes del estudio de la historia, ordena el tiempo de acuerdo a causalidades y a medidas objetivadas como años o siglos. Por ello el efecto descrito en el párrafo anterior se puede ver con claridad en esa actividad profesional. Para George G. Iggers:

> La historia de orientación científico-social presuponía la existencia de una relación positiva con un mundo industrial moderno y en expansión en el que la ciencia y la tecnología aportaban al crecimiento y al desarrollo. Pero esa fe en el progreso y en la

White sugiere la adecuación de los discursos históricos a figuras retóricas que se seleccionan de forma precrítica, pero que devienen de opciones políticas y ontológicas que se asumen inevitablemente, la historia se compone teleológicamente para orientar la acción humana. Ver: Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX.* (México: FCE, 2001), 14.

4 Reinhart Koselleck. *op. cit.*, 348.

Posgrado en Historiografía

> civilización del mundo moderno experimentó un severo cuestionamiento en la década de 1960.[5]

Las dificultades vinculadas al registro y a la interpretación sobre lo sucedido en el conflicto bélico subrayaron las complicaciones de creer que la historia podía proveer de "una explicación científica coherente sobre el cambio en el pasado"[6] y por ello, más bien, surgió un renovado interés "por los aspectos más variados de la existencia humana, [hacia la experiencia personal y grupal de los seres humanos]. (…) El vuelco hacia la experiencia implicó un reexamen crítico de la racionalidad científica"[7].

Esta revisión de los fundamentos de la modernidad racionalista, podríamos decir que significaron para los años sesenta y setenta: la suspensión instrumental del aparato semiológico que soportaba entonces a la idea de progreso. Efecto que condujo a una crisis epistemológica hacia la época de la posguerra[8], pues se señalaron explícitamente las contradicciones y paradojas de la supuesta certeza provista por el conocimiento racionalista. Iggers nos subraya que:

> es importante tener en cuenta que el movimiento estudiantil de fines de la década de 1960 en Berkeley, París, Berlín y Praga atacó simultáneamente al capitalismo en Occidente y al marxismo soviético. Esto es importante para el desarrollo de la historiografía cuando se busca entender por qué ni el modelo científico-social ni el materialismo histórico tenían ya poder alguno de persuasión. Ambos parten de conceptos macrohistóricos y macrosociales para los que el Estado, o en el caso del marxismo la clase, son conceptos centrales. En ambos, la firme creencia en la posibilidad y conveniencia de un desarrollo dirigido científicamente se encuentra más allá de todo cuestionamiento.[9]

La suspensión del orden racionalista provocó la desintegración del tiempo homogéneo y único, para dar paso a un tiempo con distintas densidades, velocidades, sobreposiciones, contingencias y orientaciones. En el famoso ensayo *El renacer de la narrativa: reflexiones sobre una nueva vieja historia*[10], Lawrence Stone asienta que la vuelta hacia lo narrativo en la década de los años setenta marcó la idea de que "la cultura de un grupo, e incluso la voluntad de un individuo, son

5 George G. Iggers. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. (Chile: FCE, 2012), 162.

6 Lawrence Stone. "The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History" en *Past and Present*, noviembre 1979, 3-24.

7 George G. Iggers. *op. cit*., 161.

8 *Ibid.* 161-166.

9 *Ibid*. 163.

10 Este ensayo fue publicado en la revista *Past and Present* en 1979, una revista que desde 1952 podría ser considerada como uno de los foros más importantes de discusión de temas históricos o sociales. Este ensayo hace una revisión de lo que fueron los estudios históricos en la década de los años setenta. George Iggers señala este trabajo como punto cumbre para explicar el denominado giro lingüístico en la historiografía. Ver: George Iggers. *op. cit.* 161-166.

Posgrado en Historiografía

potencialmente agentes causales de cambio tan importantes como las fuerzas impersonales de producción material y crecimiento demográfico"[11], el énfasis en la experiencia del ser humano condujo al retorno de las distintas formas narrativas de la historia, y ello a concebir el tiempo como un espacio en el que se dirimen todo tipo de disputas por controlar los relatos que dan sentido histórico a las acciones humanas.

La densificación del tiempo y la desintegración de su homogeneidad, conllevaron a la confección de una temporalidad que no se podía representar por medio de una línea homogénea, sino que se ordenó más como el espacio que se encuentra en permanente disputa política para imponer una narración con algún específico *telos* asociado. Fenómenos que aunque pudiera parecer que son debates académicos, surgen precisamente de la experiencia vivencial del tiempo producto de las guerras.

Este trabajo busca estudiar dicha de ruptura del orden racionalista surgida en la posguerra del siglo XX. Sin embargo, así como hasta ahora ha sido presentado el problema podría parecer una empresa titánica. Se tendría que revisar el pensamiento ilustrado-racionalista extensiva y profundamente para precisar formalmente el aparato semiológico que soporta a la idea de progreso que aquí he mencionado, y luego se tendrían que plantear los quiebres sucedidos hacia la segunda mitad del siglo pasado.

Por ahora, esa meta se encuentra fuera de mis posibilidades. Aún así, sostengo que hay "archivos culturales" que nos permiten comprender estos procesos de una forma un poco más intuitiva, o inductiva si se prefiere, pero sin que ello signifique perder el carácter formal que requiere una investigación académica. Finalmente, los diversos "archivos culturales" que produce la humanidad en el tiempo están entrecruzados por las inquietudes, las formas de comunicación y las discursividades de distintos estratos del "pasado" y del "presente".

Seleccionando el "archivo cultural" para abordar el problema

Esta investigación utiliza como laboratorio historiográfico para aproximarse al problema esbozado líneas arriba a la novela policíaca *The New York Trilogy* del autor norteamericano Paul

11 Lawrence Stone. *op. cit.* 9

Posgrado en Historiografía

Auster (1947 -), conformada por los tres relatos cortos: *City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986) y *The Locked Room*(1986).[12]

El primer criterio que utilicé para seleccionar este "archivo cultural" tiene que ver con la necesidad de analizar una observación de la realidad desligada del peso que pudo significar la derrota en el conflicto bélico. Podría asumirse, sin mucha dificultad, que en los territorios que quedaron devastados por la guerra la sensación de crisis imperó con mayor naturalidad. Por esa razón decidí enfocarme, no solo en una de las naciones autoproclamadas como triunfadora de las Guerras Mundiales, sino además en aquella cuyo territorio no fue siquiera zona de disputa: Estados Unidos. Ello permite contemplar que la "crisis de sentido" que he esbozado en esta introducción no tuvo que ver con la derrota misma, o con la devastación territorial, sino con una fractura del aparato semiológico que sostuvo las premisas de la guerra.

El siguiente criterio de selección radicó en mi deseo de hacer uso de un documento escrito que atravesara diversos circuitos de lectura y socialización. Aunque el discurso histórico pudo haber sido, posiblemente, un camino más directo para observar los procesos que aquí he descrito, sus representaciones del tiempo se quedan únicamente inscritas en los círculos académicos. El relato ficcional, por otro lado, se propaga por diversos espacios de comunicación, incluso aún cuando su comunidad de sentido pueda ser limitada.

Esta decisión contempla, de una u otra forma, una crítica al conocimiento histórico que se detona desde del giro lingüístico de la década de los sesentas y setentas. Para explicar este punto nuevamente regreso a Iggers:

> una cantidad cada vez mayor de historiadores ha llegado a la conclusión, en décadas recientes, de que la historia es más cercana a la literatura que a la ciencia. Esta noción ha desafiado los supuestos mismos en los que descansaba la investigación histórica moderna. La idea de que la objetividad en la investigación histórica no es posible porque no existe un objeto de la historia ha ganado creciente terreno. De acuerdo a esto, el historiador es siempre cautivo del mundo desde el que se piensa, y sus pensamientos y percepciones están condicionados por las categorías del lenguaje con las que opera. En este sentido el lenguaje puede moldear la realidad, pero no referirse a ella. Esta idea surgió a partir de las teorías lingüísticas y literarias de la década de 1960.[13]

En este camino, un texto enteramente ficcional, al igual que uno histórico, "moldea la realidad" que observa, nos dice mucho sobre cómo se está mirando y cifrando el mundo. Utilizar un relato

12 Paul Auster. *The New York Trilogy.* (EUA: Penguin, 2006).
13 George G. Iggers. *op. cit*., 31

Posgrado en Historiografía

ficcional para observar el problema que planteo tiene como propósito enfocar la atención en un archivo cultural con mayor capacidad de difusión que el texto histórico. Esto cobra más relevancia cuando contemplamos la importancia de la industria de la cultura. A partir de segunda mitad del siglo XX Estados Unidos exportó sus valores culturales a través de la cinematografía, la música, la literatura y demás actividades vinculadas al mercado de la industria cultural.

The New York Trilogy es lo que se entiende en el medio editorial como un *best-seller.* Las tres novelas cortas que la conforman se publicaron originalmente por la casa editorial *Sun & Moon* entre 1985 y 1986, las tres por separado. *Sun & Moon* comenzó como una revista periódica a mediados de la década de los años setenta en Los Ángeles, un publicación liderada por Douglas Messerli, un poeta estadounidense que muy posiblemente coincidió con Paul Auster cuando este último era estudiante de Columbia a finales de los años sesenta y cuando Messerli trabajaba de asistente en esa misma Universidad; hago uso de la palabra "posiblemente", pues aunque no tengo forma de constatarlo, fue la época en la que Auster incursionó en la poesía y a los círculos asociados a ella dentro de Columbia, de acuerdo a sus libros autobiográficos. La revista *Sun & Moon* se convirtió hacia finales de la década de los setenta en una casa editorial que comenzó a publicar sus primeros libros, un proyecto editorial que nació con la intención de dar cabida a textos vinculados al arte y a la poesía experimental, autodenominándose como una casa editorial "independiente", un calificativo que en la industria apela comúnmente a proyectos con una inversión muy focalizada a un mercado específico y con poco tiraje, y que además trata de distinguirse de los grandes emporios editoriales transnacionales[14].

Los derechos de cada uno de los tres relatos los adquirió rápidamente la multinacional londinenese Penguin Books y, a penas unos años después, en 1987-88, los publicó internacionalmente bajo su propio sello. En 1997 se publicaron los tres relatos en castellano bajo el sello multinacional español Anagrama, y hace algunos pocos años, en 2014, los derechos para la publicación en castellano de toda la obra de Auster fueron adquiridos y relanzados por el emporio transnacional Grupo Planeta, a través de su filial Seix Barral. Actualmente, tanto en español como en inglés, los tres relatos son fácilmente adquiridos por separado o en compilación

14 Información sobre Douglas Messerli y *Sun & Moon*, disponible en línea en la página oficial de *Foundation for Contemporary Arts* de Nueva York. Ver: https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/douglas-messerli

Posgrado en Historiografía

en librerías, y Paul Auster es un autor con importantes activos en el mercado de la industria editorial.

Paul Auster, no es un novelista en el sentido bohemio y romántico de finales del siglo XIX y principios del XX. Es, más bien, una figura pública perteneciente a la élite de los Estados Unidos, un autor cuyas claves son legibles dentro de una comunidad de sentido que usa un aparato conceptual de un ambiente de élite universitario. Esto último me permite conducir al siguiente criterio de mi selección de "archivo cultural".

Paul Auster hace uso de la fórmula policíaca para crear su relato, género notable del realismo narrativo que apareció en el mundo anglosajón hacia la mitad del siglo XIX y que tuvo una fuerte revisión en Estados Unidos hacia la primera mitad del siglo pasado y que conllevó a "relanzar" al género bajo la etiqueta de "novela negra" y de "*hard-boiled"*[15].

El género policíaco, de algún modo intenta dar respuesta a la angustia producida por la expectativa del futuro y al vertiginoso cambio asociado a esa expectación. No hay que olvidar que la novela policíaca apareció en los convulsos años de transformación en el que se comenzaron a reconfigurar varias comunidades rurales en sociedades industriales en las principales urbes de Occidente. Para la novela policíaca, el razonamiento ocasiona el temor que después también se encargará de aliviar, la razón hace posible observar un enigma, el desconocimiento de aquello que ocurrió en un tiempo dado, pero también con ello su resolución. Plantea una angustia ante lo desconocido, a la vez de la confianza de que la lógica, la razón y la deducción son las respuestas para desmontar todo posible misterio.[16]

Paul Auster utiliza un género que estabiliza lo indescifrable que supone la temporalidad moderna a través del uso de la razón, pero hace uso de este género para plantear justo lo contrario. Lejos de encontrar certezas en la investigación racional, los detectives de *The New York Trilogy* entran a un mundo que se vuelve cada vez menos legible, y donde la metodología racional se hace cada vez menos pertinente. Con ello, Auster plantea un tiempo fragmentado, cuyo universo es epistemológicamente incierto, una realidad tentacular que no es posible ser asida, y un sentido

15 Cynthia Hamilton. *Western and Hard-boiled Detective in America. From High Noon to Midnigh*t. (Londres: The Macmillian Press, 1987).

16 Martin Priestman. *Detective Fiction and Literature. The Figure on the Carpet*. (Nueva York: Palgrave Macmillian, 1991), 1-15.

Posgrado en Historiografía

que ha extraviado el *telos*. La diégesis[17] de *The New York Trilogy,* plantea en ese sentido, rasgos de la experiencia temporal de la posguerra, donde hay una crisis del conocimiento, de la representación, donde el ser humano se vive condicionado por el azar, y donde la acción está siempre sojuzgada a la contingencia.

La investigación

En esa línea, debo explicitar que este trabajo no es una investigación literaria. Utilizo categorías de análisis de la crítica literaria tales como *posmodernidad narrativa*, sin embargo, esto para formalizar el horizonte interpretativo de la realidad que asocio a la obra de *The New York Trilogy*, no porque la posmodernidad sea por sí misma mi objeto de estudio. De igual forma, mi trabajo hace uso de la crítica literaria para identificar y explicar con suma precisión el instrumento narrativo que observo para elaborar mi interpretación historiográfica, y por ello no hago mención de cualquier otro elemento del aparato diegético de dicha novela que sea susceptible de análisis literario.

Mi hipótesis es que el funcionamiento narrativo de *The New York Trilogy*, al ser una forma verbal codificada culturalmente, modela una experiencia temporal propia de la segunda mitad del siglo veinte, fragmentaria, que está caracterizada por la incertidumbre epistemológica*,* por la sensación de una existencia contingente, y que me atrevo a decir, cancela la posibilidad del aparato semiológico asociado al racionalismo-ilustrado que soporta a la idea de progreso. Esto quiere decir, que la estructura verbal de la diégesis de *The New York Trilogy* plantea una temporalidad cuyo "sentido histórico" se concibe en crisis ya que las expectativas siempre quedan anuladas y nunca pueden terminar de relacionarse positivamente con la experiencia.

Para lograr mi cometido divido mi trabajo en tres capítulos:

1) En el primero *Contingencia, azar y un sentido histórico en desintegración: La posguerra para Paul Auster y sus coetáneos,* expongo el horizonte interpretativo de la realidad desde el que

17 Entiendo el término diégesis al igual que Luz Aurora Pimentel: "no en el sentido aristotélico, sino el que ha dado Genette: 'el universo espaciotemporal que designa un relato' (…). Si la diégesis es el universo espacio temporal designado por el relato, la historia se inscribe en la diégesis; es decir el concepto de diégesis o universo diegético tiene una mayor extensión que el de historia. La historia remitiría a la serie de acontecimientos orientados por un sentido, por una dimensión temática, mientras que el universo diegético incluye la historia pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras el 'amueblado' general que le da su calidad de universo".Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* (México: UNAM-S.XXI, 2010), 11.

Posgrado en Historiografía

Auster compone el aparato diegético de *The New York Trilogy*. Principalmente a partir de sus memorias enfoco mi atención en cómo Auster cifra su experiencia vital y su experiencia histórica en los años sesenta y setenta. Allí encuentro una temporalidad en la cual las esperanzas quedan rotas y el "sentido histórico"y "vital" siempre quedan en manos de la contingencia y el azar, cosa que plantea una enorme dificultad para componer representaciones que den cuenta de la experiencia temporal del ser humano.

Ello me permite afirmar que dicho autor hace uso de las herramientas de la *posmodernidad narrativa* para cifrar el mundo de la acción y articular su aparato diegético. Por lo que después, en ese mismo capítulo, describo cuáles son los recursos literarios de dicha posmodernidad narrativa y los presupuestos filosóficos de ese modo de observación.

Para dar cuenta de los instrumentos literarios de la posmodernidad narrativa utilizo la categoría analítica de Linda Hutcheon *metaficción historiográfica*[18]*,* una serie de estrategias verbales que en conjunto borran, o suspenden de algún modo, la frontera entre ficción e historiografía. Para exponer los presupuestos filosóficos de la posmodernidad expongo cómo se relaciona el concepto de *sublime* de Kant[19] en la forma de concebir el tiempo de las posguerras, ello a partir del "evento posmoderno" de Francois Lyotard[20] y de la relación de éste con la teoría de los *epistemes* que Michel Foucault plantea en la *Arquelogía del Saber*[21].

2) En el segundo capítulo *El 'sublime closure' en The New York Trilogy: Una estructura verbal que cancela las expectativas comunes de la novela policíaca,* sitúo con precisión qué es lo que estoy observando de la novela de Auster para hacer mi análisis historiográfico. Por ello, describo a detalle el funcionamiento de la estructura narrativa de *The New York Trilogy* a partir de los insumos teóricos que ha producido la propia crítica literaria.

Propongo que dicho funcionamiento podemos entenderlo bajo la categoría analítica de *sublime closure* que plantea el crítico literario Stephen Bernstein[22], el cual consiste en que el relato establece una conclusión narrativa que remite al género de la novela policíaca. Sin embargo, la

18 Linda Hutcheon. *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction.* (Londres-NuevaYork: Routledge, 1988).
19 Immanuel Kant. *Crítica del juicio,* (Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica, 2003) [Disponible en Línea: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf], 55-117.
20 Jean Francois Lyotard. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.* (Argentina: Cátedra, 1991).
21 Michel Foucault. *La arqueología del saber.* (Argentina: Siglo XXI, 2002).
22 Stephen Bernstein, "Auster's Sublime Closure: *The Locked Room"* en Dennis Barone (ed). *Beyond the red notebook: Essays On Paul Auster.* (Pensilvania: University of Pennsylvania Press, 1995), 88-107.

Posgrado en Historiografía

conclusión nunca logra concretarse y se sublima, se desvanece. Es especialmente pertinente el *sublime closure*, pues desde el capítulo anterior habré expuesto el concepto de sublime y su relación con la experiencia temporal que surge en la posguerra. En resumen, planteo que la novela de Auster impone un *telos* narrativo, el cual con el transcurso del relato se va indeterminando hasta quedar totalmente extraviado.

3) En el último capítulo, *Sublime closure: Una poética de la desintegración*, expongo que el *sublime closure* es una forma poética que la podemos analizar formalmente bajo las categorías de Reinhart Koselleck[23] *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas*, y con ello describir un "tiempo humano" específico, el de la segunda mitad del siglo XX. La conclusión narrativa que sugiere *The New York Trilogy* remite, como ya lo había comentado, al cierre canónico de la ficción policíaca, en el que la razón triunfa por medio de la detección y se resuelve el caso detectivesco. No obstante, contemplando el análisis literario del capítulo anterior, afirmo que cuando la conclusión se sublima, la expectativa se cancela. Debido a esto la temporalidad se vuelve fragmentaria, sin orientación, los sujetos quedan desprovistos de identidad, y la realidad se vuelve un fenómeno tentacular, en la cual cualquier intento de comprensión siempre devuelve a un mundo no fidedigno en el que domina la incertidumbre epistemológica y la discontinuidad temporal. Un "mundo" en el que queda cancelado el aparato semiológico que soportaba la idea de progreso.

23 Reinhart Koselleck. *op. cit.,* 333-359.

Posgrado en Historiografía

CAPÍTULO I

Contingencia, azar y un sentido histórico en desintegración: La posguerra para Paul Auster y sus coetáneos

> Ponerse a contar era para él tanto una tortura
> como una tentativa de autoliberación,
> una especie de salvación y al mismo tiempo
> una despiadada autodestrucción.
>
> W.G. Sebald, LOS EMIGRADOS

A pesar de que *The New York Trilogy* no tiene intención de representar acontecimientos que efectivamente ocurrieron, esta novela utiliza formas poéticas que condensan el mundo de la acción que observa Paul Auster y su comunidad de sentido. Aunque el autor es el que interpreta y luego compone una forma narrativa, es importante resaltar que la codificación del mundo de la acción no surge únicamente de la mente de un individuo. La codificación de la realidad, lugar desde el que posteriormente se compone la forma poética, surge en la comunidad de sentido en la que está inserto el autor; es decir, éste compone, selecciona y utiliza estrategias que corresponden con los protocolos lingüísticos de su comunidad de sentido[24].

El objetivo de este capítulo es, a la luz de estas primeras consideraciones, delimitar el horizonte interpretativo desde el que Auster codifica el mundo de la acción y modela su realidad. En buena

24 Paul Ricoeur plantea: "el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de existencia temporal" [Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* (México: Siglo XXI, 2004), 113]. Para poder lograr la correspondencia entre narración y existencia temporal Ricoeur plantea que el modo narrativo debe imitar el mundo de la acción, y para que ello suceda -dice Ricoeur- se debe comprender la forma estructural y simbólica de dicho mundo. A esto Ricoeur lo denómina: mímesis prefigurativa. Esto remite necesariamente a que el narrar implica considerar voluntaria o involuntariamente los protocolos lingüísticos de una comunidad de sentido específica. Por ello es que en este párrafo ligo la composición poética con los "protocolos lingüísiticos" de una comunidad de sentido específica.

Posgrado en Historiografía

medida esto quiere: comprender el lugar de prefiguración de la composición poética que articula la estructura narrativa de *The New York Trilogy*.

Paul Auster pertenece a una generación de escritores marcada por la violencia experimentada en las guerras mundiales. Amy Elias subraya que el periodo de posguerra desarrolló, al menos en las naciones occidentales que protagonizaron el conflicto bélico, una "conciencia postraumática" que dificultó y problematizó cómo comprender el pasado, los recuerdos, y cómo relacionarlos con el presente y el futuro.

Estos procesos originaron una crisis de representación en la filosofía, la historia, la literatura, la producción del arte y las humanidades en general, pues al mismo tiempo que se volvió importante hacer presente la memoria y el pasado, también surgió el deseo de no volver a darle presencia al terror y a la violencia que se vivió en el periodo de guerras. La posmodernidad narrativa, de acuerdo con Amy Elias, es un código cuyo origen se encuentra en la conciencia postraumática de la posguerra que configuró una relación elusiva, sublime, entre el ser humano y su pasado.

Este capítulo se divide en tres secciones. En la primera expondré los rasgos con los que Auster codifica su experiencia vital e histórica durante la posguerra, ello para desde ahí explicitar la conciencia postraumática de la que habla Elias; en la segunda expondré la crisis de representación a la que dicha conciencia conllevó, y cómo esto produjo la sensación de un pasado que no se puede presentar, sublime; y finalmente, en el último apartado, asociaré los rasgos de esta relación inestable del ser humano con su pasado, con los recursos de la posmodernidad narrativa y, específicamente, con la estructura narrativa de *The New York Trilogy* de Auster.

