

**Apuntes sobre la narrativa de Paul Auster:
La memoria de la diseminación**

Sergio G. Colautti
Inst. Dr. Alexis Carrel
Argentina

Un hombre se sienta solo en una habitación y escribe. Una palabra se convierte en otra, una cosa se transforma en otra distinta. De esta forma, se dice, funciona la memoria. Imagina una inmensa torre de Babel en su interior y un texto que se traduce a si mismo en una infinidad de lenguas distintas. Un clamor que resuena en un laberinto de habitaciones, pasillos y escaleras. En el ámbito de la memoria, todo es lo que es y algo más. Y entonces descubre que lo que ha escrito no es más que la traducción de dos o tres momentos de su vida.

Paul Auster. *La invención de la soledad*

Auster, ese escritor hispanoamericano

El sitio de Paul Auster (Nueva York, 1957) en el campo literario de su país es incómodo. Su extensa obra no aparece como continuidad de los grandes escritores de mitad de siglo (Hemingway, Steinbeck, Doss Passos) ni cercana a la generación beat (Salinger, Kerouac) ni tampoco a la de los maestros del cuento minimalista (Cheever, Carver). Distante también por concepción de la escritura y por sus contenidos de la producción de De Lillo, Mailer, Roth o Bellow, parecería acercarse a la experimentación más audaz de Faulkner o la creatividad sorprendente de ciertas zonas de los textos de Thomas Pynchon, pero, de todos modos, la obra de Auster se distingue por su llamativa singularidad.

Sus vínculos intertextuales más evidentes pueden hallarse en las literaturas hispanas o hispanoamericanas. Se ha insistido, y con razón, en la influencia de la obra de Borges en los textos austerianos; la puesta en jaque de la identidad, la confusión de las categorías de autor, personaje y lector (ese gesto típico del primer Cortázar también), la concepción del universo como una biblioteca infinita y la idea de escribir desde el pliegue entre realidad y ficción, entre otras nociones, acercan esas producciones. En *Un hombre en la oscuridad*, la pululación de personajes en mundos infinitos y paralelos a partir de la invención literaria simula obedecer a las ideas de Giordano Bruno, pero las páginas de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, del genial autor argentino, laten inconfundiblemente en la invisibilidad del libro de Auster. Como Borges y como Cortázar, Bioy Casares despliega -especialmente en *La invención de Morel*, *El lado de la sombra* o *Plan de evasión*-la sobreimpresión de la ficción en el plano de lo real, las identidades en espejo o la idea del “manuscrito” como matriz, expansión y confusión de las historias. *El perjurio de la nieve*, en este sentido, podría leerse como un cuento austeriano.

Un pasaje de *Niebla*, de Unamuno, en el que el personaje acude a entrevistarse con el autor que ha decidido su muerte, sirve de antecedente. Como también lo es la obsesión autotextual de Vila Matas. Pero sin dudas la relación más explícita de Auster con la literatura de habla hispana es su devoción por Cervantes y por *Don Quijote* en particular:

Cervantes ha sido siempre uno de mis escritores favoritos. Lo ha sido desde el momento en que comencé a leerlo. Si tuviera que elegir un libro para llevar a una isla desierta, sería *Don Quijote*. Todo está ahí. Todo sobre el mundo y todo sobre la escritura de ficción está ahí. Lo he leído unas cuatro veces. Me resulta curioso que la primera parte sea delirante, fantástica, y la segunda totalmente moderna: su tema es el propio libro, el *Quijote* que otros están leyendo y criticando, completando con historias que el autor parece haber dejado atrás. No

sé cómo a Cervantes se le ocurrieron esas ideas. Todas las ramificaciones, todas las posibilidades, todas las permutaciones de la novela moderna están prefiguradas ahí. Además, creó personajes memorables, que siguen vivos (Auster 2015).

Auster ha revisitado una y otra vez la obra cervantina, sus pliegues y posibilidades, ha sondeado sus recovecos y los ha hecho fructíferos, ha aprendido y ha expandido la enseñanza central del Quijote: la invención parte del libro (el manuscrito, en Auster), la generación y construcción del deseo y del sentido humano (o su negación) está en la biblioteca, el “lenguaje al infinito“ (como decía Foucault en *Las palabras y las cosas* relejendo a Cervantes) está en los anaqueles de la escritura pasada y por venir.

Una hipótesis de Auster en el capítulo X de *La ciudad de cristal* (de *Trilogía de Nueva York*) sobre la novela de Cervantes, recogida por Martín Cristal en *Don Quijote en Nueva York* corrobora esa devoción y propone la idea de la relectura infinita del texto como re-escritura, como re-invencción: Don Quijote simula su locura para que Sancho, analfabeto, cuente esas historias al cura y al barbero, que las escribirán en castellano para que Sansón Carrasco las traduzca al árabe y las encuentre Cervantes en Toledo como manuscrito de Benengeli para narrarlas como obra propia.

En esa hipótesis hay una matriz del modo austeriano. La circularidad del recorrido depende del azar que vincula los tramos del itinerario, que siempre tiene como esencia el manuscrito produciéndose y los personajes superponiendo identidades. Es Pierre Menard reescribiendo el Quijote y es el poema también borgeano *Sueña Alonso Quijano* con Cervantes soñado por sus personajes. Es *La continuidad de los parques*, de Cortázar, con personajes allanando las zonas inviolables del lector o del autor, como en *Niebla*, de Unamuno. Es el Morel de Bioy diseñando una filmación eterna donde instalar su cuerpo finito entre los cuerpos ficticios e infinitos del arte. Es el mismo Auster, ese escritor que parece hispanoamericano, construyendo desde esos manuscritos circulares una estética

del azar o el azar como estética, mecanismo que alcanza su esplendor, quizás, en la *Trilogía de Nueva York*.

El espacio circular de la escritura, sobre Trilogía de Nueva York

Con alivio, con humillación, con terror,
comprendió que él también era una apariencia,
que otro estaba soñándolo

Jorge L. Borges. *Las ruinas circulares*

Es en esta Trilogía donde Auster propone la matriz de su literatura, el concepto clave de su noción escrituraria y hasta el alcance de su programa narrativo. Aquí aparecen, como latencias, los perfiles arquitectónicos de su obra presente y futura, pero también el sentido profundo de esa ingeniosa arquitectura, lo que Auster tiene para decir sobre el hombre, el mundo, el tiempo, y la escritura. En la extensa obra austeriana, ese sentido, en la plenitud de su decir, aparece en algunos textos y en otros vacila entre esa búsqueda y la comodidad del atractivo juego narrativo de identidades, historias en espejo o sorprendentes reverses del guante.

La *Trilogía de Nueva York* (1986) divide su palabra en tres textos: *La ciudad de cristal*, *Fantasmas* y *La habitación cerrada*.

En el primero, Daniel Quinn es un escritor que, por obra del azar (una llamada equivocada) simula ser el detective Paul Auster para seguir a J. Stillmann. Su tarea, anodina, se desvanece y termina llamando al detective Auster, que en realidad no existe sino como escritor. La multiplicación de identidades satura el texto (Quinn es detective y escritor, Auster también y Stillmann se confunde con su hijo; Quinn se presenta ante Stillmann con varios nombres, entre ellos, el mismo Stillmann). La idea del manuscrito

(un Cuaderno rojo que registra la historia) aparece y plantea también dudas sobre la identidad del autor.

En el segundo, *Fantasmas*, el detective Blue es contratado para seguir al escritor Black, de vida poco relevante. El investigador termina imaginando historias sobre Black, y su tarea se pierde diseminando su identidad en diversos personajes que utiliza para tomar contacto con Black sin ser descubierto. Black, que escribe sobre escritores, avanza en un manuscrito donde cuenta la multiplicidad de las vidas de Blue. Entre los dos escritores fantasmas, el libro permite la interrogación borgeana sobre la autoría del texto y las posibilidades de diseminación de la escritura, como proponía Derrida, esa otra lectura austeriana.

En la tercera parte, *La habitación cerrada*, la esposa del escritor Fanshawe busca ayuda para hallar a su marido, desaparecido, en un escritor amigo. Ese narrador decide publicar los manuscritos de Fanshawe como propios, asumir su vida y casarse con Sophie, su “viuda”. La obsesión de encontrarlo y hacerlo desaparecer de verdad lo pierde y lo confunde. En una solución típicamente austeriana, la zona final del libro propone que el narrador sin nombre, que ahora es Fanshawe, no existe. Sólo existe Fanshawe, que escribe la historia del narrador, su vida con Sophie y hasta su biografía. La ambivalencia especular culmina alejando a los personajes del principio de realidad: “Estaba cavando una tumba, después de todo, y había momentos en que empezaba a preguntarme si no sería la mía“(Auster, 2000).

