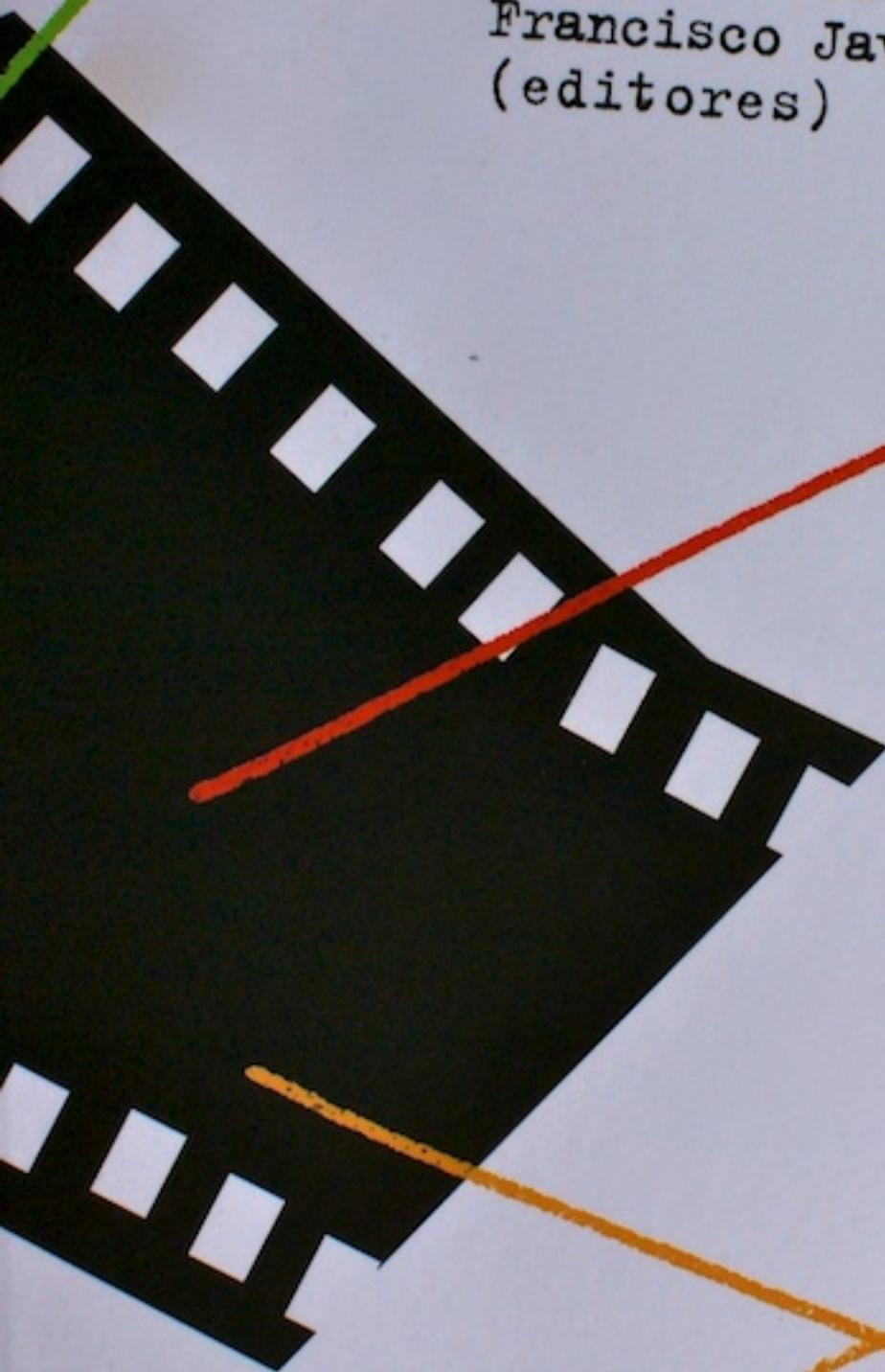


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Poder disciplinario y panoptismo en *The Music of Chance*: Elementos foucaultianos en la novela y en el film

Klaus Zilles
Jordi Sánchez Navarro
Universidad Ramon Llull, Barcelona

LITERATURA Y CINE

A lo largo de estos últimos años, la implantación masiva en el ámbito doméstico de los reproductores de DVD que ofrecen la posibilidad de “leer y releer” cada escena (y hasta cada encuadre) de una película la recepción y el disfrute del cine se ha convertido progresivamente en algo muy cercano al modo en que tradicionalmente se ha consumido la literatura. Ambos procesos de lectura, tanto el del texto audiovisual como el del texto literario, se nos demuestran hoy guiados por el impulso de la hermenéutica y sus métodos de análisis circular. Ver una película ya no es un proceso sujeto a los dictados de la linealidad cronológica, ni nos obliga a hacer una lectura completa e ininterrumpida. De hecho, la transformación gradual de la naturaleza efímera de la experiencia de ver una película, naturaleza que ha sido esencial como guía en las rutinas y procedimientos de la producción cinematográfica, hacia un proceso de escrutinio fragmentario y obsesionado con el detalle, no solo ha cambiado los modos de recepción, sino también el arte y el oficio de hacer cine, tanto en el nivel formal como en el contenido.

