

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**“LA RECUPERACIÓN DEL PASADO A TRAVÉS DE LA MEMORIA EN
THE INVENTION OF SOLITUDE DE PAUL AUSTER”**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN LETRAS INGLÉSAS

P R E S E N T A :
RICARDO PLASCENCIA CERVANTES

ASESOR

DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

MÉXICO D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ב וְהָאֶרֶץ, הִיטָהּ תִּהְיֶה וְבִהּ הוּא, וְחֵץ לְפָנָי, עַל-פְּנֵי
תְהוֹם; וְרוּחַ אֵל הַיָּם, מְרַחֶפֶת עַל-פְּנֵי הַמַּיִם.

Génesis 1: 2.

Between my finger and my thumb;
The squat pen rests; snug as a gun

Seamus Heaney, Digging

In alten Geschichten wird uns vieles Wunderbare berichtet:
von ruhmreichen Helden, vom hartem Streit, von
glücklichen Tagen und Festen, von Schmerz und Klage,
von Kampf tapferer Recken: Davon könnt auch Ihr jetzt
Wunderbares berichten hören.

Das Nibelungenlied, Aventure I

White woman with numberless dreams,
I bring you my passionate rhyme.

W.B. Yeats, A Poet to His Beloved

Taken in by a delicate noise
Knocked to the ground by the subtle thunder
Shackled and bound by the sound of your voice
Wandering around in silent wonder.

Martin L. Gore, The Sweetest Condition

千里之行，始于足下。

道德經

El viaje más largo inicia con un primer paso.

Tao Te King

Agradecimientos

Agradezco a mi tutor, el Dr. Mario Murgia Elizalde, una gran influencia en mi vida académica. Agradezco también a la Mtra. Charlotte Broad, sin cuyas aportaciones este trabajo nunca hubiese sido posible y a la Dra. Ana Elena González Treviño por su ayuda y guía a través de todo el proceso. A mi maestro de hebreo Renato Duarte. Al Mtro. Ricardo Jara y a la Mtra. Argentina por su accesibilidad.

A Viktorija Grisulonoka. Виктория моя девочка. *If Pushkin had lived to see you, he would have written an epic poem about you.*

A Y.C.R., *for the gift of reading.*

A Richard I, *for being always there.*

A Gunter Stühmer. *So soll es immer sein, so kann es bleiben, so habe ich es mir gewünscht, alles passt perfekt zusammen, weil endlich alles stimmt.*

A toda la concurrencia de nuestro “*Open - Air Pub*”

A Miguel Angel. *The devil is an unwearied tempter, so he never fails to find an opportunity for the wickedness he invites to.*

A Sonia Georgette, Britney y Evert Scoria mi gurú en meditación trascendental.

A Luke.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	5
Capítulo I. Análisis estructural del texto.....	19
Capítulo II. Causalidad: las relaciones de contigüidad, conjunción y precedencia en la narración.....	44
Capítulo III. Conformación del espacio en la narrativa.....	63
Conclusiones. Configuración de la identidad en el mundo narrado.....	86
Bibliografía.....	99

La recuperación del pasado a través de la memoria
en *The Invention of Solitude* de Paul Auster

Introducción

This is the use of Memory:
 For liberation – not less love but expanding
 Of love beyond desire, and so liberation
 From the future as well as the past.
 T.S. Eliot. “Little Gidding” III
The Four Quartets

Uno de los sellos definitorios del postmodernismo es su intento de dilucidar la relación que existe entre los discursos artísticos e históricos del presente y los del pasado. En la narrativa postmoderna, los sucesos son percibidos y reformulados de manera relativa, subjetiva o paródica, al poner en relieve la infinita gama de historias posibles al tiempo que se discuten sincrónicamente las dificultades e implicaciones que representa el diálogo entre discursos. Si tenemos en consideración lo que dice Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, “what the postmodern writing of history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past”;¹ entonces, *The Invention of Solitude* de Paul Auster definitivamente se inscribe en las filas de la novela postmoderna. En esta novela publicada en 1982, encontramos una mezcla de memorias, extractos de artículos periodísticos, poemas, discusiones filosóficas, crítica literaria, cartas, entradas de diarios, comentarios bíblicos y epígrafes. Auster hace honor a la novela como género mixto al incorporar un amplio número de géneros literarios en su sucinto libro catalogado en primera instancia como autobiográfico. Es esta naturaleza híbrida y este carácter autoreflexivo y fragmentario del libro lo que lo distingue tanto de la novela secuencial como de las memorias. En la prosa postmoderna, nos dice Hutcheon: “The

¹Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism*, p. 89.

most radical boundaries crossed, however, have been those between fiction and non-fiction and – by extension between art and life”.²

Este estudio plantea que la reinterpretación del pasado en *The Invention of Solitude* es más que una convención del género autobiográfico, al convertirse paradójicamente, tanto en un intento de cohesión y continuidad entre pasado y presente como en la evidente imposibilidad de lograr esta conexión temporal sin hacer subjetivo el pasado para hacerlo presente. Es decir, el propósito de esta tesis es demostrar que la noción de identidad individual e historicidad en la ficción de Auster se crea y recrea a partir de la forma en que se ensamblen e interpreten los fragmentos que componen la memoria. De forma simultánea, como en todo relato de metaficción, este desentrañamiento interviene y cuestiona el proceso de generación de significados del cual es partícipe. El postmodernismo “suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present. We could call this the ‘presence of the past’ or perhaps its presentification”.³

Al interior de la narrativa se encuentran una serie de digresiones que actúan como cuentos enmarcados por una narrativa mayor. Auster, hablando de las novelas escritas en la década de los ochenta, ha mencionado que: “the greatest influence on my work has been fairy tales, the oral tradition of storytelling, The Brothers Grimm, The Thousand and One Nights”.⁴ Auster explora el deseo innato que tiene el hombre por reinventarse periódicamente y actualizar el rito del origen a través de historias que expliquen su devenir en el tiempo.

