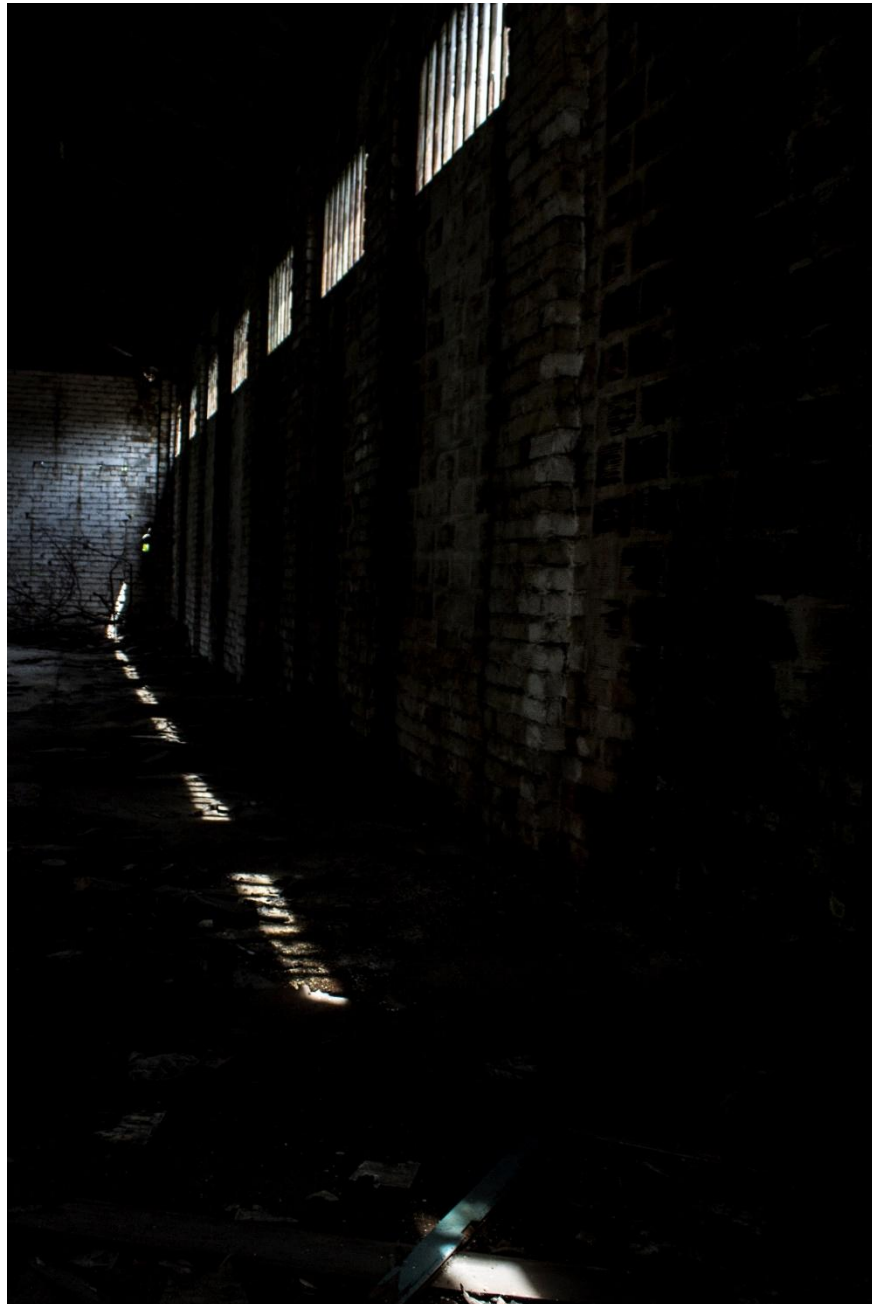


LA INTIMIDAD DE LAS PALABRAS

Un diálogo entre Paul Auster y Maurice Blanchot



**LA INTIMIDAD DE LAS PALABRAS
UN DIÁLOGO ENTRE PAUL AUSTER Y MAURICE BLANCHOT**

Por
Miryan Verónica Pérez Carvajal

Trabajo de tesis para optar al título de Maestría en Estética

Director: Manuel Bernardo Rojas López
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Universidad Nacional de Colombia

2019

LA INTIMIDAD DE LAS PALABRAS

Un diálogo entre Paul Auster y Maurice Blanchot.

RESUMEN:

La investigación responde al interés por esclarecer como se asume el ejercicio de creación literaria por el autor norteamericano Paul Auster. Se realizó una selección de escritos que pasa desde la poesía en prosa hasta la novela, indagando el problema del lenguaje, la estructura narrativa, el problema de la memoria y demás elementos que convergen es la propuesta del autor. Por otro lado, el diálogo investigativo se realiza a la luz de las reflexiones sobre la palabra y la escritura hechas por Maurice Blanchot.

Palabras claves: La palabra, la escritura literaria, el silencio, la memoria.

THE INTIMACY OF WORDS

A dialogue between Paul Auster and Maurice Blanchot

ABSTRAC:

The research responds to the interest in clarifying how the exercise of literary creation is assumed by the American author Paul Auster. A selection of writings ranging from prose poetry to the novel was made, investigating the problem of language, narrative structure, the problem of memory and other elements that converge in the author's proposal. On the other hand, the investigative dialogue is carried out in the light of Maurice Blanchot's reflections on the word and writing.

Keywords: The word, literary writing, silence, memory.

CONTENIDO

<i>Introducción</i> _____	5
I. <u>La escritura como recogimiento</u> _____	9
La palabra esencial que se aparta del mundo _____	20
La escritura y la memoria _____	32
II. <u>El lenguaje y el yo</u> _____	49
La Ciudad de cristal y el lenguaje _____	51
Fantasmas y su doble _____	71
III. <u>La escritura como enfermedad</u> _____	83
La habitación cerrada y la angustia de estar atrapado en la escritura _____	85
La noche del oráculo y la realidad que construyen las palabras _____	99
<i>Conclusiones</i> _____	110

Introducción

“Sentirse separado del lenguaje es perder tu propio cuerpo. Cuando las palabras te fallan, te disuelves en una imagen de la nada. Desapareces.”

Auster, Poesía completa.

“Todo escritor, todo artista conoce el momento en que es rechazado, excluido por la obra que está escribiendo.”

Blanchot, El espacio literario.

El siguiente trabajo investigativo responde al interés de esclarecer cómo se asume la escritura en la poética narrativa de Paul Auster, dialogando con las reflexiones que Maurice Blanchot realiza a través de preguntas por la función del lenguaje y la palabra en el espacio de creación literaria.

Las obras seleccionadas de Paul Auster, parten de la necesidad de ir marcando el tránsito que el autor experimenta al pasar de escribir poesía a prosa, construyendo, finalmente, relatos que diluyen la frontera ficcional del mismo. Se inicia, entonces la

exposición con “Espacios blancos” un texto de los años setenta, para pasar a un laboratorio de ideas sobre la palabra y la memoria que se nombran en “El libro de la memoria”. Ambos textos tienen además un valor agregado y es que reflejan la experiencia con la escritura del propio autor.

Los otros relatos que se tiene en consideración han sido seleccionados, porque tienen en común que los personajes son escritores que dentro de sus experiencias va ir evidenciando las dificultades y atascos que implica el proceso creativo, es por eso, que se tiene en cuenta las tres novelas de *La trilogía de Nueva York* y como último recurso, aparecen algunas consideraciones entre la palabra y el infortunio que se muestran en *La noche del oráculo*.

En relación a la obra de Blanchot el diálogo se dará principalmente con *Espacios literarios*, debido a que allí se esbozan temas que permiten nombrar de una manera más amplia ese entramado que Paul Auster hace en relación a la escritura y la palabra. De igual forma, la obra Blanchot, exige un acercamiento cuidadoso debido al interés que allí se nombra de poner en tela de juicio el discurso sobre el lenguaje en Occidente, teniendo como consecuencia un tratamiento sobre el papel del escritor en relación a la palabra y la escritura, cuestiones que también son tratadas en *El libro que vendrá* y *La ausencia del libro*. De este modo, ambos autores van a marcar un interés por establecer una relación entre el ejercicio literario y el espacio, es por eso, que una de las características del tratamiento de la palabra es que es exterioridad.

Vinculado a esto, aparecen otros temas fundamentales en la poética de Paul Auster como es el azar que trunca la cotidianidad, la ciudad como un espacio de exterioridad de la intimidad de los personajes y por último el lugar de creación literaria de mayor recurrencia en los relatos: la habitación.

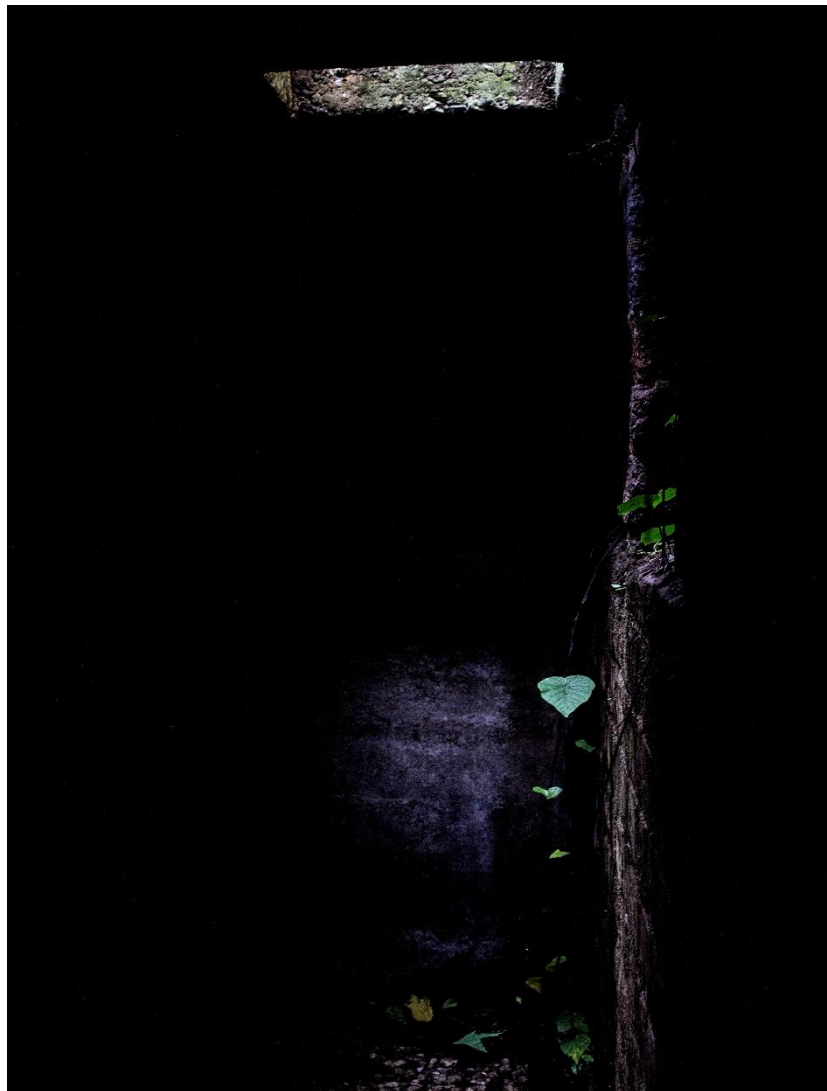
De este modo, el texto está dividido en tres capítulos que parten de la necesidad de ir transando y señalando las distintas experiencias de la escritura que dentro del universo literario de Paul Auster se van dando. Inicialmente, el primer capítulo, responde a un carácter autobiográfico del propio autor, donde se van a esbozar los temas que más adelante va a tratar en las novelas que reflejan una madurez literaria; sin embargo, “Espacios blancos” y “El libro de la memoria” enuncian el problema del cuerpo como el lugar de las sensaciones que se van desplegar posteriormente en las palabras escritas. Así también, la casualidad o el azar son planteados como el motor que tiene gran incidencia en la cotidianidad de los personajes, que en este caso, es una versión literaria de Paul Auster.

Seguido de esto, el segundo capítulo, concentrará la discusión, en revisar como las dos primeras novelas de *La trilogía de Nueva York: La ciudad de cristal* y *Fantasmas*, van a cuestionar las fronteras ficcionales del relato, además de poner en evidencia el problema del lenguaje en relación a la construcción de la identidad, es por esto, que ambos relatos ejemplifican una poética de la ambigüedad que el autor permea en la mayor parte de su obra, pues los personajes son un ejemplo de lo inconcluso.

Finalmente, el tercer capítulo, explorara la relación oscura y trágica que los personajes-escritores tejen con la palabra, haciendo evidente que el proceso de creación literaria en muchos casos sobrepasa a quien escribe, generando una angustia insoportable, ya que la soledad y la extrañeza de las palabras, conduce a un desgarramiento interior, que en muchos casos tiene tal grado de intensidad que estos prefieren renunciar. Precisamente, los personajes-escritores que Auster construye en *La habitación cerrada* y *La noche del oráculo*, tienen en común, que las palabras les resultan demasiado dolorosas, por lo cual dejan de lado sus escritos y arrojan a la deriva en busca de una vida distinta.

Igualmente, la decisión de leer la obra de Paul Auster a la luz de las consideraciones de Maurice Blanchot, tiene que ver, básicamente que los personajes dados en los relatos citados, implícitamente tocan experiencias de la anulación, cuando se sientan en sus escritorios a confrontarse con una página en blanco.

LA ESCRITURA COMO PROCESO DE RECOGIMIENTO



“Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del Yo al El.”

Blanchot, *El espacio literario*.

¹ Las imágenes que acompañan el escrito, son el resultado visual de la interpretación de las obras tratadas. El registro es hecho por la autora del texto presentado a continuación. Lugar de las tomas fue estación del ferrocarril en Bello.

Al hablar de las palabras en la escritura literaria, aparecen una serie de cuestiones que bordean el proceso creativo y que, aún en pleno siglo XXI, deben ser pensadas, pues el rol del escritor, se han ido transformando, al igual que el de la literatura que por mucho tiempo ha sido una manera de resguardar los sentimientos humanos, como también la posibilidad de representar otras realidades. En este caso la palabra es una forma de resistencia contra la esterilidad que el mundo puede brindar.

Es por esto que la discusión por el lenguaje, y la distancia que se tejen entre las palabras y las cosas, se ve reflejado en las obras literarias como también en el trabajo investigativo de algunos pensadores. El siguiente texto tiene como interés entablar un diálogo entre la obra poética y literaria de Paul Auster (1947) y las reflexiones que plantea Maurice Blanchot (1907 - 2003) en su texto *El espacio literario*.

Paul Auster, ha ido desarrollando a través de una escritura fragmentaria y ambigua, una poética literaria en donde la pregunta por los límites de la palabra, la relación del lenguaje con la identidad e incluso el azar como elemento distorsionante del destino de los personajes, son temas que atraviesan algunos relatos del autor. Así también la pregunta por el escritor y las metamorfosis que este experimenta cuando las palabras se hacen presentes, va a ser una constante en su narrativa.

Del mismo modo, escritos como *La trilogía de Nueva York (2012)*, *Brooklyn Follies (2006)*, *La noche del oráculo (2004)*, *Diario de invierno (2012)*, *Informe interior (2013)*, *La música del azar (2012)* *4 3 2 1(2017)*, *Poesía completa (2012)*, son textos que circundan

esos cuestionamientos que para el autor han sido relevantes. Para crear esa atmósfera literaria, donde los personajes son escritores o se encuentran en algún momento de su vida con la escritura.

Es así, como en el compendio poético, aparece un relato fundamental para entender la experiencia que tiene Paul Auster con la escritura: “Espacios blancos”. Un texto autorreferencial, que además es uno de los primeros escritos en prosa, en esa transición de la poesía al relato novelesco²; razón suficiente, sin duda, para citar el texto y poder ir esclareciendo ese entramado literario donde se explora la palabra como una forma de extrañeza, y por ende de silencio, pero que al mismo tiempo permite una proximidad con el mundo.

A su vez, la exploración de Maurice Blanchot sobre el papel del escritor y el ejercicio literario —expuesto en textos como *El libro que vendrá*, *La escritura del desastre* o *El espacio literario*, permiten entablar un diálogo con varios de los temas que despliega Paul Auster en su extensa obra. Como ya se había señalado el texto que se tendrá en consideración, por la concordancia en ambos autores es *El espacio literario*, pues allí, el pensador francés, hablará de la figura del escritor en relación a la gravedad de las palabras

² En aquella época yo seguía escribiendo poesía, exclusivamente poesía, y más o menos había abandonado la idea de escribir prosa. Pero entonces la poesía se agotó, y ya no era capaz de escribir nada. Fue una época deprimente. Entonces, tal como he descrito en *Diarios de invierno*, asistí a un ensayo de ballet y ocurrió algo. Una revelación, una liberación, algo fundamental. Inmediatamente me lancé a escribir *Espacios blancos*, que casualmente acabé la noche en que murió mi padre. Me fui a la cama a las dos, según recuerdo, un sábado por la noche/domingo de madrugada, pensando cómo esa obra, *Espacios blancos*, constituía el paso hacia una nueva forma de pensar sobre cómo escribir. Luego sonó el teléfono por la mañana, sólo unas horas después, diciéndome que mi padre había muerto aquella noche. (Auster, 2018,p. 26)

y por ende la ambigüedad de las mismas, reflejando los silencios que se van desplegando en la obra, cuando el escritor es arrebatado por el deseo íntimo de estar fuera de sí³.

Seguido de esto, es relevante señalar que Paul Auster, debido a que vivió por una temporada en Francia, donde trabajó por mucho tiempo como traductor, conoció la obra de Maurice Blanchot. Incluso señala, en uno de los relatos *La habitación cerrada*, que el personaje Fanshawe, parece haber escrito un texto con una capacidad de nulidad a tal grado, que da la sensación de que hubiese sido escrita por el propio Blanchot, pues ambos autores desarrollan una inquietud por la disolución de los personajes y de la escritura misma.

Me imaginé el libro de Fanshawe como algo que pudiera haber escrito Blanchot, pero aún más difícil y oscuro, la clase de obra que se anula a sí misma casi con cada frase, cada pensamiento, de modo que, en definitiva, es confusa. Parece tener una superficie bella y coherente, pero en cuanto se penetra en el texto, empieza a no tener sentido en absoluto. (Auster, 2018, p. 156)

Alusión suficiente para hacer converger a los dos autores, pues además comparten la inquietud por el espacio que se abre en la creación literaria, no solamente porque los títulos de los textos (“Espacios blancos” y *El espacio literario*) lo evidencian, sino también porque hay una directa relación entre la escritura y la pregunta por el afuera que las palabras permiten.

³ El espacio literario es una obra fundamental para comprender el problema del espacio en la literatura del siglo XX, pues al hablar del lenguaje necesariamente se toca la escritura y cómo el autor interroga sobre la misma, en la medida en que la exterioridad está presente en el proceso de creación. El autor propone de este modo, una desconstrucción al valor de las palabras que le atribuyen habitualmente sentido al mundo, para pasar a un espacio en el que se pone en cuestión la dicotomía significante/significado-referente. Con lo que, en el fondo se da una crítica al rol que se le ha dado al lenguaje en occidente.

De esto se sigue que el texto “Espacios blancos” enunciará de una manera prematura cómo se da el proceso de la escritura, en este caso, es la experiencia del propio autor, pues en este primer relato de 1979 enuncia de una manera sutil el desgarramiento que experimenta Auster cuando escribe. Además, la historia se relaciona con otros dos relatos autobiográficos *Diario de invierno* (2012), *El informe interior* (2013), porque también se refieren a la experiencia propia del autor con la escritura, pero en periodo más maduro de su narrativa. Otra razón, no menos importante para basar la reflexión en el texto “Espacios blancos”, es el interés de referenciar la experiencia de la escritura como tema general de este trabajo investigativo, partiendo en primera instancia del proceso que confronta el autor, para seguir el desarrollo discursivo con las novelas y la particular construcción narrativa de las mismas.

La mayoría de los escritores se sienten perfectamente satisfechos con los modelos literarios tradicionales y están contentos de producir obras que, en su opinión, son buenas, bonitas y verdaderas. Yo siempre he querido escribir lo que para mí es bonito, verdadero y bueno, pero también me interesa inventar nuevas formas de contar historias. Quería volverlo todo del revés. Supongo que es una postura tremendamente ambiciosa: no estar satisfecho con las convenciones, jugar con ellas a veces, poner luego al descubierto las normas tradicionales y forzarlas más allá de sus límites. (Auster, 2018, p. 134).

Es claro, que uno de los parámetros que va a acompañar el ejercicio creativo de Auster, es la búsqueda inacabable de contar historias de manera distinta, haciendo de su narrativa un espacio novedoso en el que las fronteras del adentro y el afuera del relato se ponen en cuestión. En el caso del texto citado “Espacios blancos”, el personaje central (que no es nombrado porque en el fondo es una versión de un Paul Auster literario),

permanece en una habitación aislado, disponiendo su mente y su cuerpo, para poder escribir.

Además, se da un juego de la voz que narra, intercalando tanto la primera como la tercera persona, lo cual crea una sensación tanto de cercanía como de distanciamiento en los límites del relato; por otro lado, se plantea la correspondencia entre el cuerpo y la escritura, esto es, mientras el escritor more las sensaciones de su cuerpo y gane intimidad, las palabras emergen del silencio exteriorizándose en el papel.

En general el relato responde a ese primer momento en el que la escritura se va a ir dando y se enuncian los preparativos y la disposición que se debe considerar en el proceso. Es por eso que contundentemente, se señala el cuerpo como lugar de las sensaciones, transformándose en el primer instrumento de creación literaria, esto es, el cuerpo encarnando palabras en otra dimensión temporal que permite la escritura cuando se expande.

En contraste con lo anterior, es importante señalar que muchas de las novelas del autor norteamericano, además de tratar el tema de la escritura, también se refieren al abandono de sí, el que debe pasar el escritor para llegar a un grado distinto de intimidad, en donde las palabras se hagan presentes. Si bien, Paul Auster es influenciado por grandes autores como Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Fiódor Dostoyevski, Miguel de Cervantes Saavedra, entre otros, su estilo tiene particularidades; en general, tiende a usar el esquema donde los personajes son vagabundos, para experimentar una cercanía consigo mismos, apartándose del mundo al encerrarse en una habitación y escribir. El esquema

general, varía en la medida en que los personajes, tienen una sensación distinta sobre y con la escritura, en algunos como enfermedad, en otros como intimidad o memoria. Indicando en última instancia que la experiencia de la escritura tiene muchas aristas al hacerse piel en el escritor. En el caso de “Espacios blancos”, la escritura es un gesto que se vincula a la soledad, al cuerpo, a la intimidad y a un tiempo poético. Quizás el valor del relato radica, precisamente, en que es Auster, convertido en un Auster literario, se recluye en una habitación a enfrentarse a una página en blanco. Dentro del desarrollo narrativo se presenta, en ese nombrar del personaje, la primera condición para escribir tiene que ver con poder silenciar ese Yo, que, para relacionarlo con los postulados de Maurice Blanchot⁴, facilita el escuchar esas sensaciones que acontecen y habitan el cuerpo. Es decir, lo orgánico es el puente que permite traducir esas impresiones y sentimentalidades en palabras; por eso es tan importante la intimidad que regala el morarse, escuchando esa memoria que yace oculta en el cuerpo y que se traduce en el afuera de la escritura.