Sobre la búsqueda de sentido en la Trilogía y su relación con la proliferación de historias y la historia de las proliferaciones, dice Pau Sanmartín:

El narrador inventa los personajes y las tramas de las novelas. Para ello parte de si mismo, pero, al mismo tiempo, renuncia a si mismo para que la ficción pueda ser. Como se nos decía en *Fantasmas*, el escritor se refleja a si mismo mientras escribe y a la vez es suplantado por su

propia escritura. Esta especie de reversibilidad existente entre el autor y su creación se muestra de manera especialmente aguda en *La habitación cerrada*.

Si la vida es sentida desde este presente narrativo como una sucesión de cambios bruscos e inesperados, cualquier intento de imponerle un orden o sentido está destinado al fracaso o a la locura. Esta es al menos la suerte que siguen los personajes de la Trilogía de Nueva York en su búsqueda de sentido (Sanmartín 202).

Esa proliferación de historias circulares bien puede entenderse también como reciclado de textos que se construyen, pierden, encuentran y vuelven a circular en la metrópoli. Pablo Chiapara prefiere entender esta dinámica como un síntoma de la gran ciudad, en la que el ciclo materia-basura-reciclado es reproducido por la circularidad textual de la Trilogía y transformado en representación de la cultura posmoderna.

Esa es la alegoría austeriana: se reciclan las ideas en su dispositivo tecnológico (el texto), junto a su recipiente (el libro) y se vuelve a colocar en circulación su liquidez (el discurso). La basura y la actividad del mendigo (revolver en los escombros cotidianos de la producción industrial como un arqueólogo urbano, actuando en las capas más superficiales de la materia acumulada y dando vuelta a cada fósil del día a día) pasan a cumplir la transposición de lo tópico para lo heterotópico en la escritura de Auster.

Ese movimiento de caos-orden latente palpita en cada contacto del individuo con su entorno, con su frontera... Quinn y Stillman son seres fronterizos, son el síntoma de un movimiento de pasaje, no el paso en sí. Son el desplazamiento constante, el vaivén que asusta al hombre de la metrópoli agresiva. Ellos encarnan la revelación mágica del texto-basura y también el miedo de convertirse en basura-basura y no ser descifrados por nadie.

El borramiento de la identidad, la puesta en jaque de su presencia desde las posibilidades múltiples del texto, como un infinito en expansión. La ubicuidad permanente del manuscrito austeriano, como una marca de la escritura produciéndose sin dueño y sin destino, sujeta a los vaivenes estéticos del azar. La interrogación sobre el tiempo, la imposibilidad de su captura, la voluntad infructuosa del arte por asir sus formas y erigir su sentido en ese fracaso. La imaginación del desborde y la sorpresa textual. Los personajes posmodernos de la narrativa de Auster, caballeros de triste figura, como su héroe preferido, derrotados por la ciudad impiadosa, desnudos ante sus destinos inciertos. Son las marcas del programa austeriano. Las huellas que dibuja su escritura, a veces – como decíamos- indagando, a veces, la profundidad del puesto del hombre en el universo; otras, apenas jugando con los avatares de una ingeniosa red que desdibuja o desdobra identidades.

La ausencia de sí, sobre El palacio de la luna

Ra (el dios del sol) creó a Thot, la luna, para que lo reemplazara durante las noches. Thot era el dios de la escritura y por eso la figura fugaz, inasible, del suplemento, de la usurpación.

P. Sollers. Prólogo a *De la gramatología* de Jacques Derrida

La impactante novela de Auster se construye con los hilos apenas visibles del azar y la coincidencia, pero deja vislumbrar, detrás de ese tejido, el rostro conmovedor de la condición humana actual: lejos ya del arte combinatorio, de la casualidad, “El palacio de

la luna” aparece como una singular indagación sobre el hombre urbano de fin de siglo, una interrogación ineludible sobre el puesto del hombre en la ciudad posmoderna.

La atomización que proponen las ramificaciones constantes de su historia se resuelve no sólo desde la presencia del narrador -aun cuando cede su posición de centro del relato a los otros en cada subhistoria- sino desde el signo que atraviesa todo el texto: la luna, cifra de la otredad, del paisaje por explorar, del costado no atendido de la realidad, de la faz que esconde y niega la relación siempre tensa entre la ciudad omnipresente y el hombre, ausente de sí.

En este sentido, los personajes de Auster no son los hombres iluminados por el sol del “sueño americano” sino los que buscan, bajo la opacidad de la luna, una vida distinta, con perfiles épicos a veces, con pozos infrahumanos otras, convertirse en ausencias, en agujeros negros, en anonimatos, como forma de ser (o de no ser) en un universo donde todas las presencias -incluido el hombre, claro está- se han convertido ya en mercancías, en objetos, ideas y sueños que se compran y venden. En *El palacio de la luna* ese proceso hacia la ausencia de sí se evidencia desde la orfandad (tema recurrente en toda la narrativa de Auster) de M. S. Fogg, el cambio de su nombre -que se repite en el caso de su abuelo- y el descubrimiento tardío de su padre: esas deconstrucciones de la identidad son acompañadas por un proceso paralelo, el de la “nadificación” social que Fogg planifica cuando el dinero se le acaba: no estudiar, no salir, no comer, no ser... dejarse llevar por una destrucción sin estridencias, silenciarse frente a la ciudad ensordecedora y sorda, construir una santidad disolvente y sin salidas, asumirse no sólo como anónimo o austero sino como ausencia de sí.

Cuando Fogg tiene dinero (siempre producto de rentas por seguros, herencias, regalos) vive adaptándose al mundo sin cuestionamientos ideológicos ni sociales (los personajes de Auster no cuentan con fuerzas para esas rebeldías, son las criaturas de la posmodernidad). Pero cuando el dinero se esfuma, se deja caer allí donde el vacío lo decida. Su situación más crítica transcurre en el Central Park de Nueva York, viviendo de

desperdicios y limosnas, decidiendo “abandonarse al caos del mundo para que el mundo lo revelara” (Auster, 1989; 69). Lo salvarán el amigo Zimmer y la novia, Kitty, con quienes recuperará las ansias de vivir, pero no su sentido, extraviado ya en el todopoderoso laberinto del sistema urbano (desde esta línea Auster recupera claramente la perplejidad kafkiana y el lúcido cinismo borgeano). Curiosa ironía la de Effing (el viejo que contrata a Fogg como ayudante, que lo instruye desde los infinitos libros y la percepción del arte “lunático” del pintor Blakelock) que reparte su fortuna entre los desprevenidos neoyorquinos, billete a billete, como deshaciéndose de la sobra, del papel inutilizado por el cuerpo ausente, por el deseo ausente, por la decisión de mudar de nombre, poner fecha para su muerte, y elegir “la ausencia de sí” para recuperar, desde ese silencio tal vez inútil, el sentido “lunático” de la existencia, la convicción de que hay otro lugar, otra identidad, otro tiempo, otra mirada: “el sol es el pasado, la tierra es el presente, la luna es el futuro” (Auster 1989; 107).

La invisibilidad como exilio y preservación

En un ensayo de Auster dedicado al poeta Reznikoff (que, como Fogg, terminó como indigente en los parques de Nueva York) leemos: “el acto de Reznikoff une el acto de ver con la invisibilidad. Para poder ver, el poeta debe volverse invisible, desaparecer, sumirse en el anonimato, ser un vagabundo en la multitud...” Ese acto de aislamiento implica una doble estrategia: no ser, ausentarse de un sistema que desprecia la posibilidad de ser humano, y a la vez, ser, desde esa ausencia, el mismo, preservarse, no caer, resistir las operatorias de succión o de anulación que el sistema diseña y perfecciona. Ser desde el exilio: “La poesía es un arte de la soledad, pero no sólo es soledad, es también un exilio que tiene la ventaja o la desventaja de mantenerlo intacto” (Auster 2000b; 9).

¿Qué ve la mirada del poeta exiliado y ausente? ¿Hacia dónde se dirige la mirada del narrador austero? En la novela donde sobrevive Fogg, y desde su mismo comienzo, hacia la figura de la luna, cuya vigorosa carga simbólica se disemina en la semiosis del texto con admirable eficacia. “Fue en el verano en que el hombre pisó por primera vez la luna” (Auster 2000b 11).

