

ARTÍCULO

# TODO EMPEZÓ

CON UN NÚMERO EQUIVOCADO

---

JULIÁN SEPÚLVEDA OROZCO



EDICIÓN NÚMERO 2 / ENERO - JUNIO DE 2015  
ISSN 2389 - 9794



# TODO EMPEZÓ CON UN NÚMERO EQUIVOCADO

JULIÁN SEPÚLVEDA OROZCO<sup>1</sup>

## Resumen

---

*Todo empezó con un número equivocado* surge del efecto improductivo y mágico que produce la literatura, cuyo prelude es una equivocación tras levantar la bocina telefónica en medio de la noche; el lapso azaroso donde brota un destino. La invocación del escritor Paul Auster en su obra *La trilo-*

---

1. Esta es la primera entrega de la tesis del Magister en Estética, Julián Sepúlveda, calificada como meritoria (los jurados fueron: Pablo Montoya, profesor de la Universidad de Antioquia, y Beatriz Elena Acosta, profesora del Instituto Tecnológico Metropolitano), que amablemente nos ha concedido el privilegio de publicarla en nuestra revista. Para el autor, nuestro profundo agradecimiento y, a la vez, el reconocimiento por su logro académico.



*gía de Nueva York* salida de la propia fatalidad y que emerge desde la habitación de un hombre desalojado y abismado en el mundo quien a través de sus cavilaciones y escritos revela con atino y sutileza un sinfín de temas universales, cuatro de ellos escogidos por pertinencia e interés literario y que asientan neurálgicos problemas existenciales del hombre contemporáneo: la soledad, el azar, la ciudad y la identidad, son pues el sustento de un contenido que perfectamente puede descifrarse, si se quiere, sin un orden rectilíneo; es decir, que cada manuscrito, al sostenerse en un estilo ensayístico, posee autonomía y busca en cada momento lograr un equilibrio entre los conceptos ajenos y las interpretaciones personales.

**Palabras clave:** Soledad, vacío, escribir, azar, Nueva York, identidad

## Résumé

---

*Todo empezó con un número equivocado* surgit de l'effet improductif et magique que produit la littérature, dont le prélude est une équivocation au téléphone au milieu de la nuit, le moment hasardeux d'où jaillit un destin. C'est, en outre, l'invocation de l'écrivain Paul Auster dans son œuvre La trilogie de New York, dérivée de la fatalité et de la chambre d'un homme désolé et abimé dans le monde, qui à travers ses écrits et ses pensées va revenir, pour les éclairer, sur des thèmes universels. En raison de leur pertinence et de leur intérêt littéraire, nous avons choisi quatre de ses thèmes, touchant des problèmes existentiels de l'homme contemporain : la solitude, le hasard, la ville, l'identité. Voilà bien l'essence d'un contenu que l'on peut très aisément déchiffrer sans faire appel à un ordre linéaire, c'est-à-dire que chacun de ces textes, suivant l'esprit de l'essai littéraire, possède une autonomie par rapport aux autres et vise à trouver un équilibre entre les concepts établis et les interprétations personnelles.

**Mots clés:** Solitude, vide, écriture, hasard, New York, identité.

## 1. Introducción

---

En el fondo, creo que mi obra procede de una situación de intensa desesperación personal, *de una manera profundamente pesimista y nihilista de ver el mundo, del hecho de que seamos mortales y efímeros, de la insuficiencia del lenguaje, de lo aislados que vivimos de los demás. Y sin embargo, al mismo tiempo, he querido expresar la belleza y extraordinaria felicidad de sentirse vivo, de respirar, la alegría de estar vivo dentro de tu propia piel. Conseguir arrancar palabras de todo esto, por insuficientes que puedan ser, es la esencia de todo lo que he hecho”.*

Paul Auster, *Experimentos con la verdad*  
(Entrevista con Mark Irwin)

La expresión: *todo empezó con un número equivocado*, más que un desacierto casual y ordinario, más que concebir el título de esta tesis o más que ser la primera línea escrita por Paul Auster en *La trilogía de Nueva York*, bien podría significar una sentencia de retirada, y no un accidente o un punto de partida, en tanto es una invocación del escritor norteamericano que se manifiesta como una suerte de conjuro y que emerge desde la habitación de un hombre desalojado y abismado en el mundo, quien a través de sus cavilaciones y novelas de ficción revela con atino y sutileza un sinfín de temas universales; cuatro de ellos escogidos por pertinencia e interés literario y que asientan neurálgicos problemas existenciales del hombre contemporáneo: la soledad, el azar, la ciudad y la identidad. Esos son pues la base sustancial de un contenido que perfectamente puede descifrarse, si se quiere, sin un orden rectilíneo; es decir, que cada manuscrito, al sostenerse en un estilo ensayístico, posee autonomía y busca en cada momento lograr un equilibrio entre los conceptos ajenos y las interpretaciones personales.





Ahora bien, es oportuno aclarar que en la lengua española el término “ensayo” se deriva de la expresión latina *exagium*, cuya etimología significa: *peso*; en este sentido, el prefijo *ex* hace referencia a la expulsión desde el interior, mientras el verbo *agere* encarna el hacer, con lo que se estaría indicando que el ensayo se logra exclusivamente cuando se “hacen cosas que brotan desde adentro”. Sentido que bien se relaciona con la definición que en su momento hizo el profesor Jaime Alberto Vélez, cuando argumentaba que: “Un ensayo consistía en una visión personal obtenida tanto a partir de diversas opiniones consultadas como de una observación directa de los hechos” (Vélez, 2000).

Por otra parte, es necesario hacer un preámbulo aclaratorio, con el objeto de que quien inicie la lectura de este trabajo se aproxime libre de predisposiciones a un contenido que en absoluto procura hacer una crítica literaria. Valga decir, que a lo largo de estas páginas será frecuente encontrar voces que acompañan cada uno de los ensayos, fragmentos que se entrelazan con el texto en una especie de colorida mixtura y que pretenden justamente enriquecer y custodiar la voz y las impresiones expresadas por el escritor norteamericano. Asimismo, es conveniente precisar que, si bien esta tesis asume por momentos interpretaciones de tipo comparatista, no puede reafirmarse que haya sido el método de investigación utilizado para su concepción. Mi interés no ha sido el de elaborar un tratado sobre el escritor estadounidense o sobre su obra. Más bien, las próximas líneas podrían entenderse como una polifonía de voces donde convergen dramaturgos, poetas, filósofos, artistas, escenas de cine, fragmentos literarios, profesores, críticos y teóricos, que he procurado articular de manera armónica alrededor del escritor Paul Auster y, puntualmente, a la sombra de las tres novelas que se fusionan en *La trilogía de Nueva York*.

Siguiendo esta línea explicativa, valdría la pena citar a Michel de Montaigne, quien definió su propia creación literaria como una “marquetería mal unida”, calificación que podría aceptarse de un modo asequible en la medida en que comprendamos que su obra cumbre: *Les essais* (1580), fue concebida a través de sus placeres. Explicación que esclarece Michel Onfray al final del libro: *El cristianismo hedonista, contrahistoria de la filosofía*, II (Onfray, 2007), donde queda la sensación de que la escritura de



aquel ensayista francés fue siempre para el gozo de sí mismo; lo que le da un aire de cercanía y de vigencia, aun cuando sea leído en medio de los avatares de este nuevo siglo. Idénticamente, y respaldando esta posición, el investigador Felipe Restrepo David dirá que:

El estilo de este escritor se nos muestra tranquilo, ligero y espontáneo, cercano a la oralidad, procurando reflejar la naturaleza de la conversación cotidiana: algo desordenada, sin rumbo fijo, entre agraciada y risueña, procurando con las palabras dibujar su humanidad, y no tanto su talento, del que desconfiaba y se burlaba. (Restrepo, 2010)

Esta sensación, y el tacto para concebir la escritura, es un antecedente que quise aplicar al momento de desarrollar este trabajo, razón por la cual opté por cuatro ensayos mediados por el gusto personal y el ejercicio de una placentera disección de las tres ficciones literarias que comprenden *La trilogía de Nueva York*. La primera de ellas: *Ciudad de cristal*, vislumbra entre los límites de lo real y lo imaginario. Razón por la cual los personajes que la recrean se pierden en la locura como quijotes en Nueva York. *Fantasmas*, centrada en la condición solitaria, en una suerte de ímpetu monacal que tiene su referente en *El estanque de Walden*. Y *La habitación cerrada*, apología a la ambigüedad íntima y a la aceptación de la realidad, cuya proximidad se evidencia en Nathaniel Hawthorne, en su primera novela, titulada: *Fanshawe*, publicada en 1828.

Propongo entonces que esta serie sea entendida como un relato fragmentado, pero a la vez unido por hilos invisibles que entretejen los cuatro temas explorados y los hace descansar al lado del autor norteamericano. *Paul Auster: arquitecto de la soledad* es el punto de partida, el estado irremediable del desdoblamiento de un escritor que ha cimentado su propia soledad. Un desierto que en ocasiones es evidenciado a través de las enrevesadas calles de una ciudad impersonal y, otras veces, se sabe rumiando en su propia habitación, un refugio estrecho donde el escritor detona frente a una hoja de papel revelando su propia oscuridad y el vértigo que le genera estar vivo. *Paul Auster: una metáfora del azar*, es el umbral de la fuga. La ausencia de rumbo y de límites. Una ruta hilvanada por el inexorable azar que todo lo guía y que contamina al escritor y a sus invenciones literarias



y, en medio de ese contagio, lo lleva a la errancia incansable a través de las paradójicas calles y recovecos neoyorquinos. *Nueva York*, es el escenario, la ciudad de todos y de nadie, el lugar del caos donde logran vislumbrarse las sombras de hombres que cruzan el Puente de Brooklyn para llegar al Downtown de Manhattan; un espacio que invita al extravío y donde aún en el horizonte se respira la ausencia que ha permanecido en el ambiente después de los atentados del 11 de septiembre. Un vacío en el cielo que constata la fragilidad del mundo y que en el sentido de este trabajo se podrá leer como un excursio, en tanto es un tema posterior a la trilogía austeriana. Y, por último, *Ser otro*, es la muestra conspicua de la imposibilidad; de la condición inasequible del lenguaje; de la necesidad de ser otro en la ciudad de Caín; es decir, en la ciudad de los hombres, y sobre esta fórmula, la impotencia de atrapar un mundo fugaz que está constituido de ficción y de realidad.

Cabe resaltar que autores como Miguel de Cervantes, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Jorge Luis Borges, Albert Camus, Knut Hamsun, Friedrich Nietzsche, Edgar Allan Poe, Ricardo Silva Romero, Woody Allen, Franz Kafka, Herman Melville y J.M. Coetzee, entre muchos otros, son la base de las interpretaciones y los diálogos aquí realizados, y que determinaron la consecución de esos cuatro apartados. Un trabajo que fue transformándose de manera lenta y juiciosa, y que tuvo como designio desplegar un pensamiento estético a través de la literatura –lo que en otras palabras se convierte en la capacidad de hacer que el lector pueda verse a sí mismo, y a partir de ese ejercicio opte por mirar de frente al mundo que lo rodea para hacer una comprensión crítica de nuestras propias formas de habitar los espacios urbanos, e inferir la imperiosa necesidad de establecer una relación humana con el otro en medio de la metrópoli.

Hay que agregar además que para este mosaico de textos hay un especial énfasis en el elemento de la ciudad, en tanto ha sido el tema en torno al cual he profundizado en mis estudios de Maestría en Estética. Por tanto, la potencia literaria de Paul Auster, y la ciudad de Nueva York como referente de su obra, fueron la razón para explorar con mayor ahínco *La trilogía de Nueva York*. Una cavilación de casi un año y medio que se manifiesta con posiciones que, de la mano de las alteridades y subjetividades contemporáneas, hoy pueden afirmarnos que el arte, como manifestación de la actividad humana, puede llenar de sentido y de vitalidad al hombre y al mundo que lo rodea.

## 2. Paul Auster: arquitecto de la soledad

*Todos los hombres, en algún momento de sus vidas,  
se sienten solos; y lo están: vivir es separarse del que fuimos  
para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre.*

*La soledad es el fondo último de la condición humana.*

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*



JULIÁN SEPÚLVEDA OROZCO / TODO EMPEZÓ  
CON UN NÚMERO EQUIVOCADO

Caín y Jonás también podrían ser vistos como dos grandes desheredados de las Sagradas Escrituras del judeocristianismo (Génesis, cap. 4; Jonás, cap. 1, 1969). Sentenciados al desarraigo y honrados en las bajezas de la soledad, fueron ambos la personificación del ostracismo: el primero, hijo de Eva, cultivador de la tierra, fratricida condenado al confinamiento, fue el fundador de una ciudad encarnada sobre su marca maldita, cuya expansión tocó para siempre el suelo de los hombres. A su lado, el quinto profeta del Antiguo Testamento, quien habría de insubordinarse al cumplimiento de la misión que Dios le encomendó cuando lo dispuso a revelar un mensaje de arrepentimiento a los habitantes de la ciudad de Nínive, y tras su rebeldía, pagó su expiación en el vientre de un cetáceo, en cuya oquedad experimentó el abismal eco del silencio en razón del aislamiento profundo durante tres días y tres noches.

Sendas representaciones bíblicas son honrosos prototipos del recogimiento humano que deviene sobre seres arrojados al mundo en una suerte de eterna búsqueda o en una exhaustiva reinención del desplomamiento interior. Sin duda, si precisáramos estereotipar los rasgos de la soledad, bastaría con esbozar las filigranas de un enclaustramiento, es decir, imaginar el contorno de un hombre contenido en el mismísimo útero masculando dentro de sí mismo, o sencillamente valernos de los trazos de un individuo encerrado en su habitación, metamorfoseándose como el monstruoso insecto Gregorio Samsa (Kafka, 1984) o bien, como el personaje ruso de Dostoyevski que, enfermo y despechado, se fecundaba en su fría ratonera (Dostoyevski, 2007). Nada sería más exacto y más dignificante para el quehacer creativo que el estado monacal de un hombre en su estancia. No en vano, en pleno apogeo del pensamiento



mecanicista del siglo XVII, cuando el Principio de Causalidad presidía todos los fenómenos descritos por la física clásica, Blaise Pascal señaló en uno de sus Pensamientos, que: “todo el infortunio del hombre procede de una sola cosa, de no saber estarse tranquilamente en su habitación” (Pascal, 1981).

Justificando la clausura de una persona encerrada, encontramos a lo largo, ancho y profundo de la historia a valerosos poetas, damos con determinados artistas conscientes y conocemos acerca de algunos hombres perturbados que optaron por sentir y escudriñar el habitual confinamiento de sus aposentos, cavilando como los plomizos y desérticos personajes de *La trilogía de Nueva York* o como su mismo creador: Paul Auster.