Por otra parte, los vínculos intertextuales entre el texto audiovisual y literario, por tenues que estos sean, son inevitables. Es más, cuando un comentarista escruta con sentido crítico una obra literaria y su adaptación cinematográfica, el énfasis se pone invariablemente en la distinción entre la naturaleza de los dos “productos”: ¿Hace la película justicia a la novela? ¿Cómo se traduce la fuerza narratológica del texto escrito al medio visual? ¿Qué tipo de reestructuración y modificación de la historia ha sido necesaria para trasladar el relato del texto escrito a la pantalla? ¿En qué modo el texto acabado e inscrito en una tradición (sea esta cual sea) es influencia-

do y modificado cuando pasa a través del embudo de la escritura del guión y el proceso de producción en el contexto contemporáneo?

Todas estas disquisiciones indican que, por mucho que cada uno de los artefactos sean tratados como distintos, como obras de arte separadas por sus diferentes escuelas y métodos de análisis, el texto literario y su adaptación cinematográfica son muy a menudo leídos e interpretadas en conjunto, en un proceso que acentúa las distinciones específicas de cada medio, pero que no puede desprestigiar los vínculos intertextuales entre ambas formas. Pocos críticos negarán que nuestro conocimiento de uno de esos artefactos reverbera invariablemente en la recepción de su correspondiente (o de sus varios correspondientes, en el caso de las múltiples adaptaciones literarias). Hoy día, ¿es concebible leer novelas como *Trainspotting*, *Mrs. Dalloway*, *Wuthering Heights*, *La pianiste*, or *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, sin evocar en nuestra mente los rostros de Ewan McGregor, Nicole Kidman, Laurence Olivier, Isabelle Huppert, o Harrison Ford? ¿Puede el amante de literatura disfrutar de una proyección de *Great Expectations*, *The Portrait of a Lady*, *The Magic Mountain*, *Lolita* y no darse cuenta —o lamentar— los muchos vacíos, los espacios en blanco que son inevitables cuando se condensa la experiencia de la lectura de un libro de varios cientos de páginas en la experiencia del visionado de una película de dos o tres horas?

Un espectador asiduo de las salas de teatro puede obtener un placer considerablemente mayor al contemplar una obra de Shakespeare si ya se ha enfrentado a la infinita riqueza poética, al puro desafío lingüístico del libreto escrito antes de ver la puesta en escena o la interpretación de los actores. Del mismo modo, la naturaleza extravagante de muchos libretos de ópera, así como las dificultades añadidas de la ininteligibilidad de las piezas cantadas (que suelen ser, o pueden ser, interpretadas en una lengua que no es ni la del intérprete ni la del público) hacen imprescindible que los amantes de la ópera tengan una familiarización previa con la historia y el contenido de las letras de las piezas musicales. Sin embargo, en el caso de la ficción novelística y su adaptación cinematográfica, la práctica totalidad de las evaluaciones críticas se hacen a partir de la evaluación previa de la calidad artística de un texto escrito que ha sucumbido a las transformaciones, muchas veces banalizaciones, que se han producido inevitablemente como resultado del proceso de adaptación a la pantalla.

Por lo tanto, de un modo similar al enriquecimiento que supone primero leer y luego asistir a la representación de una obra de Shakespeare, un análisis conexo de la novela y el film *The Music of Chance* demostrará que analizar la expresión artística de uno de los medios redundará en un mayor placer —y una mayor precisión— en el estudio del otro.¹ Muchas de las referencias conceptuales que se invocan en la narrativa de múltiples capas en la novela de Auster son esenciales para conseguir un entendimiento más profundo de la importancia de ciertas escenas de la película. Y más aún a la vista de que la colaboración de Auster en el film —certificada con su aparición en forma de cameo—, favorece una aproximación sostenida en la asunción de que el texto fuente y la adaptación se complementan el uno a la otra, y que, por tanto, un análisis concurrente y codependiente de los dos textos puede contribuir considerablemente a una mayor comprensión de cada uno de ellos. Y a la inversa, la contemplación pausada de la puesta en escena y la planificación de la película puede mejorar la comprensión del lector del complejo tejido temático de la novela, que gira en torno a los temas del poder disciplinario y el panoptismo, y que es alimentado por la tensión permanente entre los anhelos de autodisciplina de Nashe, por un lado, y, por otro, por la sumisión a los dictados de la opresión institucional del personaje de Pozzi. De

ese modo, se demostrará enormemente productivo escrutar el texto cinematográfico a partir de la aproximación de los responsables del film a las posibilidades de visualización de esa dicotomía conceptual y a las posibilidades fílmicas del tema del panoptismo.