Modern texts that repeatedly reference the primeval storyteller are referencing our primal need for narrative and our primal capacity to understand it; as such, they, focus on rudiments of narrative such as plot progression and character development, building blocks of the novel that have often seemed opposed to the

²*Ibid.*, p. 10

³*Ibid.*, pp. 19-20

⁴Paul Auster. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, and The Red Notebook*, p. 304.

style and self-awareness that is also essential to its art.⁵

En *The Invention of Solitude*, el autor se da a la tarea de experimentar con la forma y el contenido del texto, en un intento doble de develar las convenciones estilísticas comúnmente asociadas con la novela decimonónica y de proponer una nueva forma a base de fragmentos. Temáticamente el autor introduce en este libro todas las cuestiones que habrán de plagar su narrativa de ficción. “*The Invention of Solitude*, – nos anticipa Dennis Barone, – may be read as Auster’s chosen and invented mythology”.⁶ Como veremos, el libro está estructurado como un díptico. La primera parte, escrita en primera persona, se titula “Portrait of an Invisible Man”. En su mayor parte está basada en las memorias que tanto Auster autor como Auster narrador poseen de su padre, y que surgen a propósito de su reciente muerte. Este último hecho parece sembrar un ímpetu por descubrir quién era realmente su padre, un afán por llenar los huecos de la esquiva personalidad del padre y por restablecer aspectos de su vida perdidos en el tiempo. La finalidad es entonces la de rescatar esa faceta poco conocida de su ahora difunto padre, escarbando antiguos recuerdos en la casa que alguna vez habitó. Para lograrlo lleva a cabo una búsqueda casi arqueológica en la cual los objetos que le pertenecieron, tales como fotos, una navaja de afeitar, un cajón lleno de herramientas o un cepillo dental usado desempeñan un papel primordial en la revitalización de un pasaje olvidado de la vida de su padre. Previo a la reconstrucción de su pasado, los objetos del padre pasan desapercibidos, pero con su muerte, la vida cotidiana del narrador sufre un trastocamiento que lo llevará a mirar los objetos con un toque personal y a pensar en ellos como documentos que atestiguan una parte, si bien mínima, de la existencia del padre:

In themselves, the things mean nothing, like the cooking utensils of some vanished civilization. And yet they say something to us, standing there not as

⁵Christopher Donovan. *Postmodern Counternarratives*, p. 6.

⁶Dennis Barone. *Beyond the Red Notebook*, p. 14.

objects but as remnants of thought, of consciousness, emblems of the solitude in which a man comes to make decisions about himself.⁷

Además, en la narrativa, el autor se vale de la relación preexistente entre el sujeto y el espacio que lo contiene. En “Portrait” por ejemplo, encontramos la casa del padre como una manifestación física asociada con el almacenamiento de la memoria, un espacio vacío que para el narrador todavía encierra recuerdos que lo vinculan con su padre:

“The house became the metaphor of my father’s life, the exact representation of his inner world”. (9)

“The Book of Memory” marca un cambio temático y de focalización con respecto a la primera parte. No sólo la enunciación es en tercera persona, sino que las digresiones y las tramas subordinadas aumentan, al tiempo que el cambio de tópico entre fragmentos se vuelve aún más abrupto. Si en la primera parte el hilo conductor era la recuperación de las memorias sobre el padre, en la segunda lo único que parece conectar cada segmento con el siguiente es la idea general de que la memoria, tanto individual como colectiva, representa el medio idóneo para dotar al mundo de unidad y significado. Esto es posible gracias a la capacidad del narrador para reordenar los acontecimientos pasados, por lo que nuestra percepción del mundo se halla directamente relacionada con la manera en la que recuperamos ese pasado.

La voz narrativa nos revela un hombre en un cuarto de Manhattan que adopta el nombre de A. y que se halla en el proceso de escribir un libro llamado “The Book of Memory”. Se infiere de tal caso que Auster, el *autor real*, crea un personaje que es un autor ficticio que a su vez también está esbozando los primeros borradores de un libro que tratará de la memoria en todas sus manifestaciones. Sin hacer un gran esfuerzo, podríamos identificar esta voz narrativa en tercera persona con el autor real hablándonos de él mismo, es decir de un autor ficticio (A.) en el acto preciso de escribir el libro en el

⁷Paul Auster. *The Invention of Solitude*, pp. 10-11. De aquí en adelante las referencias de este libro se mostrarán directamente en el texto, el número de página será dado entre paréntesis.