A partir de allí se multiplican las referencias: un restaurante chino que se llama *El palacio de la luna*, un sargento llamado Neil Armstrong, la similitud explícita entre el paisaje lunar y el Oeste americano, el relato de Cyrano de Bergerac sobre el viaje a la luna, la presencia del ciego Effing como un hombre “sin luz propia”, el cuadro enigmático de Blakelock, “Luz de luna”, hasta la luna “llena, redonda, amarilla” con la que termina la novela.

En una de las páginas donde el texto se resume y poetiza -en otras se abre al juego de la expansión narrativa- se evidencian estas combinatorias también típicamente austeroas, que entremezclan la figura de la luna con los viajes, las guerras, los sitios exóticos:

Pensaba: el Oeste, la guerra contra los indios, la guerra de Vietnam, en otro tiempo llamado Indochina; pensaba: armas, bombas, explosiones, nubes nucleares en los desiertos de Utah y Nevada, y luego me preguntaba: ¿por qué se parece tanto el Oeste americano al paisaje lunar? (Auster 2000b 43).

Las coincidencias van más allá: la música (cuyo signo clave en el texto es el “tío Víctor”, frustrado clarinetista, primer tutor), también se vincula con los viajes “a lo desconocido” (el de Colón, el de los astronautas) y la aspiración a una verdad que subyace en esos juegos azarosos, que por otra parte se oponen simbólicamente a la robotización del sistema económico y social. El vivir, y morir, sin dinero y en manos del azar, el dinero

regalado al azar, la inclusión del azar que implica toda creación artística, socavan las estructuras sociales donde el azar es abolido desde la lógica implacable del mercado. En *La música del azar* casualidad y dinero se ligan desde las fortunas heredadas y dilapidadas, como en una certificación patética de su poder y su fragilidad, según lo ilumine la irresistible y viril luz del sol o el tenue reflejo de la luna, femenina y extraña. Esa noción obvia del dinero como padre omnipresente no debería escindir de la persistente temática de la orfandad austeriana, también decisiva en *Mr. Vértigo* y especialmente en *La invención de la soledad*, de perfiles autobiográficos.

Los huérfanos de Auster, zamarreados por el viento del azar, ponen en evidencia las grietas de un concepto de la vida y del hombre allí donde las apariencias parecían mostrar su esplendor.

Las referencias constantes que se desgranar en *El palacio de la luna* con respecto al arte también operan como deconstrucción del “logocentrismo”, como solía llamarlo Derrida. Hay un claro recorrido del arte “lunático” (en el sentido de lo expuesto por Sollers en el epígrafe que preside este trabajo) en todos los libros que Fogg lee para sí o para Effing (entre los que destacamos, por el carácter contracultural, disolvente, destructor del orden artístico que prohija el sistema, las referencias a Cyrano de Bergerac, Pascal, Don Quijote, Dostoievski, Montaigne...) las obras de pintores “fracasados” como Blakelock y su “Luz de luna”, clave de lectura de la novela, en el que Fogg advierte “todo lo que habíamos perdido” (Auster 2000b 148) y evalúa como “una canción fúnebre para un mundo desaparecido” (Auster 2000b 149) en esas siluetas que muestran la armonía del paisaje y los indios en un tiempo previo a la conquista blanca. Entre los músicos, el Tío Víctor y su “fracaso” constante marcan el mismo recorrido contra la imposición del éxito. En los registros de personajes que exponen su creatividad, su distinción humana, y su fracaso posterior, consumidos por la despiadada maquinaria del consumo que mastica y vomita, aparecen el genio de Tesla, el aventurero Thomas Moran, que descubrió el Oeste (lo “otro” del sistema), o Kepler, un pintor viajero con

contactos sobrenaturales. Todos ellos vigorizan y consolidan el recorrido de Fogg y de Barber, su padre, que construyen sus vidas ausentándose, convirtiéndose en “exiliados” que evidencian, silenciosa y visceralmente, la presencia invisible de lo otro: lo otro de lo visible.

La escritura de lo Otro

Foucault postulaba que la noción de lenguaje no discursivo se puede concebir en términos del Mismo y de lo Otro. El espacio del Mismo se caracteriza por la luz, es el espacio del discurso. Los elementos que caracterizan el espacio de lo Otro, el ámbito de la oscuridad, para Foucault, son los que han sido excluidos por el discurso (y por el Mismo) son las figuras de la locura, la sexualidad y la muerte.

La idea de escritura como manifestación de la locura también remite a Blanchot, quien lo notaba en el Ulises, “capaz de escapar al destino que se le ofrece continuando su habla ficticia hasta el espacio que bordea con la muerte” (Foucault, 1993;13) y a Derrida, en el que la escritura es espacio del “logos-habla-razón-bien-padre”, una faz escondida, femenina e irracional.

Si estos planteos del posestructuralismo francés se acercan llamativamente a los postulados de *El palacio de la luna*, aún más se aproxima la idea derrideana expuesta por Sollers sobre el alunizaje: “El paso del primer hombre sobre la luna es el paso sobre el estado inicial de la tierra, escamoteado por el logocentrismo” (Sollers14).

La voluntad narrativa de Paul Auster busca dar cuenta del sentido total de la experiencia urbana contemporánea; deconstruir el discurso único y registrar el espacio foucaultiano del Otro para incorporarlo a un sentido envolvente y nunca para contar la disolución o sólo la disolución: narrar desde la ausencia de si y no la ausencia de si.

Leemos en *Leviatán*: “Si eso es verdad, significaría que la conducta humana no tiene ningún sentido. Significaría que nunca se puede entender nada acerca de nada” (Auster 1993, 15).

En *El palacio de la luna* el discurso de la locura y la muerte aparece diseminado y persistente: en el Fogg que cae hasta sus propios límites, en personajes como Tesla, Harriot o Thomas Moran... pero especialmente aparece en el gesto de la escritura: cuando Fogg escribe, lo hace sobre Tesla, sobre el suicidio, sobre la orfandad, sobre el dinero (que son los temas de la novela misma) operando desde la oscilación escritura/locura. El mismo gesto se reitera en Salomón Barber cuando escribe “La sangre de Kepler”, sobre un pintor que viaja a Utah y Arizona y toma contacto con los “humanos” que vienen de la luna a luchar contra los “barbudos”, un texto delirante que recupera (desde el mecanismo escritura/locura) el viaje “ilógico” de Cyrano a la luna y el viaje “lunático” de Effing y Barber al Oeste americano.

En ese relato, y en todas las subhistorias que la novela cobija, el registro de la muerte reaparece, incluso en los simulacros de muerte, como en el cambio de Barber a Effing o en el proceso de deshumanización de Fogg (“como Jonás en el vientre de la ballena”) y la muerte planificada de Effing, que no fatiga los recorridos del suicidio sino que es una construcción lúcida y solemne de una “ausencia de sí” de la que dará cuenta la biografía encargada a Fogg; la operación escritura/locura se desliza aquí hacia la escritura/ausencia.

La relación con Kitty vigoriza, por otra parte, la escritura del lunático deseo sexual. A la salida del infierno que significa el límite de la inanición y lo que Alejandra Glaze llama “la nadificación” en el Central Park, el joven Fogg se abre al “misticismo erótico” con su novia oriental. Recupera su cuerpo y el sentido de “ser para otro” que parecía perdido. En el final, cuando se aleja de Kitty en una zona de la novela atravesada por el relato de la muerte (el aborto de Kitty, la desaparición de Barber, la destrucción del cuarto de hotel, la fuga al Oeste) otra vez el texto edifica “la ausencia de sí” en la inmensa

nada del paisaje de Denver: “la inmensidad y el vacío modifican mi sentido del tiempo” (Auster, 2000b; 307).

Desde allí, desde esa profunda soledad construida larga, paciente y azarosamente, Fogg se siente nuevo y distinto, como quien nace no ya como una presencia más bajo la luz del sol sino como una ausencia consciente y anhelada, apenas entrevista, bajo “la luna llena, redonda, amarilla...” (Auster 2000b; 309).

Fogg se ve en la situación de Stillman, el personaje-escritor de *La ciudad de cristal* que pretendía reinventar un lenguaje que “responda a nuestras necesidades” socorriendo a las palabras “en desuso”, los “restos que han perdido su utilidad para ponerles un nuevo nombre y así crear un nuevo lenguaje que borre la distancia entre el nombre y la cosa” (Auster 2000b; 17). Lenguaje reciclado, decíamos antes, revisitando el texto de Chiapara, escritura recogida entre los desperdicios de la gran ciudad, basura que vuelve a ser texto. Un lenguaje nuevo que nombre a un hombre nuevo, como se siente Fogg (que ahora se sabe Barber) en el final de *El palacio de la luna*, con el ruido de la sociedad americana a sus espaldas, mirando el vacío de la costa oeste frente al mar, el silencio y la luna “llena, redonda y amarilla”：“Aquí es donde empiezo, me dije, aquí es donde mi vida comienza” (Auster 2000b; 310).