CASTIGO SIN CRIMEN

En su ensayo "Criminality and (Self) Discipline: the Case of Paul Auster", Joseph S. Walker analiza los diferentes modos en los que los protagonistas de la ficción de Auster anhelan la autoliberación de los sistemas hegemónicos con el fin de conseguir en cierta medida su autodeterminación (Walker, 2002: 389). Siguiendo el concepto de Michel Foucault de disciplina patriarcal institucionalizada tal y como se expresa en *Vigilar y Castigar*, Walker detecta una tensión en la ficción de Auster entre el castigo impartido por la estructura social hegemónica, y el ejercicio de autodisciplina, impuesto por el individuo a sí mismo, el cual representa una oportunidad para conseguir la libertad genuina, la autodeterminación. Hay que destacar que Walker no incluye *The Music of Chance* en su análisis de la obra de Auster, probablemente debido a que esta novela es una historia sobre disciplina y castigo aunque sin el elemento de criminalidad. La única infracción que parecen cometer los dos protagonistas es caer en las redes de una considerable deuda de juego y el pequeño hurto de las réplicas de madera de sus anfitriones de lo que podría ser considerado una casa de muñecas sublimada.

De hecho, lectores y espectadores, completamente deslumbrados por la sorprendente capacidad de Paul Auster de convertir los implausibles y absurdos desafíos y tribulaciones de sus personajes en escenarios del todo convincentes, aceptan de buen grado que el gran dilema que Flower expone justo después de que Nashe y Pozzi hayan contraído su deuda de juego, tiene una solución evidente:

Estos tipos nos deben dinero. Si les dejamos marchar, nunca nos lo devolverán. Pero si no les dejamos marchar, no tendrán oportunidad de conseguir el dinero que nos deben. (Auster, 1991: 126)

Extrañamente, nunca se le ocurre a ninguno de los personajes, ni a Nashe ni a Pozzi, que uno de ellos podrá marcharse y conseguir el dinero mientras el otro se queda como garantía, incluso comenzando a trabajar para saldar la cuenta. Obviamente, esta opción no es coherente con el resto del desarrollo argumental, dado que el encargo y el cumplimiento del castigo está inscrito como parte esencial de la historia, y está implicado en su propio desarrollo.

En su libro *Vigilar y castigar*, Foucault escribe la historia de la transición que tiene lugar entre la forma en que el poder disciplinario fue percibido en el siglo XVIII, cuando el propósito del castigo era, sobre todo, ejemplarizante, hasta una forma más eficiente y provechosa de corrección y vigilancia. En el transcurso de ochenta años, la crueldad anterior del castigo entendido como espectáculo ritual del cuerpo se transformó en una nueva forma de punición que exploraba las intenciones del criminal y administraba una "economía del castigo".

Tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica, encontramos en la historia de Jim Nashe y Jack Pozzi las huellas de esta dicotomía, en la encrucijada que representa el comportamiento de los dos amigos, así como el de sus dos captores, Flower y Stone. Como si estuvieran atrapados en un universo paralelo, Pozzi y Nashe ejemplifican los modelos opuestos de castigo. Mientras el jugador empedernido, arriesgado, temerario, supersticioso y temeroso de Dios, representa el cuerpo torturado, derrotado y finalmente eliminado del hombre condenado,

el personaje de Jim Nashe encarna al moderno iconoclasta que quema la estatua de los dioses pero que luego acepta su castigo por su acto de desafío a las autoridades. En consecuencia, Nashe se encuentra inmerso en un panóptico correctivo de autovigilancia, convencido a sí mismo de la urgente necesidad de pagar su deuda con la sociedad. De hecho, el impulso de despojarse de todas sus pertenencias materiales (que es la razón por la que acepta su castigo como una forma de “cura”) es constantemente anticipada tanto en la novela como en la película (Auster, 1991: 131). De forma similar, el proceso subliminal de inscribir al personaje de Pozzi como “el cuerpo del hombre condenado”, el cual apunta a su final violento, se transmite tanto a través de las maniobras narrativas del relato como en la destacable interpretación de James Spader en la película.