## 2.a. El escritor

*Para mí el caso del poeta, en esta sociedad que  
no le permite vivir, es el caso del hombre que se aísla  
para esculpir su propia sepultura.*

Mallarmé

“El escritor no «elige una profesión», como sí la elige el médico o el policía. No se trata tanto de escoger como de ser escogido, y una vez que se acepta el hecho de que no se vale para otra cosa, hay que estar preparado para un penoso camino durante el resto de la vida” (Auster, 2006). Esa condición con sabor a sentencia fue la que propulsó al escritor Paul Auster<sup>2</sup>, quien, siendo ascendiente de judíos<sup>3</sup>, nació por azar en la “ciudad de los ladrillos” en el estado de Nueva Jersey, el tres de

---

2. El discurso de Paul Auster tras el *Premio Príncipe de Asturias de las letras*, evoca la necesidad de escribir sin responder el porqué de su dedicación exclusiva, en tanto dice que: “escribe porque no tiene más remedio, no puede hacer otra cosa”; asimismo afirma que el valor del arte reside en su inutilidad.

3. “El judaísmo es todo cuanto soy, de donde salgo”. “El judaísmo propone códigos que permiten una vida no ya idealista, sino realista, y eso es lo que me atrae de él. Es una religión que acepta las debilidades del ser humano y que jamás le exige que sea un santo” (De Cortanze, 1996, pp. 102-103).



febrero de mil novecientos cuarenta y siete. Más tarde, cuando rondaba por su tercera década e iniciaba los años de noviciado literario, decidió erigir su propia habitación. Primero se embarcó en el petrolero *Esso Florence*, en el que navegó durante meses por el Golfo de México –forma muy semejante de seguir los rastros de sus coterráneos Herman Melville y Jack London- y después, respaldando el trayecto de tantos literatos del continente americano que lograron un autoexilio más allá del océano Atlántico, Auster se apeó en París, donde vivió cuatro años intentando edificar la obra que tenía en su interior. Siempre solitario y haciéndose “vidente”, así como en principio lo había formulado Rimbaud:

Por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Buscando todas las formas del amor, del sufrimiento, de la locura; y consumiéndose todos los venenos, para no guardar sino las quintaesencias. Inefable tortura para la cual se requiere de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, y en la cual se vuelve entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito... ¡Y el supremo sabio! ¡Porque ha llegado a lo desconocido!. (Rimbaud, 1993, p. 17)

Así se dio el encuentro fascinante con lo más profundo de su ser. Primero, sumergiéndose en perpetuas lecturas. Dice el mismo Auster que:

Consumía países y continentes enteros de libros y nunca se cansó. Peregrinó por dramaturgos isabelinos, filósofos presocráticos, novelistas rusos, poetas surrealistas, leía como si el cerebro se hubiera prendido en fuego, como si la propia supervivencia estuviese en juego. Una obra conducía a otra, un pensamiento llevaba a otro, y cada mes cambiaba de ideas sobre todas las cosas. (Auster, 2006)



Y para completar su inserción literaria<sup>4</sup> ofició como traductor<sup>5</sup>, al tiempo que desplegaba sus propios escritos. Siempre bajo la característica de estar sentado en la mesa de su habitación, y con la única pretensión de poner palabras en una hoja de papel, aspecto similar al de su referente Franz Kafka, y que encontramos en Maurice Blanchot cuando señala que el escritor checo no era muy apto para la vida, pues sólo se mantenía escribiendo (Blanchot, 1991).

Mi habitación está situada a cuarenta y cinco grados de latitud, según las medidas del padre Baccaria; su dirección es de levante al poniente, formando un largo cuadrado de treinta y seis pies de lado, que roza la muralla. Mi viaje contendrá sin embargo más; pues la atravesaré a menudo a lo largo y ancho, o bien en diagonal, sin seguir ni regla ni método alguno. Incluso haré zigzags y recorreré todas las líneas posibles en geometría si la necesidad lo exige. No me gustan las personas que son tan dueñas de sus pasos y de sus ideas que dicen: «hoy haré tres visitas, escribiré cuatro cartas, terminaré esta obra que he comenzado ».

¡Mi alma está tan abierta a toda clase de ideas, de gustos y de sentimientos; recibe tan ávidamente todo lo que se presenta...! ¿Y por qué rechazaría los gozos esparcidos en el difícil camino de la vida? Son tan escasos, están tan diseminados, que habría que estar loco para no

---

4. Para llegar a la escritura, el propio Auster evoca la casualidad que lo convirtió en prosista tras un encuentro con Willie Mays, jugador de béisbol de los años cincuenta, quien jugó esa temporada con el *New York Giants*, equipo al que el joven Auster seguía con fanatismo. Recuerda en su libro: *Experimentos con la verdad*, que una noche de abril, después del encuentro de su equipo contra los Milwaukee Braves y mientras iba saliendo del estadio junto a su padre y sus amigos, se encontró de frente con la figura de su ídolo, a quien le pidió con admiración un autógrafo; sin embargo, ninguno de los presentes tenía con qué escribir. A lo que el beisbolista, no pudiendo esperar más, le respondió: “lo siento, si no tienes lápiz no puedo firmarte un autógrafo”. Después de aquella noche, dice Auster, comenzó a llevar un lápiz junto a él, pues: “cuando lo cargas hay bastantes posibilidades de que algún día te sientas tentado a utilizarlo” (Auster, 2000, pp. 50-52).

5. “Empecé a hacer traducciones porque era un alumno demasiado lento. No podía imaginar una realidad lingüística distinta a la del inglés, y me impulsaba una necesidad de apropiarme de las obras, de convertirlas en parte de mi propio mundo” (Auster, 2000, p. 143).



pararse, e incluso desviarse del camino para recoger todos aquellos que están a nuestro alcance. Nada hay más atractivo, en mi opinión, que seguir las ideas siguiendo su rastro, como el cazador persigue la presa sin pretender seguir ninguna ruta. De modo que, cuando viajo por mi habitación, rara vez recorro una línea recta; voy de mi mesa hacia un cuadro que está colocado en un rincón, de allí parto oblicuamente para ir a la puerta; pero aunque al partir mi intención sea dirigirme allí, si me encuentro en el camino con mi butaca, no me lo pienso, y me acomodo de inmediato. Qué excelente mueble es esa butaca, es sobre todo lo más útil para cualquier hombre meditativo. En las largas veladas de invierno, es a veces agradable y siempre prudente tumbarse en ella perezosamente, lejos del estrépito de las reuniones multitudinarias. Un buen fuego, unos libros, unas plumas, ¡cuántos recursos contra el aburrimiento! (de Maistre, 2007, pp. 17-18)

No hacía mucho había pasado la época que lo destinó a ser mozo de cubierta en el navío, donde fregaba retretes y recogía ropa sucia. Ocupación que además alternaba con oficios de marmitón. Más adelante, en tierra firme, experimentó la singular sensación de transcribir, mecanografiar y enseñar a sueldo para poder vivir. Sin embargo, todos esos avatares lo acrecentaban, hasta el punto de dirigirse siempre hacia los instintos solitarios<sup>6</sup> que tenía bien arraigados y que había descubierto en su temprana juventud, cuando se sentía un “inmigrado interior y un exiliado en su propia casa” (Auster, 2006, p. 16). Esa vez corroboró que la única ambición que tenía era escribir, y no había mejor lugar para anidar su soledad que *la chambre de bonne*, donde:

Cabía un universo entero, una cosmología en miniatura que contenía en sí misma lo más extenso, distante y desconocido. Este era un templo, apenas más grande que un cuerpo, y a la vez era un espacio onírico cuyas paredes concurrían como la piel de un segundo cuerpo a su alrededor. Era el útero, el vientre de la ballena, el verdadero ámbito de la imaginación. (Auster, 1994)

---

6. La soledad en Paul Auster tiene gran sintonía con las referencias de Friedrich Nietzsche: “Estaba solo y no hacía otra cosa que encontrarse a sí mismo. Entonces gozó de su soledad, saboreó su soledad y pensó muy buenas cosas durante horas enteras” (Nietzsche, 2006). “Nadie aprende, nadie aspira, nadie enseña a soportar la soledad” (Nietzsche, 1972).



A propósito de los claustros<sup>7</sup> únicos que construye un poeta con estoicismo, el escritor suizo Robert Walser poetizaría sobre aquellos diciendo:

A decir verdad, actualmente vivo en un cuarto de baño. El aire es húmedo, pero no importa, porque me gustan los ambientes húmedos y frescos. La habitación es relativamente baja, pero he vivido en habitaciones aún más bajas. El polvo se acumula a porrillo sobre los muebles. Pero con el polvo me pasa lo siguiente: me gusta respirar el aire polvoriento. El aire sucio mantiene una cierta magia romántica. (Walser, 2005, pp. 42-43)

De ahí que muchos escritores, al igual que los artesanos, hayan sentido esa necesidad inexpugnable de estar solos, sin que esto signifique, como bien lo manifiesta el escritor y profesor francés Patrick Drevet, que: “escribir sea una necesidad sine qua non para conocer la soledad; no obstante, el movimiento que pone en marcha la escritura prolonga la experiencia solitaria” (Drevet, 2010). Basta mirar el pasaje asceta de filósofos, como Anaxágoras, que llegaron al propio exilio; otros, como Boecio, que mueren condenados; algunos que han sido quemados vivos, y ciertos que prefirieron beber la cicuta. Queda para el filósofo lo mismo que para el escritor, vivir en el hundimiento, como Nietzsche, o “encerrado”, como recomendó Epicuro en su sentencia: “cuida tu vida, hazte olvidar” (λάθε βιώσας).

En otro ámbito, Marguerite Duras lucubrando sobre el viejo arte de escribir, concibió la soledad como un estado que se edifica y no que se encuentra. Sabía de antemano, por su propia experiencia, que: “el aislamiento significaba la muerte o el libro, y por ende la compañía de la locura” (Duras, 1994). Por su lado, Paul Auster entendió que cada libro era un retrato de esa misma soledad, y en el compendio literario de la creación, las palabras representaban muchos meses, cuando no muchos años del en-

---

7. “Existe un contraste evidente entre mi gusto por vagar y la necesidad de la habitación. También he llegado a escribir en lugares más espaciosos, más soleados, pero prefiero los espacios pequeños” (De Cortanze, 1996, p.156).



cierro de un hombre<sup>8</sup>. Ahora bien, antecedendo a estos dos notables protagonistas desguarnecidos, el poeta austriaco Reiner María Rilke apareció dando la bienvenida al siglo XX con las cartas al joven poeta Franz Xaver Kappus, en cuyas líneas instigaba al cadete militar a llevar una soledad engrandecida: “lo necesario es solo esto: soledad, gran soledad interior. Entrar en sí mismo y no encontrarse con nadie durante horas, eso debe uno poder lograr. / Piense querido señor en el mundo que lleva en usted” (Rilke, 1996). Desde esa misma lógica recae la justificación de Maurice Blanchot, quien indicará que el acto de escribir supone la afirmación del aislamiento, o sea: “entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo. Donde siempre reina un re-comienzo eterno e igualmente donde se pasa de la primera a la tercera persona”, en una suerte de otredad<sup>9</sup> (Blanchot, 1992).

Continuando con el rastreo, Leopardi evoca una soledad sin refugio que se abastece de la memoria, de la imaginación y de la angustia. Bajo ese manto el solitario es quien se aparta para observar desde lejos a los hombres, siempre perpetuando e inquiriendo las pisadas de la ausencia (Cacciari, 2004). Ahora bien, no muy lejos de la reivindicación de la *soledad activa* deviene la intimidad, entendida no como el ocultamiento discreto

---

8. “Todos mis libros están conectados por una fuente común, por las preocupaciones que comparten. [...] Si todos estos libros estuvieran en solo volumen formarían el libro de mi vida hasta el momento, un retrato multifacético de lo que soy” (entrevista con Larry McCaffrey y Sinda Gregory, en: Auster, 2001). Sobre el tema del escritor y la soledad, Maurice Blanchot dirá: “El escritor podría no escribir. Cierto ¿Por qué el hombre en su soledad extrema tiene que escribir «estoy solo», o, como Kierkegaard «estoy aquí completamente solo»? ¿Qué le obliga a esta tarea si está en la situación en la que, no conociendo de sí mismo y de los demás más que una abrumadora ausencia se convierte en un ser totalmente pasivo? El hombre, presa del terror y de la desesperación tal vez actúa como un animal acosado en una habitación. [...] No es necesariamente quien está solo el que siente la sensación de estarlo: el monstruo de la desolación necesita de la presencia de algún otro para que aquella tenga sentido, de algún otro que, por su razón intacta y sus sentidos sanos, haga momentáneamente posible la angustia, hasta entonces carente de poder” (Blanchot, 1977, p. 8).

9. El filósofo francés Emmanuel Lévinas apuntará, a propósito de la experiencia de la otredad: “El sentido del ser sólo puede lograrse a través de la relación con el Otro, en cuanto estoy atado a él con una responsabilidad irrecusable. De modo que el YO no es un sujeto aislado y único, como se ha venido considerando la identidad a lo largo del pensamiento occidental, sino trascendencia en la apertura hacia el Otro” (Gómez Vallecillo, 2005).



que anula al otro a razón de una sombría custodia. Por el contrario, lo que supone la intimidad, “valiéndose del efecto del lenguaje”, como bien lo expresa José Luis Pardo, es la capacidad de ser un reflejo, de establecer repercusión en quien está en frente (Pardo, 1996). Para vislumbrar lo anterior, podría afirmarse que no por contingencia Dante Alighieri inició el primer canto del infierno sentenciando: “A medio camino de mi vida/ me hallé en medio de una selva oscura/ por haberme apartado del camino recto” (Alighieri, 2011). Esa apertura que supone la cercana agonía del purgatorio y la posterior luz del paraíso toma importancia en cuanto se hace visible esa intimidad dolorosa, que igualmente se advertirá en el *Zarathustra* de Nietzsche, quien a los treinta años abandonó su patria y el lago de su patria para marcharse a la montaña, donde gozó de su espíritu y de su soledad durante diez años (Nietzsche, 1983). Sin embargo, descendió de las cumbres, así como en *La Divina Comedia* se franquea del infierno al paraíso, y predicó a la multitud en la feria —donde se comerciaban las mercancías, el dinero y las propias palabras.

Así como aquellos, muchos son los personajes y las literaturas que exponen el confinamiento interior a partir de unas formas desoladas, pero siempre en la habitación<sup>10</sup>. No obstante, es ineludible hacer referencia a tres señeras figuras de las letras norteamericanas que fueron vivos prototipos de la separación y del apartamiento interior e, igualmente, una triada de referentes para el escritor de la contingencia, Paul Auster. Ellos son: Walt Whitman, Henry David Thoreau y Nathaniel Hawthorne. El primero, conquistador del ensimismamiento vital en *Canto a mí mismo*, que más que un libro supone la presencia de un hombre en retiro; el segundo, con su ensayo *Walden o la vida en los bosques*, evidencia en su acopio de notas la energía de un proyecto solitario —obra que por demás afectó a Negro y a Azul en el segundo libro de *La trilogía de Nueva York* (Auster, 1997b)-, y Hawthorne, el escritor preferido de Paul Auster y de quien

---

10. El pintor estadounidense Edward Hopper sería un artista imprescindible para escenificar esa idea de la soledad enclaustrada. Bastaría contemplar las pinturas: *Hotel room*, 1931; *Morning sun*, 1952; *A woman in the sun*, 1961 y *Sun in an empathy room*, 1963. La soledad manifiesta en la obra de Hopper va unida a una sensación de tristeza y de melancolía, reflejada en personajes que permanecen ensimismados mientras su propia figura se va desvaliendo, todo ello en una escena que no determina al pintor. El cuarto como espacio evidencia el desplomamiento.

dirá que es un “psicólogo experto y un perfecto lector del alma humana” (Wood, 2005), que expresa en su cuento *Wakefield* el confinamiento en una estancia durante veinte años.