La *conciencia postraumática* de la posmodernidad y su relación con Paul Auster: Contingencia y azar para cifrar el pasado

Para Amy Elias la literatura académica ha circunscrito el debate de la posmodernidad en la confrontación entre dos polos.[25] De un lado, la visión que considera a la posmodernidad como una forma potencialmente subversiva de crítica cultural en trabajos como *A poetics of postmodernism* de Linda Hutcheon[26]; y del otro, la posmodernidad como una mezcla de

25 Amy J. Elias. *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction,* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2001), XIX.

26 Linda Hutcheon. *op. cit.*

Posgrado en Historiografía

"imágenes" comercializables que se asocian con el consumidor capitalista y que no tienen potencial de crítica social y que más bien, dehecho son el *status quo* del capitalismo postindustrial, planteamiento como el que se da en la obra de Fredric Jameson *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991)[27]. Sin embargo, subraya la autora, más allá del lugar en el que se le conciba, uno de los aspectos más relevantes de la posmodernidad es que su surgimiento obedece y enmarca problemáticas sociales, económicas y políticas que se desarrollaron como corolario de las guerras mundiales y que transfiguraron la forma en la que el ser humano se relacionaría desde entonces con su pasado y su futuro. En otras palabras, la existencia de la posmodernidad es producto de una serie de condiciones en las que se encontró el ser humano al término de las guerras y que determinaron la forma en la que las diversas comunidades humanas experimentarían desde entonces su temporalidad. Así, más que argumentar si la posmodernidad es una serie de herramientas que desafían o no al *status quo,* o un periodo bien delimitado en el tiempo, hay que resaltar que es un aparato con diversos insumos teóricos y prácticos que operó con el intento de enfrentar las transformaciones que el ser humano vivió en su forma de insertarse en el arco del tiempo después del periodo de guerras.

En los países que fueron protagonistas en el conflicto bélico mundial se experimentó un paroxismo ocasionado por la relación entre el ser humano y su pasado. Con el fin de la guerra, las diversas comunidades humanas que participaron en ella se comenzaron a preguntar qué sucedió y cómo experimentaron todos los involucrados estos eventos: los soldados, los prisioneros, los desplazados, los refugiados. No obstante, paradójicamente, a pesar de los deseos de comprensión y de recuperación del pasado, el deseo por darle presencia al terror resultó indeseable también. Así, la experiencia de violencia y muerte del conflicto bélico propició la transformación de la forma de registrar los acontecimientos y representarlos.

La *conciencia postraumática* se fundamenta, según Elias, en el dilema de *cómo representar y registrar aquello que no se quiere hacer presente nuevamente*.[28] Esta categoría, subrayo, se debe comprender más allá de un trauma sufrido directamente como parte material de la guerra, remite

27 Fredric Jameson. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,* (EUA: Duke University Press, 1991).
28 Amy J. Elias. *op.cit.*

Posgrado en Historiografía

más a la crisis de significación y sentido que problematizó cómo conceptualizar un pasado lleno de destrucción.

La *conciencia postraumática*, según Elias, significó en un primer momento una crisis en la representación del pasado, sin embargo ello conllevó a una generalización del problema. ¿Por qué se representan las cosas de un modo particular y no de otro? ¿Qué se invisibiliza en las representaciones que se hacen? La crisis de cómo contar la historia se propagó a la filosofía, a la producción artística, y a las humanidades en general. La problemática de la representación se tradujo en una serie de "giros", iniciados con el "giro lingüístico", que reconfiguraron la forma de observar y de representar lo observado.

El problema de representación surge en la obra de Auster, y específicamente en la *Trilogía*, por la condición de sus personajes. Estos están siempre arrojados a la contingencia y al azar, inmersos en acontecimientos que se escapan a sus acciones y que por ello les produce un entorno "incierto", "heterogéneo" e "inestable" que no les permite tener seguridad sobre lo que observan.

> Throughout his writings, Paul Auster focuses upon the lack of certainty associated with contemporary life. The majority of Auster's protagonists are profoundly affected by their reactions to contingent occurrences and cannot dismiss the significance of these random events.[29]

En el caso de la *Trilogía*, por ejemplo, los detectives nunca tienen certeza de lo que representan las huellas para cada uno de los casos que deben resolver. La contingencia desprovee a los detectives de acción y de sentido histórico. En este sentido, aunque no hay por ningún lugar de la *Trilogía* una crítica política abierta a la modernidad o a los valores de Occidente, la contingencia en la que están insertos los personajes plantea un universo en el que los grandes relatos que dotan de sentido histórico a los seres humanos están desintegrándose. Por eso es que:

> Auster's work (…), investigates subjetivity and representation, but not in the overt political manner of a postmodernis such as Ishmael Reed in whose work, according to Hutcheon 'political satire and parody meet to attack Euro-centered ideologies domination'. Auster's postmodern ironies are more philosophical than overtly political.[30]

El problema de representación que aborda toda la generación de escritores a la que pertenece Auster está irremediablemente ligado a la experiencia de los procesos sociales intempestivos de la posguerra que, por un lado, exaltaron el carácter contingente de los procesos históricos, y por

29 Brendan Martin. *Paul Auster's Posmodernity*. (Nueva York: Routledge, 2008), 35.

30 Dennis Barone, *Beyond the red notebook. Essays on Paul Auster.* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995), 5.

Posgrado en Historiografía

otro también, mostraron la imposibilidad de darle comprensión a los muchos acontecimientos que sucedieron en la primera mitad del siglo XX. Muchos sectores de la generación nacida a penas terminada la guerra, y que se encontraban en su juventud hacia el final de la década de los años sesenta, modelaron por lo antes mencionado, en sus distintas expresiones artísticas y filosóficas, una experiencia del tiempo fragmentada, discontinua, sin un sentido dado.

Lo anterior posiblemente debido a que los años cincuenta aparecieron como un momento de esplendor en comparación con lo que había pasado a penas años antes, y que luego se convirtió en una ilusión la cual simplemente había invisibilizado los problemas heredados del conflicto bélico. Después de la devastación de los casi treinta años de confrontaciones armadas que comenzaron en 1914, la posguerra iniciada en 1945 pareció un momento de fortaleza y de prosperidad. El historiador británico Tony Judt escribe: "A la luz de lo que había ocurrido hasta entonces, resulta comprensiblemente tentador narrar la historia (…) a partir de 1945 en clave autocomplaciente e incluso lírica"[31]. Como también dice Eric Hobsbawm: "Durante los años cincuenta mucha gente, sobre todo en los cada vez más prósperos países «desarrollados», se dio cuenta de que los tiempos habían mejorado de forma notable, sobretodo si sus recuerdos se remontaban a los años anteriores a la segunda guerra mundial"[32].

Para Estados Unidos la distancia entre la zona de conflicto y el territorio norteamericano le permitió no tener un deterioro determinante en el crecimiento de su economía. Así, los años cincuenta fueron marcados por una prosperidad sin igual. La cual incluso permitió apoyar la recuperación de las naciones occidentales europeas a través del Plan Marshall, y con ello establecerse como líder en el reordenamiento del mundo después del conflicto bélico. Esta prosperidad económica fue la base del *american way of life*, la apología a la idea de la pujante nación norteamericana democrática, liberal, capitalista. No obstante, aunque Estados Unidos vio el conflicto desde lejos, y aunque no vivió el cataclismo en su propio territorio su población sí sufrió efectos negativos derivados del envío de ciudadanos y de la reorientación de recursos públicos hacia la agenda bélica.

31 Tony Judt. *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945.* (México: Taurus, 2011), 25.
32 Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX.* (Argentina: Crítica, 1999), 260.

Posgrado en Historiografía

Los turbulentos años sesenta tienen su origen en las contradicciones producidas por los años "prósperos" y "pacíficos" de la posguerra. Al menos así codifica Paul Auster su historia personal anclada a los procesos políticos y sociales del mundo:

> Poco a poco, empecé a volver la espalda a mis padres. No es que empezara a quererlos menos, sino que el mundo del que procedían ya no me parecía un lugar tan atractivo para vivir. Tenía diez, once, doce años, y ya me estaba convirtiendo en un emigrado interior, un exiliado en mi propia casa. Muchos de esos cambios pueden atribuirse a la adolescencia, al simple hecho de que me hacía mayor y empezaba a pensar por mi cuenta; pero no todos. Otras fuerzas me estaban influyendo al mismo tiempo, y cada una de ellas contribuyó a empujarme hacia el camino que seguí más tarde. No era únicamente el dolor de tener que presenciar el derrumbe de su matrimonio, ni la frustración de estar atrapado en una pequeña ciudad de las afueras, ni tampoco el ambiente estadounidense de los últimos años cincuenta; pero si sumamos todo eso, tendremos de pronto un sólido argumento contra el materialismo, una condena del punto de vista ortodoxo de que el dinero era un bien más valioso que cualquier otro. Mis padres apreciaban el dinero, ¿y qué habían sacado con eso? Habían hecho grandes esfuerzos por conseguirlo, le tenían mucha fe y, sin embargo, por cada problema que les había resuelto, otro nuevo había surgido. El capitalismo estadounidense había creado uno de los momentos más prósperos de la historia humana. Había fabricado cantidades innumerables de coches, verduras congeladas y champús milagrosos, pero Eisenhower era presidente y el país entero se había convertido en un gigantesco anuncio televisivo, en una arenga para comprar más, producir más, gastar más, bailar en torno al árbol del dólar hasta caerse muerto de puro frenesí al tratar de mantenerse a la altura de los demás.
>
> No tardé en descubrir que no era la única persona que pensaba así (…).[33]

A pesar de los años de prosperidad, y de aparente calma, bajo los que se podrían concebir los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta, estas dos décadas fueron atravesadas por dos conflictos armados a los cuales fueron llamados a servicio militar ciudadanos norteamericanos, para combatir en guerras domésticas de otras regiones: La guerra de Corea (1950-53) y la guerra de Vietnam. Auster y sus coetáneos fueron, en la segunda mitad de la década de los años sesenta, los jóvenes llamados al servicio militar obligatorio para ir a Vietnam, de la misma manera que la generación de sus padres fue llamada al servicio para la guerra de Corea. Las movilizaciones políticas en los Estados Unidos en contra de la guerra de Vietnam, que finalmente llevaron a la derrota electoral del entonces presidente Lyndon Johnson (1963-1969), no se pueden entender sin considerar estas dos guerras. Estados Unidos interviniendo con sus propios elementos, ciudadanos norteamericanos, en los conflictos bélicos que estaban mucho más allá de su territorio y que, en muchos sentidos, se consideraban como disputas externas al país, a pesar de los intentos gubernamentales de argumentarlos bajo la lógica de la seguridad nacional y de la contención contra la expansión del comunismo.

33 Paul Auster. *A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz.* (México: Seix Barral, 2012), 16-17.

Posgrado en Historiografía

Para muchos sectores de esta generación el discurso de libertad y democracia se contradecía con la agenda bélica que obligaba a cumplir el servicio militar, con la también segregación que aún vivían los ciudadanos afroamericanos, con la desigualdad de género, y con la marginación de algunos otros sectores[34]. En este sentido el entorno próspero de libertad y democracia de la posguerra resultaba una ilusión, un "gigantesco anuncio televisivo" en palabras de Auster. Esta situación fue la que desató en los sesenta diversas movilizaciones sociales contra la guerra de Vietnam, contra de la segregación racial y por la equidad de género.

La movilización política y social llegó hasta las universidades hacia finales de la década de los años sesenta, cuando la generación a la que pertenece Paul Auster se volvió un agente político inconforme. En 1968 estalló el movimiento estudiantil en Columbia mientras Auster cursaba su último año.

> Los disturbios en Columbia duraron desde comienzos de 1968 hasta la licenciatura de mi generación, en junio del año siguiente. La actividad normal quedó prácticamente interrumpida durante ese periodo. El campus se convirtió en una zona bélica de manifestaciones, plantones y moratorias. Hubo tumultos, incursiones de la policía, golpes y escisiones de bandos. Abundaron los excesos retóricos, se trazaron líneas ideológicas, afloraron pasiones por todos lados. Siempre que había un momento de calma, se suscitaba otra cuestión y los estallidos empezaban de nuevo. (…) Pese a los esfuerzos de miles de personas, la torre de marfil no se derrumbó.[35]

Si bien él se ve a sí mismo como tan solo un espectador de todo lo que sucedió en ese momento, varios de sus amigos y conocidos universitarios terminaron muertos, hechos prisioneros o golpeados:

> Ted Gold, del curso superior al mío, voló en pedazos en una casa en West Village cuando la bomba que montaba estalló accidentalmente. Mark Rudd, amigo de la infancia y vecino en el colegio universitario, se metió en el *Weather Underground*[36] y vivió en la clandestinidad durante más de diez años. Dave Gilbert, un portavoz de los SDS[37] cuyos discursos me impresionaban como modelos de perspicacia y de inteligencia, está cumpliendo una sentencia de setenta y cinco años por su participación en el atraco al camión que transportaba el dinero de la Brinks. En el verano de 1969, entré en una oficina de correos del oeste de Massachusetts con una amiga que iba a enviar una carta. Mientras ella esperaba en la cola, observé los carteles que había en la pared con las fotos de las diez personas más buscadas por el FBI. Resultó que conocía a siete.[38]

34 Hobsbawm, USA

35 Paul Auster, *A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz*, *op. cit.,* 48.

36 Grupo revolucionario, activo a lo largo de los años setenta, que llamaba weatherman («hombre del tiempo») a cada uno de sus miembros, con alusión a un verso de *Subterranean Homesick Blues*, canción de Bob Dylan: "You don't need a weatherman to know which way the wind blows" Benito Gómez Ibañez en Paul Auster. *Ibid.*, 49.

37 Students for a Democratic Society, grupo estudiantil relacionado con el anterior. *Idem.*

38 *Ibid*., 50.

Posgrado en Historiografía

La juventud de los países "desarrollados" de finales de los años sesenta y principio de los setenta observaba discursos irreconciliables: uno hegemónico que predicaba la paz, la estabilidad económica, el crecimiento capitalista, la contención comunista, la democracia y la libertad; y otro "revolucionario" que llamaba a la movilización social, y que veía en el discurso hegemónico un deseo bélico, sin derechos para todos, e hipócrita. Un sentido de la historia en disputa.

En su última novela *4321* (2017), Auster hace un recuento de la historia de los Estados Unidos a través de la historia de su personaje principal Archie Ferguson. Rescato un fragmento que me parece ilustrativo de cómo Auster observa la "crisis" de los años sesenta en Estados Unidos.

> Ferguson pensaba que él también escribía en un momento en el que el mundo estaba a punto de desintegrarse nuevamente, y cuando en la semanas anteriores (…) vio en tres ocasiones las imágenes televisadas y observaba en los periódicos las fotos de los monjes budistas que se prendían fuego en Vietnam del Sur, muriendo en protesta por las políticas del régimen de Diem, apoyado por Estados Unidos, Ferguson comprendió que los tranquilos días de su niñez habían concluido, que el horror de aquellas inmolaciones demostraba que si había hombres dispuestos a morir por la paz, entonces la guerra al interior de su país, que se propagaba de modo incesante, llegaría a ser tan grande que al final todo lo ensombrecería y acabaría dejando ciego a todo el mundo.[39]

Paul Auster ve al mundo como un lugar "a punto de desintegrarse nuevamente"; por un lado, con la latencia de la guerra, por otro, con la sensación de que la supuesta "prosperidad" no es más que una ilusión para negar lo ocurrido en el pasado. El azar y la contingencia cobran fuerza aquí, la incertidumbre de que el mundo esté a punto de desintegrarse, fundamenta la idea de una "historia" sin sentido, de una temporalidad sin continuidad, que siempre se está rompiendo a expensas de sucesos contingentes.

Estos efectos no se quedan tan solo en la esfera global y pública del sentido de una generación, sino que el individuo, al menos en la forma como lo codifica Auster para contar su propia historia, también se encuentra a la deriva de la contingencia. En sus obras autobiográficas Paul Auster compone su historia personal en clave azar y contingencia. Su vida, al menos desde su salida de Columbia en 1970 y hasta la muerte de su padre en 1979, parece estar atravesada por el desamparo provocado por la incertidumbre de su futuro.

> Cuando llegué a la treintena, pasé por unos años en los cuales todo lo que tocaba se convertía en fracaso. Mi matrimonio terminó en divorcio, mi trabajo de escritor se hundía y estaba abrumado por problemas de dinero. No me refiero simplemente a una escasez ocasional, ni a tener que apretarme el cinturón de cuando en cuando, sino a una falta de dinero continua,

39 Paul Auster. *4321*. (México: Seix Barral, 2017), 512.

Posgrado en Historiografía

> opresiva, casi agobiante, que me envenenaba el alma y me mantenía en un inacabable estado de pánico.[40]

El personaje Auster es descrito como aquél hombre arrojado al devenir incapaz de asirse a un gran relato que le de seguridad, no desea encontrar un trabajo de oficina, su matrimonio es un fracaso, su vida es errante por Europa, su trabajo como escritor es apenas una idea. El título del libro autobiográfico que describe su vida hasta antes de ser un famoso escritor es ilustrativo para entender el sentido de su narración: *Hand to mouth. A Chronicle of Early Failure*.[41]

En 1979 su suerte cambió, su padre falleció inesperadamente dejándole con ello una pequeña herencia que, aunque no resolvió sus problemas económicos, le permitió tener tiempo y dinero para no preocuparse y escribir *The invention of solitude* y *The New York Trilogy* -escrita entre 1980 y 1984-. Este evento marcó un punto de inflexión en su historia pues consolidó su idea de un mundo de la acción gobernado por la contingencia y el azar. Así, su propia vida la narra como la de un camino de fracaso que encuentra su salida en un acontecimiento contingente: la muerte súbita de su padre.

Me quiero detener un momento para hablar de la novela autobiográfica *The invention of solitude* (1982), obra que relata su experiencia vital ante la muerte de su padre. Por un lado ya subraye la importancia del azar para codificarla, pero este texto es importante también porque le hace explorar otro de los recursos narrativos recurrentes en su literatura y que aplica a sus personajes para enfrentar el caos que supone la contingencia: la suplantación de identidades. *The invention of solitude* está dividida en dos movimientos, el primero describiendo la coyuntura de la muerte de su padre; el segundo, un texto autoreflexivo en el cual habla de él mismo en tercera persona, un ejercicio en el cual parece haber buscado un distanciamiento de sí para tratar de re-conocerse solo hasta el momento de re-leerse[42]:

> Paul Auster empieza a sufrir la maldición del escritor. Suponte que escribes en una hoja de papel cuanto ves y piensas, poco a poco la vida parece no transcurrir en el presente: la vas escribiendo, y es como si la vieras ya pasada, muerta, como si vieras en la cara de un niño la cara que tendrá cuando viejo. Escribes la vida, y la vida parece una vida ya vivida. Y, cuanto más te acercas a las cosas para escribirlas mejor, para traducirlas mejor a tu propia lengua, para entenderlas mejor, cuanto más te acercas a las cosas, más se te escapan las cosas. Entonces te

40 Paul Auster. *A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz, op.cit.*, 7.

41 Paul Auster. *Hand to mouth. A Chronicle of Early Failure.* (Nueva York: Henry Holt, 1997). Para este trabajo utilicé la traducción de Benito Gómez Ibáñez ya citada: Paul Auster. *A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz. op. cit.*

42 Paul Auster. *La invención de la soledad.* (Barcelona: Anagrama, 1999).

Posgrado en Historiografía

> agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo. Y, al escribir de ti mismo, empiezas a verte como si fueras otro, te tratas como si fueras otro: te alejas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo. Ser escritor es convertirte en otro. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro.[43]

Uno de los aspectos más interesantes de *The Invention of Solitude* es precisamente que este trabajo explora el significado de la contingencia y el azar a partir del desdoblamiento de su propia identidad. El mundo de la acción es observado y codificado por Auster como un fenómeno a la deriva de la incertidumbre, y para acercarse a éste, el mejor modo resulta el distanciamiento de su persona, el *impersonation* del que habla Justo Navarro. Este preámbulo ayuda a comprender el que en *The New York Trilogy* Auster utilice la suplantación para crear una experiencia fragmentaria de la identidad.

En 1992 Auster publicó *The Red Notebook: True Stories,* una compilación de pequeños relatos aparentemente inconexos que cuentan anécdotas que él mismo vivió o que algún conocido se las hizo saber, y que refuerzan los rasgos expuestos en el párrafo anterior. Cada una de las pequeñas historias está conectada con las demás en que, en todas ellas, hay una marcada presencia del azar o de la contingencia. Este trabajo, parece un experimento narrativo que intenta codificar a la contingencia y al azar como dos rasgos determinantes en la existencia de las personas. Así, se plantea un ser humano no condicionado por un gran relato, sino uno definido por un conjunto de accidentes, cuya única libertad se encuentra en ordenarlos a todos ellos en una narración, que al mismo tiempo es siempre incompleta y efímera.

"Uno o dos segundos después y me habría tocado a mí"[44], con esas palabras Paul Auster describe lo que significó para él una de las anécdotas de muerte narradas en *The Red Notebook* que le tocó vivir de cerca cuando era un niño. Un día en un bosque, en una caminata con sus compañeros de campamento, el grupo de niños en el que Auster venía se vio obligado a buscar un lugar de resguardo por los fuertes relámpagos que traía consigo una tormenta. Corrieron a un prado abierto y ahí, mientras pasaban por debajo de un alambrado, Auster vio electrificarse al compañero que iba delante de él en la fila. En su relato, la muerte de Ralph y su vida, fueron el resultado de un acontecimiento azaroso, un destello electrificado ocurrido en el momento y en el

43 Justo Navarro. "Prólogo" en Paul Auster. *El cuaderno rojo. Historias verdaderas.* (México: Seix Barral, 2012), 20.

44 *Ibid.*, 77.

Posgrado en Historiografía

lugar precisos. Su existencia y su futuro de escritor famoso, los muestra en sus memorias como una posibilidad surgida por este evento contingente.[45]

La contingencia y el azar crean las condiciones de posibilidad para que los personajes de Auster se encuentren siempre desprovistos de acción, determinados por lo incierto. Esta situación hace que estos se exalten y busquen obsesivamente actuar contra ello, que intenten dar certeza a lo que hacen. Sus deseos nunca se cumplen, todos sus intentos terminan arrojándolos al mismo lugar en el que comenzaron. Ello explica el carácter que casi todos sus personajes tienen, y que específicamente lo podemos notar en los detectives de la *Trilogía*: figuras desprovistas de sentido histórico, incapacitados de enunciar discursivamente los sucesos del pasado que los llevaron al lugar en el que se encuentran, personajes que tienen una enorme voluntad por comprender lo sucedido, el pasado, pero que cuando se acercan, éste se esfuma[46].