De ahí que, aparezca el personaje que está recluso por voluntad propia en la habitación, comprendiendo que una palabra surge con cada gesto corporal. De manera pausada va a ir narrando todo el proceso que conlleva llegar a la escritura, al ir provocando que se vaya abriendo el espacio de creación desde la simultaneidad del movimiento, en un trasegar del cuerpo que se expande en la exterioridad de la palabra. Para ello, ese

⁴ Blanchot en el libro *El espacio literario*, habla de ese tránsito de pasar del Yo al Él. “Entregarse al riesgo de la ausencia del tiempo donde reina el comienzo eterno. Es pasar del Yo al El, de modo que lo que ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo.” (p. 27)

primer momento en el que algo comienza a acontecer, está dado por la intimidad, como primera condición que exigen las escurridizas palabras, que brotan del silencio, pero que vuelven a caer en él. Ello surge, porque la escritura como se nombra en el relato, es un desgarramiento del interior del ser del hombre y que solo se da en ese recogimiento íntimo donde la habitación austera y sus objetos centrales, que son un escritorio, una silla, un lápiz y una página en blanco, recobran un sentido a tal grado que ese medio físico es el único soporte que permite que se den otras realidades nacidas de la soledad de un escritor, tomando lugar en la exterioridad, en ese juego de la representación que permite abolir o desmontar el mundo, simulando otras posibilidades de la vida del hombre que brinda la literatura.

Así, se genera una escenografía donde la intimidad surge de ese apartamiento del mundo y se torna, además, en un intento por borrar, en términos de valor simbólico, lo conocido. Haciendo presente la posibilidad de la escritura como una plena apertura. De ahí que, ese retirarse a una habitación corresponde al deseo de perderse en el murmullo de las palabras, en el que una página en blanco, suscita un reto para quien la confronta, en un constante borrar el límite de lo posible a través del delirio poético. La habitación trasmuta para ser un espacio expandido, en el que quien escribe se resta importancia, para acercarse a ese momento soberano en el que las palabras hacen herida.

Pido a cualquiera que esté escuchando esta voz que olvide las palabras que dice. Es importante que nadie escuche con demasiada atención. Quiero, por así decirlo, que estas palabras se desvanezcan en el silencio del que provienen y que nada permanezca como memoria de su presencia, como prueba del hecho de que en un tiempo estuvieron aquí y ahora ya no están, y de que durante su breve vida

parecían no tanto decir algo en particular como ser aquello que sucedía al mismo tiempo que un cuerpo se movía en un cierto espacio, de que se movían al tiempo que todo cuanto se movía. (Auster, 2012,p. 265).

En el transcurso del relato se sugiere entonces, una especie de apertura hacia otros tiempos, otros lugares que solo la palabra permite, pues allí acontece otra dimensión que fluctúa por medio de la creación literaria, esto es, la experiencia de la escritura que, como lo relata el personaje, se vincula al cuerpo, pero también, juega con la distancia y la falsedad que el lenguaje tiene en relación a las cosas que nombra. De ahí que, la concordancia entre ambos autores tome sentido, pues Maurice Blanchot, va a relacionar la escritura con una decisión de buscar la soledad por parte del escritor: las palabras, en su naturaleza sospechosa, solo acontecen cuando la intimidad tiene lugar. Es por esto, que soledad, en el fondo, es recogimiento interior que va a dar a apertura a ese sentimiento de fascinación que se experimenta cuando se está escribiendo. Entendiendo que aquí la palabra fascinación hace referencia a una particular mirada que adquiere quien escribe cuando está creando.

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente tiempo y a la presencia del espacio. La escisión, que era posibilidad de ver, se inmoviliza en la imposibilidad en el seno mismo de la mirada. La mirada encuentra así lo que la posibilita, el poder que la neutraliza, que no la suspende ni la detiene, sino que, al contrario, le impide terminar nunca, le corta todo comienzo, hace de ella un neutro resplandor extraviado que no se apaga, que no ilumina, el círculo cerrado sobre sí, de la mirada. Tenemos aquí una expresión inmediata de esa inversión que es la esencia de la soledad. La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión. (Blanchot, 1992, p. 26.)

Todo esto indica que el primer paso de un escritor, para crear obra, debe partir de una soledad que implica una renuncia de sí; de este modo, se abren en el espacio de creación literaria, unas condiciones distintas que paulatinamente experimentará, en la medida que en las palabras permiten la apertura de lo abismal, donde la mirada presenta una distorsión de lo que se ve, pues en ese lugar del distanciamiento, el lenguaje en toda su posibilidad, va creando reflejos de las cosas que nombra y así en el último momento, generar un ritmo incesante e inacabado en la obra. Este es, pues, el lugar de la posibilidad donde las palabras se diluyen en ecos.

“Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir “Yo”. Kafka señala con sorpresa, con un placer encantado, que se inició en la literatura cuando pudo sustituir el “El” al “Yo”. Es verdad, pero la transformación es mucho más profunda. El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma está completamente privado de sí. En la medida en que, como escritor, hace justicia lo que se escribe, ya no puede expresarse nunca más, ni tampoco recurrir a ti, ni siquiera dar la palabra al otro. Allí donde está, sólo habla el ser, lo que significa que la palabra ya no habla, pero es, se consagra a la pura pasividad del ser.” (Blanchot, 1992, p.20)

Escribir, es pues, un constante borrarse a sí mismo, para distanciarse de la determinación del “Yo” y poder escuchar las palabras que brotan del silencio, en esa fascinación donde nada real se percibe, solamente se da lugar a lo inacabado que se hace presente en un murmullo hueco, donde el ser se representa desde su ausencia. Además, es claro que la soledad que acompaña al escritor tiene un grado distinto, porque la soberanía de la escritura como lugar de la posibilidad de que las palabras linden con otras realidades, implica algo más esencial. Esto es, en palabras de Blanchot, *la soledad esencial*,

noción que se vincula al personaje que presenta Paul Auster, cuando este, para encontrarse con una página en blanco debe llegar a un grado tal de intimidad en el que la soledad le permita callar los ruidos interiores o las expectativas del Yo, para escuchar la simpleza de las sensaciones que se van a traducir en palabras. Ello indica que esa *soledad esencial* es algo que nombra el estar en otro territorio aún más profundo, puesto que, ese aislamiento, es sinónimo de recogimiento del personaje, quien tiene que hacer un tránsito del mundo ordinario a lo inasible a través de las palabras. De ahí que, el ejercicio literario invita a una transformación, donde debe haber una renuncia a la propia condición de individualidad, es decir, el escritor como participante del mundo, debe sacrificarse, para llegar a la impersonalidad y ser posibilidad abierta en el espacio poético de la creación⁵.

La *soledad esencial* se relaciona directamente con la creación, pues de otra manera la obra literaria no tendría esa condición de ser lo interminable a través del juego de la doble naturaleza de las palabras. Se da paso a un intermitentemente nombrar para hacer presente las cosas, pero al mismo tiempo algo de ellas se oculta, se desvanece. Por otro lado, la noción de obra literaria para Blanchot tiene que ver con diálogo interior que se da entre quien escribe y quien lee; dando entender que la obra no le pertenece a nadie, pues ella misma es el ejemplo de la indeterminación quedando siempre abierta e inconclusa.

⁵ La noción espacio poético de creación, hace referencia principalmente a ese lugar que se abre cuando el escritor, renuncia a su Yo y se deja atrapar por la magia de las palabras, traduciendo las sensaciones que habitan el cuerpo y se exteriorizan en el papel.

La palabra esencial que se aparta del mundo.

“En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa lo que los seres se callan”.

Blanchot, El espacio literario.

La escritura, tiene una condición especial, en la medida en que exige transformaciones de quien escribe, pues ella en su naturaleza violenta y de desgarre, se impone desde el lugar de la extrañeza, haciendo que las cosas conocidas se trastoquen. Igualmente, ella engendra el espacio de la intimidad o recogimiento, como ya se había mencionado. A esto se suma, que la palabra también se escapa de su uso ordinario⁶ y se instala en el territorio de lo inasible, en un movimiento constante y mutable, donde se abre, distanciándose del mundo de lo útil y de lo inmediato, pues la escritura es una invitación al riesgo de restar valor o sentido a las cosas y crear nuevas formas de ver o de sentir la vida. Es por esto que las palabras dejan de ser solo una manera de señalar directamente la realidad, para adentrarse en la posibilidad de nombrar de una manera distinta, otras formas del hombre habitar el mundo, donde algunas sensaciones o modos de ser que antes no tenían lugar, se pueden hacer presentes y comunicables.

⁶ El uso ordinario de las palabras tiene que ver con la significación de estas para nombrar la realidad. En el caso de la escritura la palabra tiene un rol más soberano en el que abiertamente se distancian de las cosas que nombran, creando representaciones de las mismas.

Durante todo el texto se ha estado hablando tanto del cambio o metamorfosis que se debe de dar en el escritor, como de la función de las palabras, ya que el distanciamiento a las formas tradicionales de nombrar el mundo, es lo que permite pensar el espacio literario; esto, en ambos autores, los llevará a los límites en el nombrar, pues en última instancia la reflexión recae en replantear o explorar otras formas de hacer literatura, poniendo en cuestión las formas conocidas. Precisamente, el relato de Auster se convierte en un ejemplo de esa otra manera de hacer historias. “Espacios blancos”, mostrará cómo es el proceso para que la escritura se dé. El personaje está recluido en una habitación buscando llegar a un nivel de intimidad en el que las palabras broten de esas sensaciones que guarda el cuerpo; el relato se refiere a una temporada, quizás un día en el que el escritor contará cómo sucede toda esa preparación, previa a la escritura.

Viene de mi voz. Pero ello no significa que estas palabras sean siempre lo que sucede. Viene y va. Si sucede que yo hablo en este preciso instante, es sólo porque espero encontrar el modo de avanzar, de correr en paralelo a cuanto avanza y comenzar de este modo a encontrar el modo de ir llenando el silencio sin romperlo. (Auster, 2012, p. 265)

En varios apartes del relato el narrador hace referencia al silencio de donde brotan las palabras, pues el título de la historia hace referencia al momento previo en el que la mente está en blanco y luego de manera sospechosa estas toman lugar. Ello indica que el proceso de la escritura no solamente tiene que ver con la mirada como menciona Blanchot, sino también, que es un proceso de constante escucha, pues las palabras hablan desde otro lugar: la atención, por tanto, es fundamental para ir entendiendo que escribir,

es una extensión del cuerpo, pues el ejercicio creativo parte de ese sutil tránsito entre el habitar las sensaciones que serán traducidas posteriormente en palabras.

Esa relación que va esbozar Auster entre el cuerpo y las palabras fue ya enunciado por Friedrich Nietzsche en el célebre texto “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (1873). Allí el, filósofo alemán, expone la cuestión sobre el conocimiento y qué relación tiene el hombre con la verdad y la mentira. Para desarrollar esos temas, el texto tiene como clave el problema de la arbitrariedad lenguaje y la ambigüedad de las palabras, pues en ese cuestionamiento del rol del filósofo y su posición presuntuosa frente al mundo como poseedor de conceptos, se desconoce la condición orgánica de las palabras.

La cosa en si (esto sería justamente la verdad pura y sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta. (Nietzsche, 1996, p. 22)

Auster, quizás sin quererlo, como Nietzsche, también evidencia la relación entre la palabra y cuerpo; como el solitario de Sils-Maria, el escritor norteamericano señalará que las palabras primero son sensaciones que, además, permiten una imagen y que esta se transforma en un sonido articulado, creando así una metáfora: en resumidas cuentas, un devolverle al cuerpo su valor como una instancia del conocimiento. Según Nietzsche cuando el filósofo crea conceptos desconoce esa relación con el cuerpo. Entre tanto, en el relato de Auster hay una reivindicación de ese origen orgánico e íntimo de las palabras que se van desplegando en la escritura.

Igualmente, el problema del lenguaje es un tema recurrente en “Espacios blancos”, ya que, el personaje claramente sabe que, frente a esa búsqueda del nombrar, las palabras presentan límites, siendo estas una aproximación al mundo. Dejando abierta, la posibilidad de que el lenguaje juegue con el ocular y mostrar las cosas que nombra e incluso haciendo evidente que parte de la experiencia humana y del afuera que circunda al hombre, no se puede representar en palabras.

Se ha dicho, por ejemplo, que las palabras falsifican lo que tratan de decir, pero decir <<lo falsifican>> es admitir de antemano que <<lo falsifican>> es verdad, de lo que se deduce que tenemos una fe implícita en el poder de las palabras para decir lo que quieren decir. Y, sin embargo, cuando hablamos, a menudo no queremos decir nada en particular, y esto es lo que sucede ahora, al sentir que estas palabras caen de mi boca y se desvanecen del silencio del que vinieron. En otras palabras, lo que se dice a sí mismo, y nuestras bocas no son sino instrumentos de ese decirse a sí mismo. ¿Cómo sucede? Pero nunca nos hemos preguntado acerca de <<lo>> que sucede. Lo sabemos, aunque no podamos formularlo con palabras. Y ese sentimiento que pervive en nuestro interior, ese secreto o conocimiento de tal modo afinado con el mundo, no tiene necesidad de aquello que pueda caer en nuestras bocas. (Auster, 2012, p. 273)

La distancia palabras y cosas, radicalizada desde la experiencia literaria, es lo que conduce a una “crisis de la representación”. Un abismo entre las cosas y las palabras, que hace evidente que el lenguaje es por naturaleza ambiguo. Justamente, las palabras en el espacio de creación, presentan una fuga a su condición de señalar cosas en la realidad, pues su grado de duplicidad se intensifica al jugar con el desborde de exteriorizar la intimidad de un escritor y el deseo de este de viajar por otros mundos.

El relato de Auster, hace presente una ambigüedad que habita la palabra, cuando esta, se juega entre el ruido y el silencio, esto es, en el nombrar y el ocultar. Esta inquietud,

que hemos visto, aflora tempranamente en el pensamiento de Nietzsche, también aparece en las reflexiones de Maurice Blanchot, cuando enuncia la importancia de la literatura y el rol del escritor de rescatar el ejercicio creativo del espacio ordinario y devolverlo a un lugar más abierto y originario, con el objetivo de aproximarse a un nombrar más *esencial*, en el que la palabra se duplica constantemente a sí misma, llegando a una condición donde todo se falsea.

La palabra bruta “se refiere a la realidad de las cosas”. “Narrar, enseñar, incluso describir”, nos da las cosas en su presencia, las “representa”. La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca. Pero, entonces ¿qué se hace ausente “un hecho de naturaleza”, captando por medio de la ausencia, “transponerlo en su casi desaparición vibratoria”? esencialmente es hablar, pero también pensar. (Blanchot, 1992, p. 33)

Esta otra reflexión sobre la naturaleza confusa de las palabras, permite por otro lado, liberar en el espacio de creación, las formas de nombrar, pues en última instancia eso esencial que indica Blanchot, es precisamente, permitir que emerja todo el poder del lenguaje para desplegarse a tal grado que lo que queda es el eco de las cosas. Vinculando esta idea al relato de Auster, el personaje, aunque conoce la naturaleza doble de las palabras, se recluye en una habitación austera, donde el escritorio y el papel son los indicios de ese deseo de nombrar; nombrar, pero nada en particular, sino más bien llegar a tener una especie de conciencia del recogimiento interior que permite escuchar al cuerpo. Da voz a esas sensaciones que lo moran, y las rescata, quizás de ese olvido que recae en la vida interior, cuando no se ignora precisamente, que el hombre es una multiplicidad de memorias y presencias de otros. El papel de la escritura en este caso, es

poner fuera de sí todo ese cumulo de vida, para que en ese proceso, el escritor se entere de su propia condición de humanidad. Aquí el silencio y el olvido se convierten en la cara oculta de las palabras que resuenan en el papel, es decir, escribir además regala conciencia de sí.

Para Paul Auster ese reconocimiento del límite de la palabra, a lo sumo tan solo aproximación del mundo, es en el fondo, tener presente, que dentro de la naturaleza profunda del ser humano, habitan cosas que son indecibles y no es posible traducirlas en palabras. Ello se ejemplifica en el relato, cuando las palabras irrumpen imponiéndosele al personaje, pero al mismo tiempo se escapan, haciendo que él esté cojeando en la imprecisión de no poder decir lo que se quiere decir.

La palabra tiene en sí el momento que la disimula; tiene en sí —por ese poder de disimularse— la potencia por la cual la mediación (que por lo tanto destruye lo inmediato) parece tener la espontaneidad, la frescura, la inocencia del origen. Y, por otra parte, cuando sólo nos da lo habitual, comunicándonos la ilusión de lo inmediato, tiene el poder de hacernos creer que lo inmediato nos es familiar, de modo que la esencia de éste nos aparece, no como lo más terrible, lo que debería trastornarnos, el error de la soledad esencial, sino como la felicidad tranquilizante de las armonías naturales o la familiaridad del lugar natal. (Blanchot, 1992, p. 34)

La contundencia que señala Maurice Blanchot en relación a esa condición esencial las palabras que en su movimiento incesante van plegándose y desplegándose en la intimidad de quien escribe, es quizás uno de los objetivos que busca, cuando se pone en riesgo para abandonarse a la fascinación del proceso creativo. Ello ocurre, mientras se hace evidente, que en la escritura, la palabra es lo que diluye y disimula las cosas, apartándose del mundo habitual y permitiendo el lugar de la ambigüedad.

En este sentido, “Espacios blancos”, además de señalar esa condición de las palabras de crear sombras de sí mismas —dicho en términos de Blanchot, estas solo aluden las cosas—, permite considerar que ese desdoblamiento se da en la particularidad del quehacer literario, cuando este se aparta de lo tradicional y se instala la creación en un desbordamiento de la experiencia interior del escritor.

Por otro lado, en el relato se hace de los lugares más nombrados por Paul Auster para la creación literaria y es *la habitación*; de hecho, en muchas novelas posteriores va a ser recurrente la imagen del escritor habitando un lugar específico e íntimo, buscando conectarse con él, para llegar a un nivel de comunión en la cual emerja una expansión temporal y espacial, en donde se expresa el deseo de perderse en otra dimensión de la vida y donde la intimidad del escritor.

Algo comienza y, desde ese mismo instante, deja de ser el comienzo, es otra cosa, algo que nos propulsa al corazón de cuanto sucede. Si de repente nos detuviéramos y preguntáramos: << ¿Adónde vamos?>>, o << ¿Dónde estamos?>>, estaríamos perdidos, pues a cada instante dejamos de estar donde estábamos, nos hemos dejado irrevocablemente atrás, en un pasado que no tiene memoria, en un pasado borrado una y otra vez por un movimiento que nos lleva hasta el presente. (Auster, 2012, p. 266 - 267)

En este sentido, puede decirse, teniendo en cuenta a Blanchot, que el espacio de creación, se abre en el relato de Auster, cuando el personaje al igual que la palabra se distancian del mundo, buscando algo *esencial*, acercándose al riesgo de lo desconocido, en un movimiento incesante, donde deja de ser un protagonista para ser el vehículo de algo que lo rebasa como hombre. Pues, en ese movimiento inacabable, surge otro

territorio en el que el cuerpo deviene como escritura, imponiéndose en ese presente de la habitación un lugar sin tiempo, transformándolo todo a través de un viaje a un pasado que solo se acerca cuando se le da voz a las sensaciones. Además, el espacio aquí evocado es el lugar de la extrañeza, al darle presencia a nuevas dimensiones que se expanden cuando la experiencia interior del escritor se muestra como huella en un papel; se vive esa violencia que implica trasegar en un movimiento fluctuante del adentro y del afuera que atraviesa al hombre que yace en la habitación.

Por consiguiente, la renuncia que hace el escritor del mundo mientras escribe, tiene como empresa, adentrarse en el delirio creativo en el que la palabra le da a las cosas su imagen; ello implica directamente una particular mirada, que Auster nombra el *dominio del ojo desnudo*, y que Blanchot lo vincula al sentimiento de la fascinación, pues el espacio poético de creación, brinda una especie de luz en el que las cosas se despojan de su presencia o mejor dicho de su presente, para mostrarse como una intermitente representación. Por esta razón, el escritor debe pulir su mirada y ver más allá o más acá, para presenciar lo abismal, lo incomodo que bordea las cosas del mundo conocido. En otras palabras, dentro de este estado de fascinación (que ya se había señalado) no se ven las cosas como habitualmente se muestran, por el contrario, en ese delirio aparece la ambigüedad latente de la palabra a través de las sombras que se construyen, cuando se transgreden límites.

Paul Auster va a nombrar entonces, esa mirada privilegiada, pero quizás distorsionada, como *“el ojo desnudo”*, expresión que hace referencia a un particular ver

en el que no hay invención de nuevos espacios, sino que se repliega a las experiencias personales para exteriorizarlas en la palabra. Ese posible recogimiento es un lugar al que se llega una vez: por breves instantes donde hay comunicación entre la intimidad y la exterioridad, en ese abandono que implica alejarse de la determinación del “Yo” y arrojarse a la posibilidad de la palabra.

Por otro lado, en el relato de Auster, el personaje a la par que encuentra las palabras, va trasegando por el espacio de la habitación, entablando una relación directa entre el movimiento del cuerpo y la escritura como si moverse fuera al mismo tiempo escribir. De este modo, el relato se va a concentrar en nombrar aleatoriamente cosas, tanteando ese ritual previo antes de crear en un sentido estricto, puesto que, “Espacios blancos”, es un escrito entre la frontera de la poesía y la novela en Auster; por esta razón lo que se evidencia no es un relato con un desarrollo continuo, sino una fragmentariedad que inaugura los intereses de la narrativa del autor. Es por eso que aparece el problema de la palabra, la mirada e incluso la escucha; pero, sobre todo, el personaje hace una reflexión fundamental en relación al lenguaje: da a entender que las palabras también ocultan sentido, cuando hacen una referencia poco precisa a las cosas que nombra (como se había señalado anteriormente). Por eso, aparece la mención a la partícula gramatical “lo”. El escritor del relato, tiene muy claro que a la hora de decir algo se falsifica o quizás se oculta en la ambigüedad que la misma estructura gramatical permite; cuando no se puede asir, aparece “lo” con un doble papel, casi fantasmagórico, pues cumple su función de señalar, pero al mismo tiempo elude de manera directa de qué se está hablando, es

decir, tiene una condición indeterminada. Este pronombre permite nombrar, pero no hace explícito lo que se quiere señalar, sino que lo oculta, como la mayoría de las cosas que el hombre desconoce y que permanecen en el misterio. Aun así, esa conciencia del personaje de hacer ese doble juego de las palabras no lo aparta de las mismas, sino que por el contrario ese deseo o delirio lo empujan a continuar en la violencia de la creación. Ahora bien, esa idea que Auster anuncia con el pronombre “*lo*”, tiene una relación con la noción de *lo neutral* que Blanchot desarrolla, pues se refiere básicamente a esa literatura que se da, cuando quien escribe, rompe con los esquemas expuestos y permite que la palabra juegue en su indeterminación. La diferencia estriba, en que, Blanchot hace un tratamiento más amplio de la idea de *lo neutro* en la literatura, que no es el caso de Auster que solo enuncia esa fisura de la palabra en una partícula gramatical.