Una referencia más sobre el aislamiento que engendra el escribir, es el discurso de aceptación ante la Academia Sueca del Premio Nobel de Literatura del año 2006, del escritor turco Orhan Pamuk; confiriéndole un valor a la maleta de su padre, ahondó en la intrepidez de un hombre cuando se encierra en un cuarto, se sienta delante de una mesa y se retira a un rincón para expresar sus pensamientos; es decir, el descenso al subsuelo íntimo del escritor que hace comprender el significado de la literatura. Dice el autor de *El museo de la inocencia*, que un escritor es alguien que pasa años enclaustrado, intentando descubrir con paciencia y en forma obstinada el segundo ser que reside en su interior, para convertir esa mirada entrañable en palabras. Sin embargo, continúa Pamuk, para ser un escritor no basta con tener paciencia y aplicación, pues además es preciso escapar de la gente, de la compañía y de las cosas de la vida diaria, y así, entonces, poder decir algo que todos conocen pero que no saben que conocen (Pamuk, 2007). Ese evidente sentimiento de soledad del que habla el Nobel turco, y que encarnan tantos escritores, y por consiguiente sus creaciones, es una muestra fehaciente de la ausencia de centro en la vida del hombre, pues estos no solo son extraños protagonistas que incorporan una profunda desazón, sino que simbolizan la evidencia de un mundo excéntrico, vacante, aleatorio y universalmente humano.

Congreguemos a Robert Musil y al frívolo Ulrich, a Herman Melville y a su escribiente Bartleby, a Albert Camus y al flemático Mersault, al desasegado Soares y a su creador sin identidad, Fernando Pessoa; al recóndito Harry Haller y a su creador, Hermann Hesse; a Beckett y a los vagabundos Vladimir y Estragón; muy cerca de estos, a la estirpe Buendía y a su compilador, Gabriel García Márquez, y en esa misma atmósfera de solitarios, a Paul Auster en conjunto con sus ficciones o fantasmas, que podrían llamarse Daniel Quinn, Peter Stillman, Henry Dark, Fanshawe, Blanco, Azul o Negro. Sin duda esos nombres remiten a una cornisa en cuyo abismo se siente la desolación de unos egregios y universales hombres que, en definitiva, son simplemente la representación de eso que llamamos “humanidad”.





## 2.b. La soledad

*Ce grand malheur de ne  
pouvoir être seul*<sup>11</sup>.  
La Bruyère

El vocablo *Lessness*, acuñado por Beckett y traducido al francés por E. M. Cioran como *sineité*<sup>12</sup>, podría pensarse como una palabra carente de significado en cuanto no hay expresión que evidencie la deserción en estado puro. Esta singular impotencia gramatical piensa la soledad, por la imposibilidad semántica de traducir una locución tan compleja de precisar y por lo escabroso que resulta afrontar su sentido, dado que es imprescindible llegar hasta los rudimentos propios del vacío que supone el desafiar la cotidianidad de una vida solitaria (Cioran, 1992).

Paul Auster, hostigando su interior, descendió hasta su infancia con el afán de encontrar el origen de su despoblamiento, y bajo un sino fatal reveló el asesinato de su abuelo mientras redescubría la figura paterna. Lo que en términos lacanianos sería nombrar al padre para desdecirlo —aunque en el norteamericano era sólo una experiencia literaria de exploración<sup>13</sup>. Fue un domingo por la mañana, en medio del invierno, la nieve, el silencio y los leños humeantes cuando se enteró de la expiración insospechada de su progenitor que aún albergaba la vieja casa en Nueva Jersey. Sabemos por confidencia del mismo autor que este no derramó ninguna lágrima. Al igual que Mersault cuando recibió el telegrama que anunciaba el fallecimiento de su madre en un asilo en Marengo (Camus, 1981). Sin embargo, Auster no tardó en escribir sobre el padre que se había marchado sin dejar rastro alguno. Afirmó entonces que era: “un hombre invisible

11. “Esta gran desgracia de no poder estar solo”.

12. *Sineidad* (un ser sin).

13. Entrevista con Joseph Mallia, Larry McCaffery y Sinda Gregory: “El libro *La invención de la soledad* no fue escrito como una forma de terapia, fue un intento de volverme del revés para descubrir de qué material estaba hecho. Yo, por supuesto, pero yo como uno más, como cualquier persona” (Auster, 2001).



en el sentido más profundo e inexorable de la palabra. Invisible para los demás y muy probablemente para sí mismo” (Auster, 1994). Axiomáticamente, las descripciones que hacía el ganador del Príncipe de Asturias de las Letras del año 2006 anidan la imagen de un bloque impenetrable de espacio en forma de hombre, que sin duda alguna era otro solitario, pero no como aquel que se exiliaba íntimamente para descubrirse —en el sentido de Thoreau—, sino como alguien que se evadía de sí mismo y de los demás. El escritor se refiere al padre como: “un ser sin apetitos, incapaz de hallarse donde estaba en realidad; al punto de sentirse incómodo en su propia piel” (Auster, 2006). No obstante, su hijo siempre lo buscó. Desde pequeño, cuando advertía en sus actos lacónicos una frecuente avaricia, luego en sus años mozos, desde su habitación en París, corroborando que el ascendiente también había alojado esas cuatro paredes que ahora él moraba, así como en el frecuente acercamiento que alimentaban a la distancia; y posteriormente, después de muerto, seguía los rastros de ese fantasma a través de las líneas que tuvieron por nombre *La invención de la soledad*<sup>14</sup>. Auster estaba seguro de que tenía que excavar en su interior, pues si supiera todas las respuestas no se embarcaría en la larga aventura ni en el interminable viaje de escribir un libro<sup>15</sup>. Podría afirmarse que este escritor ha sido como tantos de sus personajes, quienes, lentos, van semipiternamente tras una pesquisa, mientras pasan conociendo respuestas y descubriendo precipicios (De Cortanze, 1996).

No en vano la nostalgia perseguía al escritor norteamericano, en tanto siempre hacía uso de la memoria como catalizador de su propia vida<sup>16</sup> y como estructura histórica para ordenar el pasado, pues sabía anticipadamente que ese era el espacio en el que una cosa ocurría por segunda vez (Auster, 1994). Ahora bien, con secuela, la muerte inopinada de su padre había causado un profundo dolor en el hijo, y como otra versión del

14. Novela de Paul Auster escrita en 1982 tras la muerte de su padre, donde desarrolla temas referentes a la paternidad, el dinero, la soledad y la literatura.

15. “En el fondo, creo que mi obra procede de una situación profundamente pesimista y nihilista de ver el mundo, del hecho de que seamos mortales y efímeros, de la insuficiencia del lenguaje, de lo aislados que vivimos de los demás.” (Auster, 2000, p. 209).

16. “El escrito, pues, es un remedio para conservar la sabiduría. El tiempo de los hombres se hace más largo y estable en el tiempo de la escritura” (Lledó, 2011, p. 29)



Hamlet que venga la muerte de su padre, Auster encontró una justificación en la defunción paterna para socavar en sus raíces íntimas<sup>17</sup>; es decir, narrar los avatares filiales, en especial acerca del proscrito y bien amado progenitor, que a la postre irónicamente habría de influir en la nueva vida que le llegaba a Auster tras una herencia conferida que le dio un ajeno aire a su existencia, pues en lo personal tomaba otros rumbos y, por fin, menguaba sus persistentes destemplanzas económicas.

Por su parte la extraña íntima relación de Paul Auster con su padre, fuente profunda de su literatura, hace alusión a otros hombres de letras que igualmente han padecido la incidencia de la parentela y, en efecto, han exhibido esa cicatriz en sus propias obras: Mario Vargas Llosa evidencia su férreo nexo con la figura autoritaria de su padre, Amoz Oz enfatiza en la marca infantil encausada tras el suicidio de su progenitora, Raymond Carver habría expuesto en su cotidianidad la estigmática vida familiar que lo condujo a erigir su existencia y su creación a punta de tumbos, y, muy particularmente, el vínculo entre Franz Kafka y su padre Hermann llevarían al escritor checo a ser un equivalente de la soledad, del autodesprecio, del apocamiento, del desengaño y de la culpabilidad.

En la afamada *Carta al padre*, escrita en noviembre de 1919, confiesa Kafka en las primeras páginas: “tú representabas para mí la medida de todas las cosas” (Kafka, 2004); expresión que por demás encierra un sentido homenaje a un hombre por el que tuvo una especial predilección y un traumático desprecio. De igual manera, al “querido padre” a quien iba dirigida la epístola lo adularía por su robustez, por su salud, por su apetito, por su humor, por su elocuencia, por su autosatisfacción, por su experiencia, por su tenacidad, por su fortaleza de espíritu, por su conocimiento de las personas, por su generosidad y, particularmente, por la hermosa y escasa sonrisa que, como un sublime efecto, era capaz de hacer feliz a quien fuera dirigida. No obstante, tal admiración estaba marcada por un cercano temor, similar y tan agudo como el que profes-

---

17. “Creo que Baudelaire dijo que la patria es la infancia. Y me parece difícil escribir algo profundo que no esté unido de una manera abierta o enmarañada a la infancia” (Sábato, 2011, pág. 19).



ba Auster por su padre en la infancia. A sus treintaiséis años Franz Kafka todavía recordaba los momentos en los que, como un Jonás, se ocultaba en el vientre de su habitación, rodeado de libros, amigos e ideas inusitadas, y de igual forma, aun perturbado, evocaba la dureza con la que su padre lo trataba, los momentos de cólera que derivaban en abyectas recriminaciones y los gritos que lo enajenaban profunda y quedamente. Beckett, en su ensayo de 1931, refiriéndose a Proust, decía que: “el hombre con buena memoria nunca recordaba nada porque no olvidaba nada”, y por este mismo camino Franz Kafka se reencontraba con la pretérita fisonomía paterna cuya apariencia anunciaba la oscuridad de los tiranos. De igual forma, y con un tono de fatalidad, el judío nacido en Praga siempre se sospechó desheredado. Sabía que sus cimientos estaban enraizados en la timidez, el pesimismo y la autocondena, y pese a esos mórbidos soportes, comprendía que su condición de escritor se construía en el confinamiento. Esto se lo hizo saber a su amigo y albacea literario Max Brod, al revelarle que aquello que tenía que hacer sólo lo podría efectuar en soledad, y así, aislado, poner en claro los fines últimos. Misma anotación que presenta Maurice Blanchot al rescatar una cita escrita por el propio Kafka en enero de 1912, que señala:

Es preciso reconocer en mí una muy buena concentración en la actividad literaria. Cuando mi organismo se dio cuenta de que escribir era la orientación más fecunda de mi ser, todo se dirigió hacia allá y fueron abandonadas todas las demás capacidades. (Citado en: Blanchot, 1991)

Como un impulso necesario, Kafka diseccionó con su pluma muchos semblantes de la humanidad y, consecutivamente, enalteció la literatura, el teatro y el propio cine. Dicha labor la encontramos desde sus dibujos, que suponía en imágenes los íntimos pensamientos del autor, pasando por títulos como *La condena*, *La metamorfosis*, *Un médico rural*, *La muralla china* y muchos otros relatos que parió en un lapso de diecinueve años (1905-1924), hasta novelas como *América*, *El proceso* y *El castillo*, la obra epistolar, sus diarios y los aforismos. Sin duda alguna, ese fundamental personaje de las letras del siglo pasado, siendo una gran influencia intelectual para Paul Auster –como él mismo lo reconoce en una entrevista concedida a Joseph Mallia- será, en esencia,



una punta de iceberg donde se logra descubrir en los bajos fondos una evidente oscuridad que los articula, unas coordenadas que los acercan y un reflejo que los manifiesta en vida y obra<sup>18</sup>.

Ahora bien, con *La trilogía de Nueva York* sabemos de una llamada equivocada en medio de la noche que encuentra a un escritor encerrado en su habitación, quien receptiva y quijotesca se transforma en un detective, nombrado Daniel Quinn (Auster, 1997a). Conocemos un distinto episodio en medio de la calle Naranja, en cuyas inmediaciones habitó Walt Whitman, y donde se ve ahora a Azul asentado en su domicilio observando a Negro, quien está alojado en el recinto contiguo, borroneando y leyendo, a la vez que custodiando a su propio avizor (Auster, 1997b). Y para cerrar las miradas que nos muestra el autor, en una suerte de eterno retorno, Fanshawe es suplantado por su amigo de infancia, que a la postre terminará tras las huellas de éste que ahora es él (Auster, 1997c). Así pues, en esa triada se asiste a un conjunto de historias narradas desde un marcado aislamiento en habitaciones amparadas por desérticos personajes que optan por narrar una ficción, y sentidas por la omnipresencia de Paul Auster, quien como en el epígrafe de Octavio Paz, también siente la soledad como el fondo último de la condición humana.

## 2.c. Escribir

*La mayor parte de la escritura  
se hace lejos de la máquina de escribir.*

Henry Miller

---

18. "Entre los escritores de prosa sin duda Beckett y Kafka fueron los que más influyeron en mí. La influencia de Beckett fue tan grande que no podía desligarme de ella y a Kafka aún no lo entiendo, es como un sueño, un sueño que te envuelve y que suscita reflexiones muy serias sobre las cosas" (Auster, 2001)



Un cuaderno de cuadrículas pequeñas, marca Clairefontaine<sup>19</sup>, y una esilográfica o un lápiz son suficientes para sospechar la solitaria labor literaria<sup>20</sup> de Paul Auster en este deslumbrante y aciago tiempo de los ordenadores, de la intercomunicación y de la banda ancha. Aún podemos descubrir al escritor anacrónico que se declara intimidado por los teclados y afirma no poder pensar con los dedos dispuestos en posición mecano-gráfica, arguyendo que con la pluma siente que las palabras salen de su cuerpo para ser enterradas en una hoja de papel, como si se tratara de una mágica experiencia física. Su fetichismo con la escritura, y en particular con los cuadernos, tiene tanta relevancia en su vida como en su obra, en tanto: “no sólo le interesan los resultados de la escritura sino también el proceso de llenar una página de palabras”. Dice Auster que sus libretas de apuntes “son como casas para las palabras, como refugio para el pensamiento y la reflexión” (De Cortanze, 1996). Asimismo, sus desgarnecidos y oscuros personajes siempre están garrapateando, tienen a su lado enigmáticos cuadernos donde inscriben ineluctablemente: en *La trilogía de Nueva York* habita un cuaderno rojo a lo largo de las tres historias; en *El país de las últimas cosas* el cuaderno azul archiva la carta que Anna Blume escribe a su novio; en *Mr. Vértigo* trece cuadernos registran una autobiografía; en *Tombuctú*, setenta y cuatro cuadernos del héroe demente Willy G. Christmas conservan poemas, cuentos, diarios, reflexiones autobiográficas, epigramas, ensayos y los primeros mil cuatrocientos versos de una epopeya en elaboración, y en *El libro de las ilusiones*, en *La noche del oráculo* y hasta en las historias verdaderas recogidas en *El cuaderno rojo* aparecen esos albergues, donde reside la escritura que demuestra que: “las palabras nunca son esculpidas en piedra por un invisible autor-dios, sino que reflejan el esfuerzo de una persona de carne y hueso” (Wood, 2005).