El pasado que Paul Auster compone en sus obras es un objeto elusivo que aparece tan solo cuando se enuncia discursivamente y por ello que atiende necesariamente a las necesidades discursivas del enunciante. La frustración que sufren los detectives en *The New York Trilogy* se debe a que cada uno de ellos se da cuenta, en el transcurso de cada uno de los relatos detectivescos, que no hay una única narración capaz de ligar los acontecimientos; o dicho de otro modo, que toda narración es posible. Los personajes viven obsesionados por comprender el pasado, los acontecimientos que sucedieron, pero en cada paso que dan para lograr ese objetivo, se acercan más a la certeza de la imposibilidad de conocer efectivamente lo que ha ocurrido. En sus obras, se manifiesta la imposibilidad de darle presencia al pasado. Se vive la experiencia de la posguerra que narra Auster: el mundo al borde de la desintegración, incierto, impredecible, y por ello ambiguo, complicado de representar.

Esta relación del ser humano con el tiempo, propia de finales de los años sesenta y setenta, surge de la conciencia postraumática que tendrá toda esta generación. Por un lado, un pasado "traumático" que se quiere olvidar por estar asociado a las experiencias de la muerte, del terror y de la violencia, y por el otro un deseo por regresar a él ocasionado por la necesidad de construir una narración que de identidad y sentido, que justamente no haga invisibles los problemas, las tensiones producidas por la violencia que generó la guerra.

45 *Ibid*., 74-77.
46 En el capítulo siguiente expondré a detalle cómo se ejecutan narrativamente todos estos efectos.

Posgrado en Historiografía

Crisis de representación: el pasado como construcción discursiva y no como objeto dado

La conciencia postraumática deviene de la pregunta: ¿cómo representar un pasado al que no se le quiere dar presencia? Pregunta que abre otras importantes dudas ¿cómo lidiar con un pasado "traumático" negado? ¿cómo comprender algo que no queremos presenciar nuevamente? ¿cómo saber que lo que decimos del pasado no surge únicamente de los sentidos narrativos disponibles en nuestro presente y es así una "distorsión" o una "manipulación"? Amy Elias sugiere que los intentos por dar respuesta a cada una de estas interrogantes llevó a una "crisis de representación" que propició a su vez el surgimiento de otros discursos y códigos. La crisis de representación es así una tensión que transforma la experiencia del ser humano en el tiempo, y que potenció diversas formas de representar dicha experiencia.

> ...positivistic notions of progression (and Progress) or linear time are discarded. Instead, the universe is represented in terms of relativity theory: space and time are not separate entities but are interrelated and interchangeable. Their character is dependent on the view of the observer, rather than on absolute and inherent material or "spiritual" characteristics. If space and time are therefore relative, History (even less materially grounded) has no starting point and no definitional foundation. History can no longer be understood as a linear process or stable narrative, and concepts such as forward or backward in time become meaningless. [47]

El concebir al tiempo sin linealidad y sin comienzo, implicó una reformulación de las nociones fundamentales de cómo el ser humano se imagina su temporalidad. Por ello es que la desestabilización producida por la conciencia postraumática conllevó a una crisis en la historia, que posteriormente se propagó más allá de la disciplina, pues también afecto a la esfera de la filosofía, la crítica literaria y la producción artística.[48] En suma, Amy Elias anota que la "crisis de la historia" fue una crisis de representación generada por la conciencia postraumática que atravesó a las generaciones que vivieron la posguerra en los países involucrados protagónicamente en el conflicto bélico mundial.

Esto conllevó a enfocar ya no tanto lo construido en sí mismo (la historia o el lenguaje), sino más bien las posibilidades de su construcción. Precisamente como no se puede tener certeza de la correspondencia de lo narrado con lo efectivamente sucedido, como la representación es elusiva, perdió relevancia lo construido, y resultó más significativo preguntarse por lo que no se puede

47 Amy J. Elias, *op. cit.*, 8.
48 *Ibid*., 4

Posgrado en Historiografía

enunciar, por el proceso de construcción, y por cómo la enunciación está inserta en un horizonte que permite observar algunas cosas y otras las deja fuera, invisibilizándolas[49].

En este sentido, la historicidad la redefinió Michel Foucault como el conocimiento de las posibilidades de enunciación en cualquier momento dado; más que el estudio de personas, sociedades o comunidades en un diferente "periodo" histórico, la historia se convirtió así, en el análisis de lo que Hayden White llama "protocolos lingüísticos"[50]. Esta preocupación por lo dicho y su posibilidad, también aparece en el "evento posmoderno" de Jean Francois Lyotard, éste es definido por su autor como aquello que no puede ser articulado en la historia y que irrumpe en la esfera de la representación, que sucede como un evento histórico fuera del discurso, fuera de los marcos de representación y que hace irrelevantes las periodizaciones de la historia. La relación del ser humano con su pasado, bajo este marco, enfoca su atención en la tensión entre lo dicho y el evento posmoderno que no puede ser presentado[51].

Amy Elias articula ambas teorías para subrayar que son complementarias:

> The Lyotardian event is that which is alluded to but deliberately untheorized in Foucault's epistemic theory. In The Archeology of Knowledge, for example, there is no definition of what causes the shift from one episteme to another or the character of what happens in the interruption between epistemes. In light of Lyotard's theory, the shift occurs at the moment, or site, of the postmodern event. But as Lemert and Gillan note, for Foucault the event is the place of rupture in historical time. It cannot be said to be "caused," nor does it specifically "cause" something else; something so completely enmeshed incontext paradoxically stands outside linear causality. Nonetheless, the event ruptures the epistemological, social, political, or linguistic norms in which it is enmeshed, and it thus opens a space for new knowledge.[52]

No me interesa entrar a la discusión de cómo se dan los giros de una episteme a otra en la teoría de Foucault presentada en la *Arqueología del saber.* Mi interés es dejar manifiesto que tanto el evento posmoderno de Lyotard como la "redefinición" de la historia de Foucault, aluden a un mismo fenómeno, coinciden en la preocupación de lo no-dicho, de lo que no puede ser presentado. Y, en este sentido, la crisis de representación producida por la conciencia postraumática de las generaciones que vivieron en la posguerra, está asociada necesariamente a la dificultad de representar aquello no-presentable, una paradoja que suscita más problemáticas que certezas.

---

49 *Ibid*. 26.
50 Michel Foucault. *op. cit.*
51 Jean Francois Lyotard. *op. cit.*
52 Amy J. Elias, *Ibid*., 26.

Posgrado en Historiografía

Para Jean Francois Lyotard lo sublime es el conflicto entre la facultad de concebir algo y la facultad de presentarlo[53]. Es decir, lo sublime es aquello a lo que no se le puede dar cuerpo, presencia, pero que su "existencia" se puede intuir en alguna medida. Bajo esta consideración, la estética posmoderna "puts forward the unpresentable in presentation itself". Para Amy Elias esto quiere decir que: "The postmodern is thus the condition for articulating the sublime"[54]; esto implica que tanto el evento postmoderno de Lyotard, como las epistemes de Foucault, -las dos teorías aquí recuperadas para esbozar la crisis de representación- modelan aquello sublime existente en la relación del ser humano, su pasado y su experiencia temporal. Así, la crisis de la historia la podríamos comprender como la ruptura de la "secuencia histórica", la inestabilidad de las representaciones producida por la irrupción de lo sublime[55]. La conciencia postraumática plantea este dilema, que a su vez se vuelve la condición de posibilidad para representar un tiempo roto, fragmentado, inconexo, un "plane perforated by unspeakable figures"[56]. Pero como lo mencioné antes, esta fragmentación sucede para representar el pasado, y aunque esto podría parecer que afecta únicamente a la historia, lo que quiero procurar con todo este recorrido es que lo que se cambia también es la forma de experimentar el tiempo. Es decir, la transfiguración de la experiencia temporal producto de la crisis de representación del pasado se convirtió, de algún modo, en una crisis epistemológica de la modernidad.

El funcionamiento de la estructura narrativa de la *Trilogía*, que lo expondré a detalle en el próximo capítulo, radica en que al mismo tiempo de proyectar un cierre o conclusión narrativa, el desarrollo del relato muestra la imposibilidad de que dicha proyección suceda. La conclusión se concibe, se alude, se impone como expectativa, sin embargo también a cada paso de la investigación el misterio se va abriendo, se va haciendo más confuso. La conclusión del relato es al mismo tiempo la solución del caso, el triunfo de la detección, y por todo esto, la reconciliación del detective con el pasado, la certeza de que el detective es capaz de reconstruir lo que sucedió en un "tiempo anterior". La sublimación de la conclusión es la imposibilidad del "reconstruir", de

53 Esta definición parte del concepto de sublime de Immanuel Kant que desarrolla en: "Libro Segundo. Analítica de lo sublime" en *Crítica del juicio* (Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica, 2003) [Disponible en Línea: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf], 55-117, . [*La condición postmoderna. Informe sobre el saber, op. cit.*].
54 *Ibid*. 28
55 *Ibid*., 29.
56 *Idem*.

Posgrado en Historiografía

"acceder" a lo sucedido, es la muestra de que el haber-sido no se puede unir recolectando las huellas, que no se puede establecer una "continuidad" y que más bien se encuentra toda esa experiencia siempre desintegrada.

Metaficción historiográfica, la estructura narrativa de la posmodernidad en la literatura

La conciencia postraumática surgida en la posguerra problematizó el registro y la representación de los acontecimientos históricos, lo que llevó a producir una relación entre el ser humano y su pasado incierta y difusa que terminó por desestabilizar las concepciones más fundamentales de la modernidad. Amy Elias argumenta que este cambio es el marco desde el que debemos comprender el origen de la ficción posmoderna que nace después de la década de los años sesenta. Esto, debido a que el registro y la representación del pasado no solo se relacionan con aspectos técnicos para la comprensión de un "tiempo anterior", sino además con la manera en la cual el ser humano se relacionó a sí mismo con su devenir, y por lo tanto, con su forma de concebirse a sí mismo desde entonces. Es decir, el problema de registro y representación no fue solo para la escritura de la historia, sino para todo intento de reflexión que el ser humano llevara sobre sí mismo.

Para Linda Hutcheon el denominativo posmodernidad es difícil de delimitar para el caso de la literatura. Aún así observa que dos de los rasgos de lo que comúnmente se vincula a este tipo de ficción narrativa son: primero, el carácter metaficcional del relato, la "conciencia" del propio texto de su condición ficcional; y segundo, la creación del contexto del relato a partir de otros textos, una especie de historiografía. Por ello es que en su trabajo *A Poetics of Posmodernism. History, Theory, Fiction,* Hutcheon decide acuñar el concepto *metaficción historiográfica* para procurar mayor precisión analítica a la ficción posmoderna.

> The term postmodernism, when used in fiction, should, by analogy, best be reserved to describe fiction that is at once metafictional and historical in its echoes of the texts and contexts of the past. In order to distinguish this paradoxical beast from traditional historical fiction, I would like to label it "historiographic metafiction."[57]

La *metaficción historiográfica* de los autores posmodernos, dice la autora, utiliza tres principales estrategias para lograr su cometido: 1) *Intertextualidad*, la constante referencia a otros textos para ser "recomprendidos" o "reelaborados" bajo un nuevo punto de vista, o dicho de otro modo, la

57 Linda Hutcheon. *op. cit.*, 110.

Posgrado en Historiografía

premisa de que el texto en cuestión es consecuencia inevitable de otros textos ya antes escritos a los que se tiene que regresar una y otra vez; 2) *Parodia*, la proyección de una expectativa y su cancelación; y 3) *Paratextualidad*, el uso de "documentos" externos a la ficción que funcionan como "protocolos de lectura", tales como notas al pie, epígrafes o dibujos, "herramientas" que enmarcan la necesidad del autor por comunicarse y explicar de la mejor manera a su lector.

Ali Taghizadeh y Mohammad Javad Ebrahimi, que utilizan la categoría de metaficción historiográfica para analizar *The New York Trilogy*, resumen en su trabajo estas tres estrategias en las siguientes líneas:

> Intertextuality is the embodiment of the institution of literature. It is the great text, the "intertext", to which all texts are members and in which they are all present. Also, it is the space where all texts are related to each other. In the postmodern era intertextuality seems to be a useful space for critical reading, because as the reader often wants to read voraciously to know everything, intertextuality can lead him from one text to another *ad infinitum*. However, it seems that "intertextuality" is too limited to explain the true nature of historiographic metafiction. Thus, it is not for nothing that Hutcheon proposes "interdiscursivity" as a more appropriate technique for the purpose, because it allows the postmodern novelist parodically to draw not only from literature and history, but from the movie, painting, and many other disciplines also. Parody is the imitation of an original literary work of a previous time in a way that the imitation preserves the form of the original work while the value of its meaning it minimizes. It is a style of metafictional writing where literature is engaged with itself. This is because through a ridicule of a previous work of grand literature, it creates a situation for critical evaluation by questioning the basic tenets of literary production. Paratext is the materials which make no part of a main text however come along it. In a literary text, it includes elements like the title, the preface, the epigram, and the afterword. These are other than a main narrative, but they play a role in the reader's appreciation of the narrative. Therefore, standing in a middle way between the text and the reader, they provide a certain mode of reading by orienting the reader's consciousness.[58]

Estas tres estrategias dan cuerpo a un relato en el que se cruzan los límites entre lo histórico y lo ficcional, dejando de manifiesto los estrechos vínculos entre la escritura de la historia -la composición de un discurso sobre el pasado a partir de una metodología específica- y la escritura de ficción. En palabras de Hutcheon: "Fiction and history are narratives distinguished by their frames, frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history."[59] La metaficción historiográfica logra este singular vínculo en buena media por la relación sublime del ser humano con su pasado que se desarrolló como consecuencia de la crisis de representación.

---

58 Ali Taghizadeh y Mohammad Javad Ebrahimi, "Paul Auster's New York Trilogy as a 'Historiographic Metafiction'" en *Theory and Practice in Language Studies* (Finlandia: Revista indizada, Vol. 5, No. 9, Septiembre, 2015), [disponible en línea: http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0509.20], 1914.

59 Linda Hutcheon, *op. cit*., 105.

Posgrado en Historiografía

Para explicar esta última afirmación tomaré nuevamente el evento posmoderno de Lyotard. Este concepto remite a aquello "excluido", "invisibilizado o "negado" en cualquier narración sobre el pasado; exhibe la imposibilidad de un tiempo "continuo" y "completo" al que se pueda "acceder". Esto subraya inevitablemente al acto poético como operación central en la composición narrativa que pretende ordenar el haber-sido, pues deja evidenciado que aquello que sucedió en un "tiempo anterior" y que está disperso y sin orden, se convierte en ser, en "pasado histórico", solo a través de una composición discursiva ordenada narrativamente que deja algo fuera, invisibilizado. Lo sublime, de algún modo, muestra la relevancia del acto poético en la composición del pasado. Y el acto poético remite necesariamente a la composición de la ficción narrativa.

Ali Taghizadeh y Mohammad Javad Ebrahimi en su artículo *Paul Auster's New York Trilogy as a 'Historiographic Metafiction'* describen cómo se articula la intertextualidad, la parodia y la paratextualidad en *The New York Trilogy*[60] para con ello asociar dicha obra con la categoría de análisis *metaficción historiográfica* de Linda Hutcheon. Con ello establecen los rasgos posmodernos de dicha novela:

> He [Auster] uses history as a space of discursiveness, and in order to challenge the authenticity of objective facts and violate the boundary lines of fiction and reality. This he does mainly for achieving his philosophical ends among which are self-knowing and the problems of identity. The postmodern knowledge constantly changes. So, from Auster's perspective the rupture in detective genre indicates an impossibility to gain ultimate knowledge. His character Henry Dark testifies to the fabrication of historiographic metafiction in his work which both uses and repeals the veracity of history. It indicates that history is no longer the embodiment of truth about the past, but is constructional, subjective, and perspectival.[61]

El problema detectivesco, el caso por resolver, presentado en cada uno de los tres relatos de la *Trilogía*, se convierte en un dilema epistemológico que pone en el centro de la discusión los fundamentos desde donde el ser humano intenta conocer aquello que sucedió en un "tiempo anterior"; el enigma por resolver expone el enorme problema que significa el representar el pasado.

La conclusión proyectada en cada relato de la *Trilogía* -que finalmente termina por desvanecerse- es la expectativa usual del género policíaco: resolver el caso criminal, saber qué ocurrió en un "tiempo anterior" para dar respuesta a lo que está sucediendo en el presente de los detectives. La

60 *Ibid*.
61 *Ibid*., 1914.

Posgrado en Historiografía

imposibilidad de resolución -la parodia sobre la novela policíaca que plantea Auster- establece así un *telos* que se concibe a lo largo de cada uno de los tres relatos, pero que nunca logra tener presencia en la narración. Así, la falta de una conclusión tradicional es, precisamente el lugar donde se origina el problema epistemológico que mencioné en el párrafo anterior. La complicación del caso *ad infinitum* sin posibilidades de cierre*,* un misterio cada vez menos comprensible, es la forma en la que la *Trilogía* presenta la idea de que el pasado no tiene solución "veraz", que nunca se puede "reconstruir" y que, en todo caso, solo se puede componer poéticamente. Esto es: los detectives terminan aceptando que no se puede saber lo que sucedió en un "tiempo anterior", que no pueden conocer el pasado "verdadero"; éstos se dan cuenta que el pasado se compone "ficcionalmente", que la noción de pasado solo aparece como discurso narrativo. Ello les dificulta el apelar al haber-sido para responder a preguntas sobre sí mismos, y ello los lleva a observar su propia identidad fragmentada y discontinua. La conclusión proyectada en los tres relatos de la *Trilogía* aparece por la intertextualidad, la expectativa de resolución surge porque la textualidad de Auster remite a la textualidad de la novela policíaca clásica, ahí el carácter que Hutcheon entiende como "historiográfico", la alusión al mundo moderno y positivo del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX; la *sublimación de la conclusión*, es de algún modo la parodia que se le hace a dicho género, con ésta surge el rasgo metaficcional del relato, la conciencia del narrador -que incluso lleva a explicar la relación de las tres novelas en la parte final de *The Locked Room*[62]- y de ahí el uso de paratextos tales como los dibujos sobre las calles de Nueva York que aparecen en *City of Glass*[63].

Con todo esto quiero subrayar que el funcionamiento narrativo de *The New York Trilogy* se formula como consecuencia de la estructura "posmoderna" que se despliega en toda la obra. Aquella estructura que Linda Hutcheon denomina metaficción historiográfica -intertextualidad, parodia y paratextualidad-, y la cual Ali Taghizadeh y Mohammad Javad Ebrahimi han descrito puntualmente en el artículo ya citado. La estructura verbal de la *Trilogía* enmarca un problema epistemológico sobre el conocimiento del pasado, y ello lo plantea Auster a través del desarrollo de una experiencia temporal fragmentada y discontinua narrativa que surge por la imposibilidad de tener "cierre" o "conclusión".

62 Paul Auster. *The New York Trilogy. op.cit.*, 287-288.
63 *Ibid*., 66-69.

Posgrado en Historiografía

Como he expuesto a lo largo de este capítulo, la posmodernidad narrativa -para ser más precisos: la *metaficción historiográfica*-, tiene como condición de posibilidad la conciencia postraumática que surgió en diversos autores hacia la segunda mitad del siglo pasado, y la cual está enteramente vinculada a problemáticas surgidas en el registro y en la representación de sucesos del pasado.

Lo que con todo este recorrido he querido apuntar es que la relación postraumática con el pasado, que comenzó a surgir en los sesentas y alcanzó hasta los años ochenta, conllevó a una transformación de la experiencia temporal del ser humano. La temporalidad dejó de concebirse enteramente lineal y continua, por el contrario, apareció la sensación de fragmentareidad, de inestabilidad, de ambivalencia. *The New York Trilogy* no solo es ejemplo de la mutación de un género literario, no solo exhibe las paradojas del mundo moderno racional; sino que además en dicho efecto, también muestra los inmensos cambios que hubo, en la segunda mitad del siglo XX, en la forma de concebir y de representar discursivamente la temporalidad del ser humano.

Posgrado en Historiografía

CAPÍTULO II

El *sublime closure* en *The New York Trilogy*: Una estructura verbal que cancela las expectativas comunes de la novela policíaca

La novela policíaca *The New York Trilogy* del autor norteamericano Paul Auster, lleva al lector a un camino que difiere considerablemente del canon de su género. Un camino en el que se manifiesta la imposibilidad de reconstrucción y resolución de un caso criminal. En el que se frustran las expectativas que al principio se le plantean al lector y que cancela el alivio que esta ficción comúnmente proporciona.

Stephen Bernstein en su trabajo *Auster's Sublime Closure: The Locked Room*[64] muestra que la divergencia de *The Locked Room* -el tercer relato que completa la *Trilogía*- respecto a la ficción policíaca tradicional radica en que éste tiene rasgos diferentes a la convención del género tales como una narratoria no fidedigna, incertidumbre epistemológica y una existencia contingencial[65]. Para Bernstein, estas características están vinculadas a que dicha obra es una "powerful refusal to accede to the traditional category of closure"[66]. Auster plantea, dice Bernstein, una narrativa en la cual la conclusión se escapa, se difumina; un cierre al cual nunca podemos llegar, un "sublime closure" que frustra la expectativa que comúnmente se teje en la ficción policíaca.

Stephen Bernstein se apoya en Jean-François Lyotard para explicar lo que entiende por sublime:

> We can begin with the important discussion by Lyotard, who revives a Kantian sublime, "a conflict between the faculties of a subject, the faculty to conceive of something and the faculty to 'present' something". For Lyotard the modern presents "the fact that the unpresentable exists", while the postmodern "puts forward the unpresentable in presentation itself".[67]

64 Stephen Bernstein, *op. cit.*
65 *Ibid.*, 88.
66 *Idem*.
67 *Ibid*, 101.

Posgrado en Historiografía

Lo sublime, redundo lo dicho en el primer capítulo, es aquello imposible de presentar pero que se puede concebir, el "algo" que no logra tener una "corporeidad" que le de presencia. El pensamiento moderno, dice Bernstein, admite la existencia de aquello que es sublime, de aquello que no se puede presentar. La posmodernidad lo que hace, según Lyotard, es darle presencia a lo sublime, es decir, hacer presente la imposibilidad del presentar. En los tres relatos de Auster, la conclusión narrativa se concibe desde el principio de cada uno, es la dirección hacia donde aspira llegar la trama; no obstante, aunque se puede concebir ese *telos* a lo largo de la novela, éste nunca logra tener presencia.

El propósito de este capítulo es exponer el "sublime closure" utilizado por Paul Auster en *The New York Trilogy.* Stephen Bernstein analiza cómo funciona este efecto en *The Locked Room,* no obstante, a mi me interesa entenderlo como un recurso patente en toda la *Trilogía* y no únicamente en el tercer relato. En este sentido, el trabajo de Bernstein es el eje de mi argumento.