Seguido de esto, es importante aclarar que, si bien, algunas reflexiones de Maurice Blanchot pueden relacionarse con la obra literaria de Paul Auster, hay puntos en los que no se evidencia esa proximidad, como es el caso de la presencia de la cotidianidad en la poética narrativa de Auster. Si bien no es evidente en el relato citado de una manera plena, sí lo es las novelas posteriores, donde constantemente la ciudad, las calles y el transcurrir de la cotidianidad de los personajes, es fundamental para el transcurso de la historia. Mientras tanto, en sus reflexiones sobre la literatura, Maurice Blanchot, señala que la escritura tiene que ver con la renuncia o el apartamiento del mundo ordinario para llegar a ese espacio en el que el ser se hace presente a través de su ausencia, es decir, es fundamental destruir el mundo, ya que hay una recurrente sospecha sobre los parámetros

en lo que se funda el mismo y la función que tiene el lenguaje en la creación del sentido que lo recubre; por tanto, lo que sucede en el espacio literario pone en cuestión las formas de sentido tradicional de las palabras y su aproximación al misterio que envuelve las cosas, es decir, se busca la presencia de una palabra neutra.

En Auster la cotidianidad sí tiene un rol fundamental en su narrativa, pero, ¿qué significa para el autor esta presencia de lo habitual en su obra? Para empezar, ambos autores tienen métodos distintos para llegar a una palabra más esencial dentro de la escritura. En el caso de Auster se juega en lo conocido en un primer momento, pues el sustrato de gran parte de la obra es lo cotidiano y las distintas dinámicas que brinda un mundo contemporáneo y cómo este atraviesa a quien escribe; empero, dentro del interior de las tramas, hay algo que a simple vista no es tan perceptible, aunque con una mayor atención a los relatos, aparece algo que delata otra esfera en la narrativa. En otras palabras, dentro del curso normal de los relatos se da una casi imperceptible desgarradura de la imagen de lo cotidiano, lo que tiene que ver con lo que sustenta que las cosas sucedan; este aparente misterio no es sino una evocación de que precisamente, no hay nada mágico o sobrenatural que rija el orden de la vida del hombre, es lo que Auster nombra el azar. Los personajes en muchas novelas toman una somera decisión que los lleva a instancias inesperadas, debido al sospechoso azar que opera como constante en la vida de las personas y que el autor desarrolla en las historias, pero siempre desde un supuesto, como si previo al relato, rondara siempre la pregunta, *¿qué hubiera pasado si...?*

Por el contrario, en Blanchot, la desposesión del escritor y el problema ontológico de la literatura es fundamental, en su idea de esclarecer qué es el espacio literario y qué papel cumple la palabra como herramienta de la representación —por lo cual, el escritor tiene una fuga directa del mundo—; el escritor es quien se aleja de esa aridez para adentrarse en la imagen que crean las palabras de las cosas. Es decir, lo cotidiano aquí no tiene una resonancia importante como sucede con Paul Auster, en donde eso cotidiano, no es sino, una manera de demostrar que la vida humana, puede pensarse como una especie de abundancia en la cual la posibilidad de que ocurra cualquier cosa siempre está presente; además nada puede controlar ese flujo, el ritmo desmesurado que, en ocasiones, trunca el destino de los personajes.

Esto permite aclarar que el mundo para Auster no se agota cuando la vida ordinaria del hombre acontece allí, pues la ciudad, las carreteras, las calles, entre otros, son escenarios fundamentales en la obra; no solo se trata de alguien que se encierra en una habitación a escribir, sino también de personajes que en general se confrontan con situaciones de la vida habitual y cómo esto va determinando su propio valor de su existencia.

Ahora bien, cuando Auster está finalizando el escrito autobiográfico, hace una anotación importante, pues dedica sus palabras a las cosas que no conoce y que, desde el sentido común, ningún hombre lo hace. “Espacios blancos” es el momento previo antes que las palabras tomen lugar, en un ejercicio en el que poco a poco se van desgarrando las cosas, para acercarse al misterio que las recubre, pero que paradójicamente se escapan. Al

finalizar el personaje del relato se muestra en una profunda alegría porque sabe que no volverá al lugar donde habitó el tiempo que escribió. Pero sabe también que es un ejercicio inacabado y que pronto volverá a una página en blanco.

Papeles rotos. Un último cigarrillo antes de retirarme. La nieve cayendo sin fin en la noche invernal. Permanecer en el dominio del ojo desnudo, tan feliz como lo estoy ahora. Y si esto es mucho pedir, entonces que se me otorgue su memoria, un modo de volver a este instante en la oscuridad nocturna que volverá a devorarme. No estar jamás en otro lugar que no sea éste. Y el vasto viaje sin fin a través del espacio. En cualquier lugar, como si todos y cada uno de los lugares estuviera aquí. Y la nieve cayendo sin fin en la noche invernal. (Auster, 2012, p. 283)

La escritura y la memoria.

“Un hombre se sienta solo en una habitación y escribe. El libro puede hablar de soledad o compañía, pero siempre es necesariamente un producto de la soledad.

Auster, La invención de la soledad.

Como ya se ha señalado, una de las condiciones esenciales para el proceso de creación literaria es la intimidad y la directa relación con habitar el cuerpo para que las palabras se encarnen. Entre tanto, se ha visto que para Maurice Blanchot, el recogimiento, la soledad y el apartamiento son fundamentales para que se dé una palabra esencial, sin embargo, Paul Auster le agrega otro elemento a la fórmula de creación literaria, en relación a la intimidad que se exige en la escritura, y es la memoria, en tanto una herramienta para recuperar sucesos de otros tiempos que yacen en el interior del escritor.

La memoria se abre como una especie de universo, o quizás un lugar, que retorna el elemento que potencializa el proceso de creación. Ello, sin embargo, depende de la

relación o el lugar que le da el escritor a su propia vida íntima, en otras palabras, a su experiencia interior; es claro que para Paul Auster, el escritor, no debe tratar de inventar mundos, sino replegar su creación literaria a las impresiones que le ha dejado su propia experiencia de vida. Para este proceso de recordar, volver al pasado debe haber una preparación. No es tan solo el hecho de refugiarse o huir a una habitación aislada del mundo exterior, sino que, la soledad puede ser muy ruidosa en ocasiones y no permitir que se construya nada; de ahí, que sea importante llegar a una intimidad extrema en la que comiencen a brotar sensaciones traducibles en imágenes literarias.

Dentro de la fórmula cuerpo—memoria y escritura, aparece otro elemento que teje sentido, en la poética narrativa de Auster, a saber, la vida cotidiana; por medio de ese universo de la habitual, se abre un camino para que los personajes a través de sus pasiones y sentimientos compongan cartografías⁷ particulares de la experiencia que han tenido de la ciudad; desde allí el autor toma lugar para enunciar, de una manera sutil, la ausencia de misterio que tiene la vida del hombre. En otras palabras, se trata del azar, tema que va a estar presente, prácticamente, en toda su obra, pero entendiendo que esa dimensión caótica se presenta en grados distintos. En “El libro de la memoria”, en medio de su fragmentariedad, aparecen, como una especie de apéndices, referentes a la casualidad. Este tema va a ser fundamental para comprender la narrativa de Auster, en la medida en

⁷ Paul Auster, va a hacer uso de las cartografías en los momentos en que los personajes están errando por la ciudad y esta se convierte en una extensión más de la intimidad. Esto se va a evidenciar con mayor profundidad en las tres novelas cortas que componen “La trilogía de Nueva York”.

que el azar va a operar, sospechosamente, en el desarrollo de los relatos, creando giros inesperados en los personajes y llevándolos a situaciones en muchos casos impensables. Hay que mencionar igualmente que la palabra azar ha tenido mucho peso en las tradiciones culturales y filosóficas, permitiendo ampliar el espectro interpretativo en relación a esa cotidianidad que se ve diluida por lo azaroso.

Clement Rosset menciona en su libro *La lógica de lo peor* (1976), el problema del azar, dedicándole un capítulo: “Trágico y azar”, en el que relaciona el azar y la tragedia. El punto en común parte del desarrollo etimológico de la palabra, y tiene relación con el tratamiento que hace Auster del azar o la casualidad en sus relatos, ya que la cotidianidad de los personajes se ve distorsionada por algún hecho inesperado que no tiene explicación clara, pero que evidencia, la correspondencia que tiene la vida del hombre con el sinsentido, donde no existe una razón suficiente para entender por qué suceden las cosas. Frente a ese origen de la palabra azar, Clement Rosset, la va a asociar a la tradición de origen árabe, pero que en la actualidad, solo en francés se mantiene con una particularidad en el uso, relacionándola con el silencio y el misterio que bordea las circunstancias humanas.

Por último y desde el siglo XVII, azar toma en francés el sentido general que ha permanecido hasta la actualidad, paralelamente al sentido de *casus* que la palabra azar acabó por anexarse: una especie de silencio original del pensamiento que encubre todo lo que, de un modo u otro, *no puede ser referido a la opinión de la mente*. Parece ser que Pascal fue uno de los primeros, que dio sentido filosófico a la palabra azar. Cuando Pascal habla de azar no se cuestiona la imprevisibilidad de los encuentros, ni la posibilidad filosófica de la no-necesidad, sino más bien la intuición de una carencia del pensar, de un espacio en blanco, de un silencio, anteriores a toda posibilidad del encuentro (que supone un mundo constituido) y

a toda posibilidad de pensamiento (que supone la creación del hombre). En este sentido, <<azar>> designa en Pascal el infierno. (Rosset, 1976, p. 94-95)

Rosset va a tratar muchas aristas de la palabra como tal, pues la tradición ha mostrado interés por la noción; sin embargo, el elemento que merece la pena resaltar, es la relación que se teje entre el azar y el silencio, pues la vida del hombre está permeada por algo azaroso que no se sabe ni la intención ni la causa por la cual sucede algo, que cambia el rumbo de los personajes en el caso de la obra literaria de Auster. Es importante además hacer hincapié en que para Paul Auster, en un primer momento, se habla de la casualidad, como esa relación entre hechos inconexos que finalmente termina por alterar la vida cotidiana de los personajes, y por ende su condición interior, pues aquí adentro y afuera son las dos caras de la misma moneda y en un segundo momento, se nombra a esta especie de accidentalidad, el azar, en novelas que responden a su madurez como escritor.

Otro de los elementos que inquieta a Paul Auster tiene que ver con la memoria que yace en el cuerpo y que aquí se desarrolla desde un escrito auto-referencial, pero narrado en tercera persona. En este punto puede haber un alejamiento entre Paul Auster y Maurice Blanchot, pues para este último el interés de la escritura está más versado en poder nombrar o hacer presente la ausencia del ser, por medio de la palabra incesante que finalmente busca destruir el mundo. En Auster, en cambio, y en especial en el relato a tratar, el gesto de escribir está más vinculado a redactar unas memorias, que terminan por ser una puesta en escena de la cotidianidad y de las cartografías sentimentales que se van construyendo en el juego del recordar.

Por eso, el tema de la memoria, y el tratamiento que le da Auster a la misma, si bien, habla del anonimato, del borramiento de sí, lo hace desde un estilo poético propio donde la realidad cotidiana es el principal escenario, es decir, en el autor la memoria es un elemento fundamental, no solo para quien ejerce como escritor, creando la novela, sino que también en el interior de las tramas aparece esta como una de las principales herramientas para que los personajes comprendan su propia condición y vayan de ese modo construyendo la historia. La pregunta que cabe aquí plantear es básicamente pensar en qué tipo de memoria toma como referencia el autor para que las historias se vayan tejiendo.

Para responder a esta pregunta se tomará en cuenta la segunda parte de *La invención de la soledad* titulado “El libro de la memoria”, ya mencionado anteriormente. Este, es una especie de apéndice del título principal, un relato con rasgos autobiográficos, en los que Auster irá contando aspectos personales luego de la muerte de su padre. En general se podría decir que es una memoria que habla de su padre y la ausencia del mismo en un momento de la vida donde ese Auster personaje, también es un padre joven con un matrimonio en crisis, haciendo en el trascurso del relato *un retrato de un hombre invisible*, soportado en la memoria que suscitan los objetos heredados. Después de todo ese desarrollo emerge, como si fuera otro libro, un texto construido de una manera particular, pues lo configuraron una serie de viñetas en las que se cita a través de la historia a grandes personajes de la literatura, la filosofía o incluso la herencia judeo-cristiana que han tenido la experiencia de refugiarse en una habitación, o en general, lo que implica el

encierro como es el caso de Jonás en el vientre de una ballena. Además de las referencias que se hace a la habitación y la escritura, aparecen una serie de anotaciones sobre el azar que el autor llama “*comentarios sobre la naturaleza de la casualidad*”. Allí a la par se va mezclando la reflexión sobre la importancia de la soledad en la escritura, además, aparece un conjunto de comentarios sobre cómo el flujo de lo cotidiano cae en un orden poco descifrado, pero también caprichoso en el que a causa de la voluntad de alguien se entrelazan la vida de los personajes o incluso por la simple contingencia, acontecen sucesos en un ritmo desenfrenado, sin posibilidad alguna, en muchos casos de detenerlo. En el fondo es el síntoma real de las cosas, es decir, su propia naturaleza, pues los sucesos en la vida del hombre acontecen sin una razón clara para ello, evidenciando lo absurdo que permea lo cotidiano.

Seguido de esto, es importante señalar que el autor escribe estas páginas en tercera persona nombrándose, a sí mismo como A, y alternando además el relato fragmentario, con las referencias a otros autores y las experiencias que ha tenido A en habitaciones de Francia y Estados Unidos.

Dentro del desarrollo de la historia, la habitación va adquiriendo un relieve especial, ya que, es el pequeño espacio que poco a poco se va a ir expandiendo en la medida en que condiciona al escritor a un nivel de intimidad: allí el cuerpo se convierte en el lugar de las imágenes que luego se exteriorizan en la escritura. Es decir, el cuerpo se convierte en el lugar de las imágenes no solo visuales, sino también mentales, que son el resultado en muchos casos del proceso de la memoria. En el relato citado esta operación

de la memoria tendrá su rastro en las imágenes literarias que se exteriorizan a través de la huella de la palabra.

En este sentido se puede traer a colación a Hans Belting, en su obra *Antropología de la imagen* (2005) donde desarrolla un estudio del concepto de imagen, planteando en un primer lugar, que el cuerpo del hombre no es solo un medio para la imagen, sino también el lugar de las mismas. Dentro de su trabajo investigativo evidentemente el autor centra su mirada de la imagen desde la relación directa entre medio e imagen, pero además argumenta frente a otros estudios, el poder del cuerpo no solo como creador de imágenes, sino la relación directa entre las imágenes internas que habitan la memoria y las externas. En su consideración, además, Belting devela cómo, en términos antropológicos, se puede pensar una comunidad a la luz de las imágenes; incluso reflexiona en las construcciones culturales de imágenes colectivas e imágenes individuales que hablan del interés perceptivo de una época.

Ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforma en imágenes recordada, que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes. En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros “llegamos a ver”, para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo: tiene lugar un intercambio entre su medio portador y nuestro cuerpo, que, por otra parte, se constituye en un medio natural. (Belting, 2012, p. 27)

En otras palabras, hay una relación inquebrantable entre el cuerpo y las imágenes, tanto cuando son percibidas desde el exterior, como cuando son producciones propias; las mismas toman un valor fundamental para el proceso de la memoria. En el caso particular

del personaje que se encuentra recluido en una habitación buscando desnudar su propio ser rodeado de condiciones austeras, los procesos de la memoria corporal toman sentido.

Igualmente, Hans Belting nombra las imágenes que produce el cuerpo como endógenas, propias del proceso natural de la vida; sin embargo, desde ahí, se va entablando una relación entre las sensaciones que habitan y atraviesan el cuerpo, con las imágenes mentales que se producen desde allí. Este banco de imágenes, que cada hombre contiene, es desde el cual, en el caso del escritor, se debe buscar después de atravesar los espacios blancos de la mente, para producir imágenes que puedan ir hilando situaciones, que desemboquen, como un río de palabras, en una historia. Ahora bien, relacionando esos planteamientos con el trabajo literario de Auster la memoria opera o se activa de dos formas: en primer lugar, son los objetos someros, la puerta para que esta, entable conexiones con algún suceso; y en segundo lugar, es a través de una estéril habitación que comienzan a acontecer relaciones virtuales que terminan en un papel, como se da en “El libro de la memoria”.

Por eso, el relato de Paul Auster, teniendo en cuenta el valor de la memoria traducida en imágenes, presenta la construcción del libro que parte de poder vincular experiencias propias con las de otros escritores, y así, tejer un relato que expresa las posibilidades que brinda el recordar. El relato está conformado por trece volúmenes de la memoria, alternados con las experiencias de A, pasando por Friedrich Hölderlin, Ana Frank, Blaise Pascal, Rene Descartes, San Agustín entre otros. Lo importante de estas referencias es que todos experimentan un delirio profundo de alegría, pues en ese exilio

voluntario resplandecen las palabras. Es decir, ese valor de permanecer en la habitación, termina por transformar a quien la habita; ese momento sin tiempo, se torna algo terriblemente soberano en donde se da el ejercicio de la escritura.

La primera referencia que se nombra del personaje de A, es que en su juventud sobrevivió haciendo traducciones de libros en francés al inglés. Allí aparece el personaje en un primer momento ubicado en una habitación austera, en una época en la que el clima es bastante frío, sin mucho que comer, aislado del mundo, pero habitando una gran ciudad. Los datos que el narrador brinda del personaje, son que ha tenido dificultades con su esposa y lleva meses habitando ese pequeño espacio sin tener claro porqué está allí; sin embargo, escribe, garabatea sin saber a dónde quiere llegar con las palabras.

A ello se suma, que la memoria está nombrada en el relato con una relación directa con la imagen bíblica de la torre de Babel, como si esta fuera una especie de arquitectura interior donde habitan muchas lenguas en las cuales pueden inscribirse esas sensaciones e imágenes que fluctúan en la vida de alguien. En otras palabras, esa estructura íntima (que habita al personaje que escribe emergiendo del ruidoso silencio como un murmullo que se puede traducir de muchas maneras), paradójicamente elige ciertas palabras que terminan como huellas en el papel. Ahora bien, el personaje A, reconoce que todo lo que ha escrito hasta ese momento de la historia es la traducción de dos eventos de su vida. Aquí aparece entonces algo importante de señalar y es, precisamente, que esa afirmación del personaje comprueba que el sustrato de creación literaria parte fundamentalmente, de las experiencias que han acompañado el desarrollo de su cotidianidad, y de su vida en

general; también es claro que, dependiendo de esa construcción personal, hay cosas que permanecen en la memoria y otras que son descartadas en el olvido. Sin embargo, ambos momentos se van delatando en el espacio de creación abierto a la posibilidad. Es decir, eso que es seleccionado y se guarda en el banco de la memoria surge y se exterioriza en el gesto de la palabra, pero también el olvido no deja de ser otra cara de la misma moneda, pues la escritura misma, es una entrada a esos pliegues que la palabra falsea, pero que al mismo tiempo delata: dentro de este relato la escritura se convierte en un medio para hacer visible lo que aparentemente está oculto en el interior del hombre. Ella lo delata y lo confronta con su propio abismo.

Es imposible escribir algo que no se haya visto previamente, pues antes de que una palabra pueda llegar a la página, tiene que haber formado parte del cuerpo, tiene que haber sido una presencia física con la que uno haya convivido, igual que convive con el corazón, el estómago y el cerebro. La memoria, entonces, no tanto como el pasado contenido dentro de nosotros, sino como prueba de nuestra vida en el momento actual. (Auster, 1992, p.80)

Esa directa relación entre cuerpo-memoria y escritura, debe estar condicionada por el olvido de sí mismo: un total abandono de sí, para que lo que hable sea algo que no esté determinado por una especie de consciencia racional, sino que la escritura en su momento más puro corresponde a impulsos desbordados. Sin embargo, quien opera como una especie de mediador entre ese flujo de sensaciones e imágenes, es precisamente la memoria, la cual se activa cuando el cuerpo en movimiento llena el espacio de la habitación.

Es claro que, cuando una persona se encuentra aislado en una habitación, no está del todo sola, pues la memoria llega para hacer compañía, para entablar puntos de encuentro o espacios de relación, con esas asociaciones libres que advienen a quien se encuentra en ese lugar cerrado. En el caso de “El libro de la memoria”, aparecen muchos referentes que van haciendo ejemplo de la misma condición del personaje A, esto es, el libro comienza y finaliza haciendo referencia al personaje que toma una hoja de papel y escribe; de este modo, para llegar de un punto a otro, aparecen las menciones a autores como Emily Dickinson o René Descartes. Sin embargo, no es solo por hacer referencia a ellos en su experiencia con la escritura, sino que en esas menciones se devela también que la soledad que se experimenta en la habitación, es acompañada por las huellas de la memoria que en este caso son las obras que ha leído el personaje. Precisamente, la experiencia que se nombra en el relato en la evocación a la multiplicidad se da por las asociaciones del personaje, pues de todos modos el inicio y el final del libro indican que A ha estado siempre en una habitación escribiendo.

Por otro lado, en una entrevista que Paul Auster le brinda a I.B. Siegmundfeldt en una publicación llamada *Una vida en palabras* (2018), el autor señala que fue un libro difícil de escribir; en un momento dado construyó un esquema para entender lo que estaba haciendo, un mapa que iba indicando un entramado de ideas, como una especie de analogía a la capacidad de asociar recuerdos a través de imágenes, sensaciones u objetos por la memoria.

Recuerdo que hice un gráfico que luego se publicó en algún sitio. Era un cuadro con un espacio en su interior y tenues líneas que se ramificaban en una especie de panel de pensamientos e ideas: un mapa de un libro. (Auster, 2018, p. 48)

En la entrevista además, el autor señala que el boceto lo hizo después de llevar mucho trabajo desarrollado, por lo que, se volvió una parte del proceso. Este esquema, al igual que la torre de Babel, permite señalar que para el autor la pregunta por el espacio es fundamental, en la medida, en que tiene una relación directa con la creación, pues el cuerpo también es un espacio, y es desde allí donde inicia todo, es decir, la pregunta frente a la construcción literaria no es un asunto del tiempo; ya Blanchot había señalado que en esos espacios de fascinación se da una ausencia temporal. Lo que cobra sentido es lo que se abre en esos instantes en los que el viaje mental es fundamental para crear mundo, pues incluso, la habitación se expande en la medida en que el cuerpo entra en movimiento y las asociaciones de la memoria toman presencia en la palabra, como ya se había señalado en el relato corto “Espacios blancos”.

En relación a “El libro de la memoria”, A, se recluye para escribir en una habitación de la calle Verick en Nochebuena; en ese gesto, el personaje va comprendiendo que, en esa profunda soledad, va participando simultáneamente de su intimidad, pero también del mundo, desde la exterioridad que genera la memoria, permitiendo mirar hacia otros tiempos. Es decir, hay alguien en el presente que escribe, pero simultáneamente se abre a tiempos ambiguos e intermitentes. Sin embargo, el texto da a entender que el personaje es consciente de que esa memoria que mira al pasado, no pertenece solamente a una temporalidad individual, sino que por el contrario, es un volver a algo más general y

prolífico; yace en una habitación exteriorizando las sensaciones que se han hecho suyas a través del diálogo con el afuera, sobre todo, en los encuentros que ha tenido con la obra de otros autores⁸. De este modo, hace de la memoria una construcción que emerge de las huellas que dejaron las obras leídas por el personaje, indicando una especie de intersubjetividad que permite ampliar la experiencia interior de A.

Primera alusión a la voz de una mujer. Seguirán referencias concretas sobre algunas.

Pues él cree que si la verdad tiene una voz -suponiendo que la verdad exista y que además pueda hablar-, ésta surgirá de la boca de una mujer.