En el siguiente análisis de la novela de Auster y la película de Haas, sostenemos que la aplicación de conceptos debatidos en la crítica postestructuralista resulta enormemente productiva para una indagación profunda del relato. De este modo, la historia de la prisión y el panoptismo de Foucault nos arrojarán luz sobre los mecanismos implicados en la necesidad urgente de Jim Nashe de contribuir a su propio sometimiento y esclavitud. Por otro lado, “La precesión de los simulacros” de Baudrillard nos ayudará a “leer” aquellas secuencias que giran en torno al tema típicamente austeriano de la simultaneidad de identidades, a partir de la cual proliferan las réplicas y representaciones que se proyectan tanto en el exterior como en el interior del texto. Del mismo modo, el análisis de Brian Jarvis de las cartografías posmodernas, arrojará nueva luz en nuestra lectura de la noción persistente en la postmodernidad de simultaneidad temporal y ahistoricidad. Sin embargo, antes de proceder a la lectura detallada, nos gustaría dejar claro que lo que planteamos es el análisis de un “texto dual”, constituido por el relato escrito de Auster y el texto audiovisual de Haas, los cuales, como hemos argumentado, deben leerse en conjunto para obtener el significado inherente en ambas obras.

TRANSGRESIÓN Y AUTOVIGILANCIA

Hay tres conceptos básicos en *Vigilar y castigar* que pueden facilitar una exploración detallada de la narrativa poliédrica de *The Music of Chance*: el crimen como sacrilegio, la autovigilancia y la economía del castigo. Foucault argumenta que en el sistema feudal y monárquico el crimen era equiparado con el sacrilegio. En un ejercicio de “anatomía política”, Foucault sigue el análisis de Kantorowitz del “cuerpo del rey”, describiendo el modo en que un doble discurso se inscribe en la figura del monarca como a la vez transitorio e inmutable –el rey ha muerto, larga vida al rey– (ver Foucault, 1997: 35). Esta dualidad, que está claramente modelada según el patrón de la Trinidad cristiana, sirve para destacar el excedente de poder del monarca divinizado por oposición a la ausencia de poder del hombre condenado.

El segundo concepto, el de autovigilancia, es parte del sistema disciplinario del panóptico, en el que “una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia” (Foucault, 1997: 206). Esta relación emerge de la concepción del panóptico como un edificio penitenciario circular en el que los prisioneros no saben nunca con certeza si están siendo observados desde la torre central. Al mismo tiempo, los reclusos comienzan a fiscalizar su propia conducta, convirtiéndose en sujetos que generan su propio encarcelamiento. Mientras que podemos leer el personaje de Pozzi en el relato como el cuerpo del hombre condenado que ha roto la santidad de la ley en una situación de disparidad radical de poder, Nashe acepta de buen grado su estancia forzada en una

situación de rigurosa autodisciplina materializada por la economía del castigo postfeudal, representada por el contable Bill Flower.

Como Jim Nashe, la mayoría de los protagonistas de las novelas de Auster luchan para romper las cadenas de una vida que está esencialmente determinada por la fuerza de las convenciones sociales: la educación, la carrera profesional, las restricciones financieras, el sufrir pérdidas personales. A todos los héroes de Auster se les ofrece una oportunidad de hacer un cambio en sus vidas, una oportunidad que viene normalmente espoleada por un simple acto aleatorio de transgresión (ver Walker, 2002: 416). En *The New York Trilogy* (1990), Quinn recibe una llamada de teléfono que cambia su vida desde el momento en que le impulsa a suplantar a un detective privado, que más tarde acaba absorto en la tarea de una rigurosa vigilancia de Stillman. En "Auggie Wren's Christmas Story" (Auster, 1995: 151-156) el personaje principal roba la cámara de una mujer ciega y emprende un proyecto artístico de extraordinaria estrechez de miras. En *The Book of Illusions* (2003), el destino de David Zimmer gira bruscamente cuando observa una película muda rodada por el director recluido Hector Mann. A consecuencia de esa iluminación, Zimmer pasa los siguientes años de su vida buscando laboriosamente y estudiando todas las copias de la obra de Mann.