Para lograr mi objetivo me enfocaré en dos estrategias narrativas utilizadas por Paul Auster en la *Trilogía*, la primera estudiada por Madeleine Sorapure para estudiar *City of Glass* -la primera novela de la *Trilogía*-, la segunda por el mismo Bernstein para argumentar su trabajo sobre *The Locked Room*: 1) La crítica que hace Auster a la relación implícita entre el lector y el autor que se condensa en la figura convencional del detective de la ficción policíaca clásica; y 2) El juego de suplantación en el que están insertos los personajes-detectives entre ellos, el cual opera como el motor de la trama de la novela porque es el que dispara la acción de detección, los intentos de búsqueda, investigación y resolución en toda la *Trilogía.*

En estos dos recursos narrativos podemos observar que el "sublime closure" se da entonces en dos momentos: el primero, el intento de suplantación que se lleva a cabo entre los personajes-detectives nunca culmina a pesar de que en toda la novela siempre aspira cumplirse; y, el segundo, en que a pesar de que todos los personajes-detectives parten de las premisas del quehacer de investigación y detección, el curso de los acontecimientos -que tiende hacia la resolución de los casos- se va volviendo cada vez más complicado hasta el punto de cancelar las premisas de detección con la que los personajes detectives intentaban resolver los misterios planteados. En otras palabras, la experiencia conclusiva de la *Trilogía* nunca se hace presente

Posgrado en Historiografía

porque la detección se hace imposible en los mismos términos en los que decía que podía llevarse a cabo, porque se frustra la expectativa de detección y, por consiguiente, de resolución.

El capítulo se divide en cuatro apartados. En el primero expongo una esquemática sinopsis de cada uno de los tres relatos, esta primera sección busca poner un suelo común en el que se muestren los personajes, las anécdotas de cada relato y en general los contenidos necesarios para analizar: en un segundo apartado, el cuestionamiento que hace Auster a la relación autor-lector implícita en la figura del detective de la ficción policíaca clásica y, en un tercero, el juego de suplantaciones en el que están insertos los detectives de los relatos. El cuarto y último apartado tiene por objetivo articular expresamente los dos anteriores con el "sublime closure" que trabaja Stephen Bernstein, para con ello apuntar también algunos rasgos que permitan observar la fractura, discontinuidad y heterogeneidad del aparato diegético que se compone en *The New York Trilogy*.

Esquemáticas sinopsis de los tres relatos que conforman *The New York Trilogy*

City of Glass cuenta la historia de un escritor de novelas policíacas llamado Daniel Quinn que por un error es confundido con el detective privado "Paul Auster". Quinn, decide hacerse pasar por el detective "Paul Auster" y así es contratado por Peter Stillman para averiguar los posibles intentos de asesinato que su padre pudiera perpetrar contra él. Stillman-padre había sido un académico prestigioso y de una familia acaudalada de Boston, que después de la muerte de su esposa decidió emprender el experimento de aislar socialmente, en un cuarto oscuro, a su hijo Peter Stillman para intentar comprobar la supuesta existencia de un "original language of innocence". Lenguaje que según Stillman-padre solo aparecería sin el contacto con el lenguaje común. El experimento duró varios años y fue descubierto solo después de un incendio en su casa. Stillman-hijo fue internado en un hospital y su padre llevado a la cárcel. Aunque el hijo intentó seguir con su vida, el aislamiento lo marcó completamente en su forma de hablar y de intentar comunicarse. Por la liberación de su padre, después de haber cumplido su condena, Stillman-hijo decide buscar a un detective privado para estar prevenido de cualquier intento de revancha. Así fue como contactó telefónicamente a Quinn, creyendo que era el número telefónico de "Paul Auster". Daniel Quinn no había tenido nunca una experiencia policíaca. No obstante, la desesperación de Stillman-hijo por encontrar a "Paul Auster", le provocó el querer hacerse pasar por el detective para tratar de

Posgrado en Historiografía

resolver el caso y aliviar así la angustia de Stillman-hijo. Así Quinn, suplantó la identidad de "Auster", creyendo que con el comportarse como el personaje de las novelas que él escribía -el detective Max Work- sería suficiente para ayudar a su cliente. Aunque en un principio el caso parecía simple, Quinn se enfrentó a un errático Stillman-padre cuyas acciones confundían todos sus intentos de deducción para resolver el misterio, parecía un hombre senil que ya había perdido la cordura. El hombre vagaba por Nueva York recogiendo basura e intentando crear un nuevo lenguaje, creyendo que podría lograrlo si encontraba el nombre adecuado de los deshechos recolectados en las calles. Estos hechos hicieron que Quinn buscara incluso al detective "Auster" para pedirle consulta y poder encontrar solución. Así descubrió que "Paul Auster" no era un verdadero detective privado, sino otro escritor que no le podía ayudar en el enigma. En el encuentro que tienen, "Auster" incluso llega a contarle su propio proyecto literario que consistía en preguntarse e investigar, como si él fuera detective, cuál fue el "verdadero autor" de Don Quijote. Al final del relato, con Daniel Quinn desaparecido, descubrimos que el narrador de *City of Glass* no es una voz omnisciente como parecía, sino que es un amigo de "Auster", que reconstruye toda la historia de Quinn a partir de los fragmentos que éste pudo interpretar en las anotaciones que Quinn vertió en su cuaderno rojo donde registraba todas sus averiguaciones. Y que llegó a manos del narrador, cuando éste y "Auster" intentaron seguir los rastros del desaparecido.

Ghosts relata la historia de Mr. Blue, un detective profesional contratado por Mr. White para seguir y enviar un informe semanal de todas las actividades que lleva a cabo Mr. Black. La novela plantea desde un principio un caso incierto, Mr. Blue desconoce qué es lo que exactamente se quiere saber sobre Black. Ello lo lleva a no perderle de vista ni un solo momento, lo que ocasiona que con el transcurrir de la novela Blue abandone su vida personal por completo. Después de observarlo una y otra vez durante varios días, todos los días, se da cuenta que la única actividad importante de Black es escribir y leer *Walden* del escritor norteamericano Henry David Thoreau. La incertidumbre del caso hace que Blue modifique sus prácticas de investigación, al principio escribía sus informes escuetos y apegado a lo que él consideraba verídico a lo ocurrido. Que en un principio sus informes se redujeran a unas pocas líneas hizo interrogarse qué tan útil era apegarse solamente a lo que "efectivamente" había ocurrido, por ello, decidió preguntarse por distintas hipótesis sobre lo que podría estar detrás de Black, y empezó a desarrollar diversas

Posgrado en Historiografía

posibilidades narrativas que se adecuaran a la actividad de Black que él vigilaba. *Walden* era la única cosa que conocía de Black, razón por la cual comenzó a leerlo también, pensando que posiblemente a través de Thoreau podría conocer al hombre y entender qué era lo que tenía que observar para resolver el caso. Después de todos estos ejercicios de lectura y escritura despertaron en él muchas líneas de investigación, entre las cuales la relación entre Black y White, su cliente, surgió una y otra vez como una de las que que debía de preguntarse profundamente. Con el paso del tiempo comenzó a dudar si no era él más bien el vigilado. Blue, cada vez más ensimismado en la angustia de lo incierto del caso, termina por confrontar a Black, al que ya asume como su vigilante. Después de una acalorada discusión Blue termina asesinando a Black.

En *The Locked Room,* la función del detective es llevada a cabo por el narrador del relato, un prestigioso crítico literario del que nunca sabemos su nombre. Él es contactado por Sophie Fanshawe, la esposa del misteriosamente desaparecido mejor amigo de la infancia y juventud del narrador. A pesar de la cercanía que en algún pasado tuvieron Fanshawe -el esposo de Sophie- y el narrador, estos no se habían contactado desde hacía muchos años. Sophie, ya asumiendo que su esposo se encontraba muerto, contactó al narrador para conferirle la tarea de ordenar todos los escritos de su esposo para averiguar si alguno de ellos tenía la calidad para ser publicado. El narrador, después de revisar los textos, descubre que el trabajo poético y novelístico de Fanshawe es brillante al mismo tiempo de ser misteriosamente extraño, por lo cual decide buscar un editor y publicar toda su obra. La novela de Fanshawe se convierte rápidamente en un éxito editorial. En este punto, el narrador conoce, a partir de una carta escrita por el propio Fanshawe, que su amigo desaparecido no ha muerto y que desea mantenerse escondido, sin que nadie sepa esta información. El narrador comienza a suplantar, sin realmente quererlo, a su amigo, se enamora de su esposa y comienza a tratar al pequeño recién nacido hijo de Fanshawe como propio. Esta situación se agrava cuando en el mundo editorial incluso algunas personas creen que Fanshawe en realidad no existe y es un seudónimo para no publicar bajo su propio nombre. Estas dudas hacen que el narrador se comience a preguntar con más fuerza por la desaparición de su amigo, y por las razones de haber dejado a su esposa y a su hijo en el abandono. Estos elementos lo orillan aceptar escribir una biografía que lo lleva a investigar sobre Fanshawe. Resolver el misterio de su amigo se vuelve un deseo poderoso para intentar apaciguar la crisis existencial a la que lo arroja la sensación de estar suplantando a Fanshawe. El narrador finalmente se encuentra con Fanshawe,

Posgrado en Historiografía

éste le conmina a hacerse cargo de su esposa, de su hijo, que lo suplante por completo. Los dos hombres nunca se ven, discuten a través de una puerta después que el desaparecido le confiesa que tomó un veneno que lo dejará muerto en poco tiempo, y después de avisarle que le dejó un cuaderno rojo en el que escribió su intento de explicación del porqué de todo lo sucedido. La puerta nunca se abre, el narrador a su regreso a casa lee el cuaderno rojo sentado en una estación de tren, un manuscrito que Fanshawe lo presenta y que el narrador lo asume como el registro de todos los misterios de la existencia de Fanshawe que lo llevaron a desaparecer. El cuaderno, sin sorprenderle al narrador, falla en su intento de explicar el fundamento de todo lo ocurrido. El narrador termina destruyendo una por una las hojas del cuaderno rojo.

La relación entre el lector, el detective y el autor

En la ficción policíaca convencional el detective es la figura que atrae la atención del lector por sus remarcadas habilidades de observación y deducción. El detective se muestra, en este sentido, como la figura maestra de la razón y de la lógica de la novela policíaca. No obstante, Madeleine Sorapure, en su trabajo *The Detective and the author: City of Glass,* matiza esta común aproximación, pues aunque sí considera al detective como una figura ejemplar destacable de este tipo de ficción no la asocia propiamente a la maestría del uso de la razón y de la lógica. Sorapure propone que, más allá de las destacadas habilidades del detective, el "true master" de la novela policíaca es en realidad el autor detrás del relato, pues éste es el constructor del intrincado rompecabezas, es la autoridad omnisciente que sabe por cuenta propia el cómo sucedieron las cosas, el poseedor -pues es el creador- de lo que Sorapure llama la "razón trascendental" de la narración policíaca.

El detective, si bien hace uso de la razón y la deducción, se encuentra por debajo de la maestría del autor. El detective es, más bien, un "lector ejemplar" que discierne con asertividad la información que él mismo va recolectando a lo largo del relato policíaco, su aspiración es conquistar esa verdad única que se encuentra en manos del autor. El detective es la figura cuya expectativa es la de convertirse metafóricamente en autor del relato policíaco. En palabras de Sorapure:

> In the method he applies to the puzzling text that confronts him, the detective is indeed a kind of exemplary reader, correctly interpreting ambiguous or misleading signs and establishing what Frank Kermode has described as a tight "hermeneutic fit". (…)

Posgrado en Historiografía

> The detective's success is, of course, measured by the accuracy with which he recuperates the "trascendent reason" of the author, composing the events he has experienced into a comprehensive plot that matches that of the author. [68]

En la novela policíaca clásica la resolución del caso sucede cuando el detective manifiesta su habilidad autoral para entramar todas las huellas y los indicios que recolectó. La conclusión del relato policíaco está relacionada entonces con que el detective tienda a una posición que esté más allá de los eventos narrados en los cuales él participó. Es decir, el cierre convencional radica en que el detective se convierta en un autor, un ser omnisciente que comprenda todos los procesos de los que en algún punto él formó parte. Como dice Sorapure: "we can say that the detective is successful only insofar as he able to attain the position of the author"[69].

El detective es una figura que condensa una relación específica entre el lector y el autor. Detective y lector corren en paralelo con la misma información que se va exhibiendo conforme se va avanzando en el texto, el primero es una "guía de lectura" para seleccionar la información relevante para comprender el haber-sido desconocido. Así pues, el detective es el medio para que el lector "ascienda" a una posición autoral, omnsiciente, que tenga una imagen completa del universo diegético en cuestión. En palabras de Sorapure: "The satisfaction of reading traditional detective fiction (…) derives from the implicit assurance that detective and reader will eventually ascend to the position of the author"[70].

Por lo anterior es que para Sorapure, la función del autor es indispensable para comprender la ficción policíaca. Ya que el autor es convencionalmente la autoridad suprema del saber en estas narraciones, el que tiene toda la información para explicar el cómo sucedieron los hechos ocurridos en un tiempo anterior, el que tiene la solución al malestar que produce la incertidumbre del desconocimiento.

En este sentido, es que las novelas anti-policíacas[71], como la *Trilogía*, no ponen en duda las habilidades y los esfuerzos individuales del detective, sino más bien la metodología de detección,

68 Madeleine Sorapure. "The Detective and the Author: City of Glass" en Dennis Barone. *Beyond the red notebook: Essays On Paul Auste*r. (Pensilvania: University of Pennsylvania Press, 1995), 71.

69 *Ibid*, 72

70 *Idem*.

71 Madeleine Sorapure sitúa a *City of Glass* como una ficción anti-policíaca. Caracterizando a esta última como la ironía de la ficción policíaca tradicional. Su caracterización resulta adecuada para clasificar el género de toda la *Trilogía*. Para adentrarse un poco más en cuestiones más técnicas sobre el género anti-policíaco se puede consultar el mismo artículo de Sorapure. Ver: *Idem*.

Posgrado en Historiografía

es decir: la posición y el conocimiento del autor hacia el cual el detective y el lector se esfuerzan[72]. Teniendo lo anterior como consideración es que Sorapure dice:

> Paul Auster's *City of Glass*, the first novel in *The New York Trilogy*, refocuses this critique [la crítica a las presuposiciones de la novela policíaca] on the function of the author in the discourse of detective fiction. Like other reflexive or self conscious novels, *City of Glass* incorporates a formal and thematic questioning of authorship and authority.[73]

En otras palabras, *City of Glass* critica a la novela policíaca clásica poniendo en duda la autoridad que despliega convencionalmente la autoría. Esto lo logra, frustrando la expectativa de que el detective sea la guía del lector para ascender a la posición autoral.

En *The Detective and the author: City of Glass*, Sorapure hace explicitas dos cosas en su crítica al primer relato de la *Trilogía*: la primera, que la narración cuenta con más de un detective, es decir, que cuenta con más de una "guía ejemplar" para comprender la "razón trascendental" del autor, cosa que implicará hacia el final de la novela que el relato no tiene "guía ejemplar" y no tiene una "razón trascendental"; la segunda, que la acción de detección es vinculada expresamente por Paul Auster al acto de escribir, y que en la conciencia de este acto es precisamente en donde los detectives se dan cuenta de la dificultad, e imposibilidad, de su empresa.

Como ya mencioné en el párrafo anterior, en la primera novela de la *Trilogía* no hay un único detective, como sí sucede en las novelas convencionales del género. Por esto, vale la pena exponer brevemente este juego de detectives que Sorapure desarrolla en su trabajo. En *City of Glass* la acción de detección parece, en un primer momento, correr a cargo únicamente del escritor de novelas policíacas Daniel Quinn que se hace pasar por el detective privado "Paul Auster". Sin embargo, Sorapure nos llama la atención que Stillman-padre, "Paul Auster", y el narrador de la novela son también presentados como agentes de detección. El primero dirigiendo sus esfuerzos hacia la construcción de un lenguaje universal, el segundo en su intento por "descubrir" quién es el "verdadero autor" de Don Quijote, y el tercero buscando resolver cuál es el paradero de Quinn y la razón de su desaparición. Al haber más de un detective, como ya había mencionado, hay también más de una "guía de lectura". O en otras palabras, con la existencia de más de un detective es como se manifiesta la pérdida de una "lectura ejemplar", esto porque se

72 *Idem*.
73 *Idem*.

Posgrado en Historiografía

plantea una pregunta fundamental que se vuele irresoluble: ¿Si hay más de una orientación de detección cuál es aquella que tiene la verdadera capacidad de ascendernos a la posición de autoridad suprema que supone la autoría?.

En la novela policíaca clásica hay un solo detective, una sola orientación de detección, y por tanto, una sola posibilidad de sentido. *City of Glass* juega con esta premisa, nos presenta en un principio a Quinn como el detective y nos muestra el caso Stillman como el enigma o misterio por resolver. Sin embargo, ya avanzado en la trama del relato, aparecen "Paul Auster" y Stillman-padre como otros dos agentes de detección. Hacia el final, destaca Sorapure, se devela un hecho todavía más importante. El caso de Stillman no es el caso por resolver en *City of Glass*, sino que es un caso que está dentro del problema que intenta resolver el narrador -el último detective que aparece-: descubrir cuál es el paradero, y las razones de desaparición, de Daniel Quinn. Este giro reconduce la detección hacia quien originalmente la ejercía. Así, la "lectura ejemplar" que aspiraba ser la detección de Quinn se vuelve, en *City of Glass,* objeto de detección, de cuestionamiento, de investigación.

La acción de detección no se puede llevar a cabo sin la escritura como proceso para convertirse en autor. Sorapure remarca que tanto el narrador, Quinn, "Auster" y Stillman-padre, son todos ellos, explícitamente, detectives-escritores. Y, además, todos ellos intentan aplicar la fórmula clásica de la ficción policíaca para resolver cada uno de sus casos.

> All of the author-characters in the novel -Quinn, Stillman, "Auster," and the narrator - try to apply the logic of the traditional detective story to their experiences as detectives, and instead realize, in varying degrees, the inadequacy and inaccuracy of the genre's presuppositions. Thus, rather than depicting detectives who invariably attain authorial omni-science, the novel presents author-characters whose experiences return them to the detective's ground-level, fragmented, and imperfect understanding.[74]

Daniel Quinn desaparece dejando como única evidencia de su existencia un cuaderno rojo en el cual se concentra el registro de todas sus actividades de detección para intentar resolver el caso Stillman, una libreta donde se encuentran todas sus anotaciones, todos sus actos escriturísticos. El cuaderno no exhibe posibilidad de resolución del enigma, es más, el cuaderno deja en evidencia que Stillman-hijo y su esposa ya no viven en donde antes vivían, desaparecieron, se mudaron, dejaron de contestar las llamadas de Quinn. El narrador-detective, con esta información que

74 *Ibid*, 73.

Posgrado en Historiografía

expone, deja preguntas decisivas abiertas que en una novela de detectives convencional debieron de haber sido respondidas: ¿Se cometió un crimen? ¿Qué pasó con quien era una potencial víctima? ¿Qué le pasó al detective? En ese sentido, en palabras de Sorapure: "*City of Glass* dramatizes thorough failure of the narrator-detective to answer centrally important questions and to solve the mystery".[75] *City of Glass* muestra una narración en la que se frustra la voluntad de los detectives en convertirse en autores de una historia de detectives. El final de este primer relato de la *Trilogía,* muestra Sorapure*,* subraya la inevitabilidad de que el misterio se abra cada vez más. La conclusión a la que tiende *City of Glass,* la solución del misterio, se escapa hacia el final, dejando una ficción policíaca sin su convencional cierre. Ninguno de los detectives, logran ascender a una posición autoral que exponga una "razón trascendental", se quedan envueltos en un misterio todavía más abierto, se quedan en un universo donde lo único patente es la imposibilidad de comprender el haber-sido a partir de un único sentido.

Para esta primer relato, la argumentación de Madeleine Sorapure tiene como primordial eje la existencia de más de un detective[76]. Ello le permite exponer diversas orientaciones de detección, y por ende, distintas posiciones autorales hacia las que tienden los esfuerzos de cada uno de los detectives. El intento de resolución del que aparece como misterio central y que esta a cargo del detective-escritor Quinn, en vez de irse cerrando cada vez más para irse comprendiendo a plenitud, lleva a un camino en el que siempre se van abriendo nuevas posibilidades de orientación de detección, dejando todo siempre inconcluso. La detección falla, nunca logra acceder a una posición autoral omnsiciente, porque siempre se fragmenta en nuevas posibilidades.

En *Ghosts* y en *The Locked Room* también falla la acción de detección, los detectives de cada uno de estos relatos también quedan imposibilitados de ascender a la posición autoral de la que Madeleine Sorapure nos habla. Sin embargo aquí no porque haya más de un detective, sino porque -también como le pasa a Quinn- la detección se gira hacia el personaje mismo que fungía como detective.

En *Ghosts,* la acción de detección es ejercida originalmente por Mr. Blue y su objeto de investigación es Mr. Black, en *The Locked Room* es el narrador el que cumple en un principio la

75 *Ibid*., p. 75

76 En lo que va de este apartado tan solo me dediqué a elaborar una descripción crítica que expusiera los presupuestos, los argumentos y las conclusiones de Sorapure.

Posgrado en Historiografía

función de detective y Fanshawe es el objeto de su detección. La imposibilidad de Mr. Blue y del detective-narrador de *The Locked Room* de ascender a una posición omnisciente, radica en que los esfuerzos por comprender los enigmas que pretenden resolver los llevan a cada uno a perder la función de detección dentro del relato. Mr. Blue se da cuenta que él es quién ha sido objeto de detección de Mr. Black, y el detective-narrador de *The Locked Room* se da cuenta que en la medida que avanza su investigación sobre Fanshawe, el desconocimiento de su amigo lo arroja a él a un desconocimiento sobre sí mismo, y que entonces, dirigir la detección hacia Fanshawe significa conducirla hacia sí. Por ello es que en estos dos casos, como también en *City of Glass*, se manifiesta el que "detection becomes a quest for identity, as the mystery outside releases the mystery inside the detective"[77].

Aquellos que son presentados como objetos de investigación en cada uno de estos dos relatos -Mr Black y Fanshawe- , cumplen simbólicamente las respectivas figuras de autoridad que posibilitan el que los detectives asciendan a una posición autoral. ¿Quiénes son Fanshawe y Black? ¿Cuáles son los motivos de sus acciones? Son preguntas que resuelven los misterios de cada caso. Así, es que conquistar una posición autoral omnisciente radica en que los detectives suplanten a Black y a Fanshawe respectivamente. Los misterios se vuelven así una búsqueda de identidad, en la que hay una tensión expresa de cercanía y lejanía en la relación Black-Blue y Fanshawe-narrador. Por ejemplo en *Ghosts*, se nos expone como Blue se siente ambivalente en su relación con Black:

> There are moments when he feels so completely in harmony with Black, so naturally at one with the other man, that to anticipate what Black is going to do, to know when he will stay in his room and when he will go out, he need merely look into himself. Whole days go by when he doesn't even bother to look through the window or follow Black onto street. Now and then, he even allows himself to make solo expeditions, knowing full well that during the time he is gone Black will not have budged from his spot. How he knows this remains something of a mystery to him, but the facts is that he is never wrong, and when the feeling comes over him, he is beyond all doubt and hesitation. On the other hand, not all moments are like these. There are times when he feels totally removed from Black, cut off from him in a way that is so stark and absolute that he begins to lose the sense of who he is.[78]

Que la detección se manifieste como efecto de un juego de suplantación de identidad hace precisamente que al ejercerse se reconduzca hacia el detective mismo. En *Ghosts*, hacia el final

77 *Ibid*. 77.
78 Paul Auster. "Ghosts" en *The New York Trilogy*. *op. cit.*, 153.