En la contemplación del “fin del mundo” el hombre austeriano adivina un comienzo y una identidad entre la ausencia de si y la infinita desolación del paisaje donde la luna se ausenta en la oscuridad final. En la plenitud de esa identidad respira y nace la palabra que intenta decir lo otro del hombre, lo que el discurso calla sobre el hombre, el lado oculto, lunático, el más humano tal vez, del hombre que sobrevive entre las luces de la ciudad posmoderna.

Auster y el sujeto disperso, sobre La noche del oráculo

Pero ¿dónde está la desesperación? ¿dónde el horror?

W. Faulkner. *Las palmeras salvajes*

La noche del oráculo relata una historia en donde el perdón, como una forma de olvido o de misericordia, parece ser el último intento humano ante una civilización que ha llegado a su propia disolución. La historia triangular del escritor Sidney Orr, su esposa Grace y su colega John Trause, bastarían para diseñar una trama intrigante, pero la novela de Auster es, afortunadamente, mucho más que eso. Alrededor de esa historia vertebral se propagan incontables relatos que salen y entran al texto con una dinámica vertiginosa; un juego constante de espejos que reproducen, pero también deforman, deslizan o resignifican los hechos diversos que le dan un sentido global a la novela.

La historia inicial se convierte -desde una concepción faulkneriana del vínculo entre estructura narrativa y significación textual- en una novela brillante.

La matriz del mecanismo de propagación escrituraria es el consejo que Trause le da a Sid: reescribir un pasaje de *El balcón maltés*, de Hammett, en el que Flitcraft, tras salvar su cuerpo en un accidente, decide cambiar el rumbo de su vida, aceptando la manipulación del azar. La referencia literaria dispara la ficción de Nick Bowen y ésta otras múltiples historias que pululan en el campo de la invención literaria pero que a menudo se cruzan con los referentes de la realidad (el holocausto, la vida en N.Y. o China, etc.) o de la historia central (las vidas de Sid-Grace-John).

En un procedimiento ya trabajado por Auster, especialmente en *El palacio de la luna*, el sujeto narrativo se bifurca en otros hasta descomponer su identidad haciéndola múltiple, azarosa, incomprensible. El sujeto, disperso, siempre escapa de la autocomprensión, es una ausencia de sí. En *La noche del oráculo* esa idea, que es la mirada austeriana sobre el hombre posmoderno, disuelto y frágil, ingobernable y miope ante sí mismo, adquiere su despliegue más elaborado y más eficaz.

La historia “de amor” de Sid, su esposa y su amigo descansa en la necesidad del perdón como comprensión de la fragilidad humana (Sid imagina, con enorme lucidez, escribiendo, el amor secreto de su esposa con John y decide perdonar sin saber si esa escritura tiene pies en la realidad). Ese acto, ese cruce entre lo literario y lo existencial, sobredimensiona su sentido en el tejido que el texto va construyendo acerca del horror humano que denuncian el holocausto, los encierros, los niños asesinados y tirados como desechos: “estaba leyendo una historia sobre el fin de la humanidad...la vida humana había perdido su significación” (Auster 2003; 124).

Esa trama del horror se compone desde la diversidad textual: el encierro sin salida de Bowen, el futuro como encierro en la historia de Flagg, la alucinatoria colección de guías telefónicas de Ed, los recuerdos del espanto de la segunda guerra, el relato del niño muerto en el Bronx que se espeja en la muerte similar de Jacob, hijo de John.

Así, ficción y realidad dan cuenta del mismo proceso disolutorio, del mismo horror, que traspone esa delimitación, que la aniquila como sentido de la historia y que plantea la condición del hombre en la posmodernidad: un sujeto que se ajeniza, que advierte la fragmentación de su identidad, que contempla la disolución de la unicidad del saber y del ser, que asume su espacio urbano como dislocación, que intuye su calidad de simulacro, de sujeto disperso e inatrapable. Un hombre atravesado por múltiples historias que desconoce la suya, como Sidney Orr.

La duplicidad del texto

Desde el cuaderno de Sid todo se duplica: la fuga de Flitcraft en la de Bowen; el sueño de Grace en el que todos los libros son el mismo libro en los archivos de guías con todos los nombres; las fotos de Richard en las de Grace como “pasado intacto”, el niño del Bronx en la muerte de Jacob; la biografía sobre Trauseen la que imagina Sid. Hasta el propio cuaderno azul, en manos de Sid y de John y la novela misma, que lee Bowen en la ficción.

Las trece notas al pie también duplican la novela, oponiéndose como contratexto o paralelo narrativo. Auster transforma el lugar de la nota al pie: no son ya frases aclaratorias en letra menor, son ahora textos narrativos que a veces independizan su decir.

En el Palacio de Papel, sitio del cuaderno azul que genera la escritura, hay una estatuilla de un hombre que escribe dos textos a la vez, o mejor, escribe la duplicidad del texto. Esa noción del texto doble remite, para el lector argentino, a las arquitecturas borgeanas y su multiplicación especular, pero también a Bioy -en la operación que hace la técnica sobre el tiempo- y a Cortázar -en la idea de lo real como dinámica intrapable-. El trabajo de la nota al pie como texto paralelo también recuerda experiencias similares de Rodolfo Walsh en su cuento policial *Nota al pie*.

Uno de los rasgos notables de esta duplicación serial es que no opera solamente en la dicotomía realidad/ ficción, como parece indicar el primero de los casos (Sid reproduce un pasaje de Hammett) sino que cruza, desliza y fusiona los pliegues que parecen dividir esos campos: la historia de las guías se desprende de la historia de Bowen, pero una crónica periodística la devuelve al plano “real”. Un tejido similar vertebra la novela que lee Bowen (*La noche del oráculo*) en la que Flagg “lee” el futuro con la historia del escritor

que anticipa, desde un poema, la muerte de su hija y la conversación final entre John y Sid sobre la escritura como “consignación del futuro” más que como registro del pasado.

Esa dinámica, que compone un tejido más que una o dos líneas narrativas, vigoriza el sentido global del texto.

El trabajo austeriano repite “el encanto del doble”, como decía Foucault analizando *Las Meninas* de Velázquez, ese otro texto de espejos y espejismos en el que “el vacío esencial da cuenta de que el sujeto mismo ha sido suprimido”. Sidney Orr, es, en definitiva, un simulacro del azar, una supresión que se multiplica en los otros, los que salen y entran de su historia como figuras especulares.

Al final, Sid decide dejar de escribir y tirar los cuadernos azules. John ha muerto y Grace se recupera en un hospital. No escribir lo libera y hasta lo hace feliz. Se entiende: escribir ha sido, para Sid, conocer el abandono metafísico y el despojo del ser: “Aquello era el fin de la humanidad. Dios apartó la vista de nosotros y abandonó el mundo para siempre. Y yo estuve allí para presenciarlo” (Auster 2003; 230).

No escribir, en cambio, es renunciar a mirar ese abandono, y seguir viviendo. Grace espera. Sólo cabe intentar el perdón como gesto de la misericordia comprensiva, solitaria y última.

La escritura en espejo, sobre Viajes por el scriptorium

Viajes por el Scriptorium cierra el itinerario circular de la imaginativa escritura de Paul Auster. Condensa, resume y resignifica buena parte de su obra planteando un escenario mínimo (una pieza cerrada, un escritorio con manuscritos, un anciano sin memoria) pero vigorosamente expansivo: múltiples zonas de otros libros austerianos son convocados al juego que proponen la lectura de esos manuscritos y los personajes que visitan a Mr. Blank.

Toda una pululación autotextual se hace cargo del libro, lo alimenta y absorbe cerrando la producción de Auster, porque *Viajes por el Scriptorium* suelda el último eslabón de esa cadena y obliga a los libros futuros (como *Un hombre en la oscuridad*, de 2008, por ejemplo) a inscribirse en esa producción circular. Formulada como recuperación y resemantización de la obra personal y dejando que la última voz sea la del propio narrador, simula ser el último avatar de su escritura. En la pieza vacía de Mr. Blank, entre sus manuscritos inagotables, en los recovecos de su memoria blanca, habita la obra de Auster, dispersa, lúcida, inquietante.