cual participa como personaje. La barrera de autor / lector y sujeto / objeto se desdibuja totalmente en esta alusión cíclica en la que Auster es a la vez el creador de un universo ficticio y a la vez un habitante más de ese universo. Aunado a esto, la perspectiva espacial también se transforma, ya que se develan dos formas de ver el mismo universo, desde adentro (perspectiva del personaje) y desde afuera (perspectiva normalmente identificada con el narrador omnisciente). Al igual que en “Portrait”, la memoria del narrador / protagonista encuentra su contraparte física en el cuarto en el que escribe el libro. El cuarto no es sino una proyección de su estado de ánimo y de su distanciamiento del mundo exterior: “These four walls hold only the signs of his own disquiet, and in order to find some peace in these surroundings, he must dig more and more deeply into himself” (78-79). Aparte de A., otros personajes experimentan una relación de analogía con los respectivos espacios que habitan. Tal es el caso de S., el compositor francés cuyo diminuto cuarto aglomerado de papeles y objetos hace eco de una mente creativa pero desordenada. Algunas de estas particularidades de la estructura formal y tópica en *The Invention*, tales como los desfases en la temporalidad del relato, las analepsis y anacronías, el cambio de focalización y las analogías de espacialidad entre diégesis y personaje, se acompañan de un recurso muy usado en la narrativa de metaficción: la asociación de ideas.

En términos visuales, “The Book of Memory” se caracteriza por ser una amalgama de segmentos más o menos cortos que no rebasan las dos o tres cuartillas y que intencionalmente parecen bocetos o apuntes que servirán como guía para la futura elaboración de un volumen más extenso y ambicioso. El libro no se rige por un encadenamiento lineal de hechos sino que cada pieza toca tangencialmente la idea de la memoria, ya sea como espacio, como recuerdo de la infancia, como noción de orden, etc. De modo que el sentido de la novela reside en la continua repetición y reflexión

sobre este t3pico visto desde m3ltiples aristas, pero sin llegar a un resultado incontrovertible. La consigna primordial dentro de la narrativa es exponer un punto de vista, expandirlo y dejar que el lector lleve a t3rmino la idea esbozada en el segmento, que sea el lector quien explore las posibilidades que le brinda el texto, “the postmodern partakes of a logic of ‘both/and,’ not one of ‘either/or’”.⁸ As3 el autor se hace c3mplice de la labor interpretativa, al permitir que otra conciencia termine de construir el universo que cre3. Al mismo tiempo, el lector se hace partcipe de la labor creativa al ser 3l quien dote de significado los huecos dejados por el autor. Para impulsar la transposici3n en los roles tradicionales de creador / interpretador, algunos puntos como la trascendencia de ciertas secciones, el nexa existente entre ellas o la organizaci3n de los segmentos permanecen intencionalmente ambiguos. Un ejemplo de ello es el final de la novela en la que A se prepara para morir; este segmento final oscila entre par3bola existencialista y an3cdota on3rica: “That night for the first time in his life, he dreamed that he was dead [...] It was not exactly that he was dead, but that he was going to die. This was certain, an absolute and immanent fact. He was lying in a hospital bed, suffering from a fatal disease”. (169) A pesar de que un fragmento concluye e inicia otro sin un orden l3gico aparente, o de que no exista trama o encuentro entre los personajes que sea excesivamente largo, la coherencia se alcanza gracias a que el tema recurrente de la recuperaci3n del pasado y de la memoria atraviesa sutilmente cada una de las fracciones en que se subdivide el libro. Aunque, para ser m3s preciso, no es la memoria como tal el inter3s 3ltimo del libro sino la manera en que pensamos y edificamos esa memoria.

Esta memoria de la que he venido hablando no es otra cosa que la *recontextualizaci3n* del pasado en el presente. Se podr3a decir que como toda

⁸Linda Hutcheon, *op cit.*, p.49

construcción humana, la novela está pensada para entenderse en su conjunto como un organismo funcional e interdependiente. En *The Invention* existe un propósito dual, tanto de demostrar la veracidad de la idea de organicidad como de cuestionarla. La composición segmentaria, analéptica y diversa en género parece atender contra el concepto mismo de equilibrio y uniformidad que prevalece en los sistemas orgánicos; aun así, la novela demuestra cómo es posible crear un texto orgánico a partir de fragmentos heterogéneos. Por ende, si se mirara un fragmento se perdería la idea de un todo compuesto y complejo, ya que sólo mirando la totalidad de los fragmentos que lo constituyen se puede entender la unidad. En un plano como el mundo contemporáneo donde nada es lo que parece ser, resulta ineludible la inspección de otros ángulos del mismo acontecimiento, otras facetas del mismo sujeto, de modo que realidades alternas empiezan a brotar a la superficie, cambiando en su totalidad la idea que se tenía de ese sujeto o acontecimiento. *The Invention* no es el único ejemplo de ficción discontinua. Novelas como *Coming Through Slaughter* de Michael Ondaatje, *House of Leaves* y *Only Revolutions* de Mark L. Danielewski, *Cloud Atlas* de David Mitchell, *Letters* de John Barth o *Slaughterhouse 5* de Kurt Vonnegut Jr., son ejemplos aún más extremos de la composición con base en segmentos. Como nos recuerda Hutcheon, el postmodernismo es “*absence within presence, it is dispersal that needs centering in order to be dispersal, it is the ideolect that wants to be, but knows it cannot be*”.⁹

De modo que resulta fundamental el papel que tiene la ironía en la novela, sobre todo si se advierte que algunos de los argumentos más recurrentes en ella se cimientan en conceptos contradictorios tales como la aspiración de alcanzar continuidad a través de la discontinuidad, la unidad por medio de la pluralidad temática y la conectividad por medio de la dispersión.