Una constelación similar se invoca cuando el aparente nomadeo sin fin de Jim Nashe al volante de su coche llega a su fin cuando su dinero comienza a acabarse rápidamente. La oportunidad emerge de su encuentro azaroso con Jack Pozzi, que disparará una serie de acontecimientos que le llevarán eventualmente a una situación de autodisciplina extrema, una condición la cual Nashe (no tanto Pozzi) acepta de buena gana, incluso le da la bienvenida, y —como revela un escrutinio del texto dual de *The Music of Chance*— en realidad provoca de forma subconsciente. De hecho, el texto es tan pródigo en insinuaciones, anticipos y premoniciones que uno está tentado de creer que los acontecimientos que siguen a la partida de cartas son más que un monumental montaje por parte de Flower y Stone; son, en realidad, parte de un plan mayor pensado para dar a Nashe la oportunidad de embarcarse en un ejercicio de rigurosa autodisciplina típicamente austeriano.

Una de las primeras premoniciones del crucial cambio de rumbo de la vida de Nashe se produce cuando él y Pozzi se desplazan del hotel en el que se hospedan hasta la casa de los millonarios (Auster, 1991: 72). Nashe siente que se halla en "un momento de cambio decisivo (*a turning point*)", que "sus días en la carretera habían llegado a su fin", tiene la sensación de que "se encontraba en medio, flotando en un lugar que no era de aquí ni de allá" y tiene el pensamiento de que el triunfo inminente de Pozzi le parece demasiado fácil. Podría decirse que, en este punto inicial, Nashe tiene ya una noción clara de que lo que realmente desea de forma inconsciente es ser sometido a la "economía del castigo" de los millonarios.

Un arrollador sentimiento de felicidad inundó a Nashe cuando puso el pie en el suelo y se irguió. Duró sólo un instante, luego dio paso a una breve, casi imperceptible sensación de mareo, que desapareció en cuanto echó a andar hacia Pozzi. Después de eso su cabeza pareció quedarse curiosamente vacía, y por primera vez en muchos años cayó en uno de aquellos trances que a veces le afligían de mucho: un brusco y radical desplazamiento de su orientación interior, como si el mundo que le rodeaba hubiese perdido de pronto su realidad. (Auster, 1991: 80)

Este es el primero de una larga serie de extraños indicios que presagian el resultado de la partida de poker y el efecto radicalmente diferente que tendrá en Nashe y Pozzi. Por ejemplo, el hecho de que Pozzi no se va a salir con la suya es augurado por la convicción de Flower de que ellos

han sido escogidos por Dios, y su alarde “Hagamos lo que hagamos, todo parece salirnos bien” (Auster, 1991: 91); extrañamente reminiscente, y compensatorias, las mismas palabras han sido pronunciadas mucho antes por Pozzi.ⁱⁱ De forma similar, cuando ellos anuncian sus planes de construir un muro, Flower les revela que ese será su proyecto inmediato tras la partida de poker. Cuando le preguntan cuando va a comenzar el trabajo del muro, Flower responde “Mañana”, añadiendo, “Antes tenemos que ocuparnos de una partidita de poker. Una vez que hayamos terminado con eso, el muro es nuestro próximo proyecto” (Auster, 1991: 104). El comentario aparentemente inocuo adquiere un significado ominoso tras el resultado de la partida y el posterior “castigo”. Si los millonarios están tan seguros del inminente comienzo de la obra, ¿por qué no han contratado a un encargado para el trabajo? La única respuesta razonable en que Flower y Stone cuentan firmemente con que Nashe y Pozzi construirán el muro para ellos.

A esta sensación contribuyen los sentimientos que Nashe describe después de inspeccionar la maqueta de la Ciudad del Mundo. Habiendo tomado inicialmente a Flower y a Stone por “un par de excéntricos simpáticos”, después de toparse cara a cara con la réplica de un mundo totalitario de Stone, Nashe es incapaz de eludir los signos de alerta de inminente “violencia”, “crueldad” y “venganza”. La jovialidad de Flower se percibe súbitamente como una máscara que es a punto de caer y revelar algo terriblemente amenazador. Tan pronto como ellos se acomodan alrededor de la mesa de poker, Nashe “comprendió que no iba a ser sencillo, que el triunfo de Pozzi no era ni mucho menos seguro” (Auster, 1991: 108).

El comentario crítico de Flower “Willie y yo no jugamos sólo por dinero”, así como el anuncio de Nashe de que se van a apostar diez mil dólares, “un dólar por cada ladrillo del muro”, provoca que el lector infiera –quizá no en primera instancia, pero seguro que sí en una segunda lectura– que el resultado de la partida de poker y el subsiguiente castigo son conclusiones realmente conocidas de antemano. Después de la primera mano de la partida, Nashe se percató de que existe “una atmósfera de antagonismo genuino”, y cuando Flower and Stone aguantan bastante bien contra Pozzi, Nashe cae en la cuenta de que la partida bien podría ser un montaje amañado por los millonarios (Auster, 1991: 113).