Posgrado en Historiografía

cuando se encuentra Blue con Black, este último le confiesa que necesitaba de él, de su vigilancia para poder sobrevivir:

> Every time I've looked up, you were there, watching me, following me, always in sight, boring into my with your eyes. You where the whole world to me, Blue, and I turned you into my death. You're the one thing that doesn't change, the one thing that turns everything inside out.[79]

Si bien nunca es clarificado porqué Black necesita de Blue, sí hay una dramatización que expone la dependencia de uno al otro. Blue dejó su vida por vigilar a Black, y este último veía en su vigilancia el fundamento de su existencia. La angustia de reconocer que todo el tiempo él también había sido vigilado hace que Blue acabe con la vida de Black. Y con ello, acabe con la posibilidad de ascender a una posición autoral omnisciente. ¿Quién era Black? ¿Por qué quería ser vigilado por Blue? ¿Cuál era el caso criminal por el que fue contratado Blue? Al igual que en *City of Glass*, estas preguntas centrales quedan sin respuesta. Seguramente por ello, es que la frase final de *Ghosts* es tan categórica negando la resolución y exhibiendo que el misterio siempre está abierto: "And from this moment on, we know nothing"[80].

En *The Locked Room*, la detección también se invierte hacia el detective de forma análoga. La duplicidad supuesta entre Fanshawe y el Narrador -la cual Stephen Bernstein analiza y de la que hablaré más adelante en el siguiente apartado- hace que este último busque respuestas sobre sí mismo, sobre su identidad, en la pregunta: ¿quién es Fanshawe y por qué desapareció abandonando a su familia? Esta pregunta es el misterio que plantea el relato policíaco, y es también el misterio que el detective-narrador plantea para reflexionar sobre los fundamentos de su identidad. Esta situación aparece desde el principio, cuando el narrador nos abre su historia afirmando: "It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything beings for me, and without him I would hardly know who I am"[81]. Esta frase plantea la premisa de la novela.

La acción de detección orientada hacia Fanshawe es entonces, por sí misma, una acción de detección hacia el narrador mismo, este hecho impide que el autor ascienda a una posición autoral omnisciente, la detección lo lleva hacia abrir el misterio hacia sí.

79 *Ibid*, 190.
80 *Ibid*, 192.
81 Paul Auster, "The Locked Room" en *The New York Trilogy*. *op. cit.*, 195.

Posgrado en Historiografía

En este sentido, el contenido del cuaderno rojo aparece como el objeto que nos podría permitir acceder a la solución de todo lo planteado, pues cuando Fanshawe y el narrador se encuentran, el primero le dice: "I have something to give you. At a certain point, I realized that I owed you an explanation for what I did. At least an attempt. I've spent the past six months trying to get it down on paper"[82]. El cuaderno rojo es mostrado por Fanshawe como la explicación completa que permitirá acceder a la "razón trascendental" de la obra, que da respuesta a su desaparición y, presumiblemente con ello, al efecto de duplicación que se construye desde el inicio del relato. No obstante, el escrito de Fanshawe es un texto incomprensible, cuando el narrador abre sus páginas no es capaz de comprender lo que está escrito ahí:

> I read steadly for almost an hour (…). If I say nothing about what I found there, it is because I understood very little. All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out. I can think of no other way to express it. Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible. It is odd, then that the feeling that survives from this notebook is one of great lucidity. It is as if Fanshawe knew his final work had to subvert every expectation I had for it. These were not the words of a man who regretted anything. He had answered the question by asking another question, and therefore everything remained open, unfinished, to be started again.[83]

El cuaderno rojo de Fanshawe, al presentarse como la respuesta a la pregunta fundamental que motiva el misterio, también se convierte en el lugar en el que se puede encontrar la ansiada conclusión del relato, e incluso de la *Trilogía* por completo. El cuaderno rojo parece orientar la expectativa del lector y del detective hacia lo que entendemos convencionalmente como un cierre narrativo. No obstante, al abrir esa libreta de apuntes, se manifiestan más incógnitas, e incluso hace experimentar al lector -tanto al detective-narrador, como a nosotros los lectores de *The Locked Room*- que el misterio en vez de cerrarse hacia una explicación, se abrió todavía más hacia la incomprensión, hacia la cancelación de sí mismo: "Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible (…). He had answered the question by asking another question, and therefore everything remained open, unfinished, to be started again."

82 *Ibid*, 304.
83 *Ibid*, 307.

Posgrado en Historiografía

Tanto en *City of Glass*, en *Ghosts* y en *The Locked Room* la detección se frustra. La figura autoral a la que convencionalmente se esfuerzan los detectives queda en *City of Glass* totalmente dispersa en, al menos, cuatro sentidos posibles. En *Ghost* y en *The Locked Room* se invierte hacia sí misma haciendo expreso que el misterio policíaco dispara cuestionamientos sobre la identidad del detective. Estos efectos evidencian la fragilidad de la metodología de detección de cada uno de ellos.

La escritura aparece aquí como el momento clave, ya que la resolución del crimen sucede -como dice Sorapure- cuando el detective manifiesta su habilidad autoral construyendo un relato que de cuenta de todos los hechos y que coincida con la "razón trascendental" del autor. Es decir, la resolución del caso, se encuentra vinculada de uno u otro modo a la operación de escritura. Por ello, es que en toda la *Trilogía* el lenguaje y la operación escriturística que llevan a cabo los detectives se presentan como instancias opacas que no pueden representar la "verdad" por más que lo intentan, que no puede mantenerse estables para decir algo fidedigno sobre el mundo. Estableciendo con ello una realidad tentacular que se escapa permanentemente.

Stillman-padre lo subraya desde el primer relato en su intento por descubrir un lenguaje universal:

> For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. They have not adapted themselves to the new reality. Hence, every time we try to speak of what we see, we speak falsely, distorting the very thing we are trying to represent. It's made a mess of everything.[84]

Quinn también vive esta complicación del acto escriturístico propia de la detección. El detective-narrador nos cuenta lo que se encontró en el cuaderno rojo de Quinn:

> At a certain point, he [Quinn] realized that the more he wrote, the sooner the time would come when he could no longer write anything. He began to weight his words with great care, struggling to express himself as economically and clarly possible. He regretted having wasted so many pages at the beginning of the red notebook, and in fact felt sorry that he had bothered to write about the Stillman case at all. For the case was far behind him now, and he no longer bothered to think about it. It had been a bridge to another place in his life, and now that he had crossed it, its meaning had been lost.[85]

84 Paul Auster. "City of Glass" en *The New York Trilogy*. *op. cit.*, 76.
85 *Ibid*, 128.

Posgrado en Historiografía

El cuaderno rojo de Fanshawe tiene este mismo fenómeno en *The Locked Room.* El detective narrador nos dice cuando lo lee que: "All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out. I can think of no other way to express it."

En suma, la imposibilidad de componer un relato cancela al mismo tiempo el ascenso del lector y del detective a una posición autoral omnisciente. Dejando con ello un caso inconcluso, dejando una narración que nunca llega a un cierre, y en donde se frustran las expectativas que se plantean en un principio.

La suplantación-duplicación entre personajes

Como muchos críticos lo hacen notar, la duplicación de personajes es un recurso central en la ficción de Paul Auster. Stephen Bernstein respecto a *The Locked Room* afirma que: "The novel's doubling helps to motivate its plot, and that plot, in turn, impinges on the doubling"[86]. Lo que en este apartado quiero mostrar es que este efecto, analizado por Bernstein para el tercer relato de la *Trilogía,* se extiende a los otros dos relatos también. Con ello, además, exponer que ese juego de duplicación es un complemento al apartado anterior para comprender cómo se lleva a cabo la detección y cómo Auster frustra la detección-suplantación para llevarnos a un "sublime closure" en el que se cancelan las expectativas convencionales de la ficción policíaca.

En esta sección pretendo remarcar que la detección es la acción mediante la que los personajes que están duplicados intentan, sin lograrlo, suplantarse entre sí. Esto porque los dobles aparecen en la obra de Auster como una suerte de complemento de una misma identidad. Así, la conciliación ontológica entre el detective y sus duplicados, equivale a llevar a cabo la suplantación entre ellos, a resolver preguntas fundamentales de identidad como quiénes son y porqué actúan así los dobles, a resolver el misterio, a que la detección sea exitosa.

En suma, Paul Auster hace uso del recurso de duplicación-suplantación para convertir la detección en un problema ontológico. Y así, lo que quiero mostrar en este apartado es que: la imposibilidad de la suplantación que se manifiesta en la *Trilogía,* es otra de las formas -además

86 Stephen Berstein, *op. cit.*, 89.

Posgrado en Historiografía

de la expuesta en el apartado anterior- como la diégesis compuesta por Auster nos cancela las expectativas de conclusión, de resolución y de conciliación ontológica.

En el caso de los dos últimos relatos la pareja de duplicados es relativamente clara: Black-Blue y Narrador-Fanshawe. Entre ellos se lleva acabo la detección primero dirigida hacia Black y hacia Fanshawe, y conforme avanza la narración en cada uno de los relatos, se invierta hacia Blue y hacia el narrador respectivamente.

Para *The Locked Room* la duplicación, como ya lo había señalado en el apartado anterior, se encuentra manifiesta desde el inicio. En las primeras líneas el narrador reconoce, haciendo una retrospectiva, que su identidad está necesariamente conectada con la de Fanshawe:

> It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am (…) He was the one who was with me, the one who shared my thoughts, the one I saw whenever I looked up from myself.[87]

En *Ghosts,* Blue se vuelve la sombra de Black hasta el punto de saber todo lo que él hace. Esa cercanía le produce calma, como si esa proximidad lo completara y le permitiera ser así un ser autónomo a pesar de paradójicamente estar sujeto a Black. Black-Blue son dobles que entran en angustia entre más separados se encuentren y que están en tranquilidad cuando están en cercanía:

> For the closer he [Blue] feels to Black, the less he finds it neccesary to think about him. In other words, the more deeply entangled he becomes, the freer he is. What bogs him down is not involment but separation. For it is only when Black seems to drift away from him that he must go out looking for him, and this takes time and effort, not to speak of struggle. At those moments when he feels closest to Black, however, he can even begin to lead the semblance of an independent life.

Así es que podemos decir que en *Ghosts* y *The Locked Room* la detección dirigida, en primera instancia a Black y a Fanshawe, está relacionada con el intento de suplantación ejecutado por Blue y por el detective-narrador de *The Locked Room* hacia cada uno de sus respectivos dobles.

Una exitosa suplantación sería, además de la resolución del caso planteado en cada una de estos relatos, una conciliación ontológica que alejaría nociones como fragmentareidad o ruptura en la constitución de sus respectivas identidades. Por ello es que en *Ghosts*, Blue entra en angustia cuando se siente separado de Black, como se expone en la última cita insertada. Y, también es que por eso, el detective-narrador del último relato, cuando comienza a darse cuenta que la figura de Fanshawe, a pesar de que parece un fantasma que nunca está presente, se encuentra en su vida

87 Paul Auster. "The Locked Room", *op. cit.*, 195.

Posgrado en Historiografía

como “the invisible force of inevitability, one much like fate”[88] y que, justo por la sensación de no estar cerca de él, por no saber quién es y porqué actuó como lo hizo, es que comienza a ver todo su mundo sin sentido, que empieza a pensar que “Each life is no more that the sum of contingents facts, a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events that divulgue nothing but their own lack of purpose”[89], a tener presente que “every life is inexplicable”[90] y que por ello “lives make no sense”[91].

Para *City of Glass* la duplicación es un poco más compleja, pues opera como un desdoblamiento de un mismo personaje en más de uno. Daniel Quinn se hace pasar por el detective “Paul Auster” para poder llevar el caso, pero llena ese nombre que para él es totalmente desconocido, con la personalidad de Max Work, el personaje de todas las novelas policíacas que él escribe. Y, además, Max Work es el detective de todas las novelas escritas por William Wilson, una identidad inventada por Quinn para publicar todo su trabajo. Así, la duplicación en *City of Glass* es el desdoblamiento de identidad: Quinn-“Auster”-Work-Wilson. Madeleine Sorapure describe las relaciones entre Work-Wilson-Quinn de la siguiente manera:

> In Quinn's description of the "triad of selves" through which he writes detective stories, we see his desire to assume different identities and thus "lose" himself. Quinn publishes under the pseudonym William Wilson, a name which, in itself and in its reference to Edgar Allan Poe's short story, reverberates in terms of doubled and potentially antagonistic identities. [Stefano] Tani comments that Poe's "William Wilson" highlights the doubled, divided status of the artist, the paradox of creativity in which "creation implies destruction, ultimately destruction of the artist himself". By "becoming" William Wilson, itself a fractured persona, Quinn creates his detective hero, Max Work.[92]

El análisis de Sorapure después agrega el desdoblamiento que se hace en la identidad vacía “Paul Auster”:

> Quinn's author-detective persona becomes even more fragmented as he gets involved in the Stillman case. He is hired as "Paul Auster," and Quinn soon discovers that the effect of operating as "Auster" is similar to the effect of writing as William Wilson/Quinn/Max Work. (…) For Quinn, the name "Auster" is a "husk without content. To be Auster meant being a man with no interior, a man with no thoughts".

En *City of Glass* la trama se dispara cuando Daniel Quinn decide tomar el nombre “Paul Auster” y su detección avanza atraída hacia la figura de Work, la cual solo tiene la condición de

88 Stephen Bernstein, *op. cit*., 90.
89 Paul Auster. “The Locked Room”, *op. cit.*, (primeras páginas de TLR)
90 *Ibid*, (80)
91 *Ibid*, (85)
92 Madeleine Sorapure, *op. cit.*, 77.

Posgrado en Historiografía

posibilidad con la existencia de William Wilson. La expectativa que plantea el primer relato de la *Trilogía* es que la suplantación se encuentra dirigida de Quinn a Work -pasando por "Auster" y por Wilson-, ya que este último es la figura que ejemplifica al detective de la ficción policíaca convencional capaz de resolver crímenes[93].

La conclusión convencional de la ficción policíaca está vinculada intrínsecamente, como ya lo mencioné en el apartado anterior, al cumplimiento de la expectativa que dicta que el método de detección es capaz de cerrar y resolver el misterio que se planteo en un inicio. Lo que en el entendido de Sorapure sería que el detective, por medio de su habilidad narrativa, pudiera entramar causalmente todas las huellas encontradas en un relato que diera cuenta de la "razón trascendental" del autor implicada en el aparato diegético de la ficción. Como dije al inicio de este apartado, el recurso de suplantación-duplicación del que hace uso Auster en toda la *Trilogía* hace de la detección una búsqueda de identidad. Por ello, entonces, la expectativa planteada en *The New York Trilogy* está íntimamente relacionada con la reconciliación entre las distintas identidades duplicadas o desdobladas que aparecen en la novela. La expectativa de esta novela de Auster, y de ello la conclusión esperada de su narración, radica en la comprensión de la duplicación de personajes, lo que ello traería el reencuentro entre las distintas identidades desdobladas y con ello la estabilización de un universo que aparece permanentemente heterogéneo y fragmentado.

El final de *City of Glass* queda con el detective Quinn desaparecido: "As for Quinn it is impossible for me to say where he is now"[94] dice el detective-narrador. Dejando con ello claro que Quinn no pudo suplantar a Work y con ello resolver el caso Stillman. Quinn, desapareció sin dejar rastro de sí más que el cuaderno rojo de sus anotaciones, un manuscrito que, en palabras del detective-narrador, "There where moments when the text was difficult to decipher"[95]. El final de *City of Glass* nos muestra un Quinn incapaz de encontrar su identidad en Wilson, en "Auster", o en algún otro, su corporeidad desapareció del relato y en éste quedó tan solo una presencia fantasmal y de añoranza por la cual el detective narrador dice en su última línea "He will be with

93 Madeleine Sorapure resalta que el detective-narrador de *City of Glass* intenta contar la historia de Daniel Quinn como si él fuera un detective *hard-boiled*. Bajo esa tesis, podemos asumir que la figura ejemplar de detección representada por Max Work es así un detective igualmente del *hard-boiled* norteamericano de la primera mitad del siglo XX. Ver: *Ibid*, p. 76.

94 Paul Auster. "City of Glass", *op. cit*., 130.

95 *Idem*.

Posgrado en Historiografía

me always. And wherever he may have dissapear to, I wish him luck"[96]. El desdoblamiento de identidades no se borra y la conclusión esperada queda frustrada.

En *Ghosts,* la duplicación-suplantanción termina con la muerte de Black. Para explicar cómo se llega debo rescatar algunos aspectos que suceden antes del final. Hacia la segunda mitad de este relato Blue modifica su detección. En un principio estaba únicamente dirigida hacia Black y después se abre hacia White, el cliente que lo contrató para vigilar al primero. Esto ocurre porque a Blue se le manifiesta una paradoja que emerge de su vigilancia: por un lado "Blue knows everything there is to know about Black"[97], pero por otro "He [Blue] has learned a thousands of facts, but the only thing they have taught him is that he knows nothing. For the fact remains that none of this is possible. It is not possible for such a man as Black to exist"[98]. Por esta circunstancia es que aparece White: "Blue begins to suspect that Black is no more than a ruse, another one of White's hirelings, paid by the week to sit in that room and do nothing ."[99] A partir de aquí, White aparece como un fantasma, cuya presencia nunca puede ser verificada, y Black como una entidad vacía para acceder a White, semejante a como Quinn concibe a "Auster" en *City of Glass*.

Con estas suposiciones en la cabeza, Blue se acerca días después a charlar con Black -sin revelar sus intenciones-, ahí éste le manifiesta que es un detective y que su caso actual es el mismo que el que Blue ejecuta hacia Black: "My job is to watch someone, no one in particular as far as I can tell, and send in a report about him every week"[100]. Si bien, por un lado Blue concibe como ya había remarcado, a Black como una entidad vacía, no puede evitar experimentar la duplicación que hay entre él y Black. Esto lo lleva a investigar los papeles que una y otra vez lee Black en soledad en su departamento, y ahí es cuando se da cuenta que todos los documentos de Black son todos los reportes que él le ha enviado cada semana a White: "he sees they [los papeles de Black]are nothing more than his own reports"[101]. Con ello, la duplicación que originalmente era Black-Blue, se vuelve la tríada Black-Blue-White, pues Black y White aparecen a partir de aquí como dos identidades de un misma entidad.

96 *Ibid*, 130.
97 Paul Auster. "Ghosts", *op. cit.*, 167.
98 *Idem*.
99 *Idem*.
100 *Ibid*, 177.
101 *Ibid*, 185.

Posgrado en Historiografía

Las razones por las cuales Black-White vigilan a Blue nunca se hacen explícitas, pero desde que Blue se da cuenta que está siendo vigilada su vigilancia, la dirección de la suplantanción y de la detección se invierten y el éxito de su empresa queda frustrado, pues la narración deja a un Blue atrapado en la incertidumbre abierta sobre su identidad. Es decir, el misterio no se pudo cerrar, y se abrió hacia dentro de sí mismo, hacia las preguntas ontológicas como: ¿Quién es él? Y ¿Cómo está relacionado él con Black y con White?

La escena final del relato ocurre en el departamento de Black, luego de que se manifiesta la imposibilidad de saber qué es lo que está ocurriendo y cómo es que Blue quedó atrapado en lo que parece un círculo de detección. El misterio nunca se resuelve, la búsqueda de identidad ni de Black ni de Blue tienen éxito. Después del asesinato de Black, Blue -al igual que Quinn en *City of Glass*- queda mencionado como un desaparecido, sin una presencia efectiva, más como una sombra que no dejó rastro y que solo puede ser referida desde la añoranza:

> Where he goes [Blue] after that is not important. For we must remember that all this took place more than thirty years ago, back in the days of our earliest childhood. Anything is possible, therefore. I myself prefer to think that he went far away, boarding a train that morning and going out West to start a new life.[102]

En *The Locked Room*, al igual que en los dos relatos que la anteceden, la detección se invierte. En un punto de la novela, el detective-narrador viaja a París para buscar los lugares que habitó Fanshawe y con ello tratar de encontrar respuestas sobre su amigo. Sin embargo en ese viaje, lejos de encontrar respuestas sobre él, se da cuenta que su empresa ha significado en realidad una huida de sí mismo. Con el viaje a Francia, se manifiesta que está evadiendo su vida con Sophie y su hijo. Y en ese sentido, que está también escapando de la vida que le dejó Fanshawe para suplantar[103]. Por ello es que en este pasaje de la novela es que se invierte la detección, porque el detective-narrador se da cuenta que el perdido no es Fanshawe sino él mismo: "I felt as though I was the one who had been found. Instead of looking for Fanshawe, I have actually runaway from him"[104].

Si bien la experiencia de la duplicación aparece desde el inicio del relato, el efecto de suplantación -como desarrolla Stephen Bernstein- surge como consecuencia de la carta escrita por

102 *Ibid*, 192.

103 Stephen Bernstein muestra que la suplantación del detective-narrador la experimenta éste como un imperativo esgrimido por el mismo Fanshawe. Ver: *op. cit.,* 90-91.

104 Paul Auster. "The Locked Room", *op. cit*., ()

Posgrado en Historiografía

Fanshawe que revela que él no está muerto como todos ya asumían[105]. La carta, lejos de darle calma al narrador, le dispara la sensación de estar suplantando a su doble. Después de que el detective-narrador recibe la carta de Fanshawe nos remarca que la muerte y que la conclusión de la historia transitan hacia el mismo lugar: "Stories without endigs can do nothing but go on forever, and to be caught in one means that you must die before your part in it is played out"[106]. La suplantación y la detección, son producto de que Fanshawe no esté muerto. La muerte de Fanshawe daría calma al narrador, porque ello significaría, de algún modo, acabar con la sensación de una vida desfasada en un otro. Que Fanshawe se encuentre con vida hace que aparezca la pregunta: ¿Por qué desapareció? ¿Por qué abandonó a su esposa y a su hijo?

La suplantación sería exitosa después de resolver dichas preguntas, porque el hecho de que Fanshawe no esté muerto, deja a esas respuestas como la única forma posible de tener un punto final, un cierre de la historia de Fanshawe, y de conciliar con ello la sensación de desfase que vive el narrador.

Desde el inicio de la novela, dice Bernstein, "Fanshawe is further established as a 'place', a prolepsis for the string of locked rooms, real and metaphorical, that will follow"[107]. Fanshawe es la habitación cerrada a la que el narrador desea acceder para resolver el misterio, para darle conclusión al relato. El encuentro de los dos amigos, que sucede hacia la parte final de la novela, es una escena notable pues en ella se muestra de forma literal cómo están separados entre ellos por una puerta que nunca se abre, en la que ni siquiera podemos ver a Fanshawe. A pesar de este encuentro que nunca se hace presente, todavía queda una expectativa para resolver el misterio: el manuscrito de Fanshawe en el que explica el porqué de todo lo que hizo, el cuaderno rojo. Como ya expuse en el apartado anterior, las palabras de dicha libreta no resuelven nada. Al final, no sabemos si el narrador regresa con Sophie y su hijo, ni si Fanshawe efectivamente murió por haber bebido un veneno. "At the end of the novel he is standing on a train platform, having reading Fanshawe's notebook. In a very real sense the novel has no ending".[108]

105 Stephen Bernstein, *op. cit.*, 98.
106 Paul Auster. "The Locked Room", *op. cit*., (63)
107 Stephen Bernstein, *op. cit*., 89.
108 *Ibid*, 99.