También es cierto que a veces la memoria le llega en forma de voz, una voz que habla en su interior y que no es necesariamente la suya. Le habla con el tono en que se narran los cuentos a los niños, aunque a veces se burla de él, o le exige atención, o lo maldice en términos contundentes. En otras ocasiones, distorsiona adrede la historia que le cuenta, cambiando los hechos para acomodarse a sus deseos, ajustándose a un interés dramático más que a la verdad. Entonces él debe hablarle con su propia voz y ordenarle que se detenga, devolviéndola al silencio de donde vino. En algunas ocasiones, la voz le canta; en otras, incluso susurra; y en otras más, simplemente tararea, titubea o gime de dolor. Incluso cuando no dice nada, él sabe que sigue allí, y en el silencio de esa voz callada, él espera que hable. (Auster, 1990, p. 71)

Son muchas las aristas que propone Auster al hablar de cómo opera la memoria.

Lo que sí es claro, es que tiene relación con la historia de quien escribe, pues a partir de las propias experiencias va construyendo imágenes que se exteriorizan en las obras literarias. En todo este proceso es fundamental la escucha de la voz interior que posee el hombre. Mientras en “Espacios blancos”, lo fundamental era la mirada, aquí la escucha

⁸ Referido a este diálogo que se plantea en la experiencia del personaje de Auster, Blanchot señala la obra literaria simplemente *es*, en la medida en que posibilita el encuentro entre el escritor y el lector. De este modo, la obra no le pertenece a nadie, sino que acontece a través del encuentro.

tiene un papel esencial: todo el tiempo, A está dialogando con la multiplicidad que ha construido.

En reflexión sobre la escritura y la memoria se puede vincular con los planteamientos de Blanchot, quien, además de inquietarse por temas diversos (el tiempo, la neutralidad de la escritura, la soledad pensando en autores como Marcel Proust, Robert Musil, Jorge Luis Borges) propone, en: *El libro que vendrá*, el ritual⁹ de preparación que un escritor debe hacer previo a escribir. Esto es, durante todo el desarrollo expositivo que se ha tenido en este texto, se ha nombrado de muchas maneras la condición previa antes de escribir como el recogimiento, la soledad y la intimidad. Características planteadas por la inquietud que comparten ambos autores tanto Auster como Blanchot, en relación al proceso de la escritura, pues el resultado literario es afectado por la manera en que se lleva a cabo ese acto preparatorio.

En el texto, Blanchot inicia comentando la obra del pensador francés Roland Barthes¹⁰ donde se desarrolla una diferenciación entre lengua, estilo y escritura. Desde estos planteamientos Maurice Blanchot se centra para hablar no de una lengua como un asunto de la herencia cultural o el estilo que pertenece a una condición orgánica ajena a quien escribe, sino que dentro de las reflexiones que propone el autor va a plantear que

⁹ Blanchot no desarrolla de una manera clara la idea de ritual, sin embargo, lo vincula con la intimidad del escritor. "La literatura empieza con la escritura. La escritura es el conjunto de ritos, el ceremonial evidente o discreto por donde, independientemente de lo que se desea expresar y de la manera como se expresa, se anuncia ese acontecimiento según el cual lo que se escribe pertenece a la literatura, el que lo lee, lee literatura. No es retórica, o es una retórica de una especie particular, destinada a hacernos oír que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado, esto es, el espacio literario." (Blanchot, 1969, p. 231)

¹⁰ La obra comentada de manera general es "El grado cero de la escritura".

la literatura solo se inicia con la escritura. Aparece ligada a un ejercicio ritual de una índole distinta, alejándose de las imposiciones que le han puesto al ejercicio literario, y en el que ciertas exigencias determinan incluso la relación con el lenguaje. La propuesta de Blanchot es la de destruir o ignorar esas determinaciones, generando fisuras que permitan que en el espacio literario, lo inacabado de las palabras y por ende la escritura, sea un ejercicio más soberano.

Escribir, es pues, ante todo, querer destruir el templo incluso antes de edificarlo; es, por lo menos, antes de franquear el lumbral, interrogarse sobre la servidumbre de semejante lugar, sobre la falta original que construirá la decisión de encerrarse en él. Escribir es finalmente, negarse a trasponer el lumbral, negarse a “escribir”. (Blanchot, 1969, p. 232)

La invitación que hace Blanchot tiene que ver con ese alejarse del lenguaje al cual se le imponen unas condiciones de utilidad, incluso pone en cuestión el ejercicio literario tradicional. De ahí, que plantee una negación de la escritura, pero desde los parámetros establecidos. Finalmente, la búsqueda que propone el autor versa sobre la apertura a un lenguaje neutro que se abre al infinito. Esa cuestión de las fronteras literarias se evidencia en el relato de Auster, cuando construye un escrito autoreferencial, donde la fragmentariedad hace parte del transcurso de la historia y en el que, justamente, el personaje navega en la memoria que guarda el cuerpo, haciendo evidente que la construcción de la vida interior parte del desencuentro y encuentro con el afuera donde habitan los otros.

De igual manera, es evidente que uno de los intereses de Paul Auster es contar historias, pero de una manera distinta. Por eso, caprichosamente, construye un relato que

no tiene linealidad temporal ni continuidad narrativa, sino que parte de nombrar las consecuencias que acarrea sujetar el proceso creativo en un primer momento a la intimidad personal. De este modo, se van construyendo fragmentos del relato que hacen referencia a la cotidianidad de los autores citados, y creando así una atmósfera de complicidad en relación al ritual que abre la escritura. Por otro lado, en “El libro de la memoria”, se cita de una manera breve un tema que más adelante el autor va a desarrollar en la novela *Ciudad de cristal* y es justamente la relación del lenguaje con la torre de Babel, haciendo alusión a la multiplicidad nominativa en virtud de la infinidad de lenguas que habitan allí.

Igualmente, “El libro de la memoria”, si bien, el tiempo que se nombra en el relato no es continuo; de imbricar varias formas del mismo, genera espacios de encuentros entre A y la memoria orgánica que ha construido a través de sus experiencias. Puesto que, finalmente el personaje permaneció todo el tiempo encerrado en una habitación escribiendo y abriéndose a otros tiempos poéticos.

Aun así, el poder de hacer rimar las palabras y de transformarlas no se puede desechar. La sensación mágica continúa aunque no podamos relacionarla con la búsqueda de la verdad; y esa misma magia, esas mismas correspondencias entre palabras están presentes en todas las lenguas, a pesar de que las combinaciones particulares sean diferentes. En el corazón de cada idioma hay una red de rimas, asonancias y significados múltiples, y cada uno de estos fenómenos funciona como una especie de puente que une entre sí a aspectos opuestos y contrastantes del mundo. (Auster, 1990, p. 94)

Finalmente, la estructura del texto es fragmentaria, porque en el fondo la historia representa la posibilidad que tiene la memoria de entablar vínculos, haciendo uso de la

multiplicidad que el lenguaje permite a la hora de nombrar, generando dentro de la escritura pliegues con abundancia de sentidos que las líneas del papel ocultan, pero que se hacen presentes cuando un lector intuye que la escritura es una forma de resguardar la vida.

EL LENGUAJE Y EL YO



“La mente no es, pues, una cosa, sino un ser puramente en potencia, y la imagen de la tablilla de escribir en la que aún no hay nada escrito sirve justamente para representar el modo de existencia de la pura potencia”

Agamben, Bartleby o de la contingencia.

El siguiente capítulo, tiene como objeto de reflexión, principalmente el problema del lenguaje y su relación con la idea de *identidad* de quien escribe, pues dentro de la narrativa de Paul Auster hay una directa relación entre ambos elementos. En un primer

lugar, el lenguaje es pensado como una forma de ordenar las cosas que rodean al hombre e incluso la posibilidad de nombrar las propias experiencias que lo acompañan. En un segundo lugar, sin el lenguaje el hombre no podría hacer ningún proceso de transmisión, pues no habría ninguna manera para ordenar sus pensamientos y por ende de nombrarse a sí mismo.

Para desarrollar el tema se tendrá en cuenta dos novelas que hacen parte de *La trilogía de Nueva York; Ciudad de Cristal y Fantasmas*. Dos relatos cortos que están permeadas en gran medida por los temas que inquietan al autor: el problema del azar que tuerce la vida de los personajes; la escritura de una novela dentro de otra novela, cómo una manera de reflexionar sobre el oficio de la escritura, además de plantear una poética narrativa en la que se rompan los límites entre el autor y el interior relato.

Por otro lado, es importante señalar que los dos relatos, además de contar con una estructura narrativa particular, tienen en común, que son historias inacabadas y ambiguas, donde los personajes caen en una especie de atmósfera de lo absurdo. También de ser narraciones en las que nada está definido, por lo cual, se da un riesgo para el personaje, entre los límites de lo conocido y lo desconocido. Aun así, en cada relato parece que estos tienden a caminar dentro de ese misterio, ya que, no pueden controlar el curso de la historia. Esto los lleva, a causa de un impulso interior a arrojarse a una errancia indeterminada en el afuera, es decir, en las calles de la gran ciudad, haciendo latente esa doble sensación de que no buscan nada, pero al mismo tiempo, que se buscan a sí mismos.

Incluso de esos largos periodos de deambular, solo queda el registro de algunos garabateos en una libreta.

Estas dos novelas no tienen de manera directa, una dimensión autobiográfica, como sí se manifiesta en los escritos tomados en cuenta en el primer capítulo; sin embargo, se puede señalar que los relatos surgen, como lo menciona el autor —en un pequeño librito llamado *El cuaderno rojo*—, de un episodio de su propia vida. En uno de los apartes cuenta que un día recibe en dos ocasiones, una llamada equivocada donde le preguntan por una agencia de detectives; luego de este hecho, el autor pensó en la posibilidad de, qué hubiera pasado si hubiese dicho que era uno de los agentes empleados en la agencia y así fue como se plasmó, esa idea, en el primer relato (*Ciudad de cristal*), ya que, la historia se abre cuando se da una llamada equivocada preguntando por el detective Paul Auster, dándole vida a uno de los personajes más importantes de su narrativa en general: Daniel Quinn.

De igual manera, para comprender esos temas que se enuncian en los relatos y que son objetos de estudio es este escrito, se tendrá en cuenta, algunos ensayos de Michel Foucault sobre la literatura que siguen en línea con las reflexiones de Maurice Blanchot.

Ciudad de cristal y el lenguaje.

“Escribir, para la cultura occidental, será desde el principio colocarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y de la duplicidad, al significar la escritura no la cosa, sino la palabra, la obra del lenguaje que no haría más que avanzar más profundamente en ese implacable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura.”

En la primera novela que compone *La trilogía de Nueva York*, aparece uno de los personajes fundamentales en el universo literario de Paul Auster y es Daniel Quinn, quien será el protagonista de la historia y se verá implicado en una serie de eventos que lo llevará a una ruina en la que posteriormente desaparecerá. Quinn es un escritor retirado de treinta y cinco años, que ha perdido a su esposa e hijo; deja la poesía y los ensayos, para construir un seudónimo llamado William Wilson (un desconocido autor de novelas de misterio), donde el detective narrador es un tal Max Work¹¹. De este modo, se aísla del mundo que antes le era familiar y se dedica a una vida de anonimato, donde la mayor parte del tiempo se basa en hacer caminatas, ir al cine y en general a vagabundear por la gran ciudad.

Una noche recibe una llamada equivocada preguntando por el detective Paul Auster. Solo después de tres intentos de comunicarse con este, el personaje entiende que es una oportunidad única para aventurarse a algo desconocido y salir un poco de la rutina, considerando, además, que de todos modos, no tenía mucho que perder. Quinn decide aceptar el caso y es allí, donde se abre la novela realmente, pues aparece la ambigua y

¹¹ En relación al nombre del detective, puede haber aquí un juego del lenguaje por la composición del mismo, saber, Max de Máximo y Work de trabajo. Ya que Quinn lo describe como un personaje muy enérgico a la hora de hacer su trabajo investigativo.

trágica historia de Peter Stillman, al cual, el supuesto detective decide ayudar sin pensarlo dos veces.

A medida que va avanzando el relato, se encuentra una primera particularidad narrativa del autor, pues el detective que recibe la llamada telefónica, tiene por nombre Paul Auster, evidenciando el juego artificioso que permite la literatura¹², porque dentro de la trama, también aparece un escritor con el mismo nombre. Incluso finalizando el relato, el autor de la novela (el Auster real), decide pasarle bandejas de comida a Quinn cuando se encuentra en la casa abandonada de los Stillman. Estas intromisiones en el curso normal de la historia, introducen uno de los elementos fundamentales que inquietan al autor, en general, y es precisamente la idea de una novela dentro de una novela; es decir, una obra literaria referida a sí misma, en una auto-referencialidad que borra, por momentos, el límite entre la realidad de quien escribe y la realidad que se nombra en el interior del relato. Esto se convierte en una de las características que llevan a pensar en la ambigüedad de la historia, teniendo que ver con esa flexibilización de las fronteras y los límites en la escritura misma. En otras palabras, la cuestión narrativa versa en ese juego intermitente entre el adentro y el afuera del relato, creando una trasgresión de fronteras

¹² "Pretendo volver las cosas del revés. Como un arquitecto que construye una casa con todas las tuberías y el cableado a la vista. Me fascina la artificiosidad de la literatura. Todos sabemos lo que es un libro: cuando lo abrimos, sabemos que no es el mundo real. Es otra cosa. Una invención. Creo que por eso me pareció tan interesante incluir mi propio nombre en el primer volumen de la trilogía. El nombre está impreso en la portada y luego, bueno, ¿no sería curioso tener el mismo nombre dentro del libro... y ver lo que ocurre? Jugaba con la brecha entre lo que denomino el <<yo que escribe>> y el <<yo biográfico>>. Aquí estoy, sigo sentado frente a la mesa roja con usted, saco la basura, pago mis impuestos, hago lo que hace todo el mundo. Soy yo. Al mismo tiempo está el escritor que vive enteramente en otro mundo. En cierto modo quería relacionar dos mundos." (Auster, 2018, p. 135)

(entre quien escribe y lo que escribe), pero al mismo tiempo no deja de ser un simulacro que permite la emergencia de palabras que se falsean constantemente, porque todo ocurre en la novela misma, nada sale de allí al mundo real, es solo la posibilidad del artificio que brinda el lenguaje.

Se debe tener en cuenta, además, ese juego irónico¹³, que permea toda la novela, pues William Wilson es un personaje de un relato de Edgar Allan Poe, como además las iniciales del nombre del personaje principal Daniel Quinn, hacen referencia a Don Quijote. Ello puede indicar cómo Auster toma como referencia, para la construcción de su universo literario, a otros autores, y así, darle vida a sus personajes; en espacios contemporáneos, ambienta y actualiza personajes propios de la tradición literaria como Don Quijote, o la compleja figura del doble, como es William Wilson en el relato de Edgar Allan Poe. La marca que le impone Paul Auster a sus relatos, es precisamente, ese lenguaje sencillo con el que se van construyendo las historias, pero al mismo tiempo, de ese juego irónico de reinventar personajes, se produce un trasfondo reflexivo en el que la vida se pone en cuestión a través de esa dinámica sospechosa del azar.

De igual modo, aparece otro personaje con rasgos más radicales en términos de la construcción de estos, que no cuentan con algún referente, sino que es una creación propia de Auster y que introduce al lector en el problema fundamental del lenguaje.

¹³ La ironía que se menciona, hace referencia a que Auster toma nombres de personajes de la tradición literaria o por lo menos deja algún sesgo de ellos en sus propios personajes, pero las situaciones en que pones a estos dentro del relato es en la actualidad en un espacio urbano, confrontándose con la cotidianidad contemporánea.

Gracias a este personaje, llamado Peter Stillman¹⁴, en el transcurso de la novela se va evidenciando la relación fracturada que tiene con el lenguaje y por ende consigo mismo.

De la relación fracturada con el lenguaje, se ocupó también, aunque en otro contexto, Michel Foucault, en el ensayo “El lenguaje infinito”. En este texto, el pensador desarrolla una tesis sobre, cómo el lenguaje tiene una naturaleza de duplicidad en la que, abriéndose a una incesante ambigüedad, crea un espacio virtual que protege al hombre de la muerte. Desde la palabra oral, de la cual es un ejemplo aproximado *La Odisea* de Homero¹⁵, se hace evidente que, con el poder de la narración, se aleja el hombre de la muerte, ya que al nombrar su tragedia a través de la distancia que abren las palabras, establece una distancia con ella. Empero con la llegada de la escritura esas palabras se imprimen en signos imborrables, que perduran en el tiempo. Allí se da esa condición especial de la escritura, pues construye virtualidad donde el lenguaje se duplica a sí mismo, múltiples veces, a través de su condición de *representación*. En esta medida, lo que hace el lenguaje, es erigirse frente a la muerte como una forma de resistencia.

Escribir, para la cultura occidental, será desde el principio colocarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y de la duplicidad; al significar la escritura no la cosa, sino la palabra, la obra del lenguaje no habría más que avanzar más profundamente es este impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir de este modo un infinito posible e imposible,

¹⁴ En la novela aparecen dos personajes con el mismo nombre, padre e hijo, en este caso se refiere al hijo.

¹⁵ Decimos aproximado, porque es claro que tanto *Iliada* como *Odisea*, son textos que existieron antes en la oralidad —de ahí, la ambigüedad de la figura de Homero—, pero los hemos conocido escritos, luego de que hacia el siglo VIII-VII a.C., lo que antes era propio de la oralidad, se llevó a la escritura. Autores como Walter Ong y Eric Havelock, han mostrado que en su escritura, quedan formas de la oralidad primaria: en los modos adjetivos, en el carácter redundante de la narración y, sobre todo, en la forma en que la memoria es algo impersonal, que se invoca (de ahí, la alusión a las Musas), y que compete más a una colectividad que a un individuo.

proseguir sin término la palabra, mantenerse más allá de la muerte que la condena, y liberar la crecida de un murmullo. (Foucault,1999, p.183)

Esa postura de Foucault sobre el lenguaje como la posibilidad de abrir un espacio infinito desde su condición de virtualidad, genera una distancia cada vez más abismal entre lo que se nombra y la cosa que se nombran. Precisamente este punto, donde vuelve Paul Auster. La obstinación de Peter Stillman, padre, es recuperar la lengua de Dios que se refiere a la esencia de las cosas, lejos de la imagen que crea la palabra sobre estas; es decir, quiere anular la distancia que establece la representación.

El problema del lenguaje, se abre cuando Daniel Quinn decide aceptar el caso de la familia Stillman, que radica básicamente en proteger a Peter de su padre quien pronto saldrá de reclusión; estuvo de hecho, en la cárcel, por haber experimentado con su hijo, todo en el marco de sus investigaciones universitarias sobre temas bíblicos.

Stillman hijo se presenta con Quinn, quien en ese momento finge ser Paul Auster, un reconocido investigador. “El cuerpo actuaba casi exactamente igual que la voz: de un modo maquinal, espasmódico, alternando gestos lentos y rápidos, rígido y a la vez expresivo”. (Auster, 2012, p. 22) Esa es la impresión que Quinn tiene la primera, y única vez, que ve a Stillman hijo, pues esta particularidad del personaje, es producida por el experimento de su padre que consistía en encerrar a su hijo en una habitación, totalmente oscura y sin ninguna comunicación con nadie. Buscaba que el pequeño niño olvidara las pocas palabras que sabía y toda forma de lenguaje humano, para que, por sí mismo aprendiera una lengua pura, es decir, la de Dios. Evidentemente, el experimento fue un

fracaso, el niño estuvo aislado durante nueve años, lo cual produjo daños irreparables en relación no solo a su motricidad, sino en general al desarrollo del lenguaje: una imposibilidad de comunicarse lo convierte en alguien aislado, que evidentemente nunca iba a aprender el lenguaje de Dios. Por el contrario, Peter perdió en absoluto la posibilidad de entablar un puente con los demás y por ende, vivía en la imposibilidad de nombrarse a sí mismo, esto es, no tiene consciencia de sí; por esa razón prefiere volver a la oscuridad e inventar palabras que solo tienen significado para él.

El lenguaje para Foucault, tiene la posibilidad de crear duplicidad de sí mismos por ser finalmente una manera del hombre exteriorizarse, es así como las palabras se escapan y se alejan de las cosas que nombran. Básicamente, es ese juego ilusorio del lenguaje lo que también inquieta a Paul Auster; sin embargo, es tratado en la novela desde una perspectiva distinta, ya que, cuando Daniel Quinn por fin puede entablar un diálogo con el viejo Stillman, este hace un primer señalamiento, sobre su gran empresa que parte de una interpretación distorsionada de las historias bíblica, acomodadas ilusoriamente a sus intereses sobre el paraíso perdido, el nuevo mundo y sobre todo recuperar la lengua de Dios. El punto fundamental, según el personaje, es que las palabras no señalan las cosas, no tienen correspondencia con estas, por esa razón, él debe crear un plan en el que pueda volver a recuperar un lenguaje más originario y más inocente¹⁶.

¹⁶ Esa idea de inocencia corresponde aquí, a la tarea de Adán y Eva de ponerle nombre a las cosas, en esa medida, esas palabras no correspondían solamente a las cosas que veía, sino que iban directo a la esencia de las cosas, según Peter Stillman.

Una cosa y su nombre eran intercambiables. Después de la caída, esto ya no era cierto. Los nombres se separaron de las cosas; las palabras degeneraron en una en una colección de signos arbitrarios; el lenguaje quedó apartado de Dios. La historia de Edén no sólo narra la caída del hombre, sino la caída del lenguaje. (Auster,2012, p. 52)

Esto justificaba el acto cruel, de haber encerrado a su hijo nueve años, esperando con ello, poder recuperar las palabras de Dios. Peter, padre, sabe que eso no funcionó, por lo cual, después de salir de la cárcel lo intenta, esta vez, recogiendo objetos y basura de la calle, para asignarles, un nombre que corresponda aparentemente a estos, como si tratara de limitar la posibilidad infinita del lenguaje¹⁷, que cada vez más va a ir expandiéndose, pues la palabra, en esencia es lejanía. Según la tesis del Peter Stillman, padre, eso es precisamente lo que significa la caída del lenguaje, por eso, él debe limitar su espacio virtual, para que sea como un volver al paraíso perdido y al corazón de las cosas.

El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: allí encuentra algo como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de dar nacimiento en sí mismo a su propia imagen en un juego donde comienza, para llegar de nuevo al punto alcanzado (el de la muerte), pero también para apartarlo, se deja ver otro lenguaje – imagen de una lengua actual, pero también minúsculo modelo, interior y virtual (Foucault, 1999, p. 182).

El lenguaje, es lo que resguarda al hombre del peligro de la muerte; es lo que le permite ser un artificio en el que la ilusión de continuidad, permanece en el límite que bordea la condición humana a través de su finitud. De ahí, que, las palabras tengan su valor por ser una posibilidad de la memoria que se despliega de manera continua,

¹⁷ Foucault, 1999, p. 183.

convirtiéndose en un resguardo para el hombre de la bruma que muchas veces tiene su destino. Ahora bien, para el viejo Peter, evidentemente esa fragmentariedad de los espejos que construye el lenguaje, hace que cada vez las palabras se distancien de la esencia de las cosas, lo que le lleva a asumir una absurda tarea: salvar su caída y, a la vez, salvar al hombre, pues al unir la fragmentariedad del mundo, solo habrá una lengua y por lo tanto una correspondencia con Dios, es decir, una ilusión de unidad.