⁹*Ibid.*, p. 49.

Otro cuestionamiento que discurre a lo largo de los segmentos es la idea del arte como un artefacto inconcluso por necesidad. La imposibilidad de saber cuándo una obra de arte está verdaderamente terminada encuentra eco en la estructura fragmentada de la novela. Específicamente en “The Book of Memory”, podría especularse por ejemplo acerca del proceso creativo como tal. Si los fragmentos de la versión final se materializaron en el papel exactamente como el autor lo había imaginado, o si por cuestiones editoriales o de tiempo, la versión final es realmente la mejor versión que pudo haber sido creada por el autor. Acerca de la estructura formal del texto se podría pensar en la existencia de un orden de los fragmentos que sea inherentemente superior en virtud de sus cualidades estéticas que cualquier otro arreglo que se pudiese plasmar, y si en efecto se concluye que existe, surge la pregunta de por qué no se acomodaron los segmentos siguiendo aquel esquema y no el de la versión publicada. Se puede argüir también que el orden de las secciones en la versión final obedece al capricho del autor, sin importar que existan decenas de órdenes probables, o que realmente el orden no altere la percepción que se tiene de la novela. La disposición de los extractos, entre otros factores, da cabida a toda una serie de disputas sobre la novela posmoderna. La pregunta que flota en el aire sin ser respondida, es la de si es posible llamar novela a una serie de segmentos inconexos que más bien parecen las notas del autor que un trabajo *acabado*. La fragmentación de la narrativa pretende reflejar la vida real y mostrar que un individuo no es un todo absolutamente bien constituido sino un ensamble de partes y de épocas. Las experiencias acumuladas en el cajón de la memoria van cambiando constantemente la percepción de quiénes somos incluso para nosotros mismos. Desde esta óptica, la novela fragmentaria no es una anti-novela o un deseo de ruptura con las tendencias tradicionales, sino un espejo del resquebrajamiento del concepto de persona o cosmos como una unidad indisoluble, análoga y uniforme. Los fragmentos aluden a

las realidades que constituyen a la persona, pues un hombre no es más que la suma de las percepciones que el núcleo social cercano tiene de él. El ser es muchos. Lo múltiple y lo particular refuta las esencias y los arquetipos. Prueba de esto es el pasaje en que Auster encuentra una caja con fotografías pertenecientes al padre. Entre ellas, una tomada en Atlantic City llama especialmente su atención porque marca un giro en la apreciación que Auster entretenía de su padre; él pasa de ser el predecible y aburrido hombre de rutina, a ser el camaleón que se mimetiza y se adapta dependiendo de la ocasión. La fotografía sirve como metáfora de la diversidad de egos que cohabitan en una persona.

There are several of him sitting around a table, each image shot from a different angle, so that at first you think it must be a group of several different men [...] And then as you study the picture, you begin to realize that all these men are the same man. (31)

Cada experiencia del pasado moldea las imágenes del yo en el presente, de ahí la urgencia de Auster por capturar y revalorizar el recuerdo nebuloso del padre. La memoria actúa de manera fragmentaria, trayendo sólo piezas escogidas del pasado, en ocasiones mezclándolas y creando otras versiones de éste. Bajo este dogma, el presente no es la derivación natural del pasado sino la reescritura infinita de éste. La empresa de rediseñar el ayer repercute en la conciencia que se tiene del ahora. Esta exégesis del pasado se asemeja a la idea de palimpsesto que acuñara Genette: “palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu’on peut y lire, par transparence, l’ancien sous le nouveau”.¹⁰ El texto es capaz de contener y convivir en armonía con otro texto anterior. Más aún, el texto nuevo se erige sobre las interpretaciones del anterior. Enraizado sobre las variaciones del pasado, se nutre de ellas y les da nueva forma por medio de la sátira, la parodia o el comentario crítico. “On entendera donc, au figuré par palimpsestes (plus

¹⁰Gérard Genette. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, p. 16.

littéralement: *hypertextes*) toutes les oeuvres dérivées d'une oeuvre antérieure, par transformation ou par imitation".¹¹

Anteriormente mencioné que *The Invention of Solitude* podría agruparse bajo las novelas de metaficción ya que los recursos metanarrativos de la novela en cuestión hacen hincapié precisamente en los procesos mediante los cuales instauran y critican al unísono un universo ficticio, además de poner en relieve el artificio que se necesita para crear cualquier tipo de discurso o ficción. De acuerdo con Patricia Waugh, metaficción

is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.¹²

Por su parte, Dominic Pettman en su breve introducción al trabajo de Thomas Pynchon, nota que una novela como *The Crying of Lot 49*, publicada en 1965, exhibe ya los rasgos temáticos y estilísticos que definirían en las décadas subsecuentes al movimiento postmodernista. *The Crying*, nos dice Pettman:

represents a streamlined compendium of the tropes and tribulations which came to be termed "postmodern": self-reflexivity, undecidability, floating signifiers. The collapse of high into low culture, depthless characters, epiphanic multiplicity, historical confusion, proliferating micro and counter-narratives and the failed attempt to cognitively map the semiotically saturated present.¹³

Tal como su nombre lo indica, la metaficción es un intento por franquear las barreras de la ficción misma, es un *ir más allá de la ficción*. Dentro de este modo discursivo está implícito el principio de que en toda creación el autor va tejiendo la narrativa concurrentemente con el lector. Ambos se fusionan en una sola fuerza creativa que más que glosar sobre lo ya escrito, lo van pensando de nuevo. El fruto del proceso creativo y el creador mismo convergen de tal forma que no es tarea fácil distinguir el uno del otro.