19. “El cuaderno es una especie de hogar de las palabras. Como no escribo directamente a máquina, como todo lo escribo a mano, el cuaderno se convierte en mi lugar privado, en un espacio interior” (De cortanze, 1996, pág. 156)

20. Del intercambio epistolar entre Paul Auster y J.M. Coetzee “P.A: El lugar donde trabajo tiene en realidad varias ventanas y mucha luz. La máquina de escribir no es una Remington sino una Olympia; pero no importa, me mancho los pulgares de tinta cada vez que pongo una cinta nueva, y el espíritu del lugar –si no el ambiente físico- se parece mucho a como lo imaginas. Y no, lo que dices no es una completa tontería, y me llega al alma, me emociona en realidad, que ya me entiendas lo bastante para saber que la parte más valiosa de mi vida transcurre en el silencio de esas cuatro paredes” (Auster, 2012).



La escritura es sin duda una enfermedad. Escribimos para compensar una carencia, algo que no va. Escribimos quizá para curarnos. No sé. Nunca encontramos realmente lo que andamos buscando, pero nunca perdemos la esperanza. Joubert dijo algo sublime: «Aquellos para los que el mundo no basta: los poetas, los filósofos y todos los lectores de libros». (De Cortanze, 1996)

Sin embargo, la entrañable relación de Paul Auster con la escritura va más allá de borrar sobre una hoja en blanco. Su máquina de escribir es profundamente trascendental en la vida del escritor norteamericano, hasta el punto de haberse convertido en el personaje principal de uno de sus libros. Valga decir que Auster nunca quiso vanagloriar ese anticuado artefacto, sino que fue el impulso y el pincel del artista Sam Messer quien le ha dado un valor estético a través de las magistrales pinturas de la máquina de escribir de Paul Auster. Todo inició en julio de 1974, cuando el escritor norteamericano regresaba a su país junto a su vieja *Hermes* destrozada, lo que hizo que el entonces joven escritor comprara a un compañero de la universidad una máquina de escribir de segunda mano, marca Olympia<sup>21</sup>, que desde entonces lo ha acompañado más de la mitad de su vida. Quizá se trate de un homenaje a una máquina que: “es una especie en peligro de extinción, uno de los últimos artefactos que aún quedaba del *homo scriptor* del siglo XX”, pero también la forma que tiene el escritor de experimentar el libro de un modo diferente, como si se tratara de “leer con los dedos” (Auster, 2002):

Anticuada y llena de abolladuras, reliquia de una época que rápidamente está desapareciendo de la memoria, la puñetera máquina nunca me ha dejado en la estacada. Incluso en este preciso momen-

---

21. Dice Paul Auster en una entrevista concedida a Michael Wood, a propósito de su máquina de escribir: “Es una reliquia de otro tiempo. Nunca se ha estropeado. Todo lo que tengo que hacer es cambiar las cintas de vez en cuando, pero vivo con el temor de que llegue un día en el que no haya más cintas a la venta, y entonces tendré que usar el ordenador y entrar en el siglo XXI. Sin embargo, he tomado algunas precauciones. Me he abastecido. Creo que tengo unas sesenta o setenta cintas en mi habitación compradas en la librería *León* del distrito de Brooklyn. Probablemente aguantaré con esa máquina de escribir hasta el final, aunque a veces he tenido una gran tentación de abandonarla. Escribir en ella es incómodo y poco práctico, pero también me protege contra la pereza.” (Wood, 2005)



to, cuando rememoro los nueve mil cuatrocientos días que hemos pasado juntos, la tengo justo delante de mí, desgranando con aire entrecortado su música antigua y familiar. Estamos en Connecticut, pasando el fin de semana. Es verano, y al otro lado de la ventana la mañana es cálida, verde y preciosa. La máquina de escribir está sobre la mesa de la cocina, y mis manos están sobre el teclado. Letra a letra, he visto cómo escribía estas páginas. (Auster, 2002)

## 2.d. El vacío

*Treinta rayos convergen en el círculo de la rueda  
 y por el espacio que hay entre ellos  
 es donde reside la utilidad de la rueda.  
 La arcilla se trabaja en forma de vasos  
 y en el vacío reside la utilidad de ellos.  
 Se abren puertas y ventanas en las paredes de una casa  
 y por los espacios vacíos es que podemos utilizarla.  
 Así de la no-existencia viene la utilidad y de la existencia la posesión.  
 Lao-Tsé, Tao Te King*

En el libro *El paseo*, de Robert Walser, el poeta dice tras su vagabundeo en medio de una apacible mañana: “es divinamente hermoso y bueno, sencillo y antiquísimo, ir a pie” (Walser, 2009, p. 23), frase lacónica en la que claramente podríamos descubrir al escritor centroeuropeo que logra con belleza y sencillez un pensamiento que bien podría ser un elogio a esa acción inadvertida de *ir sin dirección*, pues el *pasar*, visto como verbo, retiene una actividad sustancial en medio de la cotidianidad. David Le Breton apuntará que “caminar es una apertura al mundo” y, como tal “es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo”<sup>22</sup> (Le Breton, 2011). No en vano el acto más trascendental y de mayor vitalidad para un

---

22. En *Ciudad de cristal*: “Quinn estaba acostumbrado a vagabundear. Sus excursiones por la ciudad le habían enseñado a entender que lo interior y lo exterior estaban conectados”. Todorov rastrea el tema en *Las maletas de la historia*.



hombre no podría ser otro que el de trasladar el propio cuerpo, transitar de un punto A a un punto B sin tener amparada ninguna de sus pisadas, lo que en otras palabras sería trasegar siempre a través de la cornisa, con los ojos fijos en todas partes a la vez que en ninguna, y con la certeza de concebir en el azar la fuerza dominante de cada movimiento perpetrado.

La vida real, tanto como la ficción, es generosa al momento de presentarnos la semblanza que nos circunscribe la imagen de ese personaje yermo, que pretendiendo cruzar un espacio cualquiera se le ve dando tumbos en medio de la nada. Para hacer tal ejercicio podríamos detenernos en dos particulares ejemplos, uno de ellos el pequeño grabado del pintor neoyorquino Edward Hopper, titulado *Night Shadows*, de 1921, que perfectamente podría ser la imagen de un paisaje desértico que deja entrever la enigmática figura del hombre desguarnecido que transcurre entre las sombras, mientras deja a su paso la duda de su itinerario. Así pues, este artista, representante significativo del realismo del siglo XX, y particularmente renombrado por los detallados prototipos de la soledad y sus representaciones melancólicas de la vida norteamericana, consiguió con ese aguafuerte perpetuar un instante que conjuga el movimiento, la clandestinidad, el silencio, el desarraigo, el desierto en lenguaje figurado y el accidente que se gesta en el deambular con los pies sobre alguna superficie; características de una imagen que bien podrían ser parte de alguna escena indistinta de *La trilogía de Nueva York* de Paul Auster, donde los hombres marchan laberínticamente en un eterno retorno. Bastaría recordar a Daniel Quinn, a Peter Stillman, a Azul, a Negro y al mismísimo Fanshawe detrás de su amigo de infancia. Personajes vacíos y sin destino que anteponen la abdicación al presente y el futuro, en tanto su condición de hombres marginales los lleva a no esperar ni apetecer; de esa forma pueden entenderse como entelequias sin equipaje que llevan a costas el peso de la existencia misma. Parafraseando a Albert Camus: Sísifos mortales que habitan el absurdo y terminan perdiéndose en algún camino hasta fundirse en la propia ciudad, que los invita a una repetida marcha errabunda:

Nueva York es un espacio inagotable, un laberinto de interminables pasos, y por muy lejos que fuera, por muy bien que llegase a conocer sus barrios y calles, siempre le dejaba la sensación de estar perdido. Perdido no sólo en la ciudad, sino también dentro de sí mismo. Cada vez que daba un paso se sentía como si se dejara a



sí mismo atrás, y entregándose al movimiento de las calles, reduciéndose a un ojo que ve, lograba escapar a la obligación de pensar. Y eso, más que nada, le daba cierta paz, un cierto saludable vacío interior. (Auster, 1997a)

Philippe Petit<sup>23</sup> podría ser otro modelo que revelara ese concepto de *vacío* que habita entre los hombres, pues siendo un personaje de carne y hueso encontró su asidero en la oquedad misma. Al funámbulo sólo se le puede comprender y distinguir a través de su arte, pues lo muestra naturalmente con los pies sobre una cuerda de acero a cientos de metros de altura, compartiendo una sensación semejante a la incertidumbre de quien circula entre la multitud o aquel que azarosamente recorre con impavidez las calles de la ciudad. Paul Auster confiesa lo conmovedor que le pareció ese volatinero desde un primer instante, cuando en mil novecientos setenta y uno lo observaba desarrollar un episodio circense en los alrededores del boulevard Montparnasse, en París. Comenta el escritor que: “todos sus actos eran llevados en pleno silencio y con una energía e inteligencia que era imposible dejar de mirarlo”, y no obstante, fue mayor su interés por el equilibrista al enterarse, semanas más tarde, de que el mismo hombre de pelo rubio rojizo: “había colocado una cuerda entre las torres de la catedral de Notre-Dame y, caminando sobre ella, había hecho malabares y bailado durante tres horas, asombrando a la multitud que lo observaba desde abajo” (Auster, 2000). Philippe Petit se había convertido en un punto humano en medio del cielo y tal escena, alucinante y metafísica, era tan significativa y hermosa como decir que un hombre hallaba su felicidad en el vacío del propio mundo<sup>24</sup>.

Auster jamás olvidará a ese virtuoso de los abismos, quien tres años más tarde, en 1974, reaparece en el corazón de Nueva York, la ciudad que había recibido nuevamente al escritor norteamericano meses antes. El siete de agosto, a las siete y quince de la mañana, el artista de las alturas

23. Funámbulo francés, amigo personal de Paul Auster. Conocido por su paseo en cuerda floja entre las desaparecidas Torres Gemelas de Nueva York el 7 de agosto de 1974.

24. Dice Philippe Petit, a propósito de la vida en las alturas: “yo necesito absoluto desapego, completa libertad y debo ser un naufrago en la isla desierta de mis sueños” (Marsh, 2008).



irrumpiría de nuevo sobre el vacío que separaba las ahora desaparecidas torres del World Trade Center, a más de cuatrocientos metros de altura. Dice Auster que: “el equilibrismo no es un arte mortal, sino un arte vital, de una vida vivida con plenitud; lo que equivale a decir que la vida no se esconde de la muerte, sino que la mira directamente a los ojos” (Auster, 2000, p.132). Y acerca de esa óptica:

La función de este artista es siempre crear una sensación de libertad infinita. Malabarista, bailarín, acróbata, interpreta en el cielo los actos que otros hombres se contentarían con realizar en el suelo. La intención es al mismo tiempo forzada y perfectamente natural y, en el fondo, su encanto reside en su absoluta inutilidad.<sup>25</sup> (Auster, 2000, p. 125)

Otra forma de comprender lo que Paul Auster sostiene en su ensayo *En la cuerda floja*, lo podríamos leer en el libro de Philippe Petit, titulado: *Alcanzar las nubes*, cuyas páginas relatan la epopeya de un éxodo hacia el vacío. Un itinerario que se gestó en la sala de espera de un consultorio odontológico en París, donde el joven equilibrista hojeaba una revista que revelaba el proyecto arquitectónico de las torres gemelas que, según el propio Petit: “iban a ser levantadas para él”. El video documental *Man on wire*, de 2008, dirigido por James Marsh, pondrá en colores ese camino recorrido por el alambriero, quien tanteó cada uno de sus movimientos hasta encumbrarse en la azotea de la torre norte, desde donde emprendió el viaje a través de la cuerda durante cuarenta y cinco minutos, en ocho cruces de lado a lado<sup>26</sup>; acto que el propio Auster categorizaría más tarde como: “un regalo de asombrosa e indeleble belleza a la ciudad de Nueva York”.

25. A propósito de la relación entre *vacío*, *abismo* y *felicidad*, Nietzsche dirá: “Zaratustra contempló al pueblo, y se maravilló. Luego habló así: / «el hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el Superhombre: una cuerda sobre el abismo. / Un peligroso ir más allá, un peligroso detenerse, un peligroso volver atrás, un vacilar peligroso y un peligroso estar de pie». / «Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta. Lo que debemos amar en el hombre es que consiste en un *tránsito* y un *ocaso*. / [...] Yo amo a quienes se prodigan y dilapidan su alma y nunca buscan agradecimiento ni retribuciones pues esos son los que lo dan todo y no quieren conservarse a sí mismos»” (Nietzsche, 1983).

26. “Trayecto donde Philippe Petit parecía como si caminara en una nube mientras se recostaba y se arrodillaba en la cuerda saludando a la multitud” (Marsh, 2008).



Ya hemos referido a lo largo de este texto que la condición del *vacío* es también una marca indeleble de los personajes de *La trilogía de Nueva York*, y será sobre esa categoría cavernosa que estas veletas destinadas por el viento se descubrirán asiduamente armando sus rutas. En este sentido, entonces, cabe anotar que no es posible hallar un estado pernicioso en estos hombres *blandos*<sup>27</sup> de la trilogía de Paul Auster; por el contrario, entendemos esas creaciones literarias como sombras humanas que abordan el mundo desde la superficie o desde los propios límites; es decir, que mientras fluyen como vahos imperceptibles, a su vez también se van volatizando como si se tratara de espíritus extintos. De acuerdo con tal perfil, Bernardo Soares, el semi-heterónimo<sup>28</sup> de Fernando Pessoa, escribe en un corto fragmento del *Libro del desasosiego*, titulado *Letanía*: “nosotros no nos realizamos nunca. Somos un abismo que va hacia otro abismo —un pozo que mira el cielo” (Pessoa, 2002). Plegaria colectiva que de paso justifica un mundo hecho de soledades, de desatinos y de un desnudo estoicismo que enmarca a los mentados hombres austerianos, quienes siguiendo una senda desprovista de rutas se van opacando en medio del camino.

Retornemos pues el Tao, que por definición es *el camino* y descubramos vagando en medio de esta senda a los personajes de *La trilogía de Nueva York*, pasando sin equipaje como alientos silenciosos. Siempre de retorno, suavemente, como si todo proviniera de un vacío que es su fuente, conscientes de que el Ser tiene su origen en el No-ser. Y valiéndonos del poema de Jorge Luis Borges, titulado *Para una versión del I Ching*, concibamos el camino errante de los personajes literarios como una *ruta vital* que siempre los conduce a un lugar desconocido:

El porvenir es tan irrevocable/ como el rígido ayer. No hay una cosa/  
que no sea una letra silenciosa/ de la eterna escritura indescifrable/

27. En el *Tao* se dice al respecto: “Lo más blando supera lo más duro. Aquello que carece de forma penetra en lo impenetrable. Por esto conozco el valor de la no-acción. Pocos en el mundo han llegado hasta aquí”.