Las sospechas de Nashe toman mayor fuerza cuando se excusa para ir al lavabo y vuelve a inspeccionar la Ciudad del Mundo, asumiendo la misma posición de mirada panóptica que Stone usó durante la visita previa, (en la película él acaba mirando desde una especie de escalerilla que parece una pequeña torre de vigilancia). Un perro expresa su desprecio a la justicia orinando en la boca de riego frente al Palacio de Justicia. Un ladrón enmascarado es castigado resbalando en una piel de plátano en un callejón, y otro recluso espera una suerte mucho más terrible, frente a un pelotón de ejecución (Auster, 1991: 115).

¿Qué significaba aquello? ¿Qué crimen había cometido aquel hombre y por qué le castigaban de aquella manera tan horrible? A pesar de toda la cordialidad y sentimentalismo reflejados en la maqueta, la impresión predominante era de terror, de oscuros sueños pasando tranquilamente por las avenidas a plena luz del día. Una amenaza de castigo parecía flotar en el aire, como si aquella fuera una ciudad en guerra consigo mismo, luchando por corregirse antes de que llegaran los profetas anunciando la llegada de un Dios asesino y vengador. (Auster, 1991: 115)

Un rasgo característico de esta escena en la adaptación cinematográfica es el trabajo de puesta en escena que sigue a Nashe mientras observa, casi a hurtadillas, la maqueta con detalle, y comienza a descubrir los aspectos más oscuros de “los Cuatro Reinos de la Unión” de Stone, escena que culmina con sus acción iconoclasta de romper de un tirón la imagen de los Creado-

res y guardársela en el bolsillo. Sin embargo, el acto contundentemente sacrílego, culminado en un ritual posterior que consiste en quemar las figuras, meramente marca la secularización del sistema de corrección y el fin del crimen como sacrilegio. Mientras Pozzi, en su superstición, cree que la manipulación del universo cometida por Nashe es la que los ha llevado a su caída en desgracia, Nashe parece coincidir con Foucault en que “las ceremonias, los rituales, las marcas por las que el excedente de poder del soberano se manifestaban son ya inútiles” (Foucault, 1997: 202).

El modelo de Stone había sido elogiado antes por Flower como un lugar donde los prisioneros “trabajan felizmente en varias tareas” con “sonrisas en sus rostros... porque son felices de haber sido castigados por sus crímenes” (Auster, 1991: 80). De ese modo, la Ciudad del Mundo explicita los dos modelos de castigo que Foucault describe en *Vigilar y Castigar* en los cuales se observa el cambio del castigo ejemplar a un ejemplo de un sistema de corrección y vigilancia más provechoso. El sistema de castigo anterior del crimen a través del espectáculo ritualizado del cuerpo se convierte gradualmente en un sistema que explora las intenciones del criminal y administra una “economía del castigo”. Significativamente, Stone describe su Ciudad el Mundo como caracterizada por la ahistoricidad posmoderna y la simultaneidad temporal: “Así es como me gustaría que fuese el mundo. Aquí todo pasa al mismo tiempo” (Auster, 1991: 96).

La naturaleza posmoderna de la incerteza ontológica es también lo que caracteriza la percepción de Nashe de los dos “entrañables excéntricos” Flower and Stone. La verdad es un concepto provisional para Nashe, y su sentido de la realidad está constantemente desafiado por cada nuevo giro de los acontecimientos y se basa completamente en las contingencias provocadas por su enfrentamiento con la autoridad divina, invisible y omnipotente de Flower and Stone. En el relato de la novela, esta noción vaga e incierta de la realidad se construye mediante la limitación del narrador en tercera persona que transmite la acción del interior de la mente del personaje principal. Muy raramente el narrador retrocede un paso y adopta un punto de vista más objetivo. Durante la mayor parte del relato el narrador adopta el punto de vista subjetivo de Nashe, impulsando al lector a identificarse con el conocimiento de la situación por parte de Nashe, que es siempre parcial y cambiante. En contraste, y en ausencia de una voz en off que encarne al narrador, los responsables de la película emplean diferentes estrategias, casi siempre basadas en la puesta en escena y en las actuaciones de los actores, para transmitir la casi infantil mezquindad de Flower y Stone y los continuos cambios de percepción de Nashe ante cada nuevo giro de acontecimientos. Esto es especialmente evidente en la secuencia de la primera inspección de la maqueta, la posterior escena de la cena que precede a la partida de poker, y en el regreso clandestino de Nashe a la Ciudad del Mundo.