¹¹Gérard Genette. *Ibid.*, p. 17.

¹²Patricia Waugh. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 40.

¹³Dominic Pettman. *Postmodernism: The Key Figures*, p. 262.

El autor se transfigura paulatinamente en lector y viceversa. En lugar de ser asimilado uno dentro del otro, se logra una correspondencia en la que el autor puede ser lector en todo momento y el lector puede tomar las riendas creativas al instante de interpretar el texto conjuntamente con el autor. “He decides to refer to himself as A”. (75) escribe Auster justamente al inicio de “The Book of Memory” refiriéndose a su doble ficticio. Este guiño intertextual, alude a la compulsión kafkiana de nombrar al personaje central con la primera letra del propio apellido, pero más aún, pretende hacernos pensar qué tanto el texto es producto del autor y qué tanto esas imágenes del autor mecanografiando el texto y el texto en sí son creados por el lector. Al llamar la atención sobre ese punto, también se satiriza la imagen del autor inmerso en su propia novela, la de su *yo novelesco*. Pero aún más importante que esta interdependencia entre las instancias antes mencionadas es el énfasis dedicado a mostrar los diversos segmentos que componen la novela y los sistemas de orden descritos o citados en el texto meramente como construcciones humanas. Esto no anula ni socava la percepción que se guarda del suceso *per se*, pero sí se cuestiona la forma en que los sucesos son percibidos y archivados por la memoria. La metaficción se interesa por mostrar cómo el significado que se adjudica a un evento, símbolo u objeto es susceptible de ser interpretado de una manera diversa por distintos observadores dependiendo del marco cultural, temporal e histórico de cada uno. La asignación de significado y sentido, quehacer de la semántica y la semiología respectivamente, se discuten en los textos de metaficción. De acuerdo con este enfoque, la atribución de significado a las cosas es una convención diseñada por el hombre y para el hombre, de manera que aquellos aparatos ideológicos en los que se impone una visión del mundo sobre otra convenientemente dejan del lado el enfoque multifacético que supone mirar un evento desde perspectivas variadas. “Postmodernism questions centralized, totalized, hierarchized, closed systems: questions but not

destroys”.¹⁴ *The Invention* comparte la misma inquietud que los axiomas expuestos en la definición de Waugh, pues no sólo se redefinen los términos *ficción* o *narrativa* sino los de *crítica*, *literatura* y por extensión el de *vida*. Las novelas de metaficción interrogan la aplicabilidad de la narrativa de ficción y los sistemas de análisis literarios a la vida real o incluso llegan a deconstruir el concepto de realidad. De igual forma, la crítica y la novela de metaficción subrayan el hecho de que cualquier cosmogonía o modelo explicativo del engranaje universal está constituido por palabras (trazos de tinta distribuidos en la página con un propósito determinado) y que el sentido último de tales modelos radicaría en el valor cultural adquirido que se les ha atribuido a tales palabras de acuerdo al contexto metalingüístico del emisor / interpretante.

Metafiction takes as its main subject, writers, writing, and anything else which has to do with the way books and stories are written. Not surprisingly, metafiction often present themselves as biographies of imaginary writers...or even as autobiographical reflections of the authors themselves,¹⁵

nos dice Larry McCaffery en su análisis de *Willie Master's Lonesome Wife* de William Gass, una narrativa híbrida que fluctúa entre cuento largo, novela experimental y ensayo. Al igual que *The Invention*, cavila sobre la relación oblicua que existe entre autor / lector y sobre los parangones evidentes entre la lectura del texto y la lectura del cuerpo y gestos de Babs Masters.

Los escritores de metaficción, “have fostered upon us the realization that the novel is the blandest of conventions, laying bare the malleability of the human mind in its easy mastery of the reader, its capacity to infiltrate our dreams and craft our attitudes”.¹⁶ De modo que el papel del escritor no dista mucho de aquél de un mago que es capaz de crear ilusiones y de transformar la realidad para los demás; es decir, de reinventar la noción del pasado para un lector hipotético. Sin embargo, el mundo imaginario del

¹⁴Linda Hutcheon. *op. cit.*, p. 41.

¹⁵Larry McCaffery. *Metafiction*, p. 183.