En la línea que atraviesa su obra la escritura entremezcla sus pliegues con los hechos reales, borrona sus límites y satura la obsesión de que una y otra, ficción y realidad, generan relatos que acaban siempre en la incompreensión de su sentido final, en la arbitrariedad del destino, en la formulación, en fin, del azar como forma estética.

Este libro de Auster revisita esas nociones suyas también desde su estructura narrativa: una escritura en espejo inicia y culmina la novela cuando Blank lee, casi en el final, un manuscrito que se titula *Viajes por el scriptorium*. La lectura directa del manuscrito se complementa con los comentarios que Blank hace del manuscrito: una lectura en espejo. En el mismo manuscrito el inesperado desenlace se produce a partir de un texto, como un manuscrito en espejo, que nos devuelve, sin decirlo, a la fecundidad intertextual de Borges en *Tema del traidor y del héroe*.

Ya en *La noche del oráculo* podía advertirse este mismo “encanto por el doble“, como decía Michel Foucault analizando *Las Meninas* de Velázquez, ese otro texto de espejos y espejismos en el que “el vacío esencial da cuenta de que el sujeto mismo ha sido suprimido” (Foucault 18).

Sidney Orr (el personaje central de “La noche del oráculo”) parece un simulacro del azar, una supresión que se multiplica en los otros, que salen y entran de un relato a otro como figuras que aparecen y desaparecen entre galerías de espejos.

A este juego especular habrá que agregar la profusión de personajes que habitan *Viajes por el scriptorium* pero que provienen de otros textos austerianos: Flower (*La música del azar*), David Zimmer (*El palacio de la luna*, *El libro de las ilusiones*), Quinn (*Ciudad de cristal*), John Trause (*La noche del oráculo*), Fanshawe (*La habitación cerrada*), Benjamín Sachs (*Leviatán*), Anne Blume y M. Flogg (*El palacio de la luna*). Como señala Armando Capalbo, “este recurso dista mucho de ser un complaciente homenaje a sí mismo. Se acerca, en cambio, al autoanálisis y la autocrítica, al reencuentro inesperado de lo conocido en lo desconocido “. Reclama, además, que la obra total (todos los libros de Auster) sean leídos como uno solo, como un *continuum* gobernado no por una racionalidad escrupulosa sino por la “música del azar “; como en las obras de Faulkner, Onetti o J. J. Saer también la visión global ayuda a entender su sentido más verdadero.

El pliegue entre lo real y lo ficticio, otra zona borgeana de la narrativa de Auster, propone la desestabilización de lo real, su deconstrucción silenciosa y permanente desde los espacios de representación simbólica que construye en cada novela y especialmente en esta última. Aquí importa la aparición de personajes “de ficción” ante el personaje “real” (Mr. Blank) que vacila entre el sugerente rol de escritor de los textos donde ellos habitan o de lector de esas ficciones, de la misma manera en que el mismo narrador aparece en el final hablando de Mr. Blank como personaje y expandiendo el desacople de las categorías literarias a la mejor manera de Borges o Cortázar.

En el fondo, y más allá del planteo categorial, el texto mismo parece preguntarse por la identidad de quien escribe, quien lee y quien es escrito sin diferenciar jerarquías de existencia o representación. Mr. Blank transita los tres estadios (escribe o ha escrito algunos de esos manuscritos, lee y se lee en ellos) y la interrogación permanece, porque se traslada al lector, es decir, a nosotros.

En el interior del juego autotextual del libro la propagación parece inacabable: los personajes del manuscrito que lee Mr. Blank ¿en qué dimensión se afirman? ¿Personajes de personajes? ¿Criaturas de un manuscrito que inventa otro manuscrito, como la

segunda parte del Quijote espejando la primera? ¿Memorias de una memoria vacía, que cobija sin permanencia historias y personajes inconclusos? ¿Relatos dispersos de sujetos dispersos como única posibilidad de la escritura posmoderna?

El final de la novela obliga a replantear estas interrogaciones. Tras el enojo de Mr. Blank cuando lee el manuscrito de Flashawe titulado “Viajes por el scriptorium” aparece la voz del narrador o de un narrador que se autodenomina “imaginario” (como el escritor ausente de *La habitación cerrada*) pero a la vez tiene el tono omnisciente del mismo autor. ¿Habla Auster en ese final? ¿es Flashawe quien determina desde el manuscrito homónimo la suerte de Mr. Blank? ¿habla un narrador incognoscible? ¿es todo a la vez, como producto de los espejos múltiples?

Auster ya no escribe un texto que se multiplica, escribe también la multiplicidad del texto.

Nombres y memoria

Los objetos de la pieza de Mr. Blank aparecen rotulados, para que el anciano fije sus nombres. Pero un día el azar cambia los rótulos y las cosas deslizan su denominación: como una vuelta de tuerca de la desmemoria de José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad*; la relación signica tiembla en el espacio mínimo de Mr. Blank.

Aquellas categorías de autor – texto - lector, que desvanecen sus fronteras para interrogarnos sobre lo real y lo ficticio, sobre las posibilidades de la representación de lo real, vuelven sobre la cuestión en esa secuencia del deslizamiento nominal. Los carteles en su lugar señalan la correspondencia lógica entre nombre y objeto. Los rótulos puestos en otro lugar reiteran el corrimiento de esas lógicas y la necesidad de nombrar desde otro lugar que no se deje atrapar por la canonización del lenguaje. El afán de recuperar una

memoria desde la repetición de lo visible, desde la reiteración de lo evidente, parece ponerse seriamente en duda en la desordenada pieza de Mr. Blank, que construye su identidad a partir de los recuerdos de relatos dispersos, dinámicos, fragmentarios e inconclusos, como propone la obra global del escritor, que quiere verse como los manuscritos que se ofrecen sobre la mesa del anciano: sin orden riguroso, sin origen inamovible, sin fin previsible, flotando siempre en la ebullición del texto, donde encuentra su plenitud.

En *La ciudad de cristal* ya aparecía la posibilidad de reinención de un lenguaje que lograra rescatar las palabras en desuso y conformar desde ahí otra relación entre nombre y cosa; la incomodidad que podía advertirse en la narrativa austeriana con respecto a las posibilidades del lenguaje para decir la complejidad de lo real y la intervención del azar en ese entramado reaparecen en toda la obra posterior y se intensifica en dos de las últimas novelas (*La noche del oráculo* y *Viajes por el scriptorium*) para plantearse como estética del azar desde el lenguaje, las estructuras narrativas y los juegos intertextuales que devienen en la escritura especular antes analizada.

Tal vez la construcción de *una memoria incompleta* y de *un sujeto disperso* sea la única manera que advierte Auster como posibilidad posmoderna de identidad urbana y la profusión de un relato único y plural, azarosamente diseminado, la única escritura que puede dar cuenta de ella.

En *Experimentos con la verdad*, el escritor despliega algunas nociones que resumen acabadamente las aproximaciones que intentamos a la cuestión de la identidad y la memoria:

La cuestión de quién es quién y si somos lo que en realidad creemos ser.
La experiencia de mis personajes es un proceso de despojamiento, hasta llegar a una desnudez en donde tenemos que enfrentarnos con lo que

somos. O con lo que no somos, que en definitiva viene a ser la misma cosa (Auster 2001; 20).

El mejor símbolo de esta construcción es la visión que Mr. Blank tiene de si mismo, entre la bruma del olvido y la incomprensión, pero sentado en un escritorio, preparando una nueva hoja en la máquina, para ensayar de nuevo la (im)posibilidad de la escritura.

La tristeza infinita, sobre Un hombre en la oscuridad

En el programa narrativo de Auster la referencia a la actualidad política no está ausente. Narrar desde el pliegue entre realidad y ficción, bucear los intersticios que lo narrado y lo vivido entremezclan, inventar mundos oníricos en paralelo con los mundos que reitera la vigilia no impiden que el escritor despliegue su visión del mundo a través de sus personajes. Ese relato político, que con maestría desplegó en *Leviatán* desnudando las relaciones entre la violencia política y la escritura del secreto, vuelve a desarrollarse en *Un hombre en la oscuridad*, pero con otros perfiles.

El viejo crítico literario Brill piensa, e inventa, la existencia de Brick, un mago en el fondo de un pozo, que debe salir para matar al mismo Brill (un inconfundible eco de “La continuidad de los parques”, de Cortázar, resuena allí) y de esa manera impedir la guerra civil estadounidense que ocurre en uno de los diversos mundos paralelos que la novela propone, como el universo infinito que entrevió Giordano Bruno o que Borges diseñó en El jardín de los senderos que se bifurcan.