28. “Semi-heterónimo porque no siendo su personalidad la mía, es no diferente de la mía, sino una mutilación de ella. Soy yo, menos el raciocinio y la afectividad”. Afirmación de Fernando Pessoa escrita en una carta al poeta Adolfo Casais Monteiro, el 13 de enero de 1935 (Pessoa, 2002).



cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja/ de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida/ es la senda futura y recorrida/ el rigor ha tejido la madeja/ no te arredres. La ergástula es oscura,/ la firme trama es de incesante hierro/ pero en algún recodo de tu encierro/ puede haber una luz, una hendidura/ el camino es fatal como la flecha/ pero en las grietas está Dios, que acecha. (Citado en: Wilhelm, 2010)

Asimismo, es importante tener en consideración el apunte hecho por José M. Tola en la versión castellana del *Tao Te King*, cuando expresa, en el prefacio del libro, pretendiendo diseccionar y explicar el título de ese antiguo texto chino: “El Tao está conformado por una combinación de dos caracteres: *Ch’o*, que representaría un pie dando un paso, y *Shou*, a una cabeza” (Lao Tsé, 1976). Con ello daría una condición activa que supone el sentido errante, en el que la cabeza y los pies son uno sólo; imagen que por demás, remite a la desaparición de Lao-Tsé, quien, yendo por el Oeste y adentrándose en el país de los Bárbaros, se pierde para siempre.

En un trabajo reciente del profesor Gabriel Aranzueque sobre el cuerpo y el texto en la estética tradicional taoísta, aparece una referencia hecha por Gilles Deleuze en ¿Qué es la filosofía?:

Cualquier sensación se compone con el vacío, componiéndose consigo misma, todo se sostiene en la tierra y en el aire, y conserva el vacío, se conserva en el vacío conservándose a sí mismo. Un lienzo puede estar cubierto del todo, hasta el punto que ni siquiera el aire pase ya, sólo será una obra de arte siempre y cuando conserve no obstante, como dice el pintor chino, suficientes vacíos para que puedan retozar en ellos unos caballos (aunque sólo sea por la variedad de planos). (Citado en: Aranzueque, 2012, p. 65)

Lo anterior significa que para que un espacio en pintura se torne viviente ha de poblarse de vacío y ha de trenzar cada una de sus líneas con el Tao. Del mismo modo, más adelante apuntará el profesor español que de lo que se trata es de: “ver pasar lo que hay y ver pasar lo que somos”, tal como si fuera una escena con las creaciones austerianas, donde: “el signo pictórico se enfrenta a la fragilidad de su aparición y, en consecuencia, a su inminente desaparición, a su ineludible desfiguración, a su quedar en nada” (Aranzueque, 2012, p. 87).

## Bibliografía

---

- Alighieri, D. (2011) *La divina comedia*. Madrid: Edaf
- Aranzueque, G. (2012) *Cuerpo y texto*. Medellín: Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas y Económicas-Universidad Nacional de Colombia
- Auster, P. (1994) *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (1997a) *Ciudad de cristal*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (1997b) *Fantasmas*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (1997c) *La habitación cerrada*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (2000) *Experimentos con la verdad*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (2001) *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews (Paperback)*. New York: Penguin Books
- Auster, P. (2002) *La historia de mi máquina de escribir*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (2006) *A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (2012) *Aquí y ahora. Cartas 2008-2011*. Barcelona: Anagrama & Mondadori
- Blanchot, M. (1977) *Falsos pasos*. Valencia: Pre-Textos
- Blanchot, M. (1991) *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica
- Blanchot, M. (1992) *El espacio literario*. Barcelona: Paidós





Cacciari, M. (2004) *Soledad acogedora de Leopardi a Celan*. Madrid: Abada

Camus, A. (1981) *El extranjero*. Madrid: Alianza

Cioran, E. M. (1992) *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets

Conche, M. (2010) La soledad del filósofo. *Revista de Extensión Cultural UNAL*, (54), 7-10

De Cortanze, G. (1996) *Dossier Paul Auster. La soledad del laberinto*. Barcelona: Anagrama

De Maistre, X. (2007) *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Funambulista

Dostoyevski, F. M. (2007) *Apuntes del subsuelo*. Madrid: Alianza

Drevet, P. (2010) La soledad del escritor. *Revista de extensión cultural UNAL*, (54), 11-13

Duras, M. (1994) *Escribir*. España: Tusquets

Gómez Vallecillo, A. I. (2005) La necesidad del Otro. *Revista de literatura Quimera*, (253), 34-40

Kafka, F. (1984) *La metamorfosis*. Barcelona: Seix Barral

Kafka, F. (2004) *Carta al padre*. Madrid: Edaf

Lao Tsé (1976) *Tao Te King*. Barcelona: Barral

Le Breton, D. (2011) *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela

Lledó, E. (2011) *El silencio de la escritura*. Barcelona: Austral



Marsh, James (dir.) *Man of wire*. (Video DVD) Dallas, Texas: Magnolia Home Entertainment. 2008

Nietzsche, F. (1983) *Así habló Zaratustra*. Madrid: Sarpe

Nietzsche, F. (1994) *Aurora*. Madrid: Alianza

Pamuk, O. (2007) *La maleta de mi padre*. Barcelona: Mondadori

Pardo, J. L. (1996) *La intimidad*. Valencia: Pre-textos

Pascal, B. (1981) *Pensamientos*. Madrid: Alianza

Pessoa, F. (2002) *Libro del desasosiego*. Barcelona: El acantilado

Petit, P. (2007) *Alcanzar las nubes*. Barcelona: Alpha Decay

Rilke, R. M. (1996) *Cartas a un joven poeta*. Colombia: Norma

Rimbaud, A. (1993) *Una temporada en el infierno*. Bogotá: El Áncora

Rimbaud, A. (1997) *Iluminaciones - Cartas del vidente*. Madrid: Hiperión

Sábato, E. (2011) *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Austral

*Sagrada Biblia*. (1969) Génesis, cap. 4; Jonás, caps. 1 y 2. Madrid: Biblioteca de autores cristianos

Walser, R. (2005) *La habitación del poeta*. España: Siruela

Walser, R. (2009) *El paseo*. Madrid: Siruela

Wilhelm, R. (2010) *I Ching: el libro de las mutaciones*. Barcelona: Edhasa

Wood, M. (2005) El arte de la ficción (entrevista a Paul Auster). *Revista de literatura Quimera*, (12), 12-20



### 3. Paul Auster: una metáfora del azar

*En ese instante sutil en el que el hombre se vuelve sobre su vida,  
Sísifo, regresando hacia su roca, contempla esa serie de actos  
desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido  
bajo la mirada de su memoria y pronto sellado con su muerte. Así,  
persuadido del origen plenamente humano de cuanto es humano,  
ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está  
siempre en marcha. La roca sigue rodando.*

*¡Dejo a Sísifo al pie de la montaña! Uno siempre recupera su  
fardo. Pero Sísifo enseña la fidelidad superior que niega a los dio-  
ses y levanta las rocas. También él juzga que todo está bien. Este  
universo en adelante sin dueño no le parece ni estéril ni fútil. Cada  
uno de los granos de esta piedra, cada fragmento mineral de esa  
montaña llena de noche, forma por sí solo un mundo. La lucha por  
llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre.*

*Hay que imaginarse a Sísifo feliz.*

Albert Camus

Ahondar en la obra de Paul Auster es derivar a través del lenguaje de un ilusionista<sup>29</sup> que ha sido capaz de edificar un método, un espacio y su propia obra en forma de matrioska<sup>30</sup>; es decir, que su invención parte de una estructura que contiene historias que brotan del recuerdo y otras que se construyen en la ficción, pero ambas se sostienen y conjugan como una

29. Término acuñado por Esther Álvarez López en su artículo *El ilusionista de las palabras, Paul Auster y su universo creativo*, donde afirma: “Este ilusionista de las palabras no es tan sólo un escritor o un director, ni siquiera ambas cosas a la vez. Por encima de etiquetas clasificadoras, Paul Auster es ante todo un gran contador de historias, uno de los más grandes de nuestro tiempo” (Álvarez López, 2010).

30. La matrioska no es sólo una muñeca individual, sino la sumatoria de muchas muñecas que habitan en su interior, y que conforman la unidad: “Todos mis libros están unidos por una fuente común, por las preocupaciones que comparten [...] Si todos estos libros estuvieran en un solo volumen formarían el libro de mi vida hasta el momento, un retrato multifacético de lo que soy”.(Auster, 2000).



sola. Una estructura en la que el vacío, además de ser una característica interna, es también el lugar donde habitan los hombres solitarios, y donde los días acontecen como una sombra silenciosa. En otras ocasiones, mientras leemos las novelas, los ensayos y los poemas de este escritor, sentimos el vértigo de un funámbulo que fluctúa sobre una cuerda oscilante; y asimismo, nos vemos en las manos de un arquitecto-escritor que cimenta tanto los relatos como sus sombríos personajes sobre un material que se volatiliza en la fatalidad; no queriendo decir con esto que el azar sea la noción que enmarca todo el mundo literario austriaco, aunque sea recurrente a lo largo de toda su creación.

La pretensión de excavar sobre un sustantivo tan abstracto como *azar* –cuya pretensión no es obligatoriamente estereotipar ni al autor ni a su obra-, sería tomar estas páginas como una respuesta a la condición accidentada de la vida misma; es decir, resaltar la estética de la contingencia enmarcada en *La trilogía de Nueva York* –que no podría tener sus antecedentes en las características del pensamiento medieval, que pensó la existencia de Dios a partir de lo necesario. Esa obra se acoge con mayor exactitud a un pensamiento existencialista, en tanto el hombre asume su condición personal apartado de la sombra del Dios<sup>31</sup> y, en esa dirección, reivindica el sentido circunstancial de una humanidad que se sabe arrojada a la vida, a la accidentalidad del acontecimiento y al absurdo mismo; lo que en el pensamiento de Nietzsche sería los dados arrojados del cielo a la tierra y su devenir allí manifiesto.

Del carácter ineludible del destino dirá Paul Auster, en un diálogo sostenido con el crítico literario Gérard de Cortanze: “Está la necesidad de las contingencias y la vida no es más que eso, contingencias, no hay más que abrir los ojos y mirar la vida de la gente que te rodea, la de tus amigos, para darse cuenta de hasta qué punto ninguna existencia sigue una línea recta” (De Cortanze, 1996).

Para justificar el sentido circunstancial en la obra del escritor norteamericano, es oportuno aproximarse a su escrito ¿Por qué escribir?<sup>32</sup>, y de igual

31. “¿Cómo? ¿El hombre será solamente un error de Dios o Dios será solamente un error del hombre?” (Nietzsche, 1998).

32. Ver: Auster (2000). *Experimentos con la verdad*. Compilado de historias que señalan acontecimientos azarosos que han marcado profundamente la vida del escritor.



manera al prosista español Justo Navarro, quien además de traducir parte de la obra de Auster al castellano, también ha condensado en el prólogo<sup>33</sup> de *El cuaderno rojo* el inicio de la vida accidentada del joven Auster y la resonancia de las experiencias en la obra que se gestaría posteriormente.

Cuentan Auster y Navarro que, hacia finales de julio de 1961, cuando el escritor norteamericano tenía catorce años de edad fue a un campamento de verano en el estado de Nueva York. Allí, mientras iban de paseo por el bosque, una tormenta acorraló a los jóvenes exploradores, que intentaron ponerse a salvo cruzando uno a uno la alambrada que los separaba de los árboles; pero fue en medio de la huida que un rayo mortal abatió a Ralph, el infante a quien Paul Auster secundaba en la escapatoria: “Quizá el explorador Paul Auster hubiera muerto electrocutado”, dice Navarro. No obstante ese aciago suceso<sup>34</sup>, dibujado ante los ojos del niño y posteriormente de los del escritor, mostró cómo el azar provoca de repente la vida y la muerte e, incluso, cómo el idioma del azar es también el idioma de la fragilidad.

Tiempo después Auster estaría relatando la impróvida muerte de su padre, Samuel Auster, sucedida en las primeras horas de un domingo de enero de 1979, y que trajo consigo una inesperada herencia. Luego se conoce la historia del joven que escribía por encargo para ganarse la vida, mientras traducía con sus palabras los poemas de *les poètes maudits*: Baudelaire, Rimbaud y Verlaine. Lo concebiremos atravesando el Atlántico hasta París, donde volvería a colisionar con un mundo incomprensible y escurridizo, y lo advertiremos más tarde de vuelta sobre la calle Varick, en Nueva York, en medio de una habitación de un décimo piso, donde inició su vida de literato consagrado, pasando días enteros transcribiendo el universo cómico y aterrador que era el suyo, pero que a la vez era tan universal como la vida y la muerte. Todo esto siempre narrado con el mismo lenguaje, aquel que descubrió en su niñez en medio de la tormenta, en el que podría haber la humanidad entera.

33. El cazador de coincidencias (Prólogo). *El cuaderno rojo*. Anagrama, 1994.

34. “Ese accidente cambió mi vida, sin duda. El chico estaba vivo, y segundos más tarde estaba muerto. Yo me encontraba a centímetros de él. Fue mi primera experiencia con el azar de la muerte, con la desconcertante inestabilidad de las cosas. Crees que pisas tierra firme y un instante después la tierra se abre bajo tus pies y desapareces” (En: Wood, 2005).

### 3.a. Azar

Algo sucede y, desde el instante en que comienza a suceder, nada puede volver a ser lo mismo.

*Algo sucede. O bien, algo no sucede. Un cuerpo se mueve. O bien, no se mueve. Y si se mueve, algo comienza a suceder. Y aun si no se mueve, algo comienza a suceder.*

Paul Auster, *Espacios blancos*.



En la Babilonia borgiana la lotería concedía premios pecuniarios y marcaba el destino de la humanidad. Aquellos que encarnaban eventualmente como procónsules vieron alterada su privilegiada posición tras un hado misterioso que los arrojaba a la esclavitud, en cuyo lapso transitaron de la vital omnipotencia a la mísera ignominia de las cárceles. Jorge Luis Borges evoca en su vertiginosa y caótica ciudad un sentir desasosegado, donde la tómbola se fusiona con la realidad mientras los habitantes permanecen a merced del azaroso juego dispuesto por la “eclesiástica y metafísica Compañía”, y donde los sucesos fundan los puros accidentes de la vida. Tras ese método, las esperanzas y las costumbres terminan permeadas por un recurrente destino sombrío enmarcado en las lógicas del azar (Borges, 1956, pp. 59-66), logrando hacer de los babilonios desnudas representaciones infecundas, resguardadas en la predestinación de cada sorteo (Recio, 2009), mientras esperan impávidos el advenimiento de un absurdo amanecer henchido de fatalidad.