¹⁶Christopher Donovan, *op. cit.*, p. 2.

escritor, al igual que las tretas del mago, sólo persisten mientras el espectador o receptor estén predispuestos a creer en ellas. Sin la suspensión de la incredulidad, requisito fundamental por parte del lector, el espacio-tiempo creado por el autor se devela como una construcción artificiosa, no como un entorno natural y único sino como otro discurso más que pretende decodificar los mecanismos que gobiernan al mundo: “No one is less cynical than a magician. He knows and everyone else knows that everything he does is a sham. The trick is not really to deceive them, but to delight them into wanting to be deceived”. (120) En la historia de la novela, el escritor ha buscado progresivamente la inserción de retruécanos narrativos más sofisticados y complejos para mantener al lector interesado. El postmodernismo lleva esto al extremo, puesto que una de sus características principales es la abundancia de pastiches narrativos que retan abiertamente al lector a descubrir el artificio detrás de la construcción de la novela.

Además, cabe señalar que Auster tiene un pie en la tradición judía y otro en la innovación que suponen las temáticas post-modernistas. Si bien es cierto que en la narrativa de Auster es poco frecuente encontrar pasajes que describan escenas de la vida cotidiana del pueblo judío o relatos que giren en torno a la esfera de comunidades yiddish o hebreo-parlantes, resulta indudable, como señala Derek Rubin en “The Hunger Must Be Preserved at All Cost”, que la tradición y la sensibilidad literaria judía han influido fuertemente en la manera en que Auster decide contar sus historias:

Auster’s Jewishness figures in a variety of prominent ways in *The Invention of Solitude*. For example, there is the centrality of the past: [The] Auster of *Solitude* centers himself through a historical search, and crucial to that historical search is Auster’s Jewish past: his own private past, that of his family, and that of the Jewish people as a whole. There is also the importance of Scripture – of specific texts from the Old Testament, but also of the concept of the Book itself, and of his perception of the self, and of the act of commentary or interpretation, all of which are central to Jewish life, religion, and culture. And then, at the core of Auster’s character, of his perception of the self and of the individual’s relation to the world around him, is the

characteristically Jewish trait of longing, of yearning, of hunger.¹⁷

En los apartados siguientes de este estudio, ahondaré en ciertos conceptos de orden metafísico de los cuales se vale el autor para exponer y cuestionar el diálogo que se mantiene entre presente y pasado. En el primero analizaré la estructura del texto y sus singularidades estilísticas, profundizando en las funciones del narrador y los personajes dentro de la narrativa. Posteriormente abordaré el tema de la causalidad como mecanismo para establecer cierta noción de orden en la adquisición del conocimiento, y finalmente me abocaré al tratamiento que del espacio y la identidad se hacen en el libro, analizando la problemática de la construcción de una identidad estable tanto en la metaficción como en el mundo postmoderno.

¹⁷Derek Rubin. *Beyond the Red Notebook*, p. 61.

I. Análisis estructural del texto

Each day brings the same struggle, the same blankness, the same desire to forget and then not to forget. When it begins, it is never anywhere but here, never anywhere but at this limit that the pencil begins to write... For a long time I tried not to remember anything. By confining my thoughts to the present, I was better able to manage, to avoid the sulks. Memory is the great trap, you see, and I did my best to hold myself back, to make sure my thoughts did not sneak off to the old days.

Paul Auster, *In the Country of Last Things*.

En este primer apartado profundizaré en las peculiaridades de índole estilística y narrativa que separan a *The Invention of Solitude* tanto de otros textos de ficción más convencionales como del best-seller. En este texto en particular existe una relación simbiótica entre el nivel estructural narrativo y el semántico semiótico, puesto que la disposición y conformación de los dos grandes bloques del libro influyen directamente en la interpretación temática de éste. Como veremos, la forma no sólo influye sino que *es* parte integral del contenido del texto.

A diferencia de lo que sucede en todas sus novelas posteriores, en *The Invention*, Auster se rehúsa a construir el texto sobre los andamiajes de una anécdota principal y varias historias periféricas. Como por ejemplo, en *Moon Palace*, M.S. Fogg relata la historia de su juventud al lado de su imaginativo tío Víctor; su casi fatal lapso de ascetismo auto-impuesto, su improbable salvación a cargo de una joven de ascendencia china y su despertar en el mundo de la descripción narrativa por medio de Thomas Effing, un hombre impenetrable y frágil en silla de ruedas. Mientras esto sucede se va revelando la historia de los antepasados de Fogg, la cual termina con su concepción y se intersecta con los acontecimientos de su presente de una manera inesperada para el lector. En *Oracle Night*, se sigue la historia de Sidney Orr, un escritor que después de hallarse al borde de la muerte, compra un cuaderno portugués azul en el que registra nueve días turbulentos del mes de Septiembre de 1982 al tiempo que crea un universo ficticio que nunca se termina de desarrollar por completo. En ambos ejemplos, y por

extensión en todos sus esfuerzos narrativos subsecuentes incluyendo *The New York Trilogy*, se reconoce fácilmente el hilo conductor de la historia: no así en *The Invention of Solitude*, donde el lector sigue un flujo de asociaciones presentadas por el narrador.