La búsqueda de Peter Stillman, padre, es en el fondo crear una lengua perfecta, cuestión que ha interesado al hombre desde la construcción de las sociedades antiguas. Asunto que además, ocupa también, las reflexiones de Umberto Eco, pues dentro de la discusión por el origen del lenguaje, aparece la desproporcionada intención de regresar a una lengua más original que recoja mayor sentido de las cosas. El autor en *La búsqueda de la lengua perfecta* (1996), va a ejemplificar, con situaciones de la vida real¹⁸, el experimento que también desarrolló Peter Stillman en la novela al encerrar a su hijo en la espera de que este adquiriera una lengua más originaria. Esa posibilidad de que una lengua, única y universal, contenga todos los imaginarios sociales, y el valor simbólico con el que se categoriza una gramática, siendo un dispositivo para nombrar las cosas, finalmente es imposible. Empero, esa conciencia que el hombre ha tenido de la imperfección de su propia lengua al evidenciar esa distancia entre las cosas y las palabras,

¹⁸ “[Federico II] quiso comprobar qué lengua e idioma tendrían los niños al llegar a la adolescencia si no habían podido hablar jamás con nadie. Y para ello dio órdenes a las nodrizas y ayas de que dieran leche a los niños ... pero con la prohibición de hablarles. Quería en realidad saber si hablarían la lengua hebrea, que fue la primera, o bien la griega, o la latina, o la lengua árabe; o si acabarían hablando la lengua de sus propios padres, de quienes habían nacido. Pero se afanó en vano, porque los niños o infantes morían todos”. Salimbene de Parma, *Cronaca*, n. 1664. (citado en: Eco, 1996, p.6)

genera ese interés por establecer la perfección. Umberto Eco, expone igualmente, cómo en Europa se ha producido un interés por entablar una unidad lingüística que responda a la necesidad de facilitar intercambios sociales y económicos.

Así pues, a diferencia de cuanto sucede en la tradición filosófica occidental (desde Aristóteles a los estoicos y al pensamiento medieval) y en la filosofía árabe y judaica, en la cabala el lenguaje no representa el mundo en el sentido en que el significante representa el significado o el referente. Si Dios ha creado el mundo mediante la emisión de voces lingüísticas o de letras alfabéticas, estos elementos semióticos no son representaciones de algo que existía ya, sino que son formas sobre las que se modelan los elementos con los que está constituido el mundo. La importancia que tiene para nuestro tema la aceptación de este hecho es evidente: se está diseñando aquí una lengua que es perfecta, porque no sólo refleja ejemplarmente la estructura del universo sino que, al producirla, coincide con ella como el molde con el objeto formado. (Eco, 1996, p. 19)

Por eso, la proliferación de lenguas, luego del hecho bíblico de la Torre de Babel implica (se supone en este ideal de perfección), que las palabras se fueron alejando de la esencia de las cosas, perdiendo su fundamento originario que les había dado Adán, cuando Dios le confirió el papel de darle nombre a las cosas del paraíso. La novela de Auster va a ejemplificar, precisamente, ese deseo heroico de devolver su esencia a las cosas. Es claro que Peter Stillman, padre, se enloquece y fracasa, llegando a suicidarse, pues el relato ejemplifica lo absurdo que es tratar de borrar la distancia que las palabras tejen al nombrar, esto es, la posibilidad de la representación.

Otro elemento que se presenta en el transcurso del relato es la evolución que tiene Daniel Quinn. Al inicio de la novela, era un hombre apartado del mundo, por su propia voluntad; no había asumido la pérdida de su familia, por ello vive de modo anónimo en la ciudad, en tanto, esta es un escenario que le permite de algún modo arrojarse en el

afuera y perderse en las calles. No obstante, con la llamada de Stillman todo cambia, haciendo que el personaje experimente todo un devenir que lo devuelve a la intimidad de las palabras; en todo caso, antes de esa desposesión, debe pasar por una serie de eventos que lo dejan sin suelo dónde pisar, puesto que, como ya se había señalado, la escritura tiene unas exigencias para que ella acontezca. En un primer momento, la escritura había abandonando a Quinn porque al perder lo que más quería (su familia, que murió en un accidente) también muere su oficio de poeta y ensayista; pero en un segundo momento, por medio de su nuevo rol como detective, algo comienza a moverse en el personaje y poco a poco regresará a la escritura literaria. De ahí que, por un impulso, después de ir a la casa de los Stillman, Daniel Quinn compra, en un restaurante, un cuaderno rojo que en principio pretende utilizar para registrar todo lo que hace Peter Stillman padre, con el fin, se supone, de asegurarse de que no le haga daño, de nuevo, a su hijo. Pero después, cuando la trama toma su curso, el cuaderno irá tomando mayor valor; pasa de solo registrar las cosas que hace Peter Stillman, padre, a ir escribiendo pequeños relatos descriptivos de los habitantes callejeros de la ciudad. Este decide durante varias semanas seguir el viejo Peter Stillman, tratando de entender cuáles son los planes que tiene. En un principio Quinn, o mejor dicho el detective Auster, no sabe por qué el viejo recoge basura de la calle y se la lleva a su casa, pero luego comienza de manera artificiosa a trazar todos los recorridos de Peter Stillman viejo creando una especie de entramado en letras con un posible mensaje: no se sabe si el mensaje es real, “La torre de Babel”, o es invención de él. Desde ahí, el *cuaderno rojo* es el único elemento para registrar los extraños hechos en los que está

inmerso. Poco a poco comienza el personaje a acercarse a un espacio de intimidad, en el que ya no importa qué nombre tiene, sino que rol desempeña dentro de los eventos que está presenciando.

No obstante, el viejo Stillman desaparece y también el hijo con su esposa, dejando a Quinn sin un propósito para su existencia, así que, lo único que se le ocurre, desesperadamente, es buscar al verdadero Paul Auster. Aun así, toda la experiencia de la vigilancia y el vagabundear, le han permitido escribir en el cuaderno rojo, ahuyentando el tedio que acompaña su vida y despertando de nuevo, su deseo por escribir.

Quedaba el problema de en qué ocupar sus pensamientos mientras seguía al anciano. Quinn estaba acostumbrado a vagabundear. Sus excursiones por la ciudad le habían enseñado a entender que lo interior y lo exterior estaban conectados. Utilizando la locomoción sin rumbo como técnica de inversión, en sus mejores días podía llevar lo de fuera dentro y así usurpar la soberanía de la interioridad. (Auster,2012, p.72)

No comprender el caso sin haberlo resuelto, comienza a generar en Quinn una total angustia; tratar de solucionar ese misterio, le había puesto en otro lugar, en el que la cosas volvían a tener algo de valor. Por eso lo único que se le ocurrió, fue buscar al verdadero detective. Lo terrible, adviene, al comprobar, para aumentar su desesperación, que no existe ese tal detective, ya que bajo ese nombre existe un escritor. De ahí se sigue que, una vez más aparece un reflejo del autor en este personaje sospechosamente amable; escritor con un hijo pequeño Daniel y su esposa Siri, (datos de la vida real del autor). Este recibe muy amablemente a Quinn y le escucha toda su historia; además queda con el

compromiso de cobrar el cheque de quinientos dólares por el trabajo de detective, pues está a nombre de él.

Es evidente que esa presencia del autor, dentro del relato, es precisamente, una de las estrategias narrativas que identifican la poética de Paul Auster; es un constante juego de ambigüedad entre las fronteras ficcionales del mismo relato, generando así, una cierta incongruencia sobre el origen del escrito.

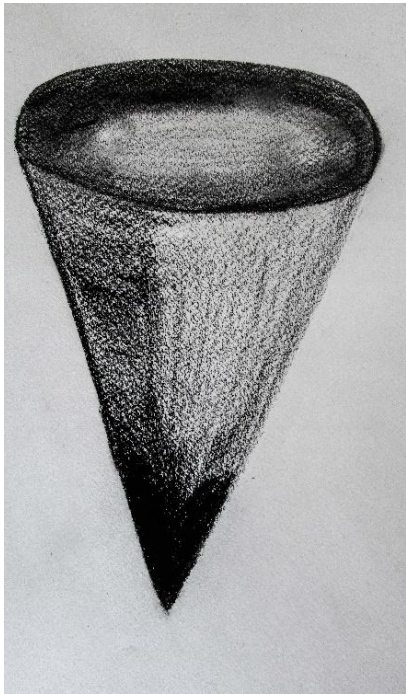
Esta construcción narrativa hecha por Paul Auster, tiene un trasfondo abismal¹⁹, pues aparece un relato dentro del relato al igual que se juega con el verdadero autor de la novela, ya que, solo en la tercera obra que compone *La trilogía de Nueva York*, es decir, *La habitación cerrada*, el narrador señala la autoría de las dos anteriores. Esto permite concluir, que la estructura que allí se teje, hace evidente, la trasgresión de las fronteras del adentro y el afuera narrativo.

Esa cuestión abismal que recae en la obra narrativa, Maurice Blanchot, igualmente, la explora, pero no, con el interés de hablar sobre un relato auto-referencial, sino porque va a referirse a la obra como un círculo cerrado, donde aparece un centro hueco, es decir, la intimidad de la obra, el adentro que la define y la mantiene apartada del autor.

Todo escritor, todo artista, conoce el momento en que es rechazado, excluido por la obra que está escribiendo. Ella lo mantiene apartado, se ha vuelto a cerrar el círculo en el que ya no tiene acceso a sí mismo, y en el que, sin embargo, está encerrado porque la obra inconclusa no lo abandona. No le faltan fuerzas, no

¹⁹ El término en francés *mise en abyme* se le atribuye a André Gide, al hablar de la posibilidad de poder imbricar un relato dentro de otro relato. En el caso de la obra de Cervantes sucede al trastocar a autoría de la novela, igualmente, como acontece en la novela de Auster, donde todo el tiempo aparece en ese juego.

es un momento de esterilidad o de fatiga, o bien, la misma fatiga es la forma de esta exclusión... Lo que el autor ve es una inmovilidad fría de la que no puede apartarse, pero cerca de la cual no puede permanecer, que es un enclave, una reserva en el interior del espacio, sin aire, y sin luz... Y no puede sino errar alrededor de esta separación, a lo sumo apretarse fuertemente contra la superficie más allá de la cual no distingue más que un tormento vacío, irreal y eterno, hasta el instante en que, por una maniobra inexplicable, una distracción o por el exceso de su espera, vuelve a encontrarse de pronto en el interior del círculo; y allí se reúne y se reconcilia con su ley secreta. (Blanchot, 1992, p. 47-48)



20

Esta idea de Blanchot sobre ese fondo de la obra y la relación de rechazo y cercanía con el autor, es también una forma de abismo. En ella, el autor y la obra, están descendiendo en ese espacio de misterio, donde la extrañeza de la escritura se hace manifiesta a través la frontera circular en que yace la intimidad del relato. Ese misterio

²⁰ El dibujo es el resultado gráfico del encuentro con las palabras de Blanchot, al referirse a la obra literaria como un círculo que posee fondo abismal. (Dibujo de Verónica Pérez).

que recae en la creación literaria, es expuesto en *Ciudad de cristal*, puesto que, en el desarrollo de la historia, la ambigüedad todo el tiempo está rondando, generando esa sensación de profundidad o de abismo ya señalado.

Volviendo al relato, después de que Daniel Quinn sale devastado de la casa del escritor, toma la decisión más radical, la que lo lleva a una vacuidad creativa; se abandona a las palabras, y luego se pierde a sí mismo. Saca el dinero de su cuenta, más o menos trecientos dólares, y decide ir a vigilar la casa de Peter Stillman hijo, ya que no le contestan las llamadas. Realmente no es claro, cuánto tiempo permanece en un callejón a la intemperie, convirtiéndose en un total vagabundo.

Las noches claras dormía debajo del contenedor, poniendo la cabeza de tal modo que en el momento en que abría los ojos veía el portal del edificio de los Stillman. En cuanto el vaciar la vejiga, generalmente lo hacía en el fondo del callejón, detrás del contenedor y de espaldas a la calle. Su intestino era otra historia, y para eso se metía en el contenedor. Había también varios cubos de basura de plástico y generalmente Quinn encontraba en uno de ellos suficiente papel de periódico limpio como para limpiarse, aunque una vez, en una emergencia, se vio obligado a usar una página del cuaderno rojo. (Auster, 2012, p.129)

Desde ese callejón Quinn, por un tiempo indeterminado, busca tratar de juntar todos los fragmentos alrededor de la situación para cerrar el caso; en cambio, lo que sucede, es una transformación de este en términos, no solo físicos (por permanecer meses en las calles), sino también de su propia naturaleza, pues toda la experiencia que lo atraviesa, le devuelve a la escritura. Lo que comenzó como un registro de lo que Peter padre hacía, terminó por ser una vigilancia desenfrenada de la casa de Peter Stillman, hijo. Empero, finalizando la novela, Daniel Quinn, se percata de que finalmente estuvo

registrando en el cuaderno rojo las impresiones que le generaban los personajes que habitaban la ciudad, pero desde una condición de ruina y de errancia, pues moran la urbe, como ejemplo de la marginalidad que está en sus entrañas; es más, Quinn se ha vuelto uno de esos personajes que describe, yendo al límite, arriesgando su propia vida por la probabilidad de morir de inanición. En este punto sorprende lo invisible que este se ha hecho para los demás, pues nadie se percata de su presencia.

A raíz de haberse quedado sin fondos, decide ir por más dinero a su residencia, para seguir con el caso, pero se da cuenta de que su apartamento ha sido arrendado y que ya no le queda nada; incluso cuando ve su reflejo en un vidrio, se desconoce, pues se ha acostumbrado al mal olor, al cabello largo y a su extrema delgadez. Se queda sin opciones, se dirige a donde Paul Auster para reclamar el dinero del cheque, pero para su sorpresa, se entera, de que este no tiene fondos y que el viejo Peter Stillman se ha tirado de un puente, hace alrededor de dos meses.

Quinn queda trastocado y continúa caminando por la ciudad, hasta dar con el apartamento de los Stillman, donde se desnuda y descansa, pues no había dormido bien por mucho tiempo. Pasan muchas horas y mientras yacía en el piso, boca arriba, trata de hacer memoria de cómo era su vida antes de tomar el caso; sin embargo, al no poder hilar en sus recuerdos, vuelve a dormir. Una vez despierta aparece una bandeja de comida en la habitación y Quinn ya no tiene interés en preguntarse quién le ha dejado la comida allí – evidentemente es el autor dándole alimento al personaje—; come un poco, pues ya estaba acostumbrado por sus días en la calle a medir sus raciones. Luego de esto decide

escribir, ya que el cuaderno rojo y el bolígrafo que le dio el sordomudo en la estación, (cuando esperaba a Stillman viejo) son lo único que le queda, y así comienza su labor creativa.

De nuevo aparece el espacio más importante (según Paul Auster, como se vio en el primer capítulo), para el proceso creativo: la habitación. Esta vez, las condiciones en las que el personaje se encuentra son aún más precarias, literalmente está desnudo y no hay ni escritorio ni silla; solo papel y un bolígrafo. “Después del almuerzo empezó a escribir en el cuaderno rojo. Siguió escribiendo hasta que la oscuridad volvió a la habitación.” (Auster, 2012, p.142) Aquí inicia todo un proceso más radical de desposesión en donde el personaje no sabe ya quién es: han muerto Marx Work, William Wilson e incluso la vieja versión de sí mismo se ha esfumado, en ese proceso de devenir que implicó haberse distanciado de sí para ocuparse del caso. Además ese estar afuera en la intemperie de la ciudad borró su memoria, por lo tanto, toda huella de su *yo*. El Quinn que está naciendo a través de la escritura, en esa desnudez, comienza a tener otra relación con la palabra que no está permeada por el dolor de la pérdida de sus seres queridos, ni tampoco amarrada, en un doble artificio a través de la prosa de William Wilson y su personaje principal el entusiasta de Work. La palabra en esta habitación vacía, es más esencial, como diría Blanchot o más virtual según Foucault, pues acontece en una experiencia desprovista de intenciones, reclamando su soberanía en esa muerte que experimenta el personaje.

Como ya se había señalado anteriormente, la escritura exige el abandono de quién escribe para que el ejercicio corresponda a un terreno más poético; pero también la

palabra recobra su poder, cuando esta surge del riesgo o del límite de la muerte. Es decir, en esa condición abismal en la que Quinn se encuentra, es donde verdaderamente, comienza su historia como escritor.

Lamentó haber desperdiciado tantas páginas al principio del cuaderno y hasta llegó a sentir haberse molestado en escribir sobre el caso Stillman. Porque ahora había dejado el caso atrás y ya no se tomaba la molestia de pensar en él. Había sido un puente hacia otro lugar en su vida, y ahora que lo había cruzado, había perdido su significado. Quinn ya no sentía el menor interés por sí mismo. Escribía acerca de las estrellas, la tierra, sus esperanzas para la humanidad. Sentía que sus palabras habían quedado separadas de él, que ahora formaban parte del ancho mundo, tan reales y específicas como una piedra, un lago o una flor. Y no tenía nada que ver con él. Recordaba el momento del nacimiento y cómo había sido arrancado suavemente del útero de su madre. (Auster,2012, p. 144-145)

Esa metamorfosis que sufre el personaje, pasando por una serie de situaciones que sutilmente lo van regresando a la magia de una página en blanco, implica no solo una transformación en el sentido de la naturaleza del personaje, sino también, en la propia experiencia de la escritura; se producen graduales matices de los primeros capítulos a los últimos, ya que la palabra, acontece de una manera más soberana cuando hay un olvido total de sí. Ella además va a ir generando un desarraigo de las cosas que antes merecían ser escritas, para llegar a una sencillez de la palabra que permita nombrar la vida desde su simplicidad, lejos de cualquier intención determinada en el oficio de escribir. Aquí la sencillez se manifiesta como posibilidad de significar el mundo desde un lugar distinto. De esto, se sigue que, esa errancia de Quinn por la ciudad, no es más que un buscarse a sí mismo en ese doble juego del adentro y el afuera de su intimidad. De igual manera, dentro de la ambigüedad de la historia, esa necesidad de vigilar al otro, puede tener dos maneras

de pensarse. En primer lugar, y como ya se había mencionado, es una forma de olvidar su propia condición de miseria, (la de Quinn), pero en un segundo lugar, esos personajes que estaban bajo la mirada del supuesto investigador no son sino fantasmas: quizás nunca los estuvo observando realmente, sino que se estaba mirando a sí mismo en relación con los otros. Al final, ellos han desaparecido de la historia; tan solo queda una memoria inconclusa de su presencia o existencia. Lo único que queda después de esa serie de eventos, es un Quinn despreocupado de alguna intención consigo mismo: queda solo la exterioridad de las palabras que se despliegan continuamente como un proceso de vaciamiento de la intimidad de este. Es decir, las palabras lo protegen de la inminente ruina que lo acompaña, devolviéndolo a un escenario más originario, casi como un nuevo nacimiento²¹.

El límite que tiene Quinn de permanencia en la habitación, escribiendo, son las páginas en blanco que le quedan al *cuaderno rojo*; una vez se terminan este desaparece, no vuelve a aparecer en la historia y no se sabe qué será de él. El personaje es nombrado en otros relatos del autor, pero no hay certeza que sea el mismo Quinn. Seguido de este final inacabado, aparece una voz que antes no había tenido eco en relato y parece ser otra versión de Auster un poco más filántropo que el Auster que conoció Quinn. Esta voz de

²¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas* van a hablar en el aparte del Ritornelo cómo la palabra cantada es la que aleja el miedo del niño que camina en la obscuridad. Resaltando la palabra en este caso oral como una manera de resistencia. “Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina y camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como un esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos.” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 318)

la cual no se sabe su nombre, sale en busca de Quinn en compañía de Auster; tan solo encuentran el cuaderno rojo en la habitación vacía.

El cuaderno rojo, por supuesto, es sólo la mitad de la historia, como cualquier lector sensible entenderá. En cuanto a Auster, estoy convencido de que se portó mal de principio a fin. Si nuestra amistad he terminado, él es único culpable. En cuanto a mí, sigo pensando en Quinn. (Auster, 2012, p. 146)

De esta manera, *Ciudad de cristal*, es un relato en el que se desarrolla dos temas fundamentales que tienen que ver con el proceso de escritura, por ende, con la literatura y el papel que ella cumple como medio del artificio de las construcciones humanas. Desde Foucault y Blanchot se pueden columbrar, algunas apreciaciones frente al valor literario, pero también, sobre las exigencias que recaen sobre el ejercicio escritor; ambos autores van a plantear la posibilidad de salirse de esas determinaciones de estilo y estructuras narrativas, para ubicarse en un espacio en el que la creación, pueda corresponder a otro tipo de impulsos más desmesurados. Ahí, cuando se habla de literatura, necesariamente se debe hacer referencia al lenguaje, la palabra y la escritura como otra manera de exteriorizar las afecciones humanas. De ahí que, la reflexión además recaiga sobre el escritor como tal. Del mismo modo, Auster a través del relato, va a tratar los temas nombrados antes, sometiendo a los personajes en una trama que es avivada por el juego sospechoso de las palabras en su ocultación; además esbozará paulatinamente una idea de la escritura con relación a la violencia que implica el proceso, razón por la cual, Quinn parece estar en un laboratorio literario en el que constantemente es confrontado y puesto en cuestión con el solo objetivo de que la escritura devenga a través de él: una vez esta

acontece el personaje desaparece de la historia, quizás siendo otra versión de sí mismo, pues todo ese desarrollo creativo lo atraviesa, generando una herida, en el interior de su ser. En consecuencia, la narrativa de Paul Auster evidencia, el problema contemporáneo del proceso creativo literario, ligado principalmente a una cuestión de intimidad existencial.

Fantasmas y su doble.

“Escribir era cumplir el retorno, era regresar al origen, era apoderarse de nuevo del primer momento; era estar de nuevo en la mañana. De ahí, la función mítica, hasta hoy, de la literatura; de ahí su relación con lo antiguo; de ahí, el privilegio otorgado a la analogía, a lo mismo, a todas las maravillas de la identidad.”

Foucault, Entre filosofía y literatura.

La segunda novela corta que hace parte de “La trilogía de Nueva York”, *Fantasmas*, es un relato con una trama detectivesca en la que Azul es contratado por Blanco para que vigile a Negro constantemente y cada semana debe mandar un informe dando cuenta de los acontecimientos registrados en ese periodo. En términos generales es un relato donde se exploran temas relacionados con el lenguaje, pero desde una perspectiva distinta. Además, en esta novela, aparece otro elemento que circunda toda la trama y que está principalmente relacionado con el ejercicio de la escritura y la pérdida de la identidad personal. Incluso el título de la novela es sugerente, ya que, en la medida en la que avanza

el caso detectivesco, se va dando una extraña sincronía entre Azul y Negro. Esto lleva a un problema de identificación del uno con el otro, pues se va a establecer un vínculo por medio de la constante vigilancia. Por otro lado, aparece el problema de la escritura reflejado en el gesto que hace cada uno de los personajes, pues ambos, están registrando lo que cada uno se imagina que hace el otro, creando una proyección especular, desde la mirada aparentemente objetiva de lo que está pasando fuera de sí. Es decir, están ambos personajes confrontados al juego de los reflejos, donde las imágenes de sí mismo y del otro son borrosas y por eso, quizás, se confundan.

En concreto, Azul, el detective contratado, acepta el caso y se muda a una habitación justo en frente de Negro, el personaje que debe ser vigilado. Los primeros días inician de una manera agradable, pero poco a poco Azul dará cuenta de que la situación es absurda, pues al parecer nada extraordinario se va a dar, porque en la constante observación de Negro, Azul ya sabe toda su rutina. Si bien, todo parece una repetición día tras día, hay algo que Azul comienza a ganar con la constante vigilancia, y es precisamente, que aparece un modo de observación diferente, casi contemplativo, en el que se abre un espacio para su propia intimidad; sin embargo, como la vida interior no es un lugar conocido para Azul, este prefiere entretenerse con estar atento a lo que hace Negro, quien básicamente permanece sentado en su habitación, escribiendo, leyendo o comiendo. Lo hace todos los días, alternado con caminatas por la ciudad.