Precisar sobre el azar<sup>35</sup> en el lenguaje de Borges y en la obra de Auster induce a rumiar sobre la idea del *destino* como una fuerza no pensada,

---

35. “El mundo de Auster es un mundo sin Dios, un mundo dominado por el azar. Pueden encontrarse mil y una razones en los manuales de sicología que conecten la ausencia del padre con la ausencia de Dios (Dios es el orden, el padre que todo lo creó, el origen, el que tomó por nosotros esa decisión que es la vida), pero en la obra de Auster el problema se presenta y se desarrolla de una manera más compleja. No tenemos padre, no tenemos Dios y, sin embargo, intentamos dejar a un lado nuestro cinismo, intentamos unir las piezas para entender y habitar la imagen que éstas forman” (Silva Romero, 2011).



pues en ambos literatos la *accidentalidad* es la esencia que traza un nudo de caminos inconexos, puesto que es la edificadora de un sinnúmero de laberintos y es aquella que pone en evidencia las copiosas perplejidades humanas, donde se forja la existencia del hombre sobre un ambiguo suceder de fluctuaciones haciendo del devenir cotidiano una trabazón de incertidumbres. Demócrito, el filósofo presocrático, condensará el singular estado de la contingencia en su adagio: “todo lo que existe en el universo es fruto del azar y de la necesidad” (Monod, 1981); sin embargo, para el caso que nos atañe valdría la pena excavar en las literaturas del argentino y del norteamericano, con el ánimo de descubrir en uno y otro la semejanza, la pertinencia y la constante repetición de esas voces que instigan a la errancia, al desvío y al azar; como si esta terna, además de ser una característica del transitado mundo moderno y del flamante tiempo contemporáneo fuera, *per se*, una propiedad natural de la vida misma.

Avizoremos en cuentos de Borges como: *El jardín de senderos que se bifurcan*, para figurarnos allí en un laberinto caótico y temporal, labrado por caminos que conducen a la eternidad, análogo a la novela inacabada e incoherente que aún se escribe y que se alude en el cuento. Irrumpamos en *La biblioteca de Babel* y extraviémonos entre las infinitas galerías hexagonales donde anidan todos los libros posibles, bosquejados bajo las figuras más insospechadas, en cuyos anaqueles se esconde un universo de historias traducidas en todos los idiomas; del mismo modo podríamos volvernos sobre el libro *El Aleph* para sentir, en aquella quimera titulada: *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*, una trasegada huída a lo largo de la existencia, que esconde además una secreta muerte en el centro de una encrucijada. En la misma dirección, yéndonos sobre la ficción literaria titulada: *El inmortal*, poder internarnos en aquel emporio de inagotables pasadizos que dirigen hacia ninguna parte, donde las puertas desembocan en la nada, las escaleras inversas coronan los prominentes techos y las ventanas traslucen solo lánguidos muros deshabitados. Panorama que por cierto perpetuará las concurrencias estériles del cuento *Los dos reyes y los dos laberintos*, dejándonos al descubierto la confluencia de trayectos enmarañados que asemejan un laberinto desprovisto de pasadizos y de cercas, porque es un inmarcesible desierto pensado para descarriarse, para opacarse y, al final, para morir como el rey de Babilonia, quien sucumbió en un recóndito desdoblamiento entre medio del hambre y de la sed.



Del otro lado, y frente al espejo literario de Jorge Luis Borges, hallaremos la inescrutable *Trilogía de Nueva York* y a su exponente: Paul Auster, quien hará de Daniel Quinn en *Ciudad de cristal*, la semblanza de un escritor solitario, que después de una llamada equivocada en medio de la noche se transmutará en un fortuito detective que concibe el azar como lo único real, y que en su condición inquisitiva nunca logrará conocer la verdad sobre una indeterminada sombra llamada Peter Stillman; pero sí, en cambio, se sabrá abandonado en medio del sin rumbo, como un Quijote<sup>36</sup> en Nueva York capaz de aventurarse sobre el devenir de un dramático trayecto que se extingue.

En el libro *Fantasmas*, Blanco y Negro serán a la postre el mismo sujeto, mientras el investigador llamado Azul, contratado por Blanco para vigilar a Negro, finalizará su celo en el instante en que su identidad agoniza. En el texto final, el narrador anónimo de *La habitación cerrada* nunca descubrirá por qué Fanshawe, su amigo de infancia, prescindió de su inédita obra para que otro dispusiera de ella; igualmente, no sabremos la razón por la que abandonó a su mujer, Sophie, y dejó a merced a su pequeño hijo, Ben. Sin duda, esa trinidad literaria de Nueva York, en términos borgianos, la podríamos compendiar dentro de un solo laberinto orbicular colmado de secretos, de muertes aparentes y de múltiples identidades, donde quien espía se desvanece al borde de sus pesquisas y quien es perseguido se diluye quedamente en medio de la conspiración. Lo que en últimas podría ser, parafraseando al escritor austríaco Robert Musil, un canto a la fragmentación de los hombres sin atributos que sobrevienen a partir de las contingencias<sup>37</sup> y que, por demás, hacen de su mundo un lugar sin futuro, y de la vida propia un suceder estéril, que no inquieta porque es el reflejo de la condición natural de cada personaje.

---

36. Daniel Quinn y Don Quijote tienen las mismas iniciales en sus nombres. Asimismo, la ficción austeriana se convierte en un creadora de aventuras que bien podrían denominarse detectivescas, bajo falso nombre, hasta el punto de volverse, en términos caballerescos, un protector y un salvador de otros; es decir, como un insigne antihéroe.

37. La obra inacabada de Robert Musil: *El hombre sin atributos*, muestra a Ulrich como el antihéroe que se ve como un hombre sin cualidades, o como bien lo define el escritor argentino Juan José Saer: “un hombre siempre marginal, carente de esencia fija y de definición cerrada”. Por otra parte, el cine presenta dos ejemplos palmarios de la contingencia en el mundo de los hombres: *Lola Rennt*, del director Tom Tykwer (1998) y *Match Point*, de Woody Allen (2005).



Ahora bien, este juego de eventualidades afinadamente pensado por Auster tiene un precedente significativo en el libro II de la *Física* de Aristóteles. Allí se estudia el duplo *Casualidad* y *Suerte*, afirmando que hay quienes sostienen que “la casualidad es la causa de todo” y “la suerte es causa, pero oculta a la razón” (Aristóteles, 1995, p. 43); con el aditamento de que sendos términos son accidentales e indeterminados. Del mismo modo, valdría la pena acercarnos a la sutil divergencia que desarrolla el filósofo griego entre la expresión *Tyché* (*fortuna*), emparentada con el pensamiento y las acciones humanas, y el término *Autómaton* (*azar*), el cual tendrá una acepción más amplia puesto que su sentido se entiende sobre el contexto de la naturaleza, aunque tal locución, dirá Aristóteles, al tiempo ha de conducir hacia las propias causas malogradas; es decir, el *Autómaton* es la producción de todo aquello que es en vano (Aristóteles, 1995). Ahora, para ver traducidos esos conceptos en la obra del escritor norteamericano bastaría llevar los ojos sobre cada una de las figuras literarias austrianas<sup>38</sup>, las cuales a la postre terminan siendo los antihéroes que ocupan los paisajes de su escritura, mientras se les avista disgregados entre las

---

38. Benjamin Sachs desvirtuará su conducta a partir de las crisis íntimas (*Leviatán*); Ana Blume habitará una ciudad apocalíptica, caótica y sin nombre cuando decide partir de su lugar de origen en busca de su hermano William (*El país de las últimas cosas*); Nashe y Pozzi optarán por el vagabundeo de las autopistas americanas y hallarán al final una condena existencial (*La música del azar*); Marco Stanley Fogg, sumido en un profundo desarraigo, emprenderá un periplo por todo el país, y en ese recorrido, como si se tratara de Telémaco, el personaje de la Odisea, terminará descubriendo a su padre y su historia familiar (*El palacio de la luna*); Mr. Bones es un perro que aprendió el idioma de su amo, William Gurevitch, mientras recorren juntos los Estados Unidos en interminables aventuras (*Tombuctú*); David Zimmer, después de perder a su familia en un trágico accidente aéreo, logra, tras la escritura de un libro sobre el actor Hector Mann, hacer un homenaje a un hombre que había desaparecido sin dejar rastro (*El libro de las ilusiones*); Sidney Orr, después de estar al borde de la muerte y mientras camina por la ciudad en medio de su convalecencia, descubre en una librería un cuaderno azul que lo dejará nuevamente con el deseo de escribir (*La noche del oráculo*); Nathan Glass es un hombre de sesenta años de edad que en medio de la soledad, después del abandono de su mujer, decide volver a Brooklyn y descubrir azarosamente que es en ese lugar donde ha llegado a vivir y no a morir (*Booklyn Follies*); la historia que cuenta Adam Walker en su manuscrito será una pregunta abierta que deja cavilando sobre dónde está la verdad (*Invisible*); Miles Heller se desconecta del mundo y vive siete años en un presente perpetuo que lo ata; sin embargo, volverá a su lugar en Nueva York en una especie de reconexión con su vida anterior (*Sunset Park*).



historias como si se tratara de entelequias desmembradas o de “seres en escisión”<sup>39</sup>. Para el caso de *La trilogía de Nueva York*, Daniel Quinn da un giro a su vida solitaria después de una llamada telefónica (*Ciudad de cristal*); Blanco aparece repentinamente en la vida de Azul, haciendo de este detective un hombre que arrinconará su propia realidad (*Fantasmas*); un mensaje de la viuda de Fanshawe al narrador destinará su existencia a la sombra de un itinerario impensado (*La habitación cerrada*). Cada uno de esos personajes podría servir como paradigma suelto para confirmar el sentido circunstancial de la vida, lo que hace del azar el punto de quiebre que dura un instante y que supone la metamorfosis total. En contraste, el filósofo romano Boecio, previo a su ejecución, apunta en su libro: *La consolación de la filosofía*, que: “el azar es un acontecimiento imprevisto, fortuito y sin ningún nexo causal”, y en esa dirección deducirá que: “si Dios establece la jerarquía de todas las cosas, no existirá lugar para lo accidental” (Boecio, 2004). No obstante, la agudeza del autor norteamericano partirá de un par de elementos imprescindibles que justifican las contingencias como muestra fundamental de lo que deviene en vida: el primero será el abandono de Dios, tras cuya abdicación se logra un marcado protagonismo de los hombres, en el sentido en que estos, en su condición solitaria, siempre estarán condenados a ser libres; asimismo, si bien “Dios no juega a los dados”<sup>40</sup>, su imagen y semejanza, llamada “humanidad”, sí se verá irrevocablemente asolada por la fatalidad. En segundo término, Auster desmantela los límites de la realidad y de la ficción hasta el punto de unir aquello que es verídico con lo que hace parte de una invención, y bajo esa lógica el lector asiste a un desgaste ineluctable de cada personaje, como si todos de una u otra forma se sometieran a trasegar sobre algún laberinto borgiano.

Paul Auster puede ser considerado más que un narrador de historias, un retratista de nuestras ciudades contemporáneas y, previamente, un pen-

39. Definición que hace Paul Auster a Gérard de Cortanze, a propósito de los personajes de sus obras (De Cortanze, 1996).

40. Interpretación de Albert Einstein en una correspondencia sostenida con el físico danés Niels Bohr, a propósito del escepticismo de las teorías de la mecánica cuántica, pues Einstein afirmaba que las cosas no ocurrían al azar ni a partir de las probabilidades, sino que eran específicas porque se ajustaban a una realidad dada y sistemática (Quinto congreso Solvay, 1927. Anécdota).



sador que revela la condición humana de nuestro tiempo. Ahora, si bien sabemos que no es un purista al momento de emplear el vocablo *azar* en su literatura, es menester reiterar, apoyados en las apreciaciones de Gérard de Cortanze, la concepción del azar en el escritor neoyorquino, pues tanto en él como en Demócrito:

Éste es consecuencia de lo fortuito y de la necesidad. Es decir, del accidente, y bajo los mismos términos el intérprete de las ficciones austerianas, emancipado completamente, por lo menos en un primer tiempo, encuentra siempre en su camino un grano de arena, un incidente, que le empujará a una tarea de la que ya no podrá sustraerse. (De Cortanze, 1996)

Efectivamente esta idea del accidente descansa en la reivindicación del *acontecimiento* que bien podríamos develar a lo largo del trabajo de Auster, y quizá haciendo un paralelo podría emparentarse con el bien llamado hito universal de la literatura infantil: *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, el cual, sin duda alguna, evidencia una de las muestras más conspicuas, literariamente hablando, donde se concibe el *caos* y la *lógica* dentro de un juego que es la vida y, de igual forma, donde el *sentido* y el *sin-sentido* caben en una sola historia. Justamente, más que reafirmar la incuestionable formación matemática de Lewis Carroll, reflejada en esa invención de 1862<sup>41</sup>, valdría la pena tener en cuenta las disertaciones filosóficas de Gilles Deleuze, quien propone, en *Lógica del sentido*, el bastión para develar el mundo propio de los acontecimientos, en el que además se acomodaría perfectamente toda la obra de Paul Auster, pues en el cuento del británico tanto como en la literatura del norteamericano se saben desaparecidas las coordenadas cartesianas del pensamiento clásico, que perfectamente podríamos traducir en el ineludible fin de la identidad, en la consumación del tiempo y en la reconstrucción del *sentido* como concepto (Deleuze, 1989).

---

41. El 4 de julio de 1862, en una excursión por el río Támesis una tarde veraniega, Lewis Carroll compuso, a petición de las hermanas Liddell, el cuento de *Las aventuras de Alicia bajo la tierra*. Tres años más tarde, en 1865, luego de introducir cambios significativos en su texto, publicó la obra con el título: *Alicia en el país de las maravillas*, y en 1871, en vista del éxito del texto infantil, presentó una segunda parte, cuyo título es: *Alicia a través del espejo*.



Para mostrar el desvanecimiento de coordenadas que ha devastado el gran positivismo del siglo XIX, bastaría recordar el momento en el que Alicia, siguiendo al raudo conejo blanco, terminó precipitándose sobre una madriguera subterránea en forma de túnel, que la condujo hacia un país excepcional, pintoresco, lógico y paradójicamente absurdo. Allí, además de alterar su estatura y de nadar entre sus propias lágrimas, también provocó una insólita ilación con la oruga fumadora, con la despótica Reina de Corazones, con un gato sonriente, con un lunático sombrerero, con un naipe de condiciones humanas y con una falsa tortuga. Evidentemente, un espacio discordante y laberíntico concebido por Carroll y posteriormente desplegado por Paul Auster en su trilogía, pero esta vez localizado en el escenario neoyorkino, en cuyo territorio un escritor reside creando novelas de misterio, que haciendo las veces de detective acaba confinado en su propia búsqueda, donde un espía termina siendo contratado para vigilar su inherente sombra y donde un hombre suplanta a su amigo hasta la extinción. Más aún, conocemos por la mitología griega a Dédalo, el edificador del laberinto de Creta, quien contuvo al minotauro en medio de las encrucijadas y cuya alegoría pareciera ser la maqueta que encaminó a Lewis Carroll, tanto como a Borges, a fundar el flamante e inadmisibles país de las maravillas y los fantásticos laberintos sin salida, mientras Paul Auster, también tocado por las estructuras caóticas del mito griego, logró hacer un homenaje a su ambigua ciudad en la turbia *Trilogía de Nueva York*. Sobre ella, además, supo mostrar el pasmoso retrato de nuestro tiempo fortuito y de nuestra humanidad, que perennemente transita sobre las ruinas como un inédito Sísifo, aquel que Albert Camus definió como el trabajador de los infiernos y el héroe del absurdo, tanto por sus pasiones como por su tormento. Un condenado que arrastra eternamente la pesada roca hasta lo alto de la montaña, desde donde perpetuamente se precipita. Sobre esa monótona labor el hombre presidido por el azar y el sin sentido se inmortaliza entre las grietas que marcan el laberinto, feliz en medio de lo inadmisibles, ahora que sabe que el castigo más terrible es aquél que se funda sobre la desesperanza y lo inútil (Camus, 2008).