Posgrado en Historiografía

Sublime Closure: expectativa frustrada y diégesis fragmentaria

La dirección de la trama de la *Trilogía,* y de ahí la conclusión esperada, está vinculada a que la acción de detección llevada a cabo por los detectives tenga éxito. Y el éxito de la detección podemos advertirlo: 1) si el detective logra ascender a una posición autoral; y 2) si cada uno de los detectives logra resolver el problema de identidad, es decir, si la suplantación entre los personajes duplicados es efectiva y con ello borra los "desfases" de identidad que significan cada uno de los dobles.

Como expuse en los dos apartados anteriores, ninguno de los dos puntos sucede. La acción de detección abre cada vez más el misterio, posibilita la emergencia de nuevos detectives, e incluso invierte la orientación de detección hacia el detective que originalmente la ejercía, dejando en evidencia la inhabilidad narrativa del detective para esclarecer los hechos que sucedieron. Bernstein dice para el último relato: "What *The Locked Room*'s narrator needs desesperately is the ability of fashion a sentence -that smallest grammatical unit of narrative- which apperceives the contents of the locked room, the sublime site beyond closure."[109] Esto, por lo que se ha expuesto hasta ahora, se puede hacer extensivo hacia los otros dos relatos. Así, *The New York Trilogy,* como dice Alison Rusel, es una "recursive linguistic investigation of the nature, function, and meaning of language"[110], una investigación en la cual el lenguaje aparece como una instancia problemática para representar el mundo.

Por esto, podemos decir que en *The New York Trilogy* suceden estos rasgos propios de lo que Stefano Tani llama "deconstructive anti-detective novel":

> Reality is so tentacular and full of clues that the detective risks his sanity as he tries to find solution. In a very Poesque way, the confrontation is no longer between a detective and a murderer, but between the detective and reality, or between the detective's mind and his sense of identity, which is falling a part between the detective and the "murderer" in his own self.[111]

Los detectives de la *Trilogía* avanzan hacia el cumplimiento de la expectativa de ascender a una posición autoral, a ser la autoridad que permita ver un mundo completo, simple y directo. A

109 *Ibid*, 102.
110 Alison Rusel, "Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction" en *Critique 31* (1990), 71.
111 Stefano Tani. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction.* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 76.

Posgrado en Historiografía

observar, por ejemplo, el mismo tipo de universo de Sherlock Holmes, que se describe muy claramente en *The Hounds of the Baskervilles* (1901) después de haber resuelto el crimen:

> The whole course of events" said Holmes, "from the point of view of the man who called himself Stapleton was simple and direct, although to us, who had no means in the beginning of knowing the motives of his actions and could only learn part of the facts, it all appeared exceedingly complex.[112]

Un universo en el que el desconcierto es la consecuencia de no tener la mirada "completa" de los hechos. En el que la realidad es "simple and direct". *Simple*: constituida por un solo elemento, que no está compuesta; *directa*: que encamina de una parte a otra sin detenerse en los puntos intermedios, algo que va en "línea recta".

Pero, aunque los detectives de la *Trilogía* tienen la expectativa de un mundo "simple and direct", su detección los lleva a darse cuenta que "nothing was real except chance"[113], y que el lenguaje lejos de establecer una mediación directa entre el detective y su realidad, es una instancia compleja que incluso los lleva a perder sus propios sentidos de identidad.

> *The New York Trilogy* itself collapses into its own sublime nameless, vanishing into the same "dead of night" during which Quinn's telephone rings at the beginning of *City of Glass*. Thus detective fiction's predictable linearity becomes a darkened moebius strip of deferal, with sublime darkness subsuming all.[114]

El "sublime closure" que presenta la *Trilogía* permite darnos cuenta que la aparente linealidad de la trama colapsa cuando se frustra la expectativa implícita en el aparato diegético de la ficción de Auster. Con la negación de la expectativa, con la conclusión sublimada, se pone en duda la existencia de un *telos* en el que se reconcilien todos los fragmentos, las incertidumbres y ambigüedades de la realidad que se presenta.

112 Arthur Conan Doyle. *The Hounds of the Baskervilles*. (New York: Grosset and Dunlap, 1901), 235.
113 Paul Auster. "City of Glass", *op. cit*., 3.
114 Stephen Bernstein, *op. cit.*, 102.

Posgrado en Historiografía

CAPÍTULO III

Sublime closure: Una poética de la desintegración

Todos los puentes entre nuestro hoy,
nuestro ayer y nuestro anteayer
han sido destruidos.
Stefan Zweig, *El mundo de ayer*

El *sublime closure* es la etiqueta con la que entiendo el funcionamiento de la estructura narrativa de la novela policíaca *The New York Trilogy.* Éste lo describí a detalle en el capítulo anterior para plantear el objetivo de este tercer y último capítulo: exponer las repercusiones historiográficas de dicho funcionamiento; o en otras palabras, desentrañar qué tipo de experiencia temporal está representando el *sublime closure* de la novela de Paul Auster.

En el marco de la teoría de la historiografía, Hayden White subraya la importancia de la estructura narrativa en el proceso de codificación de la "realidad". White afirma que la forma narrativa no es una instancia neutra, cuyo carácter sea únicamente "estético", sino que la estructura tiene implicaciones ontológicas, epistemológicas e incluso políticas específicas:

> la narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas.[115]

Por todo esto es que Hayden White se hace preguntas por lo que él denomina el *contenido de la forma*. En otras palabras, lo que él se interroga es: ¿qué está implicando, en la representación de la experiencia temporal, la forma narrativa que se utiliza en un discurso histórico?

115 Hayden White. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica.* (Barcelona: Paidós, 1992), 11.

Posgrado en Historiografía

Yo agregaría que todo ese fenómeno no sucede únicamente para la escritura del discurso histórico, sino incluso también para la ficción; ya que no se puede evitar considerar que cualquier forma narrativa -ficcional o histórica- surge en la interacción que se produce dentro de una comunidad de sentido, con un horizonte interpretativo de la realidad asociado y con protocolos lingüísticos establecidos, que implican un "posicionamiento" epistemológico y ontológico particular. El mismo White sugiere esto:

> las teorías actuales del discurso disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales e imaginarios, subrayando su común condición de aparatos semiológicos que producen significados mediante la sustitución sistemática de objetos significativos (contenidos conceptuales) por las entidades extradiscursivas que les sirven de referente.[116]

Por ello, es que las preguntas centrales que dan la pauta a este capitulo son: ¿Cuál es el "contenido historiográfico" de la "forma narrativa" que a lo largo de este trabajo he denominado *sublime closure*? ¿Cuál y cómo es la experiencia temporal que está representando el *sublime closure* de *The New York Trilogy*?

Dicho cuestionamiento plantea un problema central insoslayable: ¿es posible exponer formalmente la relación entre una forma poética sin pretensión histórica y la representación social de una experiencia temporal? Como aproximación preliminar para reflexionar sobre esta cuestión destaco algunas ideas. Las representaciones que produce el ser humano como efecto de su propia experiencia temporal no se proyectan solamente en los discursos expresamente históricos. La música, el cine o la literatura de ficción, aunque no tengan necesariamente la intención explícita de abordar algún acontecimiento o algún proceso histórico que efectivamente ocurrió, son todos ellos parte de su propio tiempo, de su lugar de enunciación; qué dicen y cómo lo hacen no se pueden comprender sin ser asociados a una específica comunidad de sentido. Paul Auster escribe dentro de un lugar particular de enunciación que tiene asociado un horizonte interpretativo del mundo de la acción, desde el cual posteriormente el autor compone la forma narrativa *sublime closure.* En otras palabras, el *sublime closure* es una configuración narrativa que remite a los recursos y protocolos lingüísticos de una comunidad de sentido; insumos que, de uno u otro modo, codifican intersubjetivamente la existencia temporal de dicha comunidad.

116 *Idem*.

Posgrado en Historiografía

Por lo anterior fue necesario abordar, en el primer capítulo de este trabajo, la manera en la que Paul Auster ha codificado su experiencia histórica vital y la de su país[117]. Tal ejercicio permitió rastrear el horizonte interpretativo de la realidad de Paul Auster -la posmodernidad narrativa-, y con ello, observar la crítica que él, como figura intelectual inserta en el debate público, hizo hacia los años de la posguerra de su país.

En este sentido, debemos considerar al *sublime closure* como una estructura narrativa que representa una experiencia temporal que interpela al relato "hegemónico" del *american way of life* de la posguerra, y que acentúa las contradicciones del discurso de "bonanza", "libertad", "seguridad", "certeza", "paz" que imperó en la élite norteamericana para pregonar el triunfo de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.

El *sublime closure* implica la imposición de un *telos* narrativo y, a la vez, la imposibilidad de cumplirlo. Auster plantea "casos policíacos" que no solo no se puede resolver, sino además, cuyas premisas fundamentales se hacen difusas, contradictorias y hasta irrelevantes para el desarrollo de los relatos. Tal funcionamiento narrativo representa una temporalidad en la cual la expectativa que se proyecta a partir de un espacio de experiencia específico se cancela a sí misma. Destaco lo anterior, ya que considero que el *sublime closure* relaciona de forma específica la expectativa y experiencia; y ello, es el punto de partida desde el que formulo la experiencia temporal que a mi juicio plantea la novela de Auster.

Reinhart Koselleck conceptualiza la relación experiencia-expectativa para modelar el tiempo moderno en su obra *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Este autor argumenta que la experiencia de tiempo moderno surgió con la aparición del *futuro abierto*, una dimensión desocupada entre el presente y el porvenir que emergió alrededor del siglo XVI. Koselleck asocia el surgimiento de este futuro abierto a la mutación de la concepción de la idea del apocalipsis cristiano.

La idea del fin del mundo para el cristianismo -el día del juicio final, en el que los "buenos" cristianos encontrarían su salvación- transitó de concebirse como un acontecimiento inminente

117 Por ello es que el objetivo del primer capítulo de la ICR consiste en exponer cómo Auster cifra la historia de su propio país y cómo él inserta su experiencia vital en ese relato, pues ello nos permite vincularlo a un horizonte interpretativo de la realidad específico: la posmodernidad narrativa. Ello nos posibilita observar el lugar de enunciación de dicha figura pública.

Posgrado en Historiografía

pero oculto, a convertirse un hecho cada vez más alejado e indeterminado que sucedería en un futuro. Efecto que produjo un espacio vacío entre el "presente" y el "fin del mundo", una dimensión desocupada que incitó rápidamente a ser llena de recursos simbólicos, de expectativas, un *futuro abierto*[118]. Antes de la transformación mencionada, la experiencia y la expectativa estaban situadas en un mismo espacio, sucedía lo que se sabía que tenía que ocurrir, fechas de cosecha, estaciones climáticas, etc. La aparición del *futuro abierto* provocó una tensión entre la expectativa y la experiencia, una separación del lugar que ocupaban anteriormente.

Parto de la premisa de que lo que entiende Koselleck como *futuro abierto* fue codificado por el racionalismo-ilustrado como el espacio en el que se lleva a cabo la idea de progreso. Si la experiencia del ser humano en el tiempo logra ser ordenada y sistematizada racionalmente, a través del "conocimiento", ello permitiría adquirir la capacidad de deliberar y tomar una decisión mejor hacia el futuro, y con ello establecer un "sentido histórico" específico, un *telos*. Dicho pensamiento racionalista-ilustrado posibilita concebir una experiencia temporal en la que prevalece la continuidad y la causalidad.

Mi hipótesis es que la estructura narrativa de *The New York Trilogy* pone en duda la forma positiva de vinculación expectativa-experiencia. El *sublime closure* presenta una relación "inestable" entre ambas, en la que la expectativa que se proyecta nunca logra cumplirse. Lo cual implica una temporalidad en la que el *telos* se desvanece, la noción de causalidad para explicar los procesos temporales es puesta en duda, y queda la sensación de una "realidad" fragmentaria, incierta, no fidedigna. El *sublime closure* representa un tiempo fracturado, inasible e ininteligible, en donde los vínculos entre la experiencia y la expectativa se encuentran rotos. Estos rasgos no pueden disociarse de la sensación de época de la comunidad de sentido desde donde escribe Auster, son sintomáticos de la percepción de la "crisis de sentido"[119] que extravió el *telos* que ordenaba la experiencia histórica hacia la década de los años sesenta y setenta en los Estados Unidos en particular, y en Occidente en general.

Este capítulo está organizado en tres secciones: 1) En la primera exploro la pertinencia de analizar una experiencia temporal a partir de una forma narrativa sin pretensiones históricas, un

118 Reinhart Koselleck. "Futuro pasado del comienzo de la modernidad" en *op. cit.*

119 Por ello, en el primer capítulo de este trabajo ahonde en la experiencia histórica y vital de Paul Auster. Para observar como ésta se encontró atravesada por la sensación de "crisis".

Posgrado en Historiografía

arriesgado salto de la literatura al análisis historiográfico que es inevitable abordar para mostrar mi hipótesis; 2) En la segunda expongo los conceptos de espacio de experiencia y horizonte de expectativas, describo con más detalle cómo su relación modela el tiempo histórico según Koselleck, y con todo ello planteo qué entiendo por "estabilidad" en su asociación, dejando así los insumos teóricos para explicar formalmente la repercusión historiográfica del *sublime closure*; 3) Finalmente, desarrollo a profundidad cómo el *sublime closure* es, en efecto, una forma narrativa que significa una existencia temporal que radica en la asociación inestable entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas.

Ficción e historia: entrecruces, diferencias y singularidades

¿Es posible exponer formalmente la relación entre una forma poética sin pretensión histórica y la representación de una experiencia temporal? ¿Es pertinente considerar una forma poética como un objeto que representa, en alguna medida, una temporalidad humana? Lo que nominalmente consideramos como representaciones del "tiempo histórico" apelan, a mi juicio, al argumento que supone una correspondencia explícita y directa entre aquello que concebimos como lo "verdaderamente" ocurrido y el discurso configurado narrativamente que lo hace legible. Correspondencia que se "ampara" en instancias mediadoras que, en alguna medida, legitiman la observación y la representación hecha. El caso de la actividad histórica es un caso ejemplar para asentar lo antes dicho, la metodología, el cúmulo de procesos que llevan a la escritura sobre el pasado, son construidos expresamente por una comunidad que funciona institucionalmente[120]. Por ello, el discurso histórico no se enuncia únicamente desde autor/historiador, sino desde toda la institución histórica que ha constituido consensualmente modos de observación y representación. Por ello, es que la dificultad de considerar a una forma poética sin pretensiones históricas como un objeto que está representando una experiencia temporal, radica en la aparente falta de instancias mediadoras, en la "naturaleza" de su composición autoral, que se presupone como una operación "individual", "solipsista", "relativa" o "subjetiva". Rasgos asociados a la ficción

120 El término de *representancia* de Paul Ricoeur es ilustrativo para hablar sobre estas mediaciones institucionales que soportan el pacto de verdad del discurso histórico. "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado" en Anne Pérotin-Dumon. *Historizar el pasado vivo en América Latina* (dir.), 2007.

Posgrado en Historiografía

durante el proceso de profesionalización de la historia durante el siglo XIX[121] para subrayar la falta de objetividad de la primera, y con ello el poder de objetivación de la metodología histórica.

Siguiendo esta línea de reflexión podemos decir que una forma común de distinguir ficción e historia es asociar cada una a cada lado de la dicotomía verdad/falsedad. Es decir, definir a la ficción como el producto del mundo "subjetivo" de un individuo, y por tal condición, con el potencial de falsear la "verdad" por el hecho de provenir de un solo sujeto; y a la historia, definirla bajo la premisa central de que ésta tiene el compromiso total por representar objetivamente el haber-sido, que es un discurso que cuenta con mecanismos de verificación que permiten así tener seguridad de que lo enunciado corresponde con lo sucedido.

Kuisma Korhonen subraya que la palabra "ficción" fue asociada a la falsedad a penas en el siglo XIX en la jerga surgida entonces entre los juristas de la época. Este autor rescata que, a pesar de la connotación ya mencionada, la palabra latina *fictio* más que referir al engaño, la falsedad o la mentira, tendía en la época romana a nociones más próximas a la idea de modelar o de darle forma a aquello que no tenía materialidad; justicia o democracia podrían ser, en este sentido, ficcionales[122]. La consolidación de la historia como práctica profesional hacia la segunda mitad del siglo XIX suscribió, de algún modo, esta asociación entre ficción y falsificación, pues ello le permitió delimitarse como disciplina provisora de la "verdad" de lo sucedido, y además, bien diferenciada de la literatura.[123]

No obstante, hacia la segunda mitad del siglo pasado, apareció la necesidad de hacer una reconsideración de las premisas de esta distinción positivista entre historia y ficción, en parte debido al giro lingüístico que se dio entonces en las humanidades y en ciencias sociales[124]. Paul Ricoeur resalta que en toda narrativa, incluyendo a la historia, se lleva a cabo una composición poética, un acto que convierte el fenómeno desbordante e inaprehensible de la experiencia del ser humano en el tiempo, en una forma lingüística ordenada dentro de una estructura verbal[125]. Aunque Ricoeur subraya que la historia no se escapa de la poética, distingue a la ficción del

121 Kuisma Korhonen. *Tropes for the past. Hayden White and the History/Literature debate*. (Amsterdam: Rodolpy, 2002), 14-18.
122 *Ibid*., 16.
123 *Idem*.
124 George G. Iggers. *op. cit.,* 193-215.
125 Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* (México: Siglo XXI, 2004), 155.

Posgrado en Historiografía

discurso histórico en que este último tiene la intencionalidad de "centrarse en acontecimientos que han tenido lugar *efectivamente*"[126], mientras que el otro no. Así, la ficción y la historia comparten el acto poético para crear sus representaciones; y más allá de si una representa más verazmente que la otra, su diferencia se encuentra en que tienen intencionalidades distintas que implican diferentes formas de establecer el pacto con el lector para comprender y leer el texto.

En este mismo camino hay que considerar al teórico de la historia Hayden White. Para este autor el campo de observación del historiador se prefigura a partir de las condiciones lingüísticas en las que éste está inserto. El historiador modela el haber-sido -compone su discurso histórico- a partir de una figura poética asumida precríticamente que a su vez da cuenta de su propia experiencia temporal[127]. La literatura opera, de algún modo de forma análoga, pues ésta constituye su aparato diegético desde los recursos disponibles que se encuentran dentro de su comunidad de sentido, y estos tienen el potencial de adentrarnos a una narración, a una experiencia de tiempo.

Hayden White, en su trabajo titulado *Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica*[128], define la diferencia entre la historia y la ficción en que la primera se dirige hacia la provisión de la "verdad". Hacia el intentar resolver la pregunta: "¿Qué puede afirmarse verazmente acerca de los acontecimientos que ocurrieron en un 'tiempo antiguo' sobre la base de la evidencia admisible?"[129]. Mientras que la segunda, la ficción, se compone más bien como una indagación que procede probando intuitivamente el límite entre lo 'verdadero' y lo posible. Un acto creativo diseñado para dar acceso a lo real, ya que, en palabras del autor, permite observar "todo lo verazmente dicho acerca de su efectividad, más todo lo que puede ser dicho verazmente acerca de lo que podría posiblemente ser."[130]

Esta distinción entre historia y ficción que hace White se aproxima a la diferenciación que hace Aristóteles para distinguir al poeta del historiador. Este autor dice: "la función del poeta no es

126 *Idem*.
127 Esta idea es la premisa de los tropos de la teoría que presenta White en: Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX. op. cit.,* 40-50.
128 El texto original se publicó en la revista norteamericana *Rethinking History* (Vol. 9, N°2/3, 147-157) en 2005. El texto fue traducido para la publicación de una compilación de ensayos producidos por White en la primera década del siglo veintiuno, publicados en el mismo libro en 2010 a cargo de Verónica Tozzi. [Hayden White. "Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica" en *Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica.* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010), 169-182.]
129 *Ibid.,* 170.
130 *Ídem*.

Posgrado en Historiografía

contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren entre sí por escribir en prosa o en verso (…). La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder"[131]. Bajo este entendido, asocio a la historia con la búsqueda de la veracidad y de la provisión de la "verdad", mientras que a la ficción con la necesidad de diseñar un aparato verbal *verosímil* que permita plantear problemáticas sobre la *realidad*.

La ficción busca establecer un pacto de verosimilitud que haga legible y significativa para el lector la narración experimentada. Ello nos remite necesariamente a una afirmación de Paul Ricoeur a la que me es necesario recurrir nuevamente: "el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de existencia temporal"[132].

Ello nos permite considerar que la consecución del pacto de verosimilitud en una ficción implica que su modo narrativo posibilita la experiencia del "tiempo humano", la percepción de la existencia temporal. Así, siguiendo a Ricoeur, presupongo al modo narrativo como una "mímesis" del mundo de la acción, un aparato semiológico que condensa significativamente la experiencia temporal de una comunidad de sentido. Un modo narrativo, y específicamente para nuestro caso el *sublime closure*, es una estructura verbal que condensa significativamente una temporalidad específica; y como dice White, que tiene asociados posicionamientos epistemológicos, ontológicos e incluso políticos.

Modernidad racionalista: Un aparato semiológico que estabiliza la relación experiencia y la expectativa

La noción de Paul Ricoeur de "tiempo humano" que mencioné líneas arriba, remite inevitablemente a la categoría analítica de "tiempo histórico" de Reinhart Koselleck. Un concepto de tiempo algo diferenciado del tiempo "natural" al que los astrónomos y físicos mensuran, y que está más bien "vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que

131 Aristóteles. *Poética*. (Madrid: Akal, 2002), 53.
132 Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* (México: Siglo XXI, 2004), 113

Posgrado en Historiografía

actúan y sufren, a sus instituciones y organizaciones"[133], y que además tiene "modos de realización que le son inherentes con un ritmo temporal propio"[134].

Koselleck le da el calificativo de "histórico" porque su observación analítica está más específicamente vinculada al horizonte de la teoría de la historia, él se pregunta por aquella dimensión del tiempo que está presupuesta al momento de llevar a cabo la investigación histórica. Mientras que Ricoeur le da el calificativo "humano" porque su aproximación es más ontológica que propiamente histórica, ya que sus preguntas tienen más que ver con los procesos de significación que lleva a cabo el ser humano para insertarse en un arco del tiempo.

No obstante, más allá de estas diferencias nominales y los demás matices que puedan subrayarse surgidos por la diferente aproximación crítica, considero que ambas remiten al mismo fenómeno. Y en ese sentido, conjuntando a Ricoeur y a Koselleck, podemos decir que: el tiempo se hace "tiempo histórico" en la medida en la que se articula de modo narrativo.

Si además sopesamos que para Koselleck el "tiempo histórico" es "la diferencia entre el pasado y el futuro o, dicho antropológicamente, entre experiencia y expectativa"[135]; entonces podemos suponer que la narración alcanza su plena significación cuando se produce una tensión "verosímil" -para una comunidad de sentido- entre lo que Koselleck entiende por experiencia y expectativa.