La visita inicial a la casa, que incluye el ala que alberga la Ciudad del Mundo, parece confirmar en primera instancia las impresiones de Nashe de la jovialidad bulliciosa, si bien no excesiva de Flower, y la naturaleza silenciosa y tímida de Stone. Tras una segunda visión de la escena, sin embargo, muchos de las actuaciones y gestos aparentemente inocentes de los millonarios adquieren una cualidad ominosa. Por ejemplo, la insistencia en el número diez mil –“por ser exacto”– que muestra Stone mientras manipulando una de las figuras de la maqueta –inyectando algo con una jeringuilla, en lo que podría verse como un mantenimiento rutinario, pero también como una macabra forma de tortura–, adquiere sentido solo en retrospectiva, después de que sepamos que la deuda exacta de diez mil dólares convertirá a Nashe y Pozzi en personajes a tamaño real de la maqueta de la Ciudad del Mundo.

Cuando Stone y Flower comienzan a alardear de las virtudes del proyecto del muro, Pozzi comenta sarcásticamente “Estoy deseando verlo”, sin saber que va a verlo mucho más de mucho más cerca, y mucho antes de lo que imagina. Asimismo, el encuadre que presenta la cabeza de Stone flotando separada, como si fuera la representación de una deidad, tras lo que parece la verja de una prisión, convoca, en retrospectiva, la imagen de un dios omnisciente y severo representante de “los poderes que gobiernan la ciudad”, y que requiere una gran vigilancia de todos los ciudadanos –cada uno de los cuales acarrea la ciudad entera con él–, sin duda una alusión directa al panoptismo de Foucault y, al mismo tiempo, a la infinita cognoscencia del dios cristiano, el cual, a su vez, es reminiscente del superego de Freud “como el monitor interno de los deseos inconscientes” (Sarup, 1993: 65, traducción nuestra).

Así, mientras el cuerpo destrozado de Pozzi es puesto en exhibición en el prado como un espectáculo del cuerpo del condenado, Nashe ya “lleva a la ciudad entera con él”, es decir que Nashe ha interiorizado ya el sistema de autovigilancia. Después de experimentar un sueño recurrente de su fuga, descrito en la novela como “menos una distorsión de lo real que un simulacro” (Auster, 1991: 205), él se pregunta a sí mismo por qué no lo realiza y se escapa. Pero la interiorización del mecanismo de autovigilancia está ya muy avanzada.

[...] cada vez que hacía otro viaje se encontraba, inexplicablemente, pensando en el mundo en miniatura de Stone, como si el hecho de tocar una piedra le trajese a la memoria al hombre que tenía ese apellido. Antes o después, pensaba Nashe, habría una nueva sección que representaría el lugar donde él estaba ahora, un modelo a escala del muro y el prado y el remolque, y una vez que esas cosas estuvieran terminadas, colocaría dos figuritas en medio del prado: una sería Pozzi y la otra él. [...] A veces, incapaz de dominarse, llegaba incluso a imaginar que ya estaba viviendo dentro de la maqueta. (Auster, 1991: 209)

Los responsables de la película explotan de un modo consciente la inseguridad ontológica de Nashe y del público creando una puesta en escena mediante tres planos sucesivos: el primero de ellos muestra un modelo del prado y del muro con la mano enguantada de Stone colocando una piedra diminuta en la réplica del muro con unas pinzas que, por comparación, son gigantes. El encuadre se encadena suavemente con un plano de Pozzi surgiendo del fondo del cuadro como si ya formara parte del simulacro. La secuencia termina con un gran plano general del prado, el hombre y el muro visto a gran altura, un plano en el que el follaje de los árboles difumina la diferencia entre la visión de una persona que espía la realidad del prado con la de alguien observando la maqueta de la Ciudad del Mundo. Tanto la representación audiovisual como el relato escrito epitomizan la noción ambigua y contradictoria de lo real que tan frecuentemente aparece en la obra de Auster en la forma de representaciones enrevesadas de identidades de personajes, realidades y percepciones, representaciones de las que emerge la sensación de hiperrealidad que Baudrillard había descrito en “La precesión de los simulacros” (1978).

PROLIFERACIÓN DE RÉPLICAS Y SIMULACROS

En el comienzo de “La precesión de los simulacros” Jean Baudrillard diagnostica la erosión posmoderna de la línea divisoria entre lo real y su representación, entre el territorio y el mapa:

Hoy en día, la abstracción ya no es el la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En adelante será el mapa que precede al territorio [...] (Baudrillard, 1978: 9).

En la novela de Auster y la película de Haas *The Music of Chance*, la pérdida de referentes estables se muestra dolorosamente clara a Nashe (y por extensión al público) en la escena en que Murks se muestra armado por primera vez. Tanto la cámara como (figurativamente hablando) el narrador de Auster abren con un primer plano de la pistola de Murks, pistola que, según el propio Murks “ayuda a ajustar el enfoque” (Auster, 1991: 172). Este es el incidente que hace que Nashe caiga definitivamente en la cuenta de que se ha estado engañando sobre la verdadera naturaleza de su absurdo confinamiento correctivo. Más tarde, veremos que la confusión y la inseguridad ontológica de Nashe llega al extremo precisamente cuando Murks deja de llevar el arma. “Nashe sintió que estaba al borde de un precipicio, mirando al fondo de un infierno privado que ni siquiera sabía que existiera” (Auster, 1991: 214)

Pero también Stone está ajustando su enfoque. Antes, Stone ha explicado que lo que falta en la Ciudad del Mundo es un modelo a escala de su propiedad, incluyendo la mansión, la cual, a su vez, debería incluir otra maqueta en miniatura de la maqueta. Nashe apunta que, en consecuencia, debería haber una sucesión interminable de maquetas dentro de maquetas, en escalas progresivamente decrecientes. Stone se muestra de acuerdo, pero se lamenta de que el trabajo sería muy intrincado y que el tiempo corre en su contra. Claramente, hay ahí una referencia directa a la condición posmoderna de hiperrealidad y a la cultura del simulacro.

De hecho, lo que Stone y Flower están realmente intentando no es sólo la construcción de una réplica dentro de una réplica. Más bien, Flower y Stone han hecho provisiones desde el mismo comienzo del proyecto de una proyección de copias dentro de copias de escala creciente y enmarcadas en *el mito de lo real* (Jarvis, 1998: 80-92). Desde el planteamiento de la trama, y hasta el encuentro con los millonarios, numerosos comentarios, indicios, premoniciones y pistas claves apuntan a que Nashe y Pozzi han sido engatusados en este juego con el único propósito de ser parte de un modelo a escala real de la finca, la mansión y el muro. Como en “La precesión de los simulacros” de Baudrillard, la idea del modelo precede a una representación a tamaño real que se asocia falsamente con el mundo original.

Al final, –como en un intento modernista de encontrar referentes en una hiperrealidad posmoderna– el relato se resiste a ser leído como una historia de autodisciplina en un panóptico, o como la historia de un castigo ejemplar ritualizado en un contexto pseudo-feudal. Puesto que ambas lecturas serían fruto de colocar al relato marcos históricos. Y, al contrario, en *The Music of Chance* todo se derrumba en el presente; como la Ciudad del Mundo donde “todo ocurre al mismo tiempo”, el texto encarna la simultaneidad de lo antiguo y lo nuevo, el muro representa la unión de momentos separados de la historia, e incluso la música que Nashe toca con su sintetizador barato suena mejor cuanto más antigua es. Por decirlo brevemente, “la experiencia posmoderna es la de la sincronización; saquea las imágenes del pasado y al usarlas niega su historicidad y las sitúa en un presente eterno” (Sarup, 1993: 165, traducción nuestra).

Bibliografía

AUSTER, Paul. *The New York Trilogy*. Penguin, 1990.

AUSTER, Paul. *The Music of Chance*. London. Faber and Faber, 1991.

AUSTER, Paul. *La música del azar*. Barcelona. Anagrama (Traducción de Maribel De Juan), 1991.

AUSTER, Paul. "Auggie Wren's Christmas Story." *Smoke and Blue in the Face: Two Films*. New York: Hyperion, 1995. 151-56.

AUSTER, Paul, *The Book of Illusions*. London, Faber and Faber, 2003.

BAUDRILLARD Jean, "La precesión de los simulacros". *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. 1978.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (Traducción de Aurelio Garzón Del Camino) Siglo Veintiuno editores, 1997.

HAAS, Philip. (Director, USA) *The Music of Chance*. Columbia TriStar Home Entertainment, 1993.

JARVIS, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press, 1998.

SARUP, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1993.

WALKER, Joseph S. "Criminality and (Self) Discipline: The Case of Paul Auster"

MFS Modern Fiction Studies - Volume 48, Number 2, Summer 2002, pp. 389-421

Notas

¹ Aunque nos referimos a la novela y a la película por su título original, señalamos que las citas de la novela están extraídas de la versión en castellano: Auster, Paul. *La música del azar*. Barcelona. Anagrama (Traducción de Maribel De Juan), 1991.

² "Soy el Chico del Gordo, ¿recuerdas? Da igual lo que diga. Mientras sea yo el que lo diga, todo saldrá bien".