Si pensar es quizás una palabra demasiado fuerte en este momento, un término algo más modesto – especulación, por ejemplo- no se alejaría de la realidad. Especular, del latín *speculatus*, que significa espejo. Porque mientras espía a Negro

al otro lado de la calle es como si Azul estuviera mirándose al espejo, y en lugar de simplemente observar a otro, descubre que también se está observando a sí mismo. (Auster,2012, p. 158)

Sin embargo, para Azul es inevitable pensar, de qué se trata el caso. Nada es claro y al parecer no se trata de asesinato, traición amorosa o un agente encubierto. Además, Blanco solo manda el cheque de pago, sin ninguna devolución por el informe semanal. Toda esta arquitectura en la trama, en la que un personaje observa a otro, no es más que la estrategia narrativa que Paul Auster hace, para llevar al límite a este que está atrapado en una situación absurda, de lo cual no saldrá, hasta que no sepa de qué se trata. Otra condición desconcertante en el relato, son los nombres de los personajes, pues son nombres de colores que no representan nada concretamente. Esto es, el autor ironiza el poder de las palabras, pues se da un juego representativo, en el que ningún nombre indica algo de manera directa; son palabras que abren el murmullo dentro del relato.

Quería crear un efecto como fábula y puse en relieve la sensación de artificiosidad mediante los nombres nada tradicionales de los personajes. Podrían haber sido X, Y y Z, pero me decidí por colores: Verde, Blanco, Negro, Castaño, Azul. En inglés son nombres de verdad, pero agrupados artificiosamente de ese modo los vemos como colores, con lo que dejan de referirse a seres humanos para convertirse en indicios de otra cosa. Podemos interpretar como un comentario al fracaso de la teoría de Stillman, y cuestiones lingüísticas suscitadas en *Ciudad de cristal* vuelven a plantearse aquí, en *Fantasma*. Desde el punto de vista filosófico, visual y emocional, siempre me ha fascinado la cuestión del color. Es imposible describir a un ciego lo que es el rojo. El color debe experimentarse. Sólo se sabe lo que es el rojo cuando se ve. De igual modo, únicamente se conoce a un ser humano cuando se interactúa con él. Es una especie de tautología, pero eso fue lo que me impulsó a utilizar esos extraños nombres. (Auster, 2018,p. 150)

Esa referencia a los colores en conjunto, justamente, va indicando esa intención del autor de irle restando valor a los personajes, pues ellos simulan su condición de humanidad, esto es, de *fantasmas*.

Mientras en *Ciudad de cristal*, Peter Stillman trataba de buscar un lenguaje más originario, en el que las cosas correspondieran a las palabras y estas recogieran su esencia, en *Fantasmas*, ocurre lo contrario: las palabras no corresponden o señalan nada, ellas se pierden, ocultando cualquier posible significación que pueda ayudar a dar sentido a la historia.

De igual forma, el transcurso temporal de la novela no cuenta en un sentido estricto, pues pasan años en los que la vigilancia se va a ir estrechando, pero lo más importante, en realidad, es el espacio que se va a ir tejiendo entre los personajes. La pregunta aquí radica en el afuera, pues Azul sale fuera de sí en busca del otro (Negro en este caso) para encontrarse así mismo en esa ambigüedad que atraviesa la situación, en la que ambos, por voluntad, están sometidos. En otras palabras, el problema aquí es el de la identificación que se da en el reflejo del otro, haciendo una imbricación de los personajes.

El asunto del espacio, es una parte de la literatura del siglo XX. Como señala Michel Foucault en su ensayo *El lenguaje del espacio*, dicha relación implica también la *distancia* y la *duplicidad*; elementos ambos, que van a marcar el problema de la representación del lenguaje, en la medida en que este, sin control, continúa desplegándose. Esto es, la virtualidad que el lenguaje puede lograr por medio de las palabras creando otros sentidos, amplía la distancia de las cosas, abriéndose así, un espacio indeterminado de creación. Es

la misma condición que representan los personajes de la novela, pues básicamente, el autor no da ningún dato sobre la historia personal de cada uno de ellos, sino que de manera precipitada los introduce en la trama, encerrados ambos en sí mismos, pero al mismo tiempo arrojados en el afuera de la ambigüedad. En esa medida, el lenguaje es puesto en cuestión, pero no de una manera radical por un personaje, sino que es la propia estructura de la novela, la que enuncia ese límite en el que se despliegan y se repliegan todos los sucesos en una aparente transparencia, donde hay confusión de significados, pues no hay un límite claro.

Foucault, hace referencia a ese doble del lenguaje, que básicamente es condición para su multiplicidad, pues es la manera en que las palabras van construyendo espacio duplicándose a sí mismas en la creación literaria. Como ya se había señalado anteriormente, la palabra nombra, y cuando lo hace, algo se pierde; así se distancia de las cosas, abriendo un espacio virtual en el que la literatura se gesta. (Foucault, 1999, p. 266). La referencia que hace Foucault en su texto, sobre el espacio y el lenguaje, cobra pleno sentido en la pregunta por el afuera, ya que la literatura no está demarcada por un asunto del tiempo, es decir, es probable que no se dé ese *retorno originario*²², pues eso es atribuirle un límite a la escritura. Lejos de esos condicionamientos, el lenguaje queda libre en su transparencia de crear distancias y juegos de reflejos. Desde este panorama, se puede

²² “En la primera parte del ensayo, Foucault va a señalar ese papel de la literatura como un regreso originario o retorno Homérico, en busca, un sentido de repetición para fortalecer la identidad de un pueblo. Sin embargo, la literatura del siglo XX, al poner en entredicho la dimensión temporal, no puede jugarse en ese retorno... Es fundamentalmente, espacialidad.

ubicar la novela de Paul Auster, pues de alguna manera esa situación ambigua en la que los personajes yacen, son ejemplo, de la confrontación de la condición del hombre contemporáneo que aún recae en ese vicio de buscar sentido a todo lo que lo rodea, y por el contrario lo que muestra la novela, es precisamente, que las cosas acontecen en una transparencia en la que no tienen un sentido claro; lo que se manifiesta, es la naturaleza propia del azar que evidencia que la vida se juega con la vecindad del absurdo, es decir, muchas cosas que le suceden al hombre no tienen una explicación clara, permanecen en el misterio o mejor dicho en el espesor de la distancia del sinsentido, haciendo además imposible abarcar todas estas experiencias a través del lenguaje. Por eso, la novela llega a un punto en el que las cosas se vuelven incomunicables, rompiendo a la par con la vieja idea de la responsabilidad de la literatura de recuperar un pasado que fortalecen una supuesta identidad cultural.

De ahí que, en *Fantasma*, los personajes están insertos en hechos repetitivos, y entienden, que esa cárcel imaginaria los está llevando a un límite, en el que, cuando nada ocurre, la desesperación se traduce en angustia. Incluso, cuando Azul intenta hacer su informe, reconoce que no sabe que poner allí: bien puede registrar los hechos, lejos de alguna añadidura ficcional (en su simpleza), o por el contrario, puede completar el texto con las cosas que se imagina alrededor de Negro.

Por primera vez en su experiencia de escribir informes, descubre que las palabras no necesariamente sirven, que pueden oscurecer lo que están intentando decir. Azul mira a su alrededor y fija su atención en varios objetos, uno detrás de otro. Ve la lámpara y se dice así mismo: Lámpara. Ve la cama y se dice a sí mismo: Cama.

Ve el cuaderno y se dice a sí mismo: Cuaderno. No serviría llamar cama a la lámpara, piensa, o lámpara a la cama. (Auster, 2012,p.162)

Azul es consciente de que está atravesando una transformación, no tiene claro qué es lo que está haciendo, pero de algún modo las cosas que antes tenían sentido, ahora parecen desgastadas, todo porque ha dejado su vida, el mundo, y se ha aislado en una habitación, con el único objetivo de observar a otro. Pero esa mirada al otro, es, simplemente, un reflejo de sí mismo —aunque el mismo Azul lo desconoce—, y en medio de esa mirada, lo que ve es su propio vacío interior; de hecho, solo se manifiesta la sombra de Negro en la habitación de enfrente, y solo resta, por el momento, imaginar situaciones alrededor de esta. Al final Paul Auster, “resuelve” la historia, haciendo que Azul se entere de que Blanco no existe; de hecho, siempre fue Negro quien se disfrazó e hizo que un detective lo vigilara, mientras él observaba y escribía sobre el gesto de esa atenta mirada. La trama, si es que se puede denominar así, es como un círculo cerrado en el que nadie puede salir, ni siquiera Azul, que en un momento dado quiere abandonar todo, como si tuviera el deseo y la posibilidad de estar fuera de la historia.

¿Pero qué provoca todo ese caos en la historia? No es más que el artificio del lenguaje que crea un espacio de desencuentro y, a la vez, de encuentro de los personajes; podría decirse, que están inmersos en un juego ilusorio, el cual no les permite sino cumplir un papel repetitivo, a pesar de los muchos intentos de Azul de esclarecer la situación. Resulta, finalmente, que es un poco tarde para todos esos intentos, pues se ha tejido un espacio

azaroso entre la rutina que trastoca toda noción de realidad. Además al parecer están habitando el espacio estéril de la incomunicabilidad.

Durante varios días Azul no se molesta en mirar por la ventana. Se ha encerrado tan completamente en sus propios pensamientos que es como si Negro ya no estuviera allí. El drama es exclusivamente de Azul, y aunque en cierto sentido Negro sea la causa, es como si ya hubiera interpretado su papel, dicho sus frases y hechos mutis. Porque Azul en este punto no puede aceptar la existencia de Negro y por tanto la niega. Habiendo penetrado en la habitación de Negro y permanecido allí a solas, habiendo estado, por así decirlo, en el templo de la soledad de Negro, no puede responder a la oscuridad de ese momento excepto sustituyéndola por su propia soledad. Entrar en Negro, entonces, era equivalente de entrar en sí mismo, y una vez dentro de sí mismo, ya no puede concebir estar en ningún sitio. Pero es precisamente donde está Negro, aunque Azul no lo sepa. (Auster, 2012, p. 205-206)

De ahí, que el autor recorte el paisaje de la ciudad, y tan solo hable de los lugares en las que están los personajes que se van metamorfoseando en fantasmas, seres sin identidad propia, en la medida en que su individualidad es atravesada por la existencia del otro; se da una confusión de la duplicidad de sí mismo, en el espacio abierto, donde la soledad se abre, es decir, Negro y Azul, se convierten en *uno*, siendo un ejemplo de un simulacro en el que parecen solo huellas, rastros de algo que ya no son, pues están inmersos en un estado de constante inquietud.

Vinculando la noción de simulacro de una manera más amplia a la tradición filosófica, los aportes de Gilles Deleuze son pertinentes para esclarecer esa tensión que los personajes de la novela de Auster experimentan, cuando son conscientes de su disolución. Deleuze plantea, en “Simulacro y Filosofía antigua”, primer apéndice de *Lógica del sentido* (1970), el problema del simulacro en el platonismo y como desde allí se pretende desaprobar el caos; por ello, cuando se habla de una copia del mundo inteligible, hay una aceptación condescendiente, pues esta aún participa del modelo, tiene un referente, mientras, cuando se refiere al papel del simulacro, advienen los problemas, porque allí no

hay una participación del modelo, sino que, en virtud de la ausencia de la Idea, el simulacro es la representación de la desemejanza.

En definitiva, hay en el simulacro un devenir-loco, un devenir ilimitado como el del *Filebo*, donde <<lo más y lo menos van siempre por delante>>, un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, el Mismo o lo Semejante: siempre más o menos a la vez, pero nunca igual. (Deleuze, 1970, p. 328)

En *Fantasmas*, teniendo en cuenta lo anterior, el relato es una puesta en escena de la simulación de unos personajes que son huecos y que el autor no les brinda herramientas para entender lo que son, sino por el contrario los arroja al afuera de lo indefinible. De hecho, *phantasma* o *phasma*, es la palabra griega para simulacro, es la expresión que utilizó, en distintos momentos, un pensador como Platón. Distinción de original, copia y simulacro, que inaugura el pensamiento metafísico, condiciona la representación y oblitera los juegos de lo espacial, privilegiando lo temporal; distinción, por otra parte, que se hace insostenible, en una obra como la de Paul Auster, en donde es el espacio el determinante, el tiempo es una variable más (como entidad flotante, pero que no determina la mimesis), y la identidad de los personajes no es fundamental, porque es la identidad misma, la que se pone en entredicho.

El relato, además, hace visible esa idea, ya mencionada, que plantea Maurice Blanchot, cuando habla del papel del escritor que se debe distanciar de sí para poder aproximarse al misterio de las palabras. En *Fantasmas*, se da ese proceso de disolución, pero a través de las metamorfosis de los personajes, supeditados a la estructura del libro, bastante problemática, en la medida en que cae en la fragmentariedad. El relato como tal, es el juego de lo indeterminado, pues prima la ambigüedad como rastro que atraviesa a cada uno de los personajes. Es decir, la novela es como una escenografía inconclusa que condiciona a estos a confrontarse con su propia pérdida, porque no hay un terreno seguro donde puedan estar. Básicamente están atascados. En ese juego del borrarse, al no tener

clara su memoria, porque no se les da, queda solo una cosa: caminar en un presente que se disloca y disuelve en un abismo, donde no pasa nada; vacío transcurrir, que solo permite que Azul y Negro se definan más, con un pronombre indeterminado, *un cualquiera*, puesto que, ambos han perdido su vida conocida, ya no les queda nada más que el otro. Esto es, fantasmas no son solo esos autores nombrados como Walt Whitman o Henry David Thoreau, quienes habitaron de alguna manera el espacio en el que ocurre la historia e incluso los personajes son condicionados a leer *Walden*, ensayo que no dista de la trama de la novela como tal. También son fantasmas, los personajes que desde el inicio del libro son nombrados de una manera en la que se evoca más el vacío que a sí mismos, aunado con la metamorfosis que se produce en medio de la esterilidad de los eventos que los confronta. Esto es lo que permite el borramiento del límite de la idea del *yo*, se da una especie de simbiosis entre ambos, haciendo difícil distinguir su individualidad.

En *fantasmas* quería explicar mucho. Azul es el hombre de la calle, un hombre cualquiera. Negro contrata a Azul para que lo vigile a él, como impulsado por el principio de Berkeley de que <<existir es ser percibido>>. Necesita un testigo que confirme su propia existencia en el mundo. El momento fundamental es cuando Azul roba los documentos de Negro y descubre que no son más que sus propios informes. Allí están, uno tras otro, los informes semanales, todo explicado por escrito, y no significan nada, están lejos de la verdad del caso como lo habría estado el silencio. (Auster, 2018, p. 152)

El autor ha creado un laberinto sin salida para los personajes, llevándolos a un límite abismal en el que la historia no puede acabar bien, pues Azul, ha sido sometido por su idea del deber como detective a las intenciones bizarras de Negro de ser vigilado; solo así podría escribir un libro de quién lo vigila. El escrito, sin embargo, tardará muchos años en ser terminado, ya que ambos personajes están desgarrados. Por eso, para liberarse de la situación, o mejor dicho para no participar más de la historia en general, estos deben

confrontarse. Ya no queda nada más que perder, se han vuelto seres anónimos, invisibles para sí mismos, existen a medias en correspondencia con el otro.

Por ende Azul, decide visitar a Negro, pues sabe que este lo está esperando. Es allí donde Negro amenaza con un arma a Azul, pero este lleno de furia y sin tener mucho que perder se la quita y lo somete a golpes sin saber si lo mata o no. Azul se lleva el escrito para su habitación allí lo lee, se organiza y se va. No sabe si Negro murió en la confrontación con Azul, ni tampoco cuál fue la suerte de este último; todo queda, abierto, tal como fue desde el inicio de la novela. No obstante, el relato en general es un ejemplo del artificio que crea el lenguaje, ya que su condición es expandirse y retraerse, creando nuevos pliegues. La ambigüedad de la novela evoca esos silencios y murmullos que dan cabida a nuevos espacios, en los que los personajes son una distorsión a tal grado que llegan a una condición espectral. Azul queda en el espacio abierto y errante, no se sabe mucho de él, ni antes ni después del encuentro con Negro; es casi como un juego teatral en el que el escenario principal es la desgarradura de la realidad. La novela *Fantasmas* habla de una ausencia²³, creando continuamente vacíos literarios donde los personajes son un ejemplo del distanciamiento imposibles de asir en su totalidad, por esa idea de incompletud que hace parte de su naturaleza.

²³ Como lo nombra Blanchot su obra *El espacio literario* hay un apartarse del autor de sí mismo, es casi como una exigencia que renuncie a su naturaleza. En el caso de la novela de Auster aquí citada, la impersonalidad es la estructura misma del relato, por tanto, la ausencia de sentido circunda la trama. Blanchot, 1992, p. 47.

Por otro lado, esa ambigüedad que evoca la novela, se ve reflejada también en la voz que narra, pues al principio, está en tercera persona, pero luego, pasa a la primera persona: Azul quien desde su condición contará todo, lo que implica que la mirada sobre la historia es distorsionada en ese juego de transgredir fronteras; por eso, quizás, el relato es solo una huella borrosa de una historia que en detalle el lector nunca va a saber, esto hace que sea una invitación a la fragmentariedad.

Finalmente, *Fantasmas* comienza a enunciar uno de los problemas fundamentales en este ciclo narrativo de Paul Auster, y tiene que ver con el desgaste del personaje que va perdiendo determinación en la trama, para irse convirtiendo, en un *alguien* poco definido. En el siguiente capítulo esa pérdida de sí, será enunciada alrededor de esa metamorfosis en la escritura, donde esta es pensada desde las afecciones que produce la enfermedad.

LA ESCRITURA COMO ENFERMEDAD



“Nada moja ese tronco, la piedra nada gasta.
El habla no podría empedrar el pantano,
así que bailas para el silencio más brillante.
La luz siega las olas, naufraga, se camufla...
El viento parlotea, se desboca.
Yo te nombro desierto.”

Auster. Poesía completa.

La escritura literaria, es un proceso que acontece de distintas maneras, sin duda; proceso imposible de generalizar, y que es, por el contrario, tan singular, que no depende del sujeto, sino de las circunstancias que rodean a quien desea crear obra y se acerca a la palabra escrita. En el caso de la experiencia de Paul Auster, dada desde su condición de escritor, este proceso se revela en la intimidad de las tramas de sus novelas; allí se descubren maneras de asumir y de estar poseído por el deseo de escribir. Este capítulo se dedicará, precisamente, a desarrollar una experiencia más extrema de la escritura, en tanto a la violencia que encarna el oficio, reflejada en dos novelas, en las que las palabras son la presencia de lo abismal, *La habitación cerrada* y *La noche del oráculo*.

En ambos escritos los personajes están en el límite del mundo conocido y, por breves instantes, pasan la frontera a un espacio más oscuro en el ejercicio poético de componer obras literarias. Los protagonistas de cada uno de los relatos son escritores que a causa de una especie de deliro con las palabras, migran a través de estas a una escritura de la anulación, no solo en el caso del personaje-escritor, sino también de las palabras que constantemente se están negando a sí mismas.

Sí bien, la obra de Paul Auster se caracteriza, en general, por la inclusión de hechos reales de la vida del autor y sus conocidos, también es cierto que, por medio del entramado, con otros personajes ficcionados, que aparecerán en otros relatos, se introduce la noción del azar y la distancia casi irreconciliable entre la palabra y el mundo. Las dos novelas que serán desplegadas en este apartado, tienen en común el estar inmersas en una experiencia siniestra de la escritura, pues los personajes se encuentran en el riesgo de la

destrucción a causa de las palabras y la sordidez de la vida que, en este caso, nombran en los relatos que ellos escriben.

La habitación cerrada y la angustia de estar atrapado en la escritura.

“Estas son las palabras
que no sobreviven al mundo. Y hablarlas
es desaparecer”.

Auster, Poesía completa.

La habitación cerrada es la última novela que compone “La trilogía de Nueva York”. Es quizás, uno de los escritos más contundentes en cuanto a la referencia directa a la idea de escritura que inquieta al autor, pues aquí, este proceso creativo, se ve experimentado por el personaje desde un padecimiento de tal magnitud, que lo obliga al abandono de la vida que hasta ese momento había construido; por ello elabora un perverso plan en el que todos sus seres cercanos se ven afectados a causa de la angustia que envuelve ese perfil de escritor que el relato expone.

La historia inicia con el encuentro del personaje–narrador, con la esposa de su viejo amigo de la infancia Fanshawe, quien ha desaparecido desde hace unos meses, según informa Sophie, la esposa, y con la sospecha de que, quizás, esté muerto. El encuentro, básicamente, tenía como objetivo contarle al narrador, que Fanshawe había indicado que, si le pasaba algo, su amigo de la infancia, tenía la extraña obligación de seleccionar y juzgar la obra de este, y decidir el destino de la misma. Según la descripción que se dan en las

primeras páginas, Fanshawe desde su niñez, era alguien bastante hermético, quien además tenía un gran talento para muchas cosas, en especial, para la escritura, y al parecer después de abandonar la universidad continuó viajando alrededor del mundo y, simultáneamente, escribiendo.

Por otro lado, la estructura general de la novela, tiene como particularidad que también participa de la poética de la ambigüedad, como es el caso de las otras novelas de *La trilogía de Nueva York*; sin embargo, aquí se desarrolla una diferencia fundamental, pues se da una sensación intermitente de sinsentido que bordea la historia y en general a los personajes por causa de una especie de padecimiento *que* los arroja a un abismo casi imposible de rehuir. Pues debido a esa condición angustiosa de creación se dará toda una escenografía, casi teatral, en la que los demás personajes (narrador, esposa, hijo y madre) estarán sumergidos en un trastocamiento de sus vidas porque alguien más —Fanshawe en este caso— no soporta el padecimiento que trae consigo escribir.

Se sabe igualmente que el personaje narrador, es el escritor de las dos novelas anteriores que comprenden *La trilogía*; en ese caso, la realidad que está nombrando en *La habitación cerrada*, es la verdadera y las demás historias son producto de una ficción.

El final, sin embargo, lo tengo claro. No he olvidado, y me siento afortunado por haber conservado eso. Toda la historia se resume en lo que sucedió al final, y, sin tener ese final dentro de mí, no habría podido empezar este libro. Lo mismo es válido para los dos libros anteriores, *La ciudad de cristal* y *Fantasmas*. Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente de mi conciencia de dónde está el quid. No afirmo haber resuelto ningún problema. Simplemente sugiero que llegó un momento en que ya no me asustaba mirar lo que había sucedido. (Auster, 2012, p. 314)

¿Pero qué significa esa afirmación para entender la naturaleza de los tres relatos? Básicamente es otro artificio literario, en el que el autor juega con las fronteras de la realidad construida en relato y la realidad por fuera de este; pero, al mismo tiempo, siguen siendo realidades equiparables, lo cual genera un juego transgresor, en el que la voz creadora, muta en diferentes ecos dentro de las tres historias. Empero, la diferencia, con los dos relatos anteriores, es que esta voz supone aquí una historia “verdadera” y que es el origen de las otras; todo ello, por la ruptura que comporta todo lo que atañe a Fanshawe. En efecto, *La habitación cerrada*, permite que el personaje narrador deje su oficio de ensayista y se lance a la prosa literaria, justo, por causa del desencuentro con Fanshawe. Este relato, por tanto, es el origen no solo de las anteriores novelas, sino también de otro escritor que sigue siendo un simulacro de Paul Auster, pero que se presenta como el narrador y amigo de la infancia del oscuro Fanshawe.