Expuse en el capítulo anterior que el *sublime closure* de *The New York Trilogy* es una estructuración narrativa específica. Con lo dicho en esta sección agrego que dicha forma narrativa implica una relación particular entre experiencia y expectativa; por lo tanto, un "tiempo humano" con rasgos y características que pueden ser formalmente determinados. Para dar ese paso en la siguiente sección, ahora tan solo describiré lo que Koselleck entiende por espacio de experiencia y horizonte de expectativa. Para con ello, además, reflexionar sobre el modo de vinculación entre estas dos categorías.

Para Koselleck, el recuerdo y la expectativa se entrelazan para producir la sensación de tiempo humano, "no existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y

133 Reinhart Koselleck, *op. cit.*,14.
134 *Idem.*
135 *Ibid*., 15.

Posgrado en Historiografía

esperanzas de personas que actúan o sufren"[136]. Así, la existencia temporal, la percepción del ser humano de estar inserto en un arco del tiempo, no puede disociarse del entrecruzamiento entre el pasado y el futuro. Un pasado-presente que considera "tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento y la experiencia ajena"[137] y un futuro hecho presente "ligado a las personas y a la vez siendo impersonal"[138].

Koselleck denomina a dicho pasado presente como *espacio de experiencias,* una categoría que remite al haber sido, y que lo ordena espacialmente, ya que esta categoría no tiene necesidad de estar ordenada lineal-cronológicamente, sino más bien atravesada simultáneamente por diversos capas de tiempos anteriores:

> Tiene sentido decir que la experiencia procedente del pasado es espacial, porque está reunida formando una totalidad en la que están simultáneamente presentes muchos estratos de tiempos anteriores, sin dar referencias de sus antes ni de su después. No hay una experiencia cronológicamente mensurable -aunque sí fechable según su motivo- porque en cualquier momento se compone de todo lo que se puede evocar del recuerdo de la propia vida o del saber de otra vida.[139]

Mientras que al futuro presente le da la nominación de *horizonte de expectativa:*

> es más preciso servirse de la metáfora de un horizonte de expectativa que de un espacio de expectativa. Horizonte quiere decir aquella línea tras de la cual aún no se puede contemplar. La posibilidad de descubrir el futuro choca, a pesar de los pronósticos posibles, contra un límite absoluto porque no es posible llegar a experimentarla.[140]

De tal suerte, podemos decir que espacio de experiencia y horizonte de expectativa son categorías cuya ejecución constituyen la experiencia de temporalidad del ser humano. Pues "la tensión entre experiencia y expectativa es lo que provoca de manera cada vez más diferente nuevas soluciones, empujando de ese modo y desde sí misma al tiempo histórico"[141]. Por ello, lo que aquí he llamado "tiempo humano" o "tiempo histórico" es aquella modalidad mediante la que el ser un humano se inserta en un arco del tiempo.

El "tiempo humano" es la vivencia de la superposición entre las experiencias acumuladas y las expectativas generadas, que al mismo tiempo de ser producidas desde la experiencia son

136 *Ibid*., 335.
137 *Ibid*., 338.
138 *Idem*.
139 *Idem*.
140 *Ibid*., 340.
141 *Ibid*., 342.

Posgrado en Historiografía

transfiguradoras de esta última, "no se trata de simples conceptos contrarios, sino que indican, más bien modos de ser desiguales"[142]. Ya que, en palabras de Koselleck:

> Las experiencias se superponen, se impregnan unas de otras. Aún más, nuevas esperanzas o desengaños, nuevas expectativas, abren brechas y repercuten en ellas. Así pues, también las experiencias se modifican, aun cuando consideradas como lo que se hizo en una ocasión, son siempre las mismas. Ésta es la estructura temporal de la experiencia, que no se puede reunir sin una expectativas retroactiva.[143]

Habiendo definido estos dos conceptos centrales de Koselleck, es momento ahora de avanzar hacia la descripción de la temporalidad que evoca la tensión entre espacio de experiencia y horizonte de expectativas.

Aunque se conocen múltiples aproximaciones críticas a la nomenclatura de *modernidad*, el marco de observación de este trabajo es el de Koselleck. La tesis de Koselleck es que "solo se puede concebir la modernidad como un tiempo nuevo desde que las expectativas se han ido alejando cada vez más de las experiencias hechas"[144]. La *modernidad* la estoy entendiendo como *la experiencia de una temporalidad que siempre es nueva, irreplicable, que está inevitablemente abierta, y que surge por el distanciamiento entre el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas*. Esta dinámica supone la indeterminación perpetúa del porvenir y el desconocimiento total del futuro. Sin embargo, aunque ello podría implicar en primera instancia una aparente desorientación del sentido de los sujetos, la invención del *futuro abierto*, que conllevó al tiempo moderno, también posibilitó un nuevo lugar de significación, un nuevo espacio para dotar de sentido, y de resituarse en ese temporalidad siempre dinámica.

Si bien podemos suponer que el *futuro abierto* originó la sensación de que el ser humano no tenía seguridad de lo que vendría, también podemos decir que éste posibilitó la emergencia de una dimensión "vacía" para acumular más experiencias. Fue en ese sentido que "Kant admitió que por la experiencia no se puede solucionar inmediatamente la tarea del progreso. Pero añadió que en el futuro se podrían acumular nuevas experiencias (…), de manera que la educación mediante frecuentes experiencias aseguraría un continuo progreso hacia lo mejor"[145]. La acumulación de

142 *Ibid*., 340.
143 *Ibid*., 341.
144 *Ibid*., 343.
145 *Ibid*., 348.

Posgrado en Historiografía

conocimiento proveería de alivio ante la angustia que significaba la indeterminación del futuro abierto.

Si bien la experiencia temporal no permite saber que ocurrirá en el futuro, sí proveé la idea de un porvenir, y con ello la certeza de que si el ser humano acumula racionalmente experiencias puede crear progreso.

> De los descubrimientos científicos y su aplicación industrial nació el axioma general de la experiencia de que cabía esperar nuevos progresos sin poder calcularlos de antemano. Sin embargo, el futuro no derivable de la experiencia permitía la certeza de una expectativa de que los descubrimientos científicos crearían un mundo nuevo. La ciencia y la técnica han estabilizado el progreso como una diferencia temporal progresiva entre experiencia y expectativa.[146]

El pensamiento racionalista-ilustrado que soportó la fe en la ciencia y en la técnica desde el siglo XVIII, fue capaz de estabilizar la tensión entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas. La Idea de Progreso fincó un *telos* que aunque fuera, en cierta medida, polisémico -podría orientarse hacia la libertad, la igualdad, la verdad, hacia diversos lugares- era intuitivamente comprensible, la premisa que lo soportaba es: el paso del tiempo solo puede llevarnos a un "mejor" lugar. Así, el pensamiento racionalista-ilustrado aprovechó el *futuro abierto* como dimensión provisora del perfeccionamiento, y con ello, al estabilizar la expectativa y la experiencia, fue capaz de reconciliar el desfase entre el pasado-presente y el futuro-presente. Suponiendo así un tiempo "homogéneo", "continuo" y "causal".

Mi hipótesis, como ya dije, es que el *sublime closure* de *The New York Trilogy* hace presente la imposibilidad de dicho tiempo homogéneo, continuo y causal. Auster nos expone una temporalidad humana, de la posguerra mundial, en la que se encuentra suspendido el aparato semiológico racionalista-ilustrado. Para mostrar esto, en el siguiente apartado expondré cómo el género de detectives es el espacio en el que se potencia esta discusión. Para ello, quiero que no se pierda de vista que la idea de "género" no solamente es un lugar en el que se sitúan técnicas estéticas o temas específicos aislados de su propia realidad. Son formas de comprensión del mundo de la acción y por tanto, son a la vez sintomáticas y transfiguradoras de un tiempo humano.

146 *Ibid*., p. 350

Posgrado en Historiografía

Sublime closure: desintegración del orden de la razón

Como anoté en el primer capítulo de este trabajo, una de las estrategias principales de las cuales el código de la posmodernidad narrativa hace uso es la intertextualidad. No olvidemos que la crisis de representación de la posguerra conllevó a cambiar el foco de observación hacia las condiciones de enunciación, hacia los protocolos linguísticos que crean las posibilidades de predicación dentro de una comunidad de sentido. Esto, precisamente, porque si la crisis de sentido puso en duda la correspondencia entre la "palabra" y la "realidad", dejó de tener preponderancia el enunciado y su referente por sí solos, y comenzaron a tener mayor importancia los protocolos que posibilitan dicha enunciación y que invisibilizan otras. Dicho de distinto modo, después de la crisis de representación, lo que se enuncia discursivamente solo puede concebirse atravesado por otros discursos anteriores, de aquellos textos pasados que proveyeron del espacio de experiencia desde el cual se configuró el horizonte discursivo que posibilita la enunciación. La intertextualidad es una estrategia narrativa cuya premisa es explicitar que el texto que se está leyendo está atravesado por otros textos, y que en ese sentido, hay un "pasado" al que se está remitiendo a través del discurso.

En *The New York Trilogy,* el *closure* al que se apela narrativamente y que termina por sublimarse, es el punto de partida para observar la intertextualidad de esta obra. Como señalé en el capítulo anterior, la indeterminación de la conclusión narrativa está vinculada a la expectativa común de la novela policíaca: el *closure* se sublima en el preciso momento en el que se suspende la posibilidad de detección. Auster discute así con la ficción policíaca y por ello los discursos que atraviesan y que están fundando las premisas de la acción narrativa de su novela son los del género de detectives.

De algún modo lo que estoy diciendo con esto es que la intertextualidad policíaca de *The New York Trilogy* es en términos de Koselleck, el espacio de experiencia desde el que se está configurando la novela de Auster, es el cúmulo de pasado hecho presente que le da cuerpo a los tres relatos. Para comprender el "tiempo humano" que nos está representando Auster, es entonces necesario regresar a la novela policíaca. Pero más allá de centrarme en sus peculiaridades literarias, esbozaré una relación entre las condiciones de enunciación de ésta, con sus rasgos

Posgrado en Historiografía

vinculados al *closure* narrativo tradicional. Y con ello, posteriormente observaré la "realidad" que Auster está enmarcando cuando el *closure* de *The New York Trilogy* se sublima.

El origen de la ficción policíaca lo sitúa el crítico literario Martin Priestman en la mitad del siglo XIX, con las publicaciones de *The Murders in the rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt* (1842-43), *The Gold-Bug* (1843) y *The Purloined Letter* (1844) del autor estadounidense Edgar Allan Poe[147]. Sin embargo, también hace mención de tres relatos del siglo XVIII que dicho autor los considera como la "prehistoria" de la ficción policíaca; *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe; *Jonathan Wild* (1743) de Henry Fielding; y de Thoman De Quincey el ensayo *Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827).[148] La aparición del género de detectives nos remite a los siglos XVIII y XIX. Algo sucedió en estos años en las condiciones de enunciación, que posibilitó la emergencia de ese tipo de relatos.

Para Michel Foucault, en su trabajo *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión,* la emergencia de la ficción policíaca está vinculada a una transformación en la literatura del crimen. Hasta antes del siglo XIX el criminal se presentaba más como una figura glorificada que luchaba contra el poderoso. En un primer momento, un héroe masificado a través de gacetillas y puesto como una suerte de representante de las clases populares; posteriormente convertido en un individuo romantizado con características excepcionales de la "Alta Cultura", alejado del puro ilegalismo que se asociaba a la figura de las clases populares[149]. Sin embargo, hacia los siglos XVIII y XIX el crimen dejó de ser una epopeya y se convirtió en un enfrentamiento racional entre dos mentes. El criminal fue desplazado, ya no fue considerado un héroe de clases bajas, ni un individuo excepcional que debiera ser glorificado. "En este nuevo género [ficción policíaca] no hay ya ni héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso, pero inteligente, y de ser castigado no hay que sufrir. La literatura policíaca traspone a otra clase social ese brillo que rodeaba al criminal".[150] El detective desplazó al criminal, y la metodología de detección a la aventura ilegal. Martin Priestman describe estos fenómenos:

> the nascent detective genre marks the replacement of the spectacular punishment of the plebeian malefactor by the 'struggle between two pure minds', 'The Murders in the Rue Morgue' is especially instructive in that the ape/murderer combines the 'brutal' qualities

147 Martin Priestman. *op. cit*., 4.
148 *Ibid*., 3.
149 Michel Foucault. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión.* (México: Siglo XXI, 2002), 64-65.
150 *Ibid*., 65.

Posgrado en Historiografía

> we associate with the everyday crimes retailed in sensation reportage with the 'superhuman' qualities demanded of the criminal in order to match the brilliance of the detective.[151]

The Mystery of Marie Rogêt (1842) de Poe*,* una de las narraciones fundacionales del género que mencioné líneas arriba, es la ficcionalización de un caso policíaco verídico en Nueva York que alcanzó dimensiones nacionales en los Estados Unidos en 1841. Poe simplemente transportó el entonces famoso asesinato de Mary Rogers de Nueva York a París[152]. La importancia de esta historia, más allá de la anécdota del caso, se encuentra en el entorno social de aquellos años y es útil para exponer la experiencia del tiempo de entonces.

Según el investigador Dennis Porter el sensacionalismo nacional producido por los reportajes hechos al caso Rogers fueron instrumentales para instaurar en 1844 el *Day And Night Police,* proyecto que significó la institucionalización de *New York Police Deparment[153]*. Hasta antes de este hecho, Nueva York no tenía un aparato policíaco profesional pagado por el Estado, los cuerpos de vigilancia se conformaban a partir de votaciones entre ciudadanos voluntarios. Sin embargo, hacia los años cuarenta el crecimiento poblacional se disparó considerablemente por la migración a la urbe y el aparato del Estado fue ampliándose para lograr paliar los problemas desencadenados[154].

El "tiempo nuevo" de la modernidad y que conllevó a la agresiva industrialización y racionalización de los procesos de producción hacia el siglo XIX, implicó un desajuste en las comunidades humanas[155]. Si bien se podría suponer que el incremento de la producción se tradujo en mayores empleos, ello no necesariamente conllevó a mejores condiciones de vida. La figura del detective cobra especial relevancia en este contexto, pues ésta condensa significativamente el modo en el que deben enfrentarse estos problemas: si bien hay un enigma, un desconocimiento de lo que sucedió y de lo que está sucediendo por las enormes transformaciones, hay que ceñirse irrestrictamente a la razón para encontrar explicación y justicia. Siguiendo el argumento de Foucault en *Vigilar y Castigar*, Dennis Porter señala: "by the time of [Arthur Conan] Doyle, the Great Detective of fiction had himself the essential qualities of the unseen seer, who stands at the

151 Martin Priestman. *op. cit.*, 6.
152 *Ibid*., 5.
153 Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (New Haven, Conn. and London, 1981), 152.
154 Robert Erns. *Immigrant Life in New York City 1825-1863*. (Nueva York: Syracuse University Press, 1994), 22.
155 Geoffrey Brunn. *La Europa del Siglo XIX (1815-1914)*. México: FCE, 2001, 33-36.

Posgrado en Historiografía

center of the social Panopticon and employs his "science" to make all things visible on behalf of the forces of order"[156].

No es cosa menor que la institucionalización de las policías de tres importantes ciudades de Occidente coincidan en un mismo periodo, de cerca de veinte años, con la publicación de los relatos canónicos de Poe. La policía de Londres, el *Scotland Yard*, se fundó en 1829; la *Police Nationale* que se encarga de la seguridad de París en 1826; y como ya mencioné, el *New York Police Deparment* en 1844. El detective es una figura enteramente racional y en ese sentido se vuelve la aspiración de cómo debe llevarse a cabo la vigilancia en las grandes ciudades, y de cómo debe salvaguardarse a la población. La ciencia y la razón son el medio para estos fines.

La ficción policíaca del siglo XIX también da respuesta a otra interrogante: ¿Quién se debe encargar de la protección del orden para el bienestar de los ciudadanos? El detective desplazó al criminal como protagonista según Foucault. Con ello los relatos policíacos establecieron la dicotomía clara que distingue el "bien" y el "mal", y posiciona al provisor de la "verdad", al detective, del lado del "bien". Incluso aunque podamos argumentar que, en algunos casos, el detective trabaja por fuera de la ley, esto lo hace solo en la medida en la que está buscando salvaguardar un orden social específico, contemplando que esa pequeña falta le permitirá hacer justicia.

En este sentido afirmo que "justicia", "verdad", "razón", "certeza", "ley" y "orden", al estar vinculadas al detective, también se asocian inevitablemente con el Estado-Nación y sus instituciones. En el siglo XIX se disemina un discurso político, económico y social que contempla, de algún modo, que la "guía" para ascender a la "posición suprema", al panóptico que dice Foucault, que nos permita darle orden al mundo, es el Estado mismo a través de sus múltiples instituciones y ordenamientos, pues éste constituye sus parámetros de acción por medio de la razón. Las instituciones y los actuantes que están del lado de Estado-Nación se vuelven los panópticos, cuya autoridad para observar y ordenar el mundo no puede ser puesta en duda.

Hacia los años treinta del siglo pasado, en los tiempos de la Gran Depresión, autores norteamericanos como Carroll John Daly, Raymond Chandler y Dashiell Hammett reconfiguraron el género policíaco buscando, a sus ojos, una experiencia realista más acorde a los

156 Dennis Porter, *op. cit*. 124-5

Posgrado en Historiografía

tiempos del siglo XX[157]. El enigma y la genialidad del detective, elementos centrales de la escuela del siglo XIX inaugurada por Poe, fueron desplazados como rasgos fundamentales. Esta nueva ficción policíaca, denominada *hard-boiled* o novela negra, decidió resaltar el lado crudo, violento y asfixiante del crimen.[158]

Si la imagen del detective de la escuela del siglo XIX se acercaba más al de un personaje cerebral, genio, difícil de tratar por su arrogancia; el detective de la novela negra es más parecido a la del personaje de la mitología griega Sísifo[159]. Una figura cuya búsqueda de justicia es permanente y entregada a sabiendas de que el mundo seguirá sin cambiar y seguirá siendo ese mismo lugar de violencia y marginación. El detective del *hard-boiled* es una figura heroica que vive la condena de ser el encargado de dar "orden", "justicia" y "verdad" dentro de un mundo que se encuentra en decadencia y donde las instituciones se encuentran tomadas. Aunque el enfoque cambia, el detective sigue estando del mismo lado de la dicotomía bien/mal que delimitó el canon del siglo XIX, se vuelve un personaje aún más aislado, sin embargo mantiene la confianza en la metodología de detección.

Si el entorno social de la escuela de la ficción de detectives del siglo XIX fue la expansión del Estado-Nación. Para la época de la Gran Depresión ya hay una desconfianza en el Estado-Nación como proveedor de "justicia" y "verdad", no tanto porque la naturaleza de la estructura política le impida proveer de justicia, sino más bien porque esta estructura se encuentra tomada por el interés político y económico. Además de la crisis de 1929, se encuentra la Primera Guerra Mundial aún en el ambiente, efectos que no pueden disociarse de las decisiones tomadas en las esferas más altas del poder público. La diégesis de la novela negra remite más a un entorno hostil, en donde la justicia se tiene que buscar por cuenta propia, pero en donde aún existe la fe en el orden público, en la "verdad", y en la "razón".

157 En el ensayo *El simple arte de matar* (1950), Raymond Chandler esboza una crítica al realismo de la novela policíaca del siglo XIX. Ahí argumenta que el enfoque en el enigma de la escuela del siglo XIX, deja de lado la construcción de un aparato diegético que remita a un entorno efectivamente realista, y que al acentuar la genialidad del detective y al enfocarse en lo intrincado de un crimen convierte en una falsificación de la realidad, y del realismo a los relatos del siglo anterior.

158 Cynthia Hamilton. *op. cit.*, 36-50.

159 Stefano Tani utiliza el mito de Sísifo para explicar el carácter del detective del *hard-boiled* norteamericano. Ver: Stefano Tani. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction.* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 24.

Posgrado en Historiografía

Más allá de las diferencias, tanto el *hard-boiled* norteamericano como la novela policíaca del siglo XIX, centran sus intenciones en desenredar un crimen. El detective, a partir del análisis y del raciocinio que aplica a las distintas pistas que envuelven a un misterio, es capaz de encontrar la narración verosímil que da respuesta a todas las interrogantes que se plantean al comienzo de la historia, y con ello resolver el caso policíaco y dar conclusión al relato de ficción.

En dicha fórmula se coligan dos presupuestos, que se expresan en las habilidades del detective, el primero (1)*fáctico* y el segundo (2)*narrativo*: 1) el primero es aquel que permite asumir que todas las pistas encontradas son hechos positivos fuera de duda, son acontecimientos que tienen la condición de veraces por el hecho de haber sido "descubiertos" o recolectados a través de una técnica adecuada, es decir, sometidos a "pruebas científicas" -huellas, rastros de sangre, etc-; 2) el segundo es el presupuesto de que, a partir de un ejercicio deductivo, el detective es capaz de darle sentido en forma de relato a las huellas encontradas, elaborar una narración que de cuenta de una causalidad que responda al cómo sucedieron los hechos.

La solución al caso policíaco en este tipo de ficción es posible sólo si todos los hechos encontrados son ordenados en una narración verosímil que permita tener el relato "completo" de lo ocurrido. La relación de estos dos momentos constituyen la idea de raciocinio para este género literario. El raciocionio es la historia/relato construida "deductivamente" a partir de los hechos positivos extraídos "científicamente".

En el capítulo anterior utilicé las aproximaciones de Madeleine Sorapure para argumentar que la función del autor en el género policíaco es de primer orden. El autor es la autoridad suprema, esta figura conoce y controla la "razón trascendental" de la narración del relato. El detective es, por otro lado, la "guía de lectura", el recoletor de piezas de esa realidad enigmática que nos permitirá ascender a la ansiada posición autoral que nos de orden, como dice Dennis Porter, que nos posibilité estar en el panóptico para poder observar con claridad el "mundo".

En la ficción policiaca el *telos,* la "razón trascendental" de la narración, se dirige hacia la observación de un "mundo" constituido de piezas estables bien definidas que se ensamblan para armar un "todo", algo parecido al juego de rompecabezas; en el peor de los casos, si no se resuelve el misterio -como en el caso del relato de Poe de *The Mystery of Marie Rogêt*- es porque hay "piezas" perdidas, pero no porque la detección no funcione en sí.

Posgrado en Historiografía

La metodología de detección del relato policíaco tradicional es, en términos de Koselleck, el espacio de experiencia; es la "acumulación" de experiencias organizadas y sistematizadas. Ya no son solo estratos de diferentes "pasados" simultáneamente presentes, sino que además han sido clasificados con el fin de tener un uso práctico. Ese fin práctico, precisamente, potencia un horizonte de expectativas con un *telos* fijo, que a su vez produce una diacronía, una evolución del tiempo, en la cual va ser posible "acumular" más experiencias, más evidencias, más "piezas". La metodología de detección tiene como premisa los valores del Progreso, de la modernidad racionalista que expuse en el final de la sección anterior.