Retornando al asiduo tema de la fatalidad en la obra del escritor norteamericano, sería pertinente recordar el año 1990 cuando Paul Auster recibió la propuesta de escribir un cuento de navidad para el diario neoyorkino *The New York Time*, encomienda publicada el veinticuatro de diciembre del mis-



mo año, con el título: *El cuento de navidad de Auggie Wren's*<sup>42</sup>, invención que cinco años después sería llevada al cine a través del guión austriano y con la dirección del cineasta oriental Wayne Wang, quien con el rótulo cinematográfico de *Smoke* pretendió plasmar la volatilidad de la vida y la incorpórea forma de concebir el acontecimiento, o, en palabras del propio Auster: *Smoke* hace referencia a “una metáfora con la que se intenta transmitir lo que puede pasar y ocurrir entre la gente” (De Cortanze, 1996). El tema literario de la navidad, creado sobre las características de la soledad humana en la ciudad y erigida sobre la tragedia del azar, deja de hacer el tradicional tributo a los abetos insignes en esa época estacional y a la influencia de las luces intermitentes que adornan año tras año las fachadas del condado de Brooklyn, mientras la nieve cubre el ambiente de nostálgica familiaridad. La trama no enfatiza en el acto entrañable del don en una fecha digna de regocijo y alegría. Ese argumento bien podría advertirse si se hace el ejercicio de contrastar el cuento navideño de nuestro tiempo con la narración más famosa del escritor O. Henry: *El regalo de los reyes magos*, que invoca las virtudes del amor en la navidad, o quizá si es cotejado con la corta novela del británico Charles Dickens: *A Christmas Carol (Un cuento de navidad)*, escrita a mediados del siglo XIX, cuando el autor engendra literariamente al apático y misántropo Ebenezer Scrooge, alma que abomina el espíritu de la navidad pero, también, hombre benévolo y caritativo que se transforma en plena época de advenimiento navideño. Muy a la inversa de ambas, la propuesta de Auster es todo un retrato de la incertidumbre creado por las vueltas del azar en una historia concebida en la calle Court, en pleno centro de Brooklyn, que remite a su amigo Auggie Wren, el vendedor de una afamada tienda a la que el escritor norteamericano llega siempre en busca de sus puros holandeses, y quien muestra a Auster los álbumes de fotografías que ha sacado con una cámara malversada y utilizada durante doce años consecutivos en la misma esquina sobre la Avenida Atlantic y la calle Clinton. Esas instantáneas, por demás, cuentan que fueron tomadas a las siete de la mañana, dando fe de la impredecible cotidianidad tras un registro pasmoso del transcurso del tiempo.

---

42. *Auggie Wren's Christmas Story*: “Un relato ficticio que sintetiza las obsesiones de Paul Auster, la manera en que sus personajes se enfrentan a la vida, y sus propias intuiciones sobre lo que significa relatar en el mundo” (Silva Romero, 2011).



La historia contada por Auggie Wren a Paul Auster será la fuente del cuento de navidad publicado en el diario neoyorkino. Una narración cargada de alteraciones que reseña el suceso fraudulento de Robert Goodwin, personaje que roba en la tienda y quien en su fuga deja caer la billetera, de donde se revela el nombre y la dirección del malhechor, cuyo infortunio lleva a Auggie Wren hasta la casa del ladrón el día de navidad, con la única pretensión de hacer una buena obra y retornar la cartera; sin embargo, en aquella casa terminará departiendo junto a Ethel, una anciana ciega que resulta ser la abuela del ladrón y a quien acto seguido Auggie Wren engaña para robar la cámara que utilizará posteriormente para hacer el mencionado estudio fotográfico.

La historia accidentada y la pluma del escritor son un referente de la contundencia que cobra lo episódico en la vida cotidiana y la lógica absurda que surge de lo imprevisto. No en vano el filósofo francés Clément Rosset, en su texto: *Lógica de lo peor, elementos para una filosofía trágica*, dirá: “el azar nunca es un objeto de demostración. Todo principio de demostración se opone al principio de azar” (Rosset, 1975). Esa calificación justifica el accionar acostumbrado de los hombres y la propia literatura contingente del escritor norteamericano, quien sabe que:

El azar es parte de la realidad y es por tal razón que continuamente nos vemos transformados por las fuerzas de la coincidencia, lo inesperado ocurre con regularidad en todas nuestras vidas. Y sin embargo, existe la noción generalizada de que las novelas no deben llevar la imaginación tan lejos [...]. Para decirlo de otro modo: la verdad es más extraña que la ficción. Y lo que busca el escritor norteamericano, se supone, es escribir ficción tan extraña como el mundo en el vivimos. (Auster, 2000)



### 3.b. Errar

*Quizá nuestro verdadero destino sea  
estar eternamente en camino arrepintiéndonos  
sin cesar y deseando con nostalgia, siempre  
sedientos de descanso y siempre errantes.  
Sagrado no es en verdad más que el camino  
del cual se desconoce la meta y que se sigue  
sin embargo con obstinación, como  
nuestro deambular presente a través de la  
oscuridad y de los peligros,  
sin saber lo que nos espera.  
Stefan Zweig, *El candelabro enterrado**

*Vagar* podría ser la categoría léxica más precisa para especificar el permanente devenir de los personajes en la literatura austeriana<sup>43</sup>, los cuales detentan la particularidad de hallarse siempre en medio de algún recorrido, como si se tratara de nómadas desamparados que encuentran su naturaleza en el caos y en la frustración mientras transitan y emigran hacia ninguna parte. Algunas veces, peregrinando a tumbos, descaminados entre las lánguidas calles neoyorquinas; otras, deambulando desde la quietud de sus habitaciones a través de recorridos mentales<sup>44</sup> que instigan a trasegar un espacio que no es otro que el de la soledad de cada hombre; tema que bien podemos profundizar a la sombra del primer ensayo de este texto, titulado *Paul Auster: arquitecto de la soledad*.

43. "Vagar es siempre un poco artificial. El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y si viaja debe ser para ahondar, paradójicamente, en el lugar y en los seres de su propio rincón" (Sábado, 2011, pág. 20).

44. "Hacemos un trayecto físico, avanzamos paso a paso. Se establece un circuito y, durante el trayecto, surgen pensamientos que van punteando el camino. Los pensamientos también realizan una especie de viaje. También se puede viajar mentalmente mientras se está sentado en una habitación" (De Cortanze, 1996, p. 141).



Para irrumpir en las ociosidades austerianas convendría hacer una aproximación a una de las anotaciones presentadas por el profesor Bernd Herzogenrath en su libro: *Un arte del deseo: leyendo a Paul Auster*. De esa forma se puede sustentar la errancia en su literatura sobre la influencia incidental de dos célebres novelas españolas picarescas, propias la una del Renacimiento y la otra del período Barroco (Herzogenrath, 1999). En la primera *El lazarrillo de Tormes* descubrirá la crudeza de la vida en medio de fortunas y adversidades; en principio, como postillón de un taimado ciego y a la postre concurriendo como el fautor del clérigo, del escudero, del fraile, del buldero, del capellán y del alguacil. Asimismo, la segunda novela, y en medio de las tierras de la Mancha, Aragón y Barcelona, el hombre de la triste figura: don Quijote de la Mancha, cabalgando sobre su viejo caballo Rocinante y acompañado por el fiel escudero Sancho Panza, se irá transfigurando al ritmo de sus andanzas en antihéroe de un éxodo metafísico, cuyo recorrido estará marcado por un sentimiento de profunda bondad y de hilarantes idealismos; características de un desplazamiento episódico que, por demás, evidencia el conjunto de aventuras burlescas padecidas a lo largo de sus viajes (Cervantes, 2008). Sendas obras estarán llamadas a ser el bastión de un mundo itinerante sobre el que el escritor norteamericano se apoya para someter a cada una de sus criaturas literarias, pero que se vislumbran en los rasgos detectivescos de *La trilogía de Nueva York*, donde las entelequias humanas allí manifiestas transcurren perennemente extraviadas, diluidas o confinadas:

Un hombre emprende un viaje a un lugar donde nunca ha estado anteriormente. Otro hombre regresa. Un hombre llega a un lugar sin nombre, sin señales físicas que le digan dónde está.

Otro hombre decide regresar. Un hombre escribe cartas desde ningún sitio, desde el espacio en blanco abierto en su mente. Las cartas jamás son recibidas. Las cartas jamás son enviadas.

Otro hombre emprende un viaje en busca de aquel primer hombre. Este segundo hombre se va pareciendo más y más al primero, hasta que también él es tragado por la blancura. Un tercer hombre emprende un viaje sin esperanza de llegar jamás a ningún lugar. Vaga. Sigue vagando. Durante todo el tiempo que permanece en el ojo desnudo, sigue vagando. (Auster, 2012a)



Bastaría leer las poco más de 150 páginas de *Ciudad de cristal* para imaginar a Daniel Quinn como un excepcional Marco Polo, el mercader y viajero veneciano que habría de llegar en expedición en pleno siglo XIII sobre las aguas de Asia central y de China. No en vano, mientras el des poblado escritor convertido en detective lee en la soledad de su habitación *Los Viajes de Marco Polo*, también éste zarpa ininteligiblemente y naufraga dentro de una caótica migración en medio del escenario neoyorquino, donde repetidamente se le verá franquear sin rumbo por la calle 72 con Madison Avenue; otras veces llega a la estación Grand Central en la calle 42, asediando West Side y la calle 96, pasando por Broadway, en un ir y venir cerca de su propio piso en la calle 107, donde regularmente iniciará recorridos sobre los límites del vecindario; en ocasiones puede verse atravesar la calle 99, deslizándose por Battery Park, haciendo confusos mapas sobre sus rastreos a Peter Stillman y en cuyas formas se dibujará una alusión a *La torre de Babel* (*Ower of Bab –The tower of Babel*), que insinúa la turbación interior del personaje a través de la fluctuación de sus recorridos. Otras veces se le avistará por la calle 84 en Riverside Park, cerca del río Hudson, vagando sobre la Avenida Roosevelt, merodeando la Quinta Avenida, inspeccionando la calle 23 y errando en la Séptima Avenida hasta Washington Square; se lo halla de paso por Varick Street, sobre la base del Word Trade Center; en ocasiones circulando a través de las estrechas calles del distrito financiero y en otros momentos transitando por Bowlin Green. Daniel Quinn cruza una y otra vez Fulton Street y partirá por Lower East Side, hasta llegar a Chinatown, donde se le vé ahuyentarse por la calle Catorce, punto en el que repetidamente emprende una nueva evanescencia a través de las avenidas Primera, Segunda y Tercera.

En *Fantasmas*, Azul y Negro serán dos quiméricos personajes que llevan de tajo sobre la calle Naranja, ruta donde se concibió la primera edición de *Hojas de hierba* y donde el clérigo Henry Ward Beecher lanzara vituperios contra la esclavitud. Algunas veces, y en medio de la atmósfera monótona que deja la constante guardia, puede hallarse sobre los pies nómadas de Azul cerca de Brooklyn Heights o vadeando itinerantemente del condado



de Brooklyn a la isla de Manhattan, sobre el puente<sup>45</sup> que los comunica. Se lo vé pasar por la calle que rodea el ayuntamiento o caminando hacia el norte a lo largo de Central Street; algunas veces irá de travesía al estadio de béisbol Ebbets Field, siguiendo los juegos de los Dodgers, y habrá momentos en que mientras se asedian y se atisban uno a otro, también nosotros como espectadores los seguiremos hasta el cine o accederemos con ellos a algún bar en busca de una copa. Sabremos fluir en compañía de tales avizores por la calle 26, andaremos en redondeles inagotables o vagaremos dentro de la quietud de sus habitaciones, a la sombra de Henry David Thoreau y de *Walden*, que sin duda invitarán a la propia reclusión en la que se sabrán perdidas esas ficciones austerianas, mientras nosotros, los lectores, seremos testigos de un inquebrantable ocaso.

Ahora bien, para culminar los viajes incesantes de la terna neoyorkina, en *La habitación cerrada* asistimos a un exilio interior y, como tal, a un deambular aislado que conduce a la irremediable y confusa reclusión laberíntica. Paul Auster logra hacer con su tercera novela un homenaje al novelista y cuentista norteamericano Nathaniel Hawthorne, primero nombrando Fanshawe al individuo de ese libro de *La trilogía de Nueva York*, de la misma forma que Hawthorne titula su primera novela, en 1828, y apoda al personaje cuyas características serán las de un solitario que se margina buscando el exilio interior, tal como el narrador de la novela austeriana, quien en su fuga cambia su propia familia y su destino por un piso pequeño de cuatro estancias sin pasillo, donde se dedica a escribir en su cuaderno rojo. Como segunda consideración, Auster establece una relación con Wakifield, la figura principal del cuento de Nathaniel Hawthorne, quien

---

45. John A. Roebling, el ingeniero que diseñó el puente de Brooklyn en 1869, se machacó un pie entre los pilares del muelle y un trasbordador, pocos días después de terminar los planos. Murió a causa de una gangrena en menos de tres semanas. Fue entonces cuando Washington Roebling, su hijo, lo sucedió en la construcción de la obra arquitectónica; sin embargo, éste sufriría una aeroembolia que lo puso a punto de morir. Fue a causa de esa invalidez que se instaló en su habitación cerca de Brooklyn Heights, desde donde durante varios años observaba el progreso del puente a través de un telescopio. Washington Roebling nunca puso un pie en el puente, pero en cambio la obra iba creciendo dentro de su propio cuerpo (esta historia está narrada en el libro *Fantasma* de *La trilogía de Nueva York* -se profundiza en el ensayo próximo, titulado *Nueva York*).



sale de su casa bajo el pretexto de un viaje pero huye para enclaustrarse por veinte años en un piso contiguo a su propia casa, desde donde vigila la antigua morada y a su esposa:

Veintiún domicilios permanentes desde que naciste hasta ahora, aunque permanente no parece la palabra adecuada cuando consideras la frecuencia con que te has mudado de vivienda a lo largo de tu vida. Veinte sitios en donde has estado, pues, una serie de direcciones que ha conducido a la única que puede o no resultar permanente, y sin embargo, aunque hayas guardado tus pertenencias en esas veintiuna casas y apartamentos, hayas pagado los recibos del gas y la electricidad, te hayas registrado en ellas para votar, tu cuerpo rara vez se ha quedado quieto durante mucho tiempo seguido, y cuando abres un mapa de tu país y empiezas a contar, descubres que has puesto el pie en cuarenta de los cincuenta estados. (Auster, 2012b)