Por tanto, se puede decir, que este último relato de *La trilogía de Nueva York*, versa sobre la experiencia trágica que tiene Fanshawe con las palabras y por ende con el oficio de escritor desde una perspectiva más radical: jugando con la ambigüedad de la voz que narra, pues nunca se sabe ni siquiera el nombre de este, lo cual solo permite mostrar una duda intermitente de sí, a través de la búsqueda inútil de encontrar respuestas sobre los sucesos que lo afectan.

De este modo, Fanshawe decide, premeditadamente, desaparecer, dejando a su esposa embarazada y toda su obra escrita —la cual compuso durante años—, al cuidado de esta; todo, con el compromiso claro, de que si le llegaba a pasar algo, su mejor amigo

de la infancia (quien también está dedicado a la escritura) sería el depositario de sus manuscritos (aunque, la verdad, hace cerca de una década no se ven). Una obra excepcional, sin duda, pero de contera tendrá que encargarse de su esposa y del bebé que está por nacer. Así, la vida del personaje–narrador toma un giro de ciento ochenta grados, cuando, a más de custodio de la obra de su amigo, termina enamorándose de Sophie. Al concretarse el proyecto de publicar la obra, el narrador, también comienza una relación seria con la mujer. Justo en ese momento, Fanshawe hace notar su presencia con una carta en la que anuncia sus intenciones de seguir oculto y fija, además, una fecha para su muerte. Da a entender, por otra parte, la razón de su partida: afirma, directamente, lo doloroso que es estar atrapado en el delirio de exteriorizar palabras, en el juego de la representación que implica la escritura; de hecho, tanta responsabilidad, con una hoja en blanco, para Fanshawe fue simplemente insoportable.

Me complace que mis escritos hayan despertado tanto interés. Nunca tuve la menor sospecha de que pudiera suceder algo así. Pero ahora todo eso me parece muy lejano. Escribir libros pertenece a otra vida y pensar en ello ahora me deja frío. Nunca intentaré reclamar el dinero, os lo doy gustosamente a ti y a Sophie. Escribir es una enfermedad que me aquejó durante mucho tiempo, pero ya me he repuesto de ella. (Auster, 2012, p. 253)

El sentimiento de considerar el acto de escribir como una enfermedad, es el centro del relato. El personaje, la mayor parte de su vida, se ha dedicado a la escritura, hasta que ella misma lo libera, para él, escribir nace de un impulso que le asalta desde fuera, y no es, por tanto, un deseo íntimo de exteriorizarse. De ello se sigue, que esta definición de la escritura es la única que aparece en los relatos citados, pues generalmente, Paul Auster

narra, cómo los personajes accidentalmente, o por medio de un deseo personal, son escritores. Acá, en cambio, el proceso creativo se entiende desde una perspectiva de sufrimiento. Es decir, la escritura se da desde una condición de la distancia de sí, pues quien padece este deseo se confronta con *la muerte*²⁴ que allí se experimenta y que resuena con lo insoportable. Razón por la cual, Fanshawe, cuando señala que se ha curado, huye de su condición de escritor y se refugia en los viajes, e incluso en la manía de vigilar como vive su exesposa y su nueva familia; se arroja al afuera, sin ningún vínculo con nada ni nadie, lejos de su intimidad, convirtiéndose en un fantasma que acecha, como presencia lejana, toda la historia. Se podría decir incluso, que no es un personaje en un sentido estricto, sino un eco inacabado que bordea el relato, ya que, no actúa directamente, pero sí trunca el destino de los demás, debido a que no tiene nada que perder una vez es liberado de la cárcel que implica la creación literaria. De este modo, el mundo es una inmensidad intolerable, que se evidencia en el anonimato que adopta Fanshawe una vez se aleja de su cotidianidad; solo así, se hace evidente, que está auténticamente vivo y que se ha curado de su enfermedad. Esto tiene como consecuencia que dentro del hilo de la historia, el narrador sea quien mantenga la presencia de Fanshawe, a través del temor de que este vuelva a aparecer y rompa con todo lo que ha logrado; esa sensación la vive, pero solo por un periodo de tiempo, porque luego se adentra en un delirio más extremo, en el que comienza a metamorfosearse en otro, es decir, deviene en Fanshawe.

²⁴ Entendemos *la muerte* que se nombra aquí, como una muerte metafórica, que debe experimentar el escritor para pasar del Yo al Él, según afirma Blanchot en *El espacio literario*. (Blanchot, 1992, p. 22)

Esta idea, la de la escritura como enfermedad, es considerada por Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, específicamente, en el aparte titulado “La obra y la palabra errante”. Allí, el papel del escritor, se mira como un rol impersonal en el que el abismo es el destino que le aguarda, cuando la búsqueda por lo desconocido le impulsa a desplegar palabras que terminan siendo solo murmullos o ecos perdidos de lo que ya no se puede nombrar; palabras, en todo caso, que siguen resonando en el corazón delirante del atrevido que se quiere mantener de pie en el espacio de la sospecha absoluta, esto es, la escritura.

La obra exige que el escritor pierda toda su “naturaleza”, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal. Exigencia que no es exigencia, porque no exige nada, es sin contenido, no obliga, es solo el aire que hay que respirar, el vacío en el que se mantiene. (Blanchot, 1992, p. 49)

El escritor se confronta con su propia muerte y esa condición de ausencia, termina siendo insoportable; por esa razón, muchos escritores deciden abandonar tal espacio, puesto que cuesta mucho arriesgarse a dejar de lado la seguridad de poder decir “yo” para pasar a un “él” o un *cualquiera* que se presta como medio para que las palabras se hagan presentes. Momento de la nulidad en el que la obra se da como posibilidad de la imposibilidad, porque ella misma se escapa a su *centro*²⁵, al origen sin comienzo donde

²⁵ Blanchot se refiere al centro de la obra, cuando plantea que una vez el escritor toma el camino de lo impersonal, esta es un círculo cerrado y en el punto central se da su origen que es imposible de alcanzar, pero debe acercarse lo más que se puede allí. ¿Qué indica eso? Que la obra no tiene comienzo ni fin, está allí como la presencia inasible en la profunda transformación; es por esto que el escritor debe renunciar a ella, comprendiendo que su naturaleza es la de ocultarse y mostrarse caprichosamente. (Blanchot, 1992, p.46-47)

acontece. Pero no es una transición fácil. Se requiere de fuerza para que, paso a paso, el escritor se vaya borrando a sí mismo, y en esa pérdida, emerjan las palabras, con tal violencia que lo que se enuncia y se presenta es como una enfermedad. Esto es lo que ocurre con Fanshawe, pues en algún momento renunció a la fascinación que implica alejarse de la realidad legitimada, para nombrar otras o incluso para anularlas todas; huye de ese escabroso momento, momento soberano, en el que las palabras en su protagonismo van creando una herida interior.

Blanchot refiriéndose al tema va a pensar la escritura, como un movimiento incesante, en el que quien escribe pierde toda forma de dominio, tanto de sí mismo como de la obra, todo ello, en la apertura de un eco que continúa hablando. En ese juego de metamorfosis del escritor el lenguaje, si bien, le devuelve a través de las palabras la imagen a las cosas, este también se convierte en una doble ausencia, en su propio espejo, descendiendo al espacio de las sombras. Es por esa violencia, que acarrea estar desnudo frente a ese proceso interminable de la obra, que muchos escritores según Blanchot, deciden escribir diarios, como una herramienta mediadora en la que se busca acorta la distancia con el Yo: así, al nombrar esa cotidianidad que los acompaña, tienen la ilusión de un regreso a la realidad y quizás, los puede mantener protegidos de la exigencia del espacio abierto por la creación, que también, el lugar de la fascinación.

Ahora bien, la fascinación que produce Fanshawe, se da en el contraste, ya que quien abandona inesperadamente su oficio de escritor, es un buen escritor, con habilidades para ello, desde su infancia y, con una naturaleza taciturna y enigmática, que

se refleja en sus escritos lo cual confiere a sus obras un tinte de profundidad. Evidencia de ello, es la favorable acogida que tuvo la obra después de ser publicada. Pero allende de este aplauso general, lo que se revela es la naturaleza abismal de Fanshawe; de hecho, el sabotaje hace parte fundamental de su intimidad, pues tenía posibilidades con la escritura, pero en vez, la abandona (como lo hizo con muchas otras cosas en su juventud), buscando siempre ese otro mundo sórdido, en el que la humanidad se disuelve en la marginalidad. Es decir, Fanshawe reclama desde su naturaleza el anonimato, la nulidad; el vivir agonizando en una errancia en la que nada le pertenece, ni siquiera a sí mismo. Lo paradójico de este personaje, es que, al contrario de lo que afirmó Blanchot sobre los escritores (pues algunos son incapaces de convivir en el riesgo²⁶), este no logra nunca escapar de la presencia siniestra de las palabras, las pausas, pero luego retoma su viejo hábito, es decir, nunca renunció del todo a escribir; se constata cuando, el otro, el particular depositario y albacea de la obra, el personaje—narrador casi pierde a su esposa e hijo, por arrojarse desbordadamente a la búsqueda de Fanshawe, con la excusa de escribir su biografía, y al final, descubrimos que la escritura sigue habitando a Fanshawe, incluso de una manera más intensa.

El otro aspecto es que el artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no se puede hacer nada y en el que ya no es él mismo. (Blanchot, 1992, p.46-47)

²⁶ Blanchot hace la salvedad que, en el momento de creación, hay escritores que les cuesta renunciar al dominio de sí mismo, por lo cual, escriben diarios como una manera de tener algún lazo con el mundo. (Blanchot, 1992, p.48-49)

La escritura es un riesgo para quien escribe, porque ese recogimiento interior que allí se da, no es otra cosa que un desgarré insoportable. Condición que afecta profundamente a Fanshawe, pues renuncia a ser escritor, probablemente, en un intento de dominar la fuerza desbordante que trae consigo la palabra escrita; quedando, entonces, a la deriva, porque ese espacio de intimidad que vertiginosamente logra en la escritura, difícilmente lo tendría en otra cosa. Por eso, quizás, lo único que le queda, después de curarse de su enfermedad, como lo califica él, es vivir una vida sosa, sin vincularse mucho con los demás, escapando constantemente, para no tener lazos con nadie. Es por eso, que Fanshawe es un ejemplo de la ambigüedad que permea de manera general la obra de Paul Auster.

Por lo cual, la transformación que experimenta el personaje—narrador al confrontarse con la ausencia Fanshawe, lo arroja a un abismo donde solo se encuentra con el reflejo de sí mismo, pues todo el tiempo lo que estaba buscando en su propia intimidad. Reconociendo esta verdad comienza su propia historia, haciéndose un escritor maduro.

En tanto a la resistencia que se apodera del escritor, Maurice Blanchot, se refiere a ese miedo de no querer perderse en la escritura para mantener el control de sí y de la obra; alejándose del centro de la misma, pues esta desde su dominio, mantiene un movimiento incesante que resguarda lo que no tiene lugar, sino desde su ausencia a saber, el ser. No se sabe si la obra que se publica de Fanshawe tiene el nivel de profundidad en el que la palabra terminan siendo un murmullo que resuena en la oscuridad, pero lo que

sí es claro es que acercarse a las palabras fue para él, una fuente de constante angustia; por eso se da la retirada al afuera estéril de una vida difusa y errante. Igualmente, la naturaleza de Fanshawe, era en sí misma un misterio, pues su hermetismo lo ponía en el lugar del aislamiento voluntario, donde nadie más podía participar.

Recuerdo lo silencioso que estaba todo, lo lejos de nosotros que parecía estar el mundo. Durante largo rato ninguno de los dos habló, y luego Fanshawe dijo que le gustaría ver como estaba el fondo. Le di la mano y le sostuve con fuerza mientras él descendía a la fosa. Cuando sus pies tocaron la tierra me miró con la cabeza levantada y una media sonrisa y luego se tumbó de espaldas, fingiendo estar muerto. Ese recuerdo está aún completamente vivo para mí: mirar a Fanshawe mientras él miraba el cielo, sus ojos parpadeando furiosamente porque la nieve le caía en la cara.

Por alguna oscura asociación de ideas, me acordé de cuando éramos muy pequeños, no tendríamos más de cuatro o cinco años. Los padres de Fanshawe habían comprado un electrodoméstico nuevo. Un televisor quizá, y durante varios meses Fanshawe conservó la caja de cartón en su cuarto. Siempre había sido generoso para compartir sus juguetes, pero aquella caja me estaba prohibida, y nunca me dejó entrar en ella. Era su lugar secreto, me explicó, y cuando se sentaba dentro y la cerraba a su alrededor podía ir a donde quisiera ir. Pero si otra persona entraba alguna vez en la caja, perdería su magia para siempre. (Auster, 2012, p. 238).

Vivir al límite de la desesperación y de la ocultación, son quizás las dos condiciones que permiten identificar al personaje. Aun así, el autor se asegura de que este quede en el lugar de la ambigüedad, al construirlo como si fuera un fantasma que poco a poco va a ir perdiendo su condición de hombre, para convertirse en un ser extraño para el mundo o por lo menos asegurándose de que no tendrá un lugar claro en él. Es por eso que, en todo el relato, participa de la historia, pero desde las huellas que dejó a la vista por medio de las cartas y sus escritos, para estar allí como una sombra. Ello hace que Fanshawe sea, en sentido estricto, indescifrable.

Por otro lado, la novela no trata solo de la experiencia que tiene Fanshawe con la escritura; también se concentra en el narrador–escritor, quien es el que escribe los tres libros (dentro de la ficción que crea Paul Auster) y permite entender la gravedad que se genera estar habitado por un *otro*²⁷. El narrador–protagonista es vinculado inicialmente a la historia por la necesidad de Fanshawe de conseguir un compañero para su esposa recientemente abandonada, y la excusa perfecta para eso es la obra no publicada de este. El narrador llega a un punto de obsesión con la memoria que mantiene de Fanshawe, que se abre a un estado de transformación en el que comienza a confundirse con este. Incluso pone en riesgo la vida que ha logrado construir con tal de dar con el paradero de ese *cualquiera*²⁸, llamado Fanshawe; la excusa perfecta, es el compromiso de escribir una biografía del joven autor, aparentemente muerto. Allí empieza esa idea loca de dar con su paradero, sin lograrlo por supuesto. Lo único que produce es un caos, en el que se va a ir imbricando con esa memoria que ha estado construyendo de Fanshawe a través de sus propios recuerdos, pero también aumentando por el imaginario suscitado por las cartas que este le enviaba a su perturbada hermana. Esta genera según su madre un vínculo compulsivo con los relatos de su hermano, ocasionando que este no quiera publicar lo que

²⁷ Finalmente, lo que propone Paul Auster es que esa búsqueda por el otro, parte de un imaginario que se va construyendo del afuera, pero que en el fondo no es claro ese límite entre el adentro y el afuera, porque ese otro en el fondo es un sí mismo, camuflado a causa de un problema de identidad. Auster aprovecha esa ambigüedad proyectándola en ese tartamudeo del yo que se da en los personajes.

²⁸ Se hace referencia a ese pronombre indeterminado, principalmente por la ambigüedad que el mismo personaje evoca durante todo el desarrollo del relato.

escribe y que la joven mujer termine en un hospital psiquiátrico, no por los relatos como tal, sino por lo que ella construye alrededor de estos.

El viaje que el narrador hace a París, lo va a llevar al propio límite absurdo de la situación, pues allí no encuentra absolutamente nada, solo el caos que lo está habitando desde que inició la búsqueda; es más en una ocasión una chica lo confunde con él, haciendo entender que su obsesión ha transgredido sus posibilidades.

Vi a Anne Michaux la tarde siguiente y tuve un pequeño sobresalto cuando entré en el café donde habíamos quedado en encontrarnos (Le Rouquet, en el Boulevard Saint Germain). Lo que me dijo sobre Fanshawe no tiene importancia: quién besó a quién, qué sucedió dónde, quién dijo qué, etcétera. Viene a ser más de lo mismo. Lo que mencionaré, no obstante, es que la lentitud de su reacción inicial se debió al hecho de que me confundió con Fanshawe. Duró sólo un brevísimo instante, según me dijo, y luego pasó. (Auster, 2012, p. 310).

Esa confusión, no solo de los personajes que ven en él al otro, sino del narrador en su propia condición —al final, no sabe a quién realmente busca, solo trasiega a ciegas—, lo llevan a encontrarse con su propio vacío existencial. Con este proceder, arriesga perderlo todo, pero una vez lo remedia, se prohíben él y también Sophie, hablar de Fanshawe, ya que, toda esa búsqueda había arrojado una especie de consciencia de lo que significaba dar con ese amigo de la infancia: en el fondo esa pregunta por el otro, era una pregunta por sí mismo.

Pero yo me había equivocado. Fanshawe estaba exactamente donde yo estaba, y había estado allí desde el principio. Desde el momento en que llegó la carta, yo había estado esforzándome por imaginarle, por verle como podría haber sido, pero mi mente evocaba siempre el vacío. En el mejor de los casos, había una imagen empobrecida: la puerta de una habitación cerrada. Eso era todo: Fanshawe solo en esa habitación, condenado a una soledad mítica, quizá viviendo, quizá respirando,

soñando Dios sabe qué. Esa habitación, lo descubrí entonces, estaba situada dentro de mi cráneo. (Auster, 2012, p.313).

En muchos de sus relatos, Auster desarrolla una idea similar: los personajes experimentan confusión con su identidad y terminan evidenciando que realmente son habitados por otros, que moran en su memoria. Por otra parte, este pasaje enuncia el título de la novela haciendo una clara relación entre la naturaleza de una habitación cerrada y el personaje de Fanshawe: dos espacios que permanecen cerrados y marginales frente al mundo. Ello además, brinda otro elemento para ir añadiendo una característica a esa fragmentariedad que es Fanshawe, pues es un Yo incompleto, inconcluso que parece ser en el fondo un espacio vacío, sin centro, pero que solo a través de la escritura puede acallar ese eco sórdido que lo acompaña siempre. Es un personaje-espacio, porque dentro de la estructura de la historia solo hay pedazos de él, esto es, Fanshawe desde el comienzo ha estado roto y es por eso que termina siendo quien escribe un libro tan abismal que solo hace presente la nulidad.

Al final de la novela, cuando todo parece estar en calma, llega una carta de Fanshawe solicitando la visita del narrador. Este accede a la invitación y viaja a Boston, donde tiene un inquietante diálogo, en el que Fanshawe da a entender algunas razones de su comportamiento. Sin embargo, lo realmente importante es que le entrega un texto que está escrito solo para su viejo amigo; el texto parece estar escrito por Maurice Blanchot, señala Paul Auster en una entrevista (Auster,2018, p.156)²⁹, pues la naturaleza de este es

²⁹ La cita exacta es señalada en el primer capítulo.

el ejemplo de la disolución de las palabras, que se convierten en un murmullo resonante que no dice nada.

La palabra es esencialmente errante, siempre está fuera de sí misma. Designa el afuera infinitamente distendido que tiene lugar en la intimidad de la palabra. Se parece al eco, cuando el eco no sólo dice fuerte lo que primero fue murmurado, sino que se confunde con la intensidad murmuradora, es el silencio transformado en el espacio resonante, el afuera de toda palabra. Sólo que, aquí, el afuera es vacío, y el eco repite por anticipado, “profético en la ausencia del tiempo. (Blanchot, 1992, p. 49)

Blanchot plantea, cómo la extrañeza de la palabra, llega a un extremo en el que ya no es juego de significación, sino de simulación del silencio que la habita, pues en ese movimiento incesante lo que en última instancia se va nombrando es su propia anulación. Es por eso, que el libro que escribe Fanshawe al final de la novela, es realmente un recogimiento de sí mismo a tal grado que las palabras desplegadas en la libreta se van anulando a sí mismas. Ello tiene como consecuencia, que la única manera de soltarse de ese estado tan intenso, es vaciarse de las palabras, escribiéndolas, como una opción para aquietar ese impulso desbordado de la escritura.

Finalmente, *La habitación cerrada* es un ejemplo de la gravedad que Auster plantea en el proceso escritor, en la medida en que los personajes evidencian la angustia que trae el estar habitado por las palabras; quizás por eso el relato en general se refiere al proceso de anulación a un nivel tan grande que Fanshawe desaparece y el narrador, tiene una transformación que le permite encontrarse como escritor. Este último relato cierra el entramado que se construye en *La trilogía de Nueva York*, abonando a esa idea de lo

indefinible en la construcción no solo de la historia, sino de los personajes mismos que terminan por representar el curso accidental de la vida en la que converge el hombre.

La noche del oráculo y la realidad que construyen las palabras.

“Siempre hay otro soplo mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que yo poseo, mil cosas y mil seres implicados en mis complicaciones; todo pensamiento verdadero es una agresión. No se trata de las influencias que sufrimos, sino de las insuflaciones, de las fluctuaciones que nosotros somos, con las cuales nos confundimos.”

Deleuze, La lógica del sentido.

La noche del oráculo fue publicada en 2003, aunque para Paul Auster el proceso de escritura le llevó muchos años. La inició en la década de 1980, y por eso se constituye en el ejemplo perfecto del problema del escritor que se atasca en el proceso creativo.

La noche del oráculo se fue elaborando muy despacio. Ya en 1982 empecé a escribir algo sobre un cuaderno encantado —un libro en el que se podía entrar y por donde se podía pasear realmente—, un breve y extraño texto poético que nunca llegó a nada y en el que dejé de trabajar al cabo de diez o quince páginas. Pero la idea había arraigado en mi interior y con el tiempo se transformó en los cuadernos portugueses de *La noche del oráculo*. Recuerdo que empecé la novela no mucho después de haber concluido *Tambuctú* —en 1998—, pero tras las primeras veinte páginas o así, lo dejé. Seguí sin entender lo que estaba haciendo, de modo que abandoné el proyecto, me dediqué a otras cosas —al guion de Martin Frost, luego a *El libro de las ilusiones*— y no volví a ello hasta tres años más tarde, cuando empecé a escribirlo en serio. Todo ese tiempo tardé en resolverlo; e incluso entonces seguí encontrándome con problemas. (Auster, 2018, p. 286)

Paul Auster, hace explícita las dificultades de escribir la novela, de tener ese impulso de iniciar un relato, pero no tener claro para dónde se va; esto se refleja en la angustia que atraviesa al personaje en el interior de la historia, Sidney Orr.

Es por eso, que el tema central del relato se fundamenta en el misterio de la escritura y cómo un Sidney Orr, un joven escritor que ha tenido quebrantos de salud, poco a poco retomará sus labores. La construcción narrativa de la novela, vuelve a repetir el esquema de un personaje desposeído quien a través de los eventos del azar vuelve a la escritura. En las novelas citadas anteriormente, todos los personajes se definen por medio de la escritura, pues antes de llegar a ella, están perdidos y alejados de sí mismos. En este caso en particular Sidney acaba de salir de una enfermedad, no especifica dentro de la historia, pero que le ha traído grandes dificultades a su vida, pues los rezagos de su enfermedad limitan sus condiciones físicas y también su oficio como escritor.

La novela tiene que ver con esa imbricación de un relato dentro de otro relato, ya que en *La noche del oráculo*, aparecen otros relatos que afirman esa idea de una escritura auto-referencial, donde finalmente la pregunta de Paul Auster tiene es por el cómo se da el proceso de escritura y qué implica eso para la vida del escritor.