Por ello, es inevitable asociar que la forma de ligar espacio de experiencia y horizonte de expectativa de la ficción de detectives, es la premisa con la cual se llevó a cabo el proceso de modernización en Occidente entre finales del siglo XVIII y que conllevó hasta las Guerras Mundiales en la primera mitad del siglo XX. Koselleck afirma: "el hecho de que el futuro no solo modifica, sino también perfecciona a la sociedad cada vez más rápidamente caracteriza el horizonte de expectativas que había esbozado la Ilustración tardía"[160]. La modernidad racionalista estabiliza la indeterminación del futuro abierto bajo la suposición de que la sistematización racional de la experiencia nos permitirá ver el orden del "mundo" para actuar sobre él y transformarlo. La diacronía del detective, su experiencia en el tiempo perfecciona cada vez más su observación, "completa" cada vez más el "mundo" en el que se encuentra, hasta tal punto que ello le permite ascender a la posición panóptica.

Cuando al principio de esta sección mencioné que la intertextualidad de *The New York Trilogy* remitía al género policíaco, me refería específicamente a que el espacio de experiencia de esta obra radica en recuperar todas las premisas de dicho tipo de ficción, y por lo tanto, proyectar una dirección teleológica con un horizonte de expectativas asociado al mismo código. El punto de partida de *The New York Trilogy* es el pensamiento racionalista-ilustrado.

Retomando el análisis que ya hice en el capítulo anterior; en *City of Glass* la detección se dirige hacia Peter Stillman padre, el objetivo del detective es proteger a Stillman-hijo; en *Ghosts* la orientación de detección es Mr. Black; y finalmente en *The Locked Room* es hacia Fanshawe. Cada uno de los tres personajes detectives, Daniel Quinn, Mr. Blue y el detective-narrador del

160 Reinhart Koselleck. *op. cit.*, 351.

Posgrado en Historiografía

tercer relato, inician su diacronía con la fe en la metodología de detección como espacio de experiencia, y con el presupuesto de que el "mundo" es un conjunto armable de "piezas". Los dos primeros expresamente se asumen como detectives del canon del género. Quinn en su intento de imitar a su personaje Max Work, Mr. Blue porque se presenta a sí mismo como un detective profesional, ambos similares a Philip Marlow -detective de las novelas negras de Raymond Chandler-, o a Sam Spade -detective de las novelas negras de Dashiell Hammet-[161]. El detective-narrador del tercer relato, aunque nunca se presenta expresamente como detective, sus acciones van encaminadas a la recolección de "pruebas" para comprender lo sucedido con su amigo Fanshawe.

No obstante, la diacronía de cada uno de estos tres, lejos de posibilitar la acumulación de evidencias para ensanchar el espacio de experiencia y conquistar el *telos* -como supondría la articulación racionalista-ilustrada del tiempo moderno-, se vuelve el camino en el que se hace evidente la fragilidad del supuesto ordenamiento racional de la experiencia.

Los detectives se enfrentan a la dificultad de instituir huellas, si bien parten de los parámetros de la razón, pronto se dan cuenta que sus "veracidades" son insuficientes para decir algo. Se plantean la necesidad de implicar un sentido de interpretación en el registro; sin embargo, esa concepción conlleva a que cada uno de ellos considere que la "veracidad" recolectada e interpretada pueda ser una distorsión de lo que efectivamente se registró. Más tarde, todos ellos comprenden que todo registro es siempre "sesgado". Esta paradoja está representada en la libreta roja que aparece en los tres relatos, el cuaderno de averiguaciones de los detectives se vuelve más difuso y enigmático conforme va avanzando cada relato, hasta el punto de llegar a la incomprensión y a la incoherencia.

La aparente solidez del espacio de experiencia racionalista se desintegra cuando el *closure* se sublima. Con ello, los múltiples estratos del pasado que configuraban el orden del "mundo" y la definición de la identidad de cada detective, quedan desarticulados entre sí dejando un "pasado" fragmentado e inconexo. El futuro queda a la deriva, la expectativa se mantiene solo como la nostalgia de haber tenido un *telos* que fijaba el sentido en algún "tiempo anterior". Si la ficción policíaca establecía el Panóptico social como punto de llegada para mirar el "mundo", la

161 Madeleine Sorapure, *op. cit.*, 76.

Posgrado en Historiografía

cancelación de la expectativa de *The New York Trilogy* anula esa posibilidad, y con ello se anuncia el impedimento de observar al "mundo" desde un lugar que permita darle orden.

La ficción policíaca clásica establece una conexión semántica entre las nociones "razón", "ley", "justicia", "verdad" y "orden", además se impone el *telos* del Progreso, y también se sugiere que la dirección quede en manos de las instituciones del Estado moderno. La inestabilidad que plantea *The New York Trilogy* entre las categorías espacio de experiencia y horizonte de expectativa nos presenta la cancelación del aparato semiológico que da orden racionalista-ilustrado a la realidad. Ello no quiere decir tan solo exhibir las atrocidades que se han podido cometer a partir de la idea de progreso, o del Estado-Nación. La dislocación del aparato semiológico implica la perdida de todo sentido significativo de dichas categorías conceptuales.

El "mundo" ya no puede ser concebido como un juego de rompecabezas con "piezas" bien definidas, el tiempo ya no es una línea homogénea mensurable, el individuo ya no es una entidad estable. El "mundo" que se experimenta deja de ser una constitución "ordenada" prerreflexivamente; y por ello pasa a convertirse en una experiencia plurívoca, diversa, densa, sobrepuesta, contradictoria y no fidedigna. Este "mundo" se parece a como Margarita Olvera Serrano conceptualiza el espacio en lo que ella llama *modernidad contemporánea*: un lugar que se asemeja "al tipo de experiencia histórica que en cada caso se (...) trata de hacer inteligible"[162], que siempre tiene que volver al punto cero del desconocimiento porque en realidad nunca abandonó esa posición.

Posiblemente por ello, al final de la tercera novela, cuando el detective-narrador nos trata de explicar cuál es la "conclusión" a la que lo llevó toda la historia de *The Locked Room,* nos confiesa que los tres relatos que integran *The New York Trilogy* son en realidad la representación de los mismos acontecimientos pero narrados desde momentos distintos de su experiencia:

> The end, however, is clear to me. I have not forgotten it, and I feel lucky to have kept that much. The entire story comes down to what happened at the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, City of Glass and Ghosts. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about.[163]

162 Margarita Olvera Serrano, "La problematización del espacio y el lugar social del historiador", en Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila (coord). *El Espacio. Presencia y representación,* (México: UAM-Azcapotzalco, 2009), 85.

163 Paul Auster. *The New York Trilogy. op.cit.*, 287-288.

Posgrado en Historiografía

Lo que el detective-narrador nos está sugiriendo como "final" es la conciencia de que no puede hallar correspondencia entre las palabras y las cosas. El "final" que él dice comprender es que su experiencia vital siempre inicia desde el "punto cero" del desconocimiento, se tiene que reinventar una y otra vez, enfrentándose nuevamente a las palabras y a la opacidad que de ellas se emana, por eso escribe los mismos acontecimientos tres veces, desde tres experiencias narrativas. El "final" de su historia es aceptar el *sublime closure* de la detección tradicional, aceptar la cancelación de la expectativa del Progreso, y por ello, la suspensión de los presupuestos del racionalismo-ilustrado. Su "final" es la conciencia de que comprenderse a sí mismo y a su "mundo" implica luchar contra la posibilidad de quedar "atrapado" en los discursos que se producen para dar orden al "mundo" y creer que estos son "verdaderos". A penas unas líneas posteriores después de la última cita insertada el mismo narrador expone:

> I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. If words followed, it was only because I had no choice but to accept them, to take them upon myself and go where they wanted me to go. But that does not necessarily make the words important. I have been struggling to say goodbye to something for a long time now, and this struggle is all that really matters. The story is not in the words; it's in the struggle.[164]

Estas palabras no se puede disociar del horizonte de enunciación de Auster. La lucha, "the struggle", que el detective-narrador dirime en toda la Trilogía se asemeja a la crítica que el giro lingüístico de la década de los años sesenta esboza respecto al conocimiento histórico en particular, y extensivo a lo que aquí he entendido como aparato racionalista-ilustrado.

Hayden White esgrimió en 1973, cuando publicó su entonces polémica obra *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX,* que el discurso histórico antes que pasar por operaciones críticas, es prefigurado por tropos del lenguaje que se componen antes de la intervención de la metodología histórica; esto en otras palabras sugiere: la "racionalidad", lejos de ser neutral, es antes que todo una operación poética que segmenta y significa la realidad a partir de orientaciones ontológicas, filosóficas y políticas específicas. Con esto no pretendo, en ningún sentido, sugerir que Paul Auster retomó expresamente a Hayden White para escribir su novela, simplemente trato de enmarcar el horizonte de época a partir de una figura clave de la teoría de la historia. Lo que busco dejar claro con el caso notable que supone la obra de White es que las dificultades desencadenadas por el lenguaje devienen de tomar conciencia que la

164 *Ibid.,* 288.

Posgrado en Historiografía

operación racional no es neutra y que, más bien, ésta se predica desde una comunidad de sentido con segmentaciones de la realidad singulares.

En ese sentido podemos contemplar que la suspensión del aparato semiológico del pensamiento racionalista en los tiempos de la posguerra arrojó al ser humano a una experiencia en la cual se vive desfasado entre su experiencia vital en el tiempo y los discursos que explican su temporalidad. Este argumento va en sintonía con la concepción de Norma Durán del problema del *giro lingüístico.* Para esta autora hay una epistemología moderna "pre-giro" y una nueva que surge a partir del giro: "todas las epistemologías, de Descartes a Kant, son solipsistas, es decir, intimistas, están en el ámbito de la conciencia. Cuando se toma en cuenta el lenguaje se sale del solipsismo y se entra en el espacio de lo comunitario, de lo colectivo. Resulta que nuestra percepción del mundo está determinada por el lenguaje que hablamos"[165]. Ese cambio epistémico significó el desmantelamiento de un aparato semiológico que anteriormente ordenaba la temporalidad, y por lo tanto una crisis de sentido ocasionada por la desestabilización de la relación experiencia-expectativa. El *sublime closure* de *The New York Trilogy* es el extravío del *telos* del Progreso, de la razón, es una forma poética que condensa significativamente este proceso transicional.

Si la epistemología moderna previa a los giros partía del solipsismo, el individuo entonces se observaba, de algún modo, con certeras fronteras que lo definían como tal, o al menos con el potencial de percibir esos límites. El individuo se concebía, por supuesto, influido por su entorno, por su historicidad, se vivía sujetado; pero al fin y al cabo potencialmente bien delimitado en sus intereses, en sus ideas y con la creencia de que tenía la posibilidad de transformar al mundo material a partir de la formación que éste obtuviera como fruto de su experiencia positiva. Con el giro lingüístico se entra al espacio comunitario que menciona Durán, si nuestra percepción está determinada por el lenguaje disponible, entonces lo que podemos observar y lo que podemos decir sobre esa observación no depende precisamente de nuestra experiencia positiva, este proceso se vuelve más complejo. Es más, el ser humano se concibe así mismo imposibilitado de palpar efectivamente cuál ha sido dicha experiencia positiva, lo único que le queda es su discursividad.

165 Norma Durán. *Formas de hace historia. Historiografía grecolatina y medieval.* (México: Ediciones Navarra, 2016), 33.

Posgrado en Historiografía

En suma, la desestabilización entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas que se manifiesta en el *sublime closure* de *The New York Trilogy* condensa significativamente la crisis del aparato semiológico del pensamiento ilustrado-racionalista que se efectúo en la posguerra mundial; que implicó, primero, el extravío del sentido histórico, del *telos* del Progreso; y después, una densificación de las orientaciones del tiempo, una disputa más fragmentada de la historia. La experiencia histórica que plantea la desestabilización entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas, constituye una realidad más amorfa, discontinua y contradictoria.

Posgrado en Historiografía

Consideraciones finales

Una de las intenciones de utilizar *The New York Trilogy* para el análisis historiográfico fue observar un archivo cultural que no tuviera pretensión histórica, que fuera aparentemente "neutro" o "ajeno" a los procesos de constitución de sujetos históricos, o de explicaciones históricas sobre algún fenómeno en particular. Esto debido a que quería evitar detenerme en referentes históricos concretos que impusieran una carga involuntaria de análisis y que le quitara peso al objeto que yo quería observar. En ese sentido, toda la atención de esta investigación se intentó centrar en la operación imaginativa que supone la configuración de una idea de tiempo humano específico.

Estos rasgos establecieron un camino complicado. Primero, cómo hablar de "tiempo humano" a partir de una ficción, de un producto cultural considerado como eminentemente subjetivo. Segundo, cómo evitar que mi análisis no fuera observado como un estudio literario más que historiográfico. Tercero, cómo resolver eficazmente el carácter abstracto y teórico que supuso intentar asociar imaginación (o más precisamente: acto poético), forma verbal y experiencia humana de tiempo. Estos problemas fueron enfrentados a lo largo de esta ICR, en algunos casos con mayor soltura que en otros, pero se intentó plantear para cada uno de ellos reflexiones profundas que más allá de dar una solución a los problemas, sugirieran caminos posteriores de discusión.

De estas reflexiones me quiero detener en particular en algunas de ellas. Una de las nociones más fructíferas y que considero puede profundizarse de mejor modo en subsecuentes trabajos es la de *aparato semiológico*. La acuñé del teórico de la historia Hayden White y la indiqué con mayor relevancia hacia el tercer capítulo de este trabajo. De algún modo, en dicho capítulo sugerí que la configuración de tiempo humano -y con ello la explicación sobre el pasado, el presente y el futuro- se constituye a partir de un aparato semiológico, de un campo de signos y símbolos que se articulan de forma específica y que condensan significativamente la realidad para darle orden y sentido.

Posgrado en Historiografía

La categoría *aparato semiológico* remite, en buena medida, a lo que Hayden White llamó en su obra *Metahistoria*: estructura profunda o tropológica, una dimensión prefiguradora del campo de observación del historiador[166]. Sin embargo, a pesar de sus similitudes, la diferencia estriba en que la estructura tropológica explicada en *Metahistoria* es una tipología cerrada a cuatro categorías y que por ello es potencialmente muy inflexible para modelar, comprender, y aproximarse al fenómeno de configuración de la idea de tiempo humano. Mientras que *aparato semiológico* es más abierta, no determina su funcionamiento únicamente desde las figuras metonimia, sinécdoque, ironía o metáfora, sino que remite a un campo de signos que establecen sus relaciones y jerarquías entre sí. Y que además se puede hacer extensiva hacia otro tipo de discursos y no quedarse circunscrito únicamente al histórico.

En este trabajo utilicé la ficción policíaca para desde ahí hablar del aparato semiológico de la modernidad racionalista-ilustrada. Es decir, reduje dicho aparato semiológico a la relación positiva entre expectativa y experiencia lograda a partir de la *congruencia* entre nociones clave tales como: razón, ciencia, técnica, progreso, Estado-Nación, deducción, certeza, paz, seguridad. ¿Qué quiere decir esto? Que el aparato semiológico racionalista-ilustrado relaciona y jerarquiza las palabras mencionadas para configurar una idea de tiempo, estable, continua y causal, que a su vez permite un tipo de forma de ordenar el "mundo". Esto quiere decir que, aunque cada una de las palabras clave puedan significar cosas distintas, de algún modo todas ellas pertenecen a un mismo campo semántico. Y que la corresponencia entre todas ellas implica una segmentación, ordenación, clasificación de aquel fenómeno que intuitivamente entendemos como lo "real".

Partiendo de ello, observé que la forma verbal denominada *sublime closure* fue compuesta a partir de otro aparato semiológico, uno en el cual se encuentran rotas las congruencias mencionada en el párrafo anterior y, por tanto, lo que ello implica la desintegración de la representación de tiempo humano que esboza la modernidad racionalista-ilustrada. Conllevando ya no solo a otras formas de representación del tiempo, del pasado, de referentes históricos, sino incluso a un distinto modo de experimentar la temporalidad.

166 Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX., op. cit.,* 40-50.

Posgrado en Historiografía

El *sublime closure* lo asocié al horizonte interpretativo de la *posmodernidad narrativa.* En ese sentido, quiero remarcar que concebí a la posmodernidad como un conjunto de insumos teóricos, conceptuales que se hilan con estrategias retóricas específicas. Más como un aparato conceptual, que como un periodo histórico posterior a una etapa o era determinada en el tiempo. Bajo este entendido, la posmodernidad no es un campo discreto a lo que aquí llamé *temporalidad moderna*[167]; sino más bien, es una forma de cifrar a esta última (lo mismo que hace el aparato semiológico racionalista-ilustrado). La importancia de la *posmodernidad* como categoría de análisis radica, desde mi punto de vista, en que su surgimiento indica una crisis profunda del aparato semiológico racionalista-ilustrado.

Crisis que llevó a la emergencia de otros aparatos conceptuales tales como los postulados entendidos alrededor de las *modernidades múltiples*[168] o de *modernidad reflexiva*[169]. No intento entrar aquí ni a las discusiones de cada una de estas, sino simplemente a mencionarlas como respuestas a la "crisis" del aparato semiológico racionalista-ilustrado. En otras palabras, lo que aquí quiero decir es que concibo: racionalismo-ilustrado y posmodernidad como formas distintas de cifrar, de comprender y de explorar una misma premisa, a saber: la del futuro abierto, la del tiempo indeterminado, irreplicable y al que no se puede regresar. En este trabajo intenté mirar los rasgos de la ya dicha desintegración del orden racionalista-ilustrado, y por ello fue que centré mi atención en un archivo cultural posmoderno, porque creo que sus preceptos se encuentran en el centro mismo de la crisis; a diferencia de otro conjunto de postulados como *modernidades múltiples* o *modernidad reflexiva*, que más bien intentan encontrar caminos ante las rupturas que se dieron.

Este trabajo, más que dar respuestas a un problema, buscó plantear un punto de partida para la forma de observación crítica que quiero lograr en trabajos posteriores. Considero que reflexionar sobre cómo el ser humano se imagina y se representa a sí mismo en un arco del tiempo implica necesariamente mirar más allá de la literalidad discursiva. Y ello, a su vez, nos obliga a ejercicios

167 Recordemos que esta categoría la ceñí a la conceptualización de Koselleck. A saber: Un tiempo siempre nuevo, irreplicable e indeterminado. La *temporalidad moderna* es el tiempo del *futuro abierto*.

168 Ver: Eisenstadt, S. N. "Multiple Modernities" en *Daedalus*, (Cambridge: MIT Press - American Academy of Arts and Sciences, Invierno 2000), 1-29.

169 Ver: Ulrich Beck, et. al. "Teoría de modernización reflexiva-Preguntas, hipótesis, programas de investigación" en Silvia Pappe (coord.). *La modernidad en el debate de la historiografía alemana.* (México: UAM-Azcapotzalco, 2004), 107- 172.

Posgrado en Historiografía

abstractos y teóricos que las más de las veces tienen que ser interdisciplinarios. Plantear un problema significó para esta ICR explorar formas de observación, y a la vez crear nuevos horizontes para mirar más problemáticas de reflexión. De tal suerte que el trabajo de problematización historiográfica no se queda tan solo en las líneas contenidas en esta ICR.

Posgrado en Historiografía

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*, 2002, Madrid: Akal, 2002.

Aurell Jaume, Catalina Balmaceda, *et. al.*, *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, 2013, Madrid: Akal.

Auster, Paul. *4321*, 2017, México: Seix Barral.

----------. *A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz*, 2012, México: Seix Barral.

----------. *El cuaderno rojo. Historias verdaderas*, 2012, México: Seix Barral.

----------. *La invención de la soledad*, 1999, Barcelona: Anagrama.

----------. *The New York Trilogy*, 2006, EUA: Penguin Books.

Barone, Dennis. *Beyond the red notebook: Essays On Paul Auster*, 1995, Pensilvania: University of Pennsylvania Press.

Brunn, Geoffrey. *La Europa del Siglo XIX (1815-1914),* 2001*,* México: FCE, 2001.

Conan Doyle, Arthur. *The Hounds of the Baskervilles*, 1901, New York: Grosset and Dunlap.

Durán, Norma. *Formas de hace historia. Historiografía grecolatina y medieval,* 2016, México: Ediciones Navarra.

Eisenstadt, S. N. "Multiple Modernities" en *Daedalus*, Invierno 2000, 1-29, Cambridge: MIT Press - American Academy of Arts and Sciences.

Elias, Amy J. *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction,* 2001*,* Baltimore: John Hopkins University Press.

Erns, Robert. *Immigrant Life in New York City 1825-1863*, 1994, Nueva York: Syracuse University Press.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, 2002, Argentina: Siglo XXI.

----------. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, 2002, México: Siglo XXI.

Hamilton, Cynthia. *Western and Hard-boiled Detective in America. From High Noon to Midnigh*t, 1987, Londres: The Macmillian Press.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*, 1999, Argentina: Crítica.

Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction,* 1988, Londres-NuevaYork: Routledge.

Posgrado en Historiografía

Iggers, George G. . *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno,* 2012, Chile: FCE.

Kant, Immanuel. "Libro Segundo. Analítica de lo sublime" en *Crítica del juicio,* 2003, 55-117, Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica [Disponible en Línea: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf]

Korhonen, Kuisma. *Tropes for the past. Hayden White and the History/Literature debate*, 2002, Amsterdam: Rodolpy.

Koselleck, Reinhard. *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, 1993, España: Paidós.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991, EUA: Duke University Press.

Judt, Tony. *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, 2011, México: Taurus.

Lyotard, Jean Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, 1991, Argentina: Cátedra, 1991.

Olvera Serrano, Margarita. "La problematización del espacio y el lugar social del historiador", en Leonardo Martínez Carrizales y Teresita Quiroz Ávila (coord). *El Espacio. Presencia y representación,* 2009, México: UAM-Azcapotzalco.

Martin, Brendan. *Paul Auster's Posmodernity*, 2008, Nueva York: Routledge.

Pappe, Silvia (coord.). *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*, 2004, México: UAM- Azcapotzalco.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2010, México: UNAM-S.XXI.

Porter Dennis, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction, 1981,* New Haven: Conn. and London.

Priestman, Martin. *Detective fiction and literature. The figure on the carpet*, 1991, Nueva York: Macmillan Press.

Ricoeur, Paul. "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado" en Anne Pérotin-Dumon. *Historizar el pasado vivo en América Latina* (dir.), 2007.

----------. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, 2004, México: Siglo XXI.

Rusel, Alison, "Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction" en *Critique 31,* 1990.

Posgrado en Historiografía

Stone, Lawrence. “The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History” en *Past and Present*, noviembre 1979, Oxford: Oxford University Press.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, 1984, Chicago: University of Chicago Press.

Taghizadeh, Ali, *et. al.*, “Paul Auster’s New York Trilogy as a ‘Historiographic Metafiction’ ” en *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 5, No. 9, Septiembre, 2015, Finlandia: Revista indizada, [disponible en línea: http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0509.20].

Varvogly, Aliki. *The World that is the Book: Paul Auster’s Fiction*, 2001, Liverpool: Liverpool University Press.

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, 1992, Barcelona: Paidós.

----------. *Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica*, 2010, Buenos Aires: Prometeo Libros.

----------. *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*, 2001, México: FCE.

Posgrado en Historiografía