No existe en la novela un relato cardinal sino decenas de ellos, entrelazados tenuemente por el afán de recordar compulsivamente el pasado en una búsqueda del significado del devenir humano. Un mini-relato se agolpa tras otro. Un tema sucede a otro. En ocasiones, la transición entre segmentos es sutil; es decir, la idea discurre de un segmento a otro y va transformándose paulatinamente en otra idea, pero en la mayoría de las secciones que forman parte del libro, sobre todo en “The Book of Memory”, una idea empieza y termina con el mismo segmento para volver a aparecer tangencialmente cuatro o cinco segmentos adelante o no aparecer nunca más. Por citar sólo un ejemplo, en un segmento el narrador imagina que la voz de la mujer es un conductor narrativo perfecto: “For it is the belief that if there is a voice of truth – assuming there is such a thing as truth, and assuming this truth can speak – it comes from the mouth of a woman”. (123) Después, el narrador se enfrasca en una disquisición acerca de la voz profética en el libro de Jonás y, justo cuando parece cambiar de una idea a otra, el tema de la facultad enunciativa de la voz femenina vuelve a brotar, esta vez ya no habla de ella abstractamente sino que se vale de la tragedia de Casandra para exponer su asunto: “Prophecy. As in true. As in Cassandra, speaking from the solitude of her cell. As in a woman’s voice.” (127) El tema queda relegado mientras el narrador continúa serpenteando de idea en idea hasta que algunos segmentos adelante, el tema de la voz femenina surge de nuevo a propósito de Sherezada como voz narrativa ideal en *Las mil y una noches*: “If the voice of a woman telling stories has the power to bring children into the world, it is also true that a child has the power to bring stories to life.” (154) La carencia de una anécdota que permée todo el texto se refleja en la estructura

fragmentaria de éste, ya que tanto la longitud como el género literario de cada segmento varían considerablemente.

El narrador va superponiendo sus memorias con toda clase de especulaciones u opiniones sobre la unidad subyacente entre palabra y acción, entre memoria y olvido, entre azar y destino. *The Invention* está constituido por más de 190 fragmentos o paneles de información cuya unión semiótica prevalece a pesar de, o más bien *gracias a* su aparente estructura fracturada. A la amplia gama de subtextos que componen *The Invention* se suman notas aparentemente inconclusas sobre posibles líneas para un texto futuro, meditaciones a propósito del monismo de Leibniz y la correspondencias internas del Cosmos: “Since all is a plenum, all matter is connected and all movement in the plenum produces some effect on the distant bodies [...] Hence it follows that communication extends over any distance whatever. Consequently, every body experiences everything that goes on in the universe.” (160) A estas meditaciones astrofísicas se suman también anotaciones sobre la cronología de sucesos no acontecidos en la traducción al francés del texto profético de la *Cassandra* de Licofrón: “To speak of the future is to use a language that is forever ahead of itself, consigning things that have not yet happened to the past, to an ‘already’ that is forever behind itself, and in this space between utterance and act, word after word, a chasm begins to open.” (127) El libro contiene además una disertación sobre el paralelismo del poema de Mallarmé, “The modern nothingness” con la vida de A. y la complejidad que presenta su traducción al inglés: “Translating those forty or so fragments by Mallarmé was perhaps an insignificant thing, but in his own mind it had become the equivalent of offering a prayer of thanks for the life of his son.” (110) Adicionalmente se hallan aquí insertados tanto un análisis pictórico de las evocaciones de ausencia y soledad en los lienzos de Vermeer y Van Gogh, como la correlación mítica entre la parábola de Jonás y

la ballena, un segmento del *Zohar y Pinocho* de Carlo Collodi: ““Jonah was in the belly of the fish three days and three nights” and elsewhere, in a chapter of the *Zohar*, we are told “Three days and three nights”: which means the three days that a man is in his grave before his belly bursts apart.””(125) En este carrusel de información también encontramos citas comentadas de diversos autores sobre la memoria, entre ellos Proust y Pascal, como en la cita de este último: ““Thoughts come at random. No device for holding on to them or for having them. A thought has escaped: I was trying to write it down: instead I write that it has escaped me.””(139)

Estos breves fragmentos sirven para mostrar que el mosaico temático del que está compuesto *The Invention* no puede ser más vasto; aún así, todas las elucubraciones del narrador se revuelven en torno a tres temas principales; el primero es la soledad como un campo fértil en cuyo seno se desarrolla el espíritu creativo y como condición casi infranqueable para la creación literaria: “words represent many months, if not many years of one man’s solitude, so that with each word one reads in a book one might say to himself that he is confronting a particle of that man’s solitude.”(136) El segundo es la idea de memoria como un espacio sin espacio, el cual funciona no solamente como un archivo de recuerdos sino como un sistema para interpretar la realidad y entretejer pasado y presente: “Reality was a Chinese box, an infinite series of containers within containers. For here again, in the most unlikely of places, the theme had reappeared: the curse of the absent father.” (117) La tercera es la relación que existe no sólo entre acto y pensamiento sino entre el mundo imaginario y el mundo real. Es decir, la conexión e interdependencia que existen entre los diversos niveles del Todo, entre el microcosmos y el macrocosmos y entre las partes que lo conforman, sin importar que ese mundo sea físico o producto de la imaginación humana:

he had this vision [...] which has continued to radiate inside him: that each ejaculation contains several billion of sperm cells – or roughly the same number

as there are people in the world – which means that in himself each man holds the potential of an entire world. And what would happen, could it happen, is the full range of possibilities: a spawn of idiots and geniuses, of the beautiful and the deformed, of saints, catatonics, thieves, stock brokers and high-wire artists. Each man therefore is the entire world, bearing within his genes a memory of all mankind. Or as Leibniz put it ‘Every living substance is a mirror of the universe.’ (114)

Auster superpone varios tipos de discursos para demostrar que a pesar de la diferencia entre fuentes bibliográficas, fechas, y géneros literarios, existe una unidad ingénita entre los campos del conocimiento, así como entre las disciplinas humanísticas. En concreto, se trata de probar que bajo la aparente separación entre los elementos de todos los reinos, el de la materia inerte, el de la materia biológica y el reino de las abstracciones humanas (llamado el de los *arquetipos universales* por Platón), subyace un orden universal que mantiene todas las cosas existentes en el cosmos unidas y en constante comunicación.