Esa guerra ficcional y su horror inhumano le sirven a Auster para exponer su preocupada perspectiva sobre el futuro de la civilización. Allí donde se piensa el mal, es posible que se produzca el mal, parece decir este triste Auster que narra su pesadumbre desde la mirada del viejo Brill. La historia de Brick (que no puede matar a su “creador”

pero recibe en sí la impiedad bélica) termina en medio de la novela, pero desde el texto se generan otras series que multiplican esa desesperanza: la soledad de la hija de Brill, la pena de su nieta Katya, joven viuda de Titus Small, víctima del horror de la guerra en Irak, y las historias que pululan en todo el libro, desde las películas que los personajes recorren hasta las que les son contadas o recordadas. Un universo caleidoscópico, insondable en su dinámica multiplicidad, pero también unívoco en el sentido desesperanzador de sus itinerarios.

El mundo es, en esta novela, un texto inagotable que se escribe segundo a segundo, que entrelaza sus manuscritos y desdibuja sus márgenes entre las brumas de la realidad y la ficción. “Lo real y lo imaginario son una sola cosa. Los pensamientos son reales, incluso las ideas de cosas irreales. Estrellas invisibles, cielo invisible”(Auster 2014:21).

Pero también un mundo que unifica los signos de ese relato polifacético en la angustia del tiempo (clave de lectura de *Un hombre en la oscuridad*) y la brutal autodestrucción pública y privada del hombre posmoderno. El abanico de historias que despliega la novela, tejiendo la trama del ese espacio infinito, ese *universo bruniano*, reconoce sin embargo el común denominador de una interminable tristeza que contempla el puesto del hombre en el mundo con resignada compasión. Un texto que copia en sus escritos Miriam, la hija de Brill, acompaña la última parte del libro, dando sentido poético a esa tristeza infinita: “y el peregrino mundo sigue girando” (Auster 2014: 77).

Auster, como en toda su obra, escribe la multiplicidad del texto. Desde ese sitio compone una “música del azar”, el azar como estética. Y también, como en todas sus narraciones, expone la poderosa voluntad de la literatura para redescubrir el sentido extraviado del mundo que habitamos.

La novela como propagación, sobre 4, 3, 2, 1

Invenções

Tus pies descalzos en el suelo frío cuando te levantas de la cama y vas a la ventana. Tienes sesenta y cuatro años. Afuera, la atmósfera es gris, casi blanca, no se ve el sol. Te preguntas: ¿Cuántas mañanas quedan?

Paul Auster. *Diario de invierno*

La novela que publicó Paul Auster en 2017, luego de siete años de silencio, reúne en sus novecientas cincuenta y siete páginas la historia de Archie Ferguson, nieto de un ruso que llegó a probar suerte a Nueva York a principios del siglo XX e hijo de Stanley Ferguson, quien vio nacer a Archie el 3 de marzo de 1947 en Newark. Estos datos forman parte del capítulo 1.0 de la novela, para luego dar lugar a una estructura sorprendente y vertiginosa: se relatan cuatro vidas de Ferguson con variables y entrecruces diversos, que componen cuatro posibilidades narrativas. En la primera, Ferguson es un periodista crítico con el sistema político y cultural de su país; en la segunda, un niño prodigio que nunca termina de materializar sus aptitudes; en la tercera, un artista imantado por la cultura europea; en la última, un escritor en plena producción novelesca, que termina escribiendo “4 3 2 1” en las páginas finales.

Oscilando entre el gesto autobiográfico y una invención que pretende escamotear esa gestualidad incómoda para el *estilo Auster* ⁽¹⁾, la voluminosa novela potencia esas dimensiones poniéndolas en jaque: ¿Qué posibilidad autobiográfica explora un texto que se abre a múltiples itinerarios vitales? ¿De qué modo el registro biográfico podría habitar la escritura de lo inesperado?

El mismo sitio plural que escenifica la narración en abanico se deja interrogar en sentido inverso: ¿Cómo participa de esa invención el singular contexto socio-político de la década de los sesenta en Estados Unidos, con experiencias tan decisivas para todos y cada uno de sus habitantes, incluidos los “cuatro Ferguson”? ⁽²⁾ ¿De qué modo los trayectos existenciales atraviesan y son atravesados por los sucesos colectivos? ¿Qué incidencia tiene aquello que no se planea ni espera en las vidas de los hombres y mujeres que creen en sus decisiones autónomas? ¿Cuál es el sitio de la escritura en esos planos cruzados que conciben lo posible –la narración de lo posible- como parte de lo real?

“4 3 2 1” intenta una compleja respuesta, nunca definitiva, a esas interrogaciones. La vida entrevista como un desierto donde lo real se construye, se teje entre el azar y lo fatal, entre el curso y el recurso de lo decidido y lo inesperado: la existencia misma como posibilidad múltiple pone en cuestión la idea de destino, la noción de programa vital, el concepto mismo del tiempo por venir (“¿cuántas mañanas quedan?”).

Las historias que se suceden, recorriendo los itinerarios de los “cuatro Ferguson”, están diseñadas desde un realismo plano, sin relieves extraordinarios, a veces previsible,

¹ En *Diario de invierno*, de 2012, el texto con más pretensiones autobiográficas de Auster, la utilización de la segunda persona como principio de construcción narrativa marca esa incomodidad y, a la vez, señala la constante vocación del autor por contar desde la proximidad y la cercanía a un mundo, a un contexto cultural y político: la invención se dice, en Auster, desde los parámetros existenciales que definen lo real.

² En pág. 883 leemos una enumeración impactante de esas experiencias: “la guerra de Vietnam, el movimiento de los derechos civiles, el auge de la contracultura, avances en el ámbito del arte, la música, la literatura y el cine, el programa espacial, Eisenhower, Kennedy, Johnson y Nixon, la pesadilla de los asesinatos de personajes públicos, el conflicto racial y los guetos en llamas... la revolución de la Píldora, el movimiento Black Power, la ascensión y caída de la Nueva Izquierda, el rock and roll, Malcom X, George Wallace, Jimi Hendrix, los Berrigan y Ronald Reagan.”

elegante, creíble y seductor. El gesto más creativo y sorprendente del novelista está en la estructura de “4 3 2 1”: desde la indicación numérica en cada capítulo (el número, aquí, se pone en tensión con la estética del azar, que gobierna esta obra y toda su obra).

El esquema 1.1 / 1.2/ 1.3 / 1.4 para cada zona narrativa indica los recorridos y se expande hasta la serie 7.1/ 7.2 / 7.3 / 7.4. Este ordenamiento se desliza hacia la perplejidad cuando el capítulo 3.2, por ejemplo, aparece vacío como correlato del capítulo previo de esa serie, cuando muere el Ferguson 2:

sintió la madera chascar en su cabeza como si alguien le hubiera asestado un golpe por detrás y luego no sintió nada, nada en absoluto ni nunca más, y mientras yacía en el empapado suelo, la lluvia siguió cayendo sobre su cuerpo inerte y el trueno siguió restallando, y de un extremo a otro de la Tierra los dioses guardaron silencio (Auster 2017; 225).

El mismo gesto se repite cuando muere el Ferguson 3 y el capítulo 7.3 dice el vacío, que retumba en el correlato de los otros itinerarios narrativos.

En el capítulo final (el 7.4) es el que satura el metadiscurso novelesco: la novela habla de su sentido y gestación. El Ferguson que “está escribiendo 4 3 2 1” es el que más se aproxima al modelo “real” (el perfil del escritor Paul Auster) pero aún ese recorrido es entendido y propuesto desde un paradigma ficcional, es uno más de los cuatro registros novelescos; el gesto no es menor: lo vital se subsume en el universo de la invención, el escritor no solo no dispone de las certezas ni de las precisiones de las historias sino que tampoco puede escapar del pliegue que entremezcla vivencia y escritura, memoria e imaginación. Las cuatro vidas posibles son sometidas al proceso constructivo del lenguaje narrativo, incluyendo aquella que parece más cercana al trayecto “real”. Con un agregado que funciona como una clave del texto en particular y de la concepción novelesca

austeriana en general: lo que se imagina desde la creatividad narrativa es también parte de la realidad, aunque no tenga ni roces con aquello que se suele designar con la solemne categoría de “lo real”. Entre las últimas páginas de *4 3 2 1*, volvemos a recuperar esa mirada tan productiva para entender los trabajos de Auster:

porque lo real también consistía en lo que podría haber ocurrido, pero no sucedió, que un camino no era ni mejor ni peor que otro, pero el tormento de estar vivo en un solo cuerpo significaba que en un momento dado uno tenía que encontrarse exclusivamente en un solo camino, aunque pudiera haber estado en otro dirigiéndose a un lugar enteramente diferente (Auster 2017; 26).