La historia inicia con la descripción de Sidney Orr, haciendo sus caminatas por Brooklyn, describiendo las actividades que realiza después de haber pasado por la crisis de su enfermedad y, por casualidad se encuentra con una tienda: “El palacio de papel”.

Allí, un lugar que parece salido de otro mundo, adquiere una libreta portuguesa de color azul³⁰ y conoce también al dueño, un extraño personaje llamado Chang.

Sidney Orr, regresa a casa y se encierra en su pequeño estudio a escribir, impelido por la libreta misma; pasan horas y el personaje se encuentra abstraído en el proceso. La historia que inicia tiene que ver con una idea que le fascina, y es la de un hombre que a causa de un evento del azar —casi muere cuando algo estuvo a punto de caerle encima—, decide abandonar la vida que tenía, porque interpreta el evento como la posibilidad de volver a nacer y olvidar el pasado.

Esas páginas permanecieron diez años en un cajón de mi escritorio. No sabía qué hacer con ellas, pero la idea seguía fascinándome: un hombre que lo abandona todo y acaba atrapado en una habitación. *La noche del oráculo* me dio la oportunidad de volver a la idea, y aquellas páginas salieron del cajón. En el esquema original para la película, pensaba sacar a Bowen de la habitación, pero en la novela no. Habría sido absurdo liberarlo. (Auster, 2018, p. 288)

El personaje que construye Sidney, es Nick Bowen, un editor a quien se le encarga organizar la publicación de una novela inédita, que escribió Sylvia Maxwell, una escritora de la primera mitad del siglo XX; la obra, titulada *La noche del oráculo*, relata eventos de la segunda guerra mundial. Bowen, el mismo día que recibe el manuscrito, ya en horas de la noche, decide llevar unas cartas al correo e inicia una caminata; al transitar por una

³⁰ Para Auster, las libretas y cuadernos son fundamentales por ser el soporte del impulso inmediato de los personajes por escribir. En el caso de “Ciudad de cristal” Quinn compra en un restaurante un cuaderno rojo que finalmente es lo único que queda de este en el cierre del relato, asimismo, en “La noche del oráculo” la libreta azul es valorada por Sidney Orr, como un objeto con algún sospechoso poder.

calle casi es alcanzado por una gárgola que cae de lo alto, y este evento, para él sospechoso, le hace decidir, marcharse y olvidarse del pasado, dejar todo atrás.

Once pisos por encima de él, la cabeza de una pequeña gárgola de piedra caliza sujeta a la fachada de un edificio de apartamentos se va desprendiendo poco a poco, el resto de la estructura a causa de los embates del viento. Nick da otro paso, luego otro, y en el momento en que la cabeza de la gárgola pasa a unos centímetros de la cabeza de Nick, rozándole el brazo, para estallar luego en mil pedazos contra la acera. (Auster, 2004, p. 34)

El azar irrumpe en la vida del personaje y sin pensarlo dos veces, decide huir de su vieja vida, sin remordimiento alguno, por dejar a su esposa Eva y todo lo conocido que había construido hasta entonces. Toma un avión, rumbo a Kansas City. De camino al hotel, Bowen conoce al taxista quien va a marcar el desenlace de su vida: Edward M. Victory. Mientras el personaje se da a la fuga, su esposa cancela las tarjetas de crédito y comienza a sospechar que se ha escapado con la nieta de Sylvia Maxwell, Rosa Leightman; con esta habían coincidido, en una cena, la noche antes del día en que Nick escapa, y éste, además, había ponderado sobremanera, la belleza de la joven mujer.

Mientras tanto, Sidney, oscilará entre su impulso de escribir en la libreta azul y, al mismo tiempo, tratar de componer su vida que al parecer está en crisis, pues tiene la sensación o, mejor dicho, le asalta el temor de perder a Grace, su esposa. De hecho, su esposa siempre está presente en sus cavilaciones, porque, sencillamente, la ama; sin embargo, le cuesta comprenderla y, de ahí, surge la duda que lo acompaña todo el tiempo. La imagen de Grace dentro del relato que Sidney escribe se ve reflejada en la caracterización que hace de Rosa Leightman, quien además, viene rodeada del aura de

una mujer irresistible; esto parece ser lo que genera ese delirio que Bowen experimenta, cuando comienza a llamarla telefónicamente desde el hotel en Kansas, para confesarle su amor.

Por otro lado, Grace tiene una amistad de muchos años con un reconocido escritor, John Trause, quien se encuentra enfermo; Trause cumplirá un papel fundamental, ya que se convertirá, para ella, en una especie de gran padre protector. Aunque Sidney siempre ha tenido sus reservas con Trause, tienen aspectos comunes: ambos son escritores, quieren en grados distintos a Grace, y los dos han caído en la magia de los cuadernos azules de Portugal; de hecho, Trause, señala que desde hace mucho tiempo escribe en ellos, haciendo la salvedad, eso sí, de que son objetos peligrosos y que, es lamentable, que el pobre Sidney haya caído en su trampa. Objeto, que además de soporte de palabras exteriorizadas, el cuaderno tiene un aura particular, donde el escritor se vincula afectivamente; el cuaderno en este caso, es un espacio afectivo, como también lo son la máquina de escribir, la pluma, el bolígrafo, el papel o la libreta, como sucede en este relato. Ya que la dimensión mágica se da, cuando Sidney escribe en ella, se pierde en otros tiempos, se abre a otra dimensión.

Hasta entonces escribir en el cuaderno azul no me había dado más que satisfacciones, una vertiginosa y frenética sensación de plenitud. Las palabras fluían fácilmente de mi interior, como dictadas por una voz que hablara en el cristalino lenguaje de los sueños, las pesadillas y la libre asociación de ideas. La mañana del 20 de septiembre, sin embargo, dos días después del día en cuestión, aquella voz enmudeció de pronto. Abrí el cuaderno y, cuando bajé la vista a la página que tenía ante mí, me di cuenta que estaba perdido, de que ya no sabía que estaba haciendo. (Auster, 2004, p. 119)

Sidney, por un tiempo, cree que no es el reposo la solución para recuperarse de las secuelas de su enfermedad, sino la escritura, pues constantemente experimenta un impulso por regresar a la libreta. Mientras tanto, en la historia que escribe, el personaje de Bowen, se percata de que todas sus tarjetas son canceladas y que no le queda sino unos sesenta dólares, por lo cual, decide buscar a su único conocido en esa ciudad: Edward M. Victory, el taxista. Va en busca de él, atravesando un paisaje sórdido de la ciudad y Victory decide ayudarlo, dándole trabajo en La oficina de Preservación Histórica; dicho lugar es básicamente, una extraña colección de directorios telefónicos, fruto de la acción maniaca de Victory, quien los colecciona después de la Segunda Guerra Mundial. Siendo un soldado que vivió el acontecimiento bélico, la manera que encontró para sobrellevar el horror de la guerra, fue guardar todos esos registros en un refugio atómico, donde además hay una habitación, en la cual se instala y encierra Nick Bowen.

Tengo buenas espaldas, y sé sumar y restar. ¿En qué consiste el trabajo de que me está hablando?

Estoy reorganizando el sistema. Por una parte está el tiempo, y por otra el espacio. Ésas son las únicas posibilidades. Ahora todo está clasificado por orden geográfico, espacial. Pero quiero cambiarlo todo y organizarlo por orden cronológico. Es la mejor solución, y lamento que no se me haya ocurrido antes. Habrá que levantar mucho peso, y mi cuerpo ya no está para esos trotes. Necesito un ayudante. (Auster, 2004, p. 85)

Edward M. Victory ha dedicado su vida a acumular esas guías telefónicas, como una manera de preservar la memoria de los muertos por la guerra; empresa absurda, pero que él se toma con mucha seriedad. Por azar, Nick Bowen termina allí apoyando la tarea, sin saber que en esa decisión, arriesga su vida. El viejo taxista se enferma, termina en el

hospital, y muere en medio de una cirugía. Bowen, entre tanto, en tan particular búnker, se empeña en la labor, pero por torpeza termina encerrado en la habitación; esta, con un sistema para abrirse desde el interior, no logra abrirla cuando accidentalmente se cierra, ya que había olvidado las llaves afuera de la habitación. Así en principio, lo acomete la risa, pero luego se desespera, pues solo tiene suministro para dos semanas, y la única esperanza, imposible por lo demás, es que el viejo taxista regrese.

Hay un hecho importante, y es que el taxista vive en una ambigüedad, ya que su nombre verdadero no es Edward M. Victory, sino Edwar M. Johnson. El por qué de esto, nunca lo aclara Sidney, que en tanto escritor de la historia, solo atina a considerar que su escritura responde al deseo de perderse en las páginas de la libreta. Con ello, además, evidencia que su carrera como escritor no está en su mejor momento, pues comete inconsistencias en la construcción del relato.

Sidney, pues, se está acercando a un inminente fracaso, y por ello, no logra solucionar la dificultad de haber metido al personaje en la habitación y no saber cómo rescatarlo. Además, tiene la sospecha, de que su vida y su matrimonio están empeorando desde que adquirió la libreta azul, esto es, hay relación, según el personaje, entre las palabras y los eventos fortuitos que atraviesan su existencia. Por un lado, han entrado en su apartamento y lo han robado; por el otro, ha tenido una confrontación con el misterioso señor Chang el dueño de la tienda, pues Sidney y este tiene un encuentro desafortunado causado por la presencia de una joven prostituta, quien termina haciéndole una felación al señor Orr y esto incomoda profundamente a Chang. Sumado a esto, Grace confiesa que

está embarazada, lo cual provoca una crisis, ya que no sabe si quiere tener o no, al bebé. Todas estas situaciones lo llevan al límite y a aumentar sus sospechas en torno a la libreta azul, decide abandonar el escrito y dejar a Nick Bowen encerrado para siempre.

Emerge de este modo, un elemento fundamental del relato: el poder de las palabras, un poder verdadero, pues Sidney Orr las relaciona con el dolor y la tragedia que ha llevado a su vida y por eso abandona la libreta y a su personaje. Así, mientras en la novela *La habitación cerrada*, la escritura es vinculada a la enfermedad, en *La noche del oráculo*, las palabras, en sí mismas, son posibles fuentes de dolor y muerte; ellas provocan una extrañeza insoportable para el escritor, lo abandonan y evidencian cuán nefasto es escribir en esa libreta.

De ahí, que la escena en donde los dos escritores, Sidney y Trause, tienen una discusión sobre la naturaleza y el poder de las palabras, sea fundamental para comprender la novela. En el fondo, Sidney es el aprendiz del escritor maduro Trause, quien parece tener más claridad y decisión sobre el oficio; por eso, alude el rol fundamental del escritor, que es, justamente, poder avizorar el futuro a través de sus palabras escritas.

El escritor era un hombre sensato, afirmó Jonh, una persona conocida por su lucidez y agudeza mental, pero echó al poema la culpa de la muerte de su hija. Sumido en su gran dolor, se convenció a sí mismo de que las palabras que había escrito sobre un ahogamiento imaginario habían causado una muerte verdadera, de que su ficción trágica había provocado una tragedia real. En consecuencia, aquel escritor de enormes dotes, aquel hombre que había nacido para escribir libros, juró no volver a escribir jamás. Había descubierto que las palabras mataban. Las palabras tenían la virtud de alterar la realidad y, por tanto, eran demasiado peligrosas para que pudieran confiarse a un hombre que las amaba por encima de todas las cosas. (Auster, 2004, p. 234)

Lo que realmente evidencia la novela es la posibilidad de las palabras de adjudicarse en muchos casos mayor valor que la realidad misma, pues en su construcción de espacios virtuales, estas se vuelcan sobre las cosas, generando fisuras. Esta consideración, nos hace entender la razón del nombre de la novela, pues el escritor es pensado aquí como alguien que a través de las palabras puede enunciar otros tiempos, no solamente el pasado o el presente, sino que al hablar de un oráculo, el tiempo futuro se puede enunciar y anunciar; por eso, la referencia a la relación del poema con la muerte de la niña es tan angustiante, pues si bien, hace parte del azar no deja de ser desconcertante que alguien escriba de un evento que luego sucede en la realidad.

Más adelante Trause, señala en relación al tema del poeta, que los pensamientos y la palabra son reales y que, a veces, se conocen las cosas antes de que ocurran: el ser humano habita muchos tiempos, se para en el presente, pero el futuro parece estar también allí. (Auster, 2004, p. 235). Por otro lado, afirmando esta posibilidad interpretativa, Auster va a señalar que el título tiene mucha relación con el papel de Sidney como escritor, pues además toma la decisión de destruir la libreta azul y abandonar ese relato en construcción. Es por esto que Paul Auster reconoce que dentro de la novela se desarrolla un rol de médium del escritor, pues puede escribir palabras oraculares, enunciando eventos del futuro. (Auster, 2018, p. 290)

La escritura, es pues, un gesto azaroso, que como señala Maurice Blanchot en *La ausencia libro*, la escritura ha de pensarse desde la *insensatez*³¹, es decir, la atracción que alguien pueda tener por escribir parte también de un deseo desmedido de exterioridad. Esto vuelve el problema de la creación literaria a una pregunta por el afuera y por la sospecha que desde allí se teje, en la medida en que es la evocación al vértigo que genera un espacio de creación abierto.

Escribir es producir la ausencia de obra (la deconstrucción de la obra). Puede también decirse que escribir es la ausencia de obra tal como ella *se produce* a través de la obra atravesándola. Escribir como deconstrucción de la obra (en el sentido activo de la palabra) es el juego insensato, el azar entre razón y sinrazón. (Blanchot, 1973, p. 27)

Lo que se enuncia allí, es el viaje vertiginoso en el que un escritor se lanza, cuando se abre a las palabras. En el caso de la novela de Paul Auster, uno de los temas a tratar allí, es cuando dentro del ejercicio de escritura recae el azar y es interpretado como algo siniestro, donde el abandono de la obra inconclusa es la mejor salida, pues la realidad fuera del relato parece estar en peligro. En el fondo lo que se indica, es que en ese estado absorto de la escritura, quien escribe termina por ser robado por insensatez: lo que se escribe tiene mayor validez que la realidad fuera del relato; un estado que es un desborde de la exterioridad, en donde nada puede ser controlado. Sidney Orr, prefiere renunciar, pues es demasiado vulnerable a la creación literaria, porque su vida ha estado en declive y esa

³¹“*Este juego insensato de escribir*”. Mediante estas palabras, simples, Mallarmé abre la escritura a la escritura. Palabras muy simples, pero también palabras que exigirán mucho tiempo — diversas experiencias, el trabajo del mundo, innumerables malentendidos. (Blanchot, 1973, p. 25)

angustia no es capaz de transformarla en la escritura. Al final de la novela sucede el evento más desafortunado: Grace pierde al bebé, por causa de los malos tratos del hijo drogadicto de Trause. El joven, desde niño, había recelado de ella, y por eso, bajo el efecto del encierro en la clínica de rehabilitación, un día la golpea y le provoca un aborto.

Se hace evidente, que la escritura es un riesgo que termina por afectar la real (aunque la verdad no hemos salido de la representación literaria), y bajo esa conciencia, Sidney Orr, opta por cuidar a su esposa y dejar de lado, o al menos por un tiempo, la actividad escritora.

Traté de escribir un relato y llegué a un callejón sin salida. Intenté vender una idea para una película y la rechazaron. Perdí el manuscrito de mi amigo. Casi perdí a mi mujer y pese al fervoroso amor que sentía por ella, no dudé en bajarme los pantalones en la oscuridad de un club de alterne para meterme en la boca de una desconocida. Era un hombre perdido, un enfermo, una persona que luchaba por recobrar el equilibrio, pero a pesar de todos los deslices e imprudencia que cometí... A lo largo de aquellos días hubo momentos en que tenía una sensación de que mi cuerpo se había vuelto transparente, como una membrana porosa a través de la cual pasaban las fuerzas invisibles del mundo: una red aérea de descargas eléctricas transmitidas por los pensamientos y sentimientos de los demás. (Auster, 2004, p. 237)

CONCLUSIONES

La intimidad de las palabras, un diálogo entre Paul Auster y Maurice Blanchot, es el resultado de un acercamiento a algunas obras de los autores aquí nombrados, rastreando el vínculo que el ejercicio de la escritura puede tejer entre quién escribe y lo que escribe, de allí se deriva una serie de reflexiones alrededor del cuerpo orgánico, las sensaciones, el silencio, la memoria, la exterioridad, la palabra y la escritura. Es por esto que la estructura presentada en este trabajo investigativo es un mapa que parte de la palabra poética de Paul Auster. Por ende, el primer capítulo trata la experiencia orgánica de quien yace escribiendo al encontrarse con sus sensaciones, con esa conciencia que regala el habitar el cuerpo y cómo esto termina volcándose en escritura al confrontarse con una hoja en blanco. Allí comienza a perfilarse que la experiencia de la escritura para el autor norteamericano tiene estrecha relación con el padecimiento de quien escribe o mejor dicho escribir podría ser una enfermedad, por la angustia que representa el ejercicio compositivo. Los siguientes capítulos a la luz, principalmente, de las reflexiones de Maurice Blanchot, van a ir dando a partir de la selección de los escritos literarios tratados, un sentido, buscando evidenciar la trágica experiencia de la escritura, la imposibilidad de

las palabras por nombrar lo que se quiere nombrar y en general la pérdida de sí de quien escribe como condición necesaria para que la obra surja.

Continuando con lo anterior, el segundo capítulo se centra en rastrear la experiencia de Daniel Quinn al inicio como detective, pero en el transcurso de la historia se va a ir dando la cabida a la creación literaria o por lo menos a la desgarrada experiencia que implica el momento previo a la escritura en paralelo a la investigación que este lleva a cabo a la familia Stillman, pues el padre decide experimentar con su hijo privándolo a temprana edad de la libertad, buscando que este desarrolle el lenguaje de Dios. Toda esta propuesta del autor dentro del relato *Ciudad de Cristal*, bordea no solo el problema de la escritura literaria, sino también la imposibilidad de las palabras por asir el mundo o las experiencias humanas, finalmente a través de la novela se nombran estas cuestiones que convergen en la paradoja de la memoria y el olvido, el silencio y la palabra, además de nombrar las situaciones anodinas de la cotidianidad que son atravesadas por el azar.

En cuando a la segunda, novela tratada en este capítulo, *Fantasmas*, aborda el problema de la identidad de los personajes quienes son nombrados con colores, además de estar condenados a una situación absurda donde se disuelven como espectros, aparece por otro lado, un elemento crucial para Auster al mostrar el problema de la estructura de un relato contemporáneo, pues se juega en lo inconcluso del juego de la representación y la distancia que se teje entre las cosas a través de lo absurdo y el azar. De este modo se le va abonando a las cuestiones que detrás de los escenarios creados en los relatos de Paul Auster se pueden develar, pues justamente aquí se da el problema del lenguaje y el

nombrar, llevando nuevamente a deducir la ineficacia de las palabras que las recubre el misterio de mencionar personajes que no representan nada en particular más que el desencuentro que encarna lo indirecto y lo difuso.

Por otro lado, el vínculo que se teje con Maurice Blanchot se hace pertinente en la medida en que el autor reflexiona en parte de su obra sobre la imposibilidad de las palabras al permitirse un eco desbordado de sentido, invitando además a la renuncia o sacrificio de quien escribe como se ha nombrado anteriormente, puesto que, se puede ver cómo el proceso creativo se lleva al límite a los personajes donde solo uno sobrevive o el autor o la obra.

Ahora bien, esto se ve con mayor claridad en los dos últimos textos tratados en el capítulo tres; *La habitación cerrada* y *La noche del oráculo*, relatos donde la escritura es casi una afección que amenaza constantemente a los personajes escritores, llevándolos a transitar por territorios de la desesperación en una intimidad profunda y solitaria, pues para Auster cuando nace un escritor emerge desde el lugar de la desesperación. En otras palabras, escribir deviene de un padecimiento o de un sacrificio donde el “yo” queda abolido en el nombrar de las cosas del mundo y al mismo tiempo brotan silencios que se tejen entre líneas, evidenciando el juego de la representación de las palabras, concluyéndose toda esta lucha en la aparición de la obra y la disolución de una hoja en blanco.

Ahora bien, toda esta nefasta dinámica llevada al delirio es tomada por Paul Auster como una enfermedad, pues no solo los personajes son atravesados por afecciones físicas

en ocasiones, sino que escribir es el producto de la angustia o mejor de una anulación constante que transgrede la cotidianidad y arroja a los personajes a espacios abiertos a la posibilidad. Es decir, escribir para Paul Auster y Maurice Blanchot es un ejercicio volátil e inestable.

Finalmente, la estructura dada en el desarrollo expositivo del escrito aquí presentado, busca hacer una cartografía del transitar de los personajes para llegar a encontrarse y perderse al mismo tiempo en un proceso de escritura, por eso, una hoja en blanco es el primer lugar donde se da la angustia para pasar a la errancia de un personaje por las calles de una ciudad y terminar desposeído en una habitación, evocando la tragedia de la existencia humana a través del simulacro silencioso de perderse en una libreta, escribiendo palabras que no logran asir lo que nombran en su totalidad, cultivando una extrañeza de sí mismo y del mundo.

Por otro lado, es importante nombrar los gestos autorreferenciales sobre la obra misma, es decir, poner en jaque quién es el autor de la narración al introducir referencias del mismo en el relato, evidencian la ambigüedad creativa como juego literario en el que no solo se pone en cuestión al que orchestra la obra, sino también las fronteras entre lo real y lo imaginario.

Ahora bien, estos elementos logran ambientar un universo literario que no solo reflejan aspectos de la sociedad norteamérica del siglo XX, sino también al escribir sobre personajes marginales de la sociedad, casi anónimos, se vincula a una estética narrativa con tintes muy propios en las obras de Maurice Blanchot.

BIBLIOGRAFÍA

- Auster, P (2012). Poesía completa. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- _____ (2012). La trilogía de Nueva York. Barcelona. Editorial Anagrama.
- _____ (2004). La noche del oráculo. Barcelona. Editorial Anagrama.
- _____ (2006). Brooklyn Follies. Barcelona. Editorial Anagrama.
- _____ (2012). La música del azar. Barcelona. Editorial Anagrama.
- _____ (2012). Diario de invierno. Barcelona. Editorial Anagrama.
- _____ (2013). El informe anterior. Barcelona. Editorial Anagrama.
- _____ (2012). El cuaderno rojo. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- _____ (2017). 4 3 2 1. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- _____ (2003). El libro de las ilusiones. Barcelona. Editorial Seix Barral
- _____ (2018). Una vida en palabras. Conversaciones con I. B Siegumfeldt. Barcelona. Editorial Seix Barral
- Belting, H (2012). Antropología de la imagen. Madrid. Katz Editores.
- Blanchot, M (1992). El espacio literario. Barcelona. Paidós.
- _____ (1969). El libro que vendrá. Caracas. Monte Avila Editores.
- _____ (1973). La ausencia del libro. Buenos Aires. Ediciones Caldén.

Deleuze, G (1970). *Lógica del sentido*. Barcelona. Barral Editores.

Deleuze, G. Guattari, F (1988). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-texto

Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Editorial Paidós.

Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid. Editorial Técno.

Odacioğlu, Mehmet. (2017). An analysis of “City of glass” by Paul Auster in Terms of postmodernism. En: *International Journal of Languages' Education*. 5(1), pp. 478-486 Doi: 10.18298/ijlet.1659

Rosset, C (1976). *Lógica de lo peor*. Barcelona. Barral editores.

Sead, I (2009). *Sobre Paul Auster: Autoría, Distopía y Textualidad*. Ciudad de México. Lectorum.

Eco, H (1996). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona. Crítica.