Expandiendo este apotegma universal, el autor se da a la tarea de explicar que no es necesaria una anécdota que sirva de columna vertebral para que una narrativa se sostenga por sí sola, ya que el texto es una especie de experimento narrativo en donde se intenta probar que ningún elemento tanto en el universo real como en el de la ficción puede existir sin un contexto, sin un antes y un después, sin una intertextualidad que lo defina y lo demarque:

At the heart of each language there is a network of rhymes, assonances, and overlapping meanings, and each of these occurrences functions as a kind of bridge that joins opposite and contrasting aspects of the world with each other. Language, then, not simply as a list of separate things to be added up and whose sum total is equal to the world. Rather, language as it is laid out in the dictionary: an infinitely complex organism, all of whose elements - cells and sinews, corpuscles and bones, digits and fluids - are present in the world simultaneously, none of which can exist on its own. For each word is defined by other words, which means that to enter any part of language is to enter the whole of it. Language then as a monadology. (160)

Si nos guiamos por el argumento anterior sobre la interconectividad del lenguaje, entonces realidad y ficción, recuerdo e interpretación, están indisolublemente unidos, pues tal como sucede en el cosmos del lenguaje, el cosmos de la narrativa se halla entretejido por una serie de yuxtaposiciones, símbolos y alegorías que constituyen un universo contenido y delimitado con reglas propias. De esta manera se observa la predilección del autor por mezclar discursos literarios, filosóficos y científicos, justo como en el fragmento anterior. Auster parece sugerir que en la retórica y la multiplicidad temática también descansa la polisemia, ya que trazando conexiones entre los fragmentos podemos formar una unidad tan o más armónica que un texto realista y/o meramente secuencial. El diseño de un texto orgánico que recree la red de infinitas asociaciones del universo físico es una idea que está siempre latente en *The Invention*: “The grammar of existence includes all the figures of language itself: simile, metaphor, metonymy, synecdoche – so that each thing encountered in the world is actually many things, which in turn give way to many other things, depending on what these things are next to, contained by or removed from.” (161) A través de lo temáticamente heterogéneo se intenta llegar a la homogeneidad semiológica. Cada sección tiene una doble función, puesto que cada fragmento representa una unidad sémica por sí sola, con un significado propio e independiente del texto, que puede ser leído y comprendido por separado tal como un aforismo.

Asimismo, cada fragmento guarda una relación intratextual con los fragmentos colindantes, participando así en el sentido último del texto y propiciando que la jerarquía de un segmento sobre otro acabe por desdibujarse dentro de la totalidad narrativa. Un segmento parece ser insertado sin guardar explícita relación con los segmentos contiguos o con el tema ulterior del texto, pero a medida que avanza la lectura se descubren una serie de imbricaciones y conexiones que unen cada uno de los

islotos de significado en que esta compuesto el texto. Un ejemplo de esto se aprecia en uno de los siguientes fragmentos, en los que Auster está discurriendo sobre las propiedades paradójicas de la mente, cerrando con una cita atribuida a San Agustín, para poner punto y aparte, cambiar abruptamente de escrito y analizar el pasaje en que Pinocho despierta dentro del estómago del tiburón:

The mind, therefore as that which contains more than itself, as in the phrase from Augustine ‘But where is the part of it which it does not itself contain?’

Second return to the belly of the whale
 ‘When he recovered his senses, the Marionette could not remember where he was. Around him all was darkness, a darkness so deep and so black that for a moment he thought he had been dipped head first into an inkwell.’ (162)

Ciertamente, a primera vista no parece existir ninguna conexión, pero en las siguientes páginas se nos devela que la relación entre ambos fragmentos estriba en el heterodoxo funcionamiento de la memoria humana, (que es capaz de almacenar cada recuerdo, pero que carece de un mecanismo para evitar que los recuerdos se extravíen en su vastedad) y en que el títere se despierta sin tener *memoria alguna* de lo que ha sucedido en el pasado reciente para haber sido engullido por el tiburón. Aun en Pinocho, un gólem en miniatura, se hallan descargadas las ansiedades de las que estaba discurriendo San Agustín: la trágica condición humana de registrar los acontecimientos para luego olvidarlos. Tal como aclara Proust en un pasaje anterior de la narrativa: “the past is hidden beyond the reach of intellect” (162). Auster analiza un mismo fenómeno, entremezclando textos distintos, interpolando la cita de San Agustín con las aventuras de Pinocho.

Tener un texto dividido en casi dos centenares de entradas le permite a Auster abarcar diversas percepciones fenomenológicas de la memoria y la creación en soledad, aunado a esto, se da la libertad de integrar múltiples