Si bien el propio Paul Auster ha declarado no ser un especialista en la literatura del paseo, tampoco podría pertenecer al grupo de los denominados “escritores viajeros”<sup>46</sup>, es de reconocer que ha logrado con creces establecer en *La trilogía de Nueva York* una consideración especial a la propia *literatura vagabunda*, como si el acto de desplazarse tuviera de antemano una reciprocidad con la búsqueda de las palabras del escritor. Ahora bien, el novelista estadounidense, yendo más allá de una autoapología sobre su escritura itinerante, afirma, en *La invención de la soledad*, que: “lo que en realidad hacemos al caminar en medio de la ciudad es pensar” (Auster, 2012), idea que ahondaremos a partir de las reflexiones de Michel De Certeau. No obstante, los lectores concebiremos tal errancia como una condición inmutable a lo largo de sus novelas, en una suerte de búsqueda que ineluctablemente concluye con la semblanza de hombres desdibujados y destinados a la desaparición. Característica que a la postre sostiene en vilo a cada uno de

---

46. “Paul Auster: no soy ningún especialista de la literatura del paseo, ni tampoco de lo que se ha dado en llamar los ‘escritores viajeros’” (Cortanze, 1996, p. 140).



sus personajes a través de los laberínticos trayectos<sup>47</sup>, ya sea en medio del paseo callejero o en la peregrinación que se inquiere solitariamente desde la inercia del encierro, y así, franqueando con desatino, cada hombre se irá prodigando interiormente como si se tratara de una torre de Babel que asciende y se trunca sobre las propias entrañas, la misma que finalmente sólo deja a la vista un cúmulo de perplejidades íntimas y un inadmisibles trasegar a la deriva que, en consecuencia, podríamos transcribir como un absurdo cotidiano cercano a una obra en ruinas:

Al principio del viaje hay un sueño, un proyecto, una intención. Unos nombres que excitan la imaginación; una llamada al camino, al bosque, al desierto; la intención de evadirse de lo ordinario para una escapada de unas cuantas horas o de unos cuantos años. O quizá la ambición de recorrer una región, de conocerla mejor, de unir dos puntos alejados en el espacio, o incluso la elección del puro vagar. (Le Breton, 2011)

Volviendo a la idea del caminar en la ciudad, el filósofo e historiador francés Michel De Certeau, en medio de sus disertaciones sobre el uso y el consumo, las prácticas culturales, la escritura de la historia y el arte de la vida cotidiana, ha dejado inscrito en el libro: *La invención de lo cotidiano* (2000), sus intereses por lo urbano y por el espacio habitado, que lo llevó a desplegar atinadas reflexiones sobre los hombres que miran y las mul-

---

47. Muchos podrían ser los ejemplos que muestran una vida errante en medio de la ciudad; sin embargo, valdría la pena hacer mención de tres obras que servirán de referente: *Dirección única*, de Walter Benjamín, en la que se aborda el sentido de la multiplicidad y el recorrido desordenado de nombres que supone un paseo callejero. *Vida y época de Michael K.*, de J.M. Coetzee, muestra fiel de un hombre desarraigado, de quien no se conoce ni pasado ni futuro. *El paseo*, de Robert Walser, es un recorrido inconsecuente que raya con lo infantil y lo poético. Como caso aparte, Charles Baudelaire hizo una especial referencia a la errancia a través del flâneur. En el poema titulado: *Las turbas*, dirá: “No todos pueden darse el lujo de tomar un baño de multitud; gozar de la turba es un arte”, y sobre los mismos términos, en *El spleen de París (Las muchedumbres)*, expone: “El paseante solitario y pensativo obtiene una singular ebriedad en la comunión universal. El que desposa fácilmente a la multitud conoce febriles alegrías, de las que eternamente se verá privado el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, enquistado como un molusco. Él adopta todas las profesiones, todas las dichas y todas las miserias que la circunstancia le presenta” (Baudelaire, 2006).



titudes que transitan en medio de un terreno desarreglado. Su marco, al igual que el de Paul Auster y el de sus figuras literarias, se concreta en Nueva York, y su lugar en nuestro momento actual invoca el piso 110 de las desaparecidas Torres Gemelas, donde el filósofo jesuita halló una Manhattan bajo la bruma agitada de los vientos. Evoca una isla urbana en medio del mar, una ciudad en cuyo interior se levantan los rascacielos de Wall Street y se sumerge el distrito histórico de Greenwich Village; asimismo, dibuja con sus palabras una forma de cresta en la que se encumbra el centro de la ciudad (Midtown), mientras se espesa el Central Park y se oscurece el norte, más allá de la localidad de Harlem. En sus frases se advierte la masa gigantesca de hombres inmovilizada bajo su mirada, porque entiende que: “subir a la cima del World Trade Center es separarse del dominio de la ciudad en cuanto el cuerpo no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima” (De Certeau, 2000). Es decir, que: “es difícil estar abajo cuando se está arriba” (it’s hard to be down when you’re up), en una suerte de ciudad-panorama que desconoce los ritmos de la ciudad mientras se encueva en el olvido mismo. Paralelamente, Michel De Certeau descubre en el *abajo* a los practicantes ordinarios de la ciudad, los caminantes, aquellos que maniobran espacios que no ven, donde todo ocurre como si una ceguera caracterizara las prácticas organizadoras de una ciudad habitada, y donde “la historia comienza al ras del suelo, sobre cada uno de los pasos” (De Certeau, 2000).

Sumado a lo anterior, es pertinente comentar un par de obra de dos significativos escritores, que podrían dar fe del convulsivo siglo XIX<sup>48</sup> y parte del concurrido siglo XX. Se trata del literato estadounidense Edgar Allan Poe y el nobel noruego Knut Hamsun, dos prosistas que marcaron en forma esencial la escritura de Paul Auster, y en cuyas obras se descubre, además, la característica errabunda propia de la historia, que en esencia refleja la decadencia y el fenecimiento perpetuo.

---

48. Charles Baudelaire, en su ensayo: *El pintor de la vida moderna*, plasma la imagen del siglo XIX a partir de las descripciones de una sociedad cambiante y del hombre moderno. Ensayo que bien podría ser un homenaje al pintor francés Constantin Guys, quien en sus obras escenifica las personalidades de la flamante época: caballeros, damas y damiselas; multitudes, carruajes; el flâneur, el dandy, etc. En la misma dirección, Walter Benjamin invoca el siglo XIX en *Los pasajes*, que posteriormente se conocerá como *París, capital del siglo XIX*.



Edgar Allan Poe muestra, en el afamado cuento: *El hombre de la multitud*, la imagen de un convaleciente sin nombre, que observa detalladamente a la multitud que transita, a través de un ventanal en Londres; así, pormenorizando cada movimiento, cada singularidad y cada fisonomía, descubre la semblanza de un hombre veterano y decadente a quien también los lectores perseguiremos en medio de la muchedumbre, mientras lo vemos filtrarse por plazas luminosas, calles desiertas y avenidas ya transitadas. Sin duda, un recorrido infundado que acopia horas de trayecto y que desemboca en la nada, porque caminar en ese cuento es también una invitación a recorrer sin advertir las rutas que se pisan, porque nunca se dejan leer.

De otro lado, Knut Hamsun y su obra *Hambre* (Hamsun, 1961) hace sentir la esencia del vagabundeo de un escritor, también sin nombre ni origen, sin pasado y a la vez sin futuro, que escuetamente transita en soledad eligiendo como único asidero el hambre, mientras su ubicación parte de un incesante devaneo sin rumbo entre las calles de Cristianía, donde se le ve de un lado para otro pasando por la calle Graensen, entre el Parque del Castillo, la plaza de Lund y el parque Tívoli; algunas veces por la calle de la Universidad, rondando la plaza San Olaf, de paso por la calle Karl Johan en el barrio Groenland, en el bosque de Bogstad, dando tumbos por la vía de los Molineros o saliendo de la plaza del Gran Mercado para llegar al mar o al muelle del ferrocarril. Y así, a la deriva, muchas veces pasará el tiempo dentro del cementerio San Salvador, en la plaza del Parlamento o en el callejón de los Herreros.

Paul Auster, en su ensayo titulado: *El arte del hambre*, que publicó a propósito de la novela en cuestión, advierte que:

El protagonista sigue en el fondo y ningún dios vendrá a rescatarlo. Ni siquiera puede esperar que los puntales de la conversación social le permitan mantenerse en pie. Está desarraigado, no tiene amigos ni posesiones. Para él, el orden ha desaparecido, todo se ha vuelto fortuito. (Auster, 1998)

Y será en ese sobrevenir descarriado donde se establezca por qué no hay nada que lo haga continuar; sin embargo, ese hombre solitario persistirá en sus andanzas:



Así, sea cual fuere el nombre que se le dé, la vida errante, el nomadismo, está inscrito en la estructura misma de la naturaleza humana, ya sea ésta individual o social. De alguna manera es la expresión más evidente del tiempo que pasa, de la inexorable fugacidad de todas las cosas, de su trágica evanescencia. Es esta irreversibilidad lo que fundamenta esa mezcla de fascinación y repulsión que provoca todo lo que tiene que ver con el cambio. Los cuentos, las leyendas, la poesía y la ficción han abordado este tema a placer. Y a través de ellos se llega a descubrir el carácter incontrolable del destino.

Esto lo habíamos olvidado un poco durante toda la modernidad. Durante ese período, lo que prevaleció fue una historia que el individuo y las sociedades podían moldear a su antojo. Desde el siglo de las luces, que arroja aún hoy sus últimos resplandores, las diversas filosofías de la época se basaron, absolutamente todas, en una ideología del control, una lógica de la dominación de las personas y de las cosas. Es posible, ante la dificultad cada vez más grande de controlarlas y de regirlas, que el retorno a lo fatal y necesario –todo aquello que en relación a lo cual no podemos hacer gran cosa- nos remita a pensar en el cambio, es decir, a lo que hace que el ser se encuentre en perpetuo devenir. (Michel Maffesoli, 2004)

Así pues, el devenir será un asidero para ambos personajes, al igual que lo es para cada una de las creaciones austerianas, quienes van de un lado para otro movidos por la búsqueda perpetua y por la idea del viaje errante. Y al igual que Zaratustra, esas ficciones literarias también ascenderán montañas, cruzarán mares, se reducirán a los propios abismos y caminarán entre la multitud (Nietzsche, 1984). Serán enteletequias circulando como el viento, a la vez que pasarán eternamente marcadas por una soledad guardiana de sus pasos:

Cuando uno parece haberse decidido definitivamente a pasar la velada en su casa, cuando se ha puesto la chaqueta de estar por casa, se ha sentado después de la cena frente a la mesa iluminada, y ha comenzado algún trabajo o algún juego, después del cual podrá irse tranquilamente a la cama, como de costumbre; cuando afuera hace mal tiempo, y quedarse en casa parece lo más natural; cuando ya

hace tanto tiempo que uno está sentado junto a la mesa que el mero hecho de salir provocaría la sorpresa general; cuando además el vestíbulo está a oscuras y la puerta de la calle con cerrojo; y cuando a pesar de todo uno se levanta, presa de repentina inquietud, se quita la chaqueta, se viste con ropa de calle, explica que se ve obligado a salir, y después de una breve despedida sale, cerrando con mayor o con menor estrépito la puerta de la calle, según el grado de ira que uno cree haber provocado; cuando uno se encuentra en la calle, y ve que sus miembros responden con singular agilidad a esa libertad que se les ha concedido; cuando gracias a esa decisión uno siente reunidas en sí todas las posibilidades de decisión; cuando uno comprende con más claridad que de costumbre que posee más poder que necesidad de provocar y soportar con facilidad los más rápidos cambios, y cuando uno recorre así las largas calles; entonces, por una noche, uno se ha separado completamente de su familia, que se desvanece en la nada, y convertido en una silueta vigorosa y de atrevidos y negros trazos, que se golpea los muslos con la mano, adquiere su verdadera imagen y estatura. (Kafka, 2009)





## Bibliografía

---

- Anónimo (2002) *Lazarillo de Tormes*. Barcelona: Debosillo
- Álvarez López, E. (2010) El ilusionista de las palabras. Paul Auster y su universo creativo. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 36, (741), 89-97
- Aristóteles (1995) *Física*. Madrid: Gredos
- Auster, P. (1994) *El cuaderno rojo*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (1997a) *Ciudad de cristal*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (1997b) *Fantasma*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (1997c) *La habitación cerrada*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (1998) *Pista de despegue. Poemas y ensayos, 1970-1979*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (2000) *Experimentos con la verdad*. Barcelona: Anagrama
- Auster, P. (2012) *La invención de la soledad*. Barcelona: Seix Barral
- Auster, P. (2012a) *Poesía completa*. Barcelona: Seix Barral
- Auster, P. (2012b) *Diario de invierno*. Barcelona: Anagrama
- Baudelaire, C. (2006) *Paraísos artificiales. El spleen de París*. Buenos Aires: Losada
- Beckett, S. (2005) *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets
- Boecio, S. (2004) *La consolación de la filosofía*. México: Porrúa
- Borges, J. L. (1956) *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé



- Borges, J. L. (2003) *El Aleph*. Madrid: Alianza
- Camus, A. (2008) *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza
- Carroll, L. (1988) *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Alianza
- Cervantes, M. d. (2008) *Don Quijote de la Mancha*. Punto de lectura
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente
- De Cortanze, G. (1996) *Paul Auster. La soledad del laberinto (Dossier)*. Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós
- Hamsun, K. (1961) *Hambre*. Barcelona: Orbis
- Herzogenrath, B. (1999) *An Art of Desire. Reading Paul Auster*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi
- Kafka, F. (2009) *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar
- Le Breton, D. (2011) *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela
- Maffesoli, M. (2004) *Nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica
- Monod, J. (1981) *El azar y la necesidad*. Barcelona: Tusquets
- Nietzsche, F. (1984) *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza
- Nietzsche, F. (1998) *El ocaso de los ídolos*. Barcelona: Tusquets
- Poe, E. A. (2009) *Cuentos*. Barcelona: Mondadori



Recio Fernández, E. (2009) El juego, un planteamiento filosófico. *Aparta Rei, Revista de filosofía*. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/recio66.pdf>

Rosset, C. (1975) *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Barcelona: Seix Barral

Sábato, E. (2011) *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Austral

Silva Romero, R. (1998). *Todos los hombres del rey. Documental sobre un relato de Paul Auster*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/50417623/Todos-los-hombres-del-rey-documental-sobre-el-relato-de-Paul-Auster>

Wood, M. (2005) El arte de la ficción. Entrevista a Paul Auster. *Revista de literatura Quimera*, (253),12-20



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,  
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: [redestetica\\_med@unal.edu.co](mailto:redestetica_med@unal.edu.co)

Medellín, Colombia, Sur América