Auster vuelve a operar desde un tono narrativo y un sitio de enunciación que diseña sin gobernar, que construye sin afirmar. Concibe la historia (las historias posibles, paralelas, múltiples) desde el único territorio que puede dar cuenta de esa totalidad sin agotar sus sentidos: el del escritor que abre puertas, que elude clausuras. Por eso *4 3 2 1* deja la impresión de un texto que continúa, que podría decir más, que invita a la propagación porque en esa posibilidad expansiva está su noción y su sentido: lo real deja de ser un desierto cuando es narrado, el vacío abandona su cuerpo informe cuando la escritura decide adivinar sus siluetas:

Dios no estaba en ninguna parte, dijo para si, pero la vida estaba en todas partes, y la muerte estaba en todas partes, y los vivos y los muertos estaban unidos.

Sólo una cosa era segura. Uno por uno, los Ferguson imaginarios morirían, pero solo después de haber llegado a quererlos como si fueran reales, sólo después de que la idea de verlos morir le resultara

insoportable, y luego volvería a estar solo consigo mismo de nuevo, el único sobreviviente (Auster; 2017; 689)

Propagaciones

No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo, en otros yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro usted, al atravesar mi jardín, me ha encontrado muerto; en otro yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma

J. L. Borges. *El jardín de los senderos que se bifurcan*

En esas páginas finales, luego de describir la muerte accidental de Ferguson 1, el texto toma un atajo que sorprende, pero a la vez consolida la idea de la narración como propagación. La novela imagina qué hubiese hecho si no moría entre las llamas del incendio: seguramente, como periodista inquieto, hubiese registrado y develado lo ocurrido en el amotinamiento de 1971 en NY, escapando del informe oficial para desnudar los asesinatos ordenados por el gobernador Rockefeller que convirtieron al lugar en una cacería inhumana. El hecho, su descripción desnuda, tomando posición por los derechos humanos y arremetiendo contra las formas de la brutal represión estatal signada en un apellido es lo que habría escrito el mismo Ferguson, pero es lo que la narración dice, como un eco que sobrevive a las circunstancias.

Esa sensibilidad política y social deviene de la formación que el mismo contexto de la década (quizás el último momento de proyectos colectivos que logró cautivar a una generación en el mundo occidental) logró como huella cultural en los jóvenes “sesentistas”: los herederos de las luchas por los derechos civiles, por el progreso social, las rebeldías del rock y la vanguardia artística, el nuevo concepto sobre los derechos del hombre, la crítica a la voracidad capitalista, las convicciones pacifistas, ecologistas y feministas y el desenmascaramiento del “sueño americano”, entre otras tantas experiencias, dejan marcas y perfiles, maneras de entender al mundo y al hombre en el mundo. La novela, que entremezcla las vidas posibles de sus personajes que son uno y son cuatro, que son idénticos, pero a la vez diferentes, que muestran, como dice Sergi Sánchez: “...que Auster está buscando la forma más apropiada a la torrencialidad de **cada uno de los destinos de Ferguson, que es rico, pobre, huérfano, heterosexual, bisexual, lector voraz, cinéfilo y etcétera**, pero que siempre es, de un modo u otro, escritor” (Sánchez 227).

La presencia reiterada y sostenida de las lecturas de obras literarias que iban construyendo la mirada y la inteligencia de los Ferguson es inacabable y brillante; los escritores como maestros de la sensibilidad y la agudeza de los hombres y las mujeres de un tiempo de estrépito, creación y esperanza. A esas referencias literarias (casi todas del mundo norteamericano, inglés o francés) se suman las de algunos en lengua española (el omnipresente Cervantes) y también Borges. Pero, además, Zimmer y Fogg, personajes de Auster en *El palacio de la luna*, quizás su narración más potente y más intensa, ofreciendo de nuevo al lector la noción reversible de planos yuxtapuestos: lo que se percibe como real, lo que se lee para comprender lo real, lo que se escribe para decir lo real.

Aquella marca doble, entonces: escritores (de distintos modos y desde distintas perspectivas) y herederos de la última generación romántica del siglo XX, es tristemente vencida por la realidad del mundo contra el que escribieron, contra el que lucharon, contra el que pensaron y sintieron. La sociedad que termina imponiéndose en el final de *4 3 2 1* no es la de ninguno de los Ferguson, tampoco la de la generación marcada a fuego por aquellas

experiencias que parecían presagiar un mundo más humano, más amable y más justo; la última página de la novela señala el advenimiento de Nelson Rockefeller al poder, como vicepresidente de Gerald Ford, pasada ya la década fulgurante de los sesenta.

La página última no puede ser leída más que como la irónica descripción de una derrota generacional, como la muerte triste de las ilusiones de las que dan cuenta las casi mil páginas del texto. Queda, por cierto, la palabra novelesca, para significar el tiempo plural de lo que pudo ser, pero no fue, si es que no somos, como dice el cuento de Borges, un error o un fantasma.

El Crane de Auster, sobre La llama inmortal de Stephen Crane

En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierten en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte

Albert Camus. *El mito de Sísifo*

En su más extenso trabajo, Paul Auster decide biografar a Stephen Crane, escritor norteamericano que nació en 1871 y murió en 1900, celebrado y discutido mientras vivió y en las décadas posteriores a su muerte, para ser luego condenado a la forma más cruel que inventa el tiempo, el olvido. Para rescatarlo de ese pozo, Auster resuelve investigar su vida, releer y analizar su obra completa y comprender, con enorme lucidez y generosidad, el

sentido de su existencia fugaz, luminosa y veloz como un rayo, para situarlo nuevamente en el campo literario contemporáneo, para que su escritura se instale, definitivamente, como significativa, original y necesaria.

La lectura de *La llama inmortal de Stephen Crane* elude la interrogación que la precede (¿Por qué volver sobre Stephen Crane?) porque reposa sobre un argumento político y otro literario. Sobre el primero, argumenta Auster en la última página:

En una época oscura para los Estados Unidos, sombría en todas partes, y como ocurren tantas cosas que erosionan nuestras certezas sobre quiénes somos y a dónde nos dirigimos, tal vez haya llegado el momento de sacar de su tumba al muchacho fogoso y empezar a recordarlo de nuevo (Auster 2021; 1029).

La respuesta literaria atraviesa toda la biografía, especialmente cuando se detiene a releer los textos de Crane (revisitados con minucioso orden cronológico) para comprenderlos sin tonos celebratorios ni andamiajes académicos. La lectura que se despliega es crítica, muy atenta a los impactantes contextos personales e históricos que la signaron, pero alcanza brillantez cada vez que se advierte, y se advierte con frecuencia, que es el trabajo incesante de un escritor leyendo a otro escritor; detrás de la solidez intelectual y el oficio del narrador late la sensibilidad de quien trabaja y construye signos en el territorio del lenguaje literario. Auster logra construir un texto a partir de lo biográfico, pero superando magistralmente esa categoría y la de biógrafo, para volver a ser, rápidamente, novelista.

Hay zonas del imponente escrito austeriano sobre Crane que pueden y deben subrayarse por la sutileza de un logro que lo distingue: los momentos en que cuenta el desarrollo y el sentido de un relato, cediendo la palabra a Crane para luego seguir contando desde su propia lectura. Un texto dual, un hombre que se permite contar el texto de otro

hombre inventando espejos cóncavos y convexos para rescatar el relato ajeno, decimonónico, y hacerlo presente, intocado y potente, en “*esta época oscura*” del siglo que nos toca.

De este modo, Auster cita a Crane: “El chico se puso enseguida a dar gritos. Ellos le dijeron que no chillase, que no era nada, pero de todos modos siguieron golpeándolo” (Crane 1895; 30).

Para luego comentar y continuar el relato con el mismo aliento: espejos cóncavos y convexos que escriben como si fuera una pieza a dos manos:

El resto de la historia se desenvuelve en un torbellino de acción, reacción y contrarreacción mientras se dispara hacia un final inesperado. Atraído por los gritos de su hermano, Jonnnie Hedge aparece dando saltos en el jardín, furioso, desencajado, chillando a Dalzel y diciéndole que va a arrancarle la piel a tiras (Auster 2021; 931).

Auster parece reunir los dos propósitos enunciados, el político y el literario, cada vez que profundiza en el carácter único de un escritor que escribe en medio de la miseria, el azote de las guerras, la incompreensión de los críticos, la indiferencia de los editores. Enfermo, olvidado, marginado, escribe su obra inacabada. Esa actitud de enorme convicción artística, esa sed inagotable de decir y decirse desde el lenguaje más allá de las circunstancias, generalmente lacerantes, que lo aquejaban, son el texto definitivo y la referencia ética que la figura de Crane significan para Auster. También constituyen el Crane de Auster, es decir, la construcción que elige el autor de “El palacio de la luna” para rescatar al desgarrado autor del XIX como una “*llama inmortal*” imprescindible en un campo literario demasiado acomodado en los perfiles profesionales y mediáticos de las últimas décadas.

Hace bien Auster en traer aquí al joven impetuoso, pobre, corajudo y desprolijo que vivió sus pocos años apostando a la única carta que tenía en sus manos, la pasión literaria.

Qué lee Auster cuando lee a Stephen Crane

Leer a Crane desde la primera línea a la última es la empresa austeriana. Entender el contexto de cada obra, adivinar sensaciones en el proceso de escritura, palpar los logros que el lenguaje narrativo construye, muchas veces, desde la desesperación o la angustia, comprender el rumbo del barco averiado en aguas turbias que significaba el trabajo de Crane es la ardua labor que asume el biógrafo; pero va más allá: indaga y opina sobre el sentido de sus escritos profusos y disímiles.

La lupa incansable deviene en lectura crítica productiva cuando señala textos de Crane como antecedentes del guion cinematográfico (*The Third Violet*), otros como anticipación del periodismo moderno (“Stephen Crane entre la multitud, pero no con ella, un hombre invisible que observa la naturaleza humana en plena efervescencia”) y a algunos textos últimos como prefiguración del mito de Sísifo que desarrollará Camus décadas más tarde: Crane como un Sísifo incansable y porfiado, empujando la piedra de su destino en la montaña para verla caer una y otra vez, en el viaje absurdo que, sin embargo, guarda una secreta dicha: dar cuenta de la desesperación humana, escribiéndola.

¿Qué dice Auster leyendo a Crane? ¿Qué decimos los lectores de esa experiencia dual de quien escribe opinando sobre la lectura que cita y comparte?

Cuando se detiene en su primer trabajo, *Maggie, una chica de la calle*, en el que una muchacha muere en medio de la violencia inusitada de los barrios pobres de Nueva York, Auster actualiza su sentido para instalarlo no solo en el 1893 que vio el realismo de Crane

sino también en el drama que vincula esa violencia con la desigualdad social y la soledad existencial:

En mi opinión, sentía horror de lo que veía porque lo remitía a lo más profundo de sí mismo, al mundo sumergido del subconsciente, a la esfera oculta y oscura de su niñez y la religión de sus padres. Vivir entre los derrotados. No solo los derrotados de las clases inferiores, varados en el darwiniano campo de batalla del capitalismo, sino los derrotados desde el punto de vista espiritual en el reino de un Dios que bien podría existir o no (Auster 2021; 32)

Más que un análisis crítico, un programa de lectura para situar a Crane como escritor contemporáneo; lo que Auster lee y ve en el joven autor es no solo lo explícito (cita la serie *Los monstruos* de Goya para recordar aquello de “*el sueño de la razón produce monstruos*”) sino lo que insinúa su mirada: Crane como anticipación de la narrativa del siglo que no alcanzó a vivir: Faulkner, Camus, Hemingway, Kafka laten invisibles en la prosa que le pone nombres a los “derrotados” en el campo de batalla que el sistema reproduce en cada calle de cada ciudad moderna.

El mismo gesto atraviesa el volumen y descansa en el final, cuando Auster sintetiza el itinerario de Crane en un párrafo:

No era nadie. Y luego fue alguien. Muchos lo adoraban, muchos lo despreciaban, y luego desapareció. Lo olvidaron. Volvieron a recordarlo. De nuevo lo olvidaron. Otra vez lo recordaron y ahora, mientras escribo las últimas palabras de este libro en los primeros días de 2020, sus obras se han vuelto a olvidar (Auster 2021; 1032)

Auster, para terminar, deja que la voz de Crane recupere su espacio narrativo cediendo lugar para que su prosa brille otra vez, ya con el sentido renovado: la potencia

para decir el estupor, la mirada atenta a los vencidos, la palpitación del lenguaje que tiembla cuando el escritor se conmueve:

Es como si el herido sujetara con la mano el telón que cubre la revelación de todo lo que existe, el significado de hormigas, potentados, guerras, ciudades, la luz del sol, la nieve, la pluma desprendida del ala de un pájaro, y la fuerza de todo eso resplandece sobre una forma sangrienta y hace que los demás hombres comprendan a veces que son poca cosa. (Auster 2021; 865).

Rescatar esa figura y ese fulgor de Crane es el gran acierto de Auster en épocas de modernidad líquida, escrituras prefabricadas y *certezas erosionadas*.

Notable decisión la de Auster cuando emprende este último trabajo. Apuesta audaz del escritor que decide no descansar en los gestos originales y brillantes de la propia obra para saltar al vacío de una empresa que presentaba riesgos: una escritura voluminosa que habla de otro escritor, que desafía a operar el cruce de lenguajes y perspectivas disímiles (crítica, biografía, novela, investigación histórica) para construir un espejo en el que mirar la narrativa propia. Mirarse en Cranees también el salto que decide ensayar; el logro es significativo porque en esos espejos cóncavos y convexos que su última narración dispone también aparecen, desplegados con sensibilidad y conciencia crítica, la historia de su país, el horror inenarrable de las guerras, el fulgor de las vidas que las atraviesan y el silencio que pretende la muerte, sacudido a veces por la conmoción de la escritura.

Ese sitio deseado, construido y merecido habita la narrativa de Auster, seguramente a resguardo de la furia de todos los olvidos.

© Sergio G. Colautti

Bibliografía

- Auster, Paul. *La llama inmortal de Stephen Crane*. Buenos Aires: Seix Barral, 2021. Impreso.
- . *4 3 2 1*. Buenos Aires: Seix Barral, 2017. Impreso.
- . “Paul Auster y Tomás Eloy Martínez: encuentro en Nueva York”, *La Nación*. Bs As, 3/7/2015. Impreso.
- . *Un hombre en la oscuridad*. Barcelona: Anagrama, 2014. Impreso.
- . *Un hombre en la oscuridad*. Barcelona: Anagrama, 2008. Impreso
- . *La noche del oráculo*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- . *La música del azar*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- . *Experimentos con la verdad*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- . *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama, 2000c. Impreso.
- . *El momento crucial*. Barcelona: Anagrama, 2000b. Impreso.
- . *Trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama, 2000a. Impreso
- . *Mr. Vértigo*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- . *Leviatán*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- . *La música del azar*. Barcelona: Anagrama, 1992. Impreso.
- . *El palacio de la luna*. Barcelona: Anagrama, 1990. Impreso.
- . *El Palacio de la luna*. Barcelona: Anagrama, 1989. Impreso.
- Cristal, Martín. *Don Quijote en Nueva York*, www.elpezvolador.wordpress.com. 20/09/2015. Web.
- Capalbo, Armando. “Esclavo de la ficción“. *La Nación-Cultura*, 8-04-2007. Impreso.
- Chiapara, Pablo. *Basura y mendicidad: una historia en la Modernidad dislocada*. Revista Contrapunto. Bs As. 2000. Impreso.
- Crane, Stephen. *La roja insignia del valor*. Nueva York, 1895. Impreso.
- . *Historias de Whillomville*. Nueva York, 1900. Impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: SXXI, 1968. Impreso.
- Lash, Scott. “Posmodernidad y deseo”. *El debate modernidad-posmodernidad*. Nicolás Casullo comp. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993
- Glaze, Alejandra. “Auster' s austeritv”, www.virtualia.com.ar, Bs As, 8/10/2000. Web.
- Pau, Sanmartín. *El reto de Sísifo o cómo está hecha la Trilogía de NY*. París: Univ. de París 3, 2015. Impreso.

Sánchez, Sergi. *Auster en el país de los destinos que se bifurcan*. El Periódico Barcelona: 5-09-2017. Impreso.

Sollers, Phillips. Prólogo a *De la gramatología* de J. Derrida. México: S XXI, 1968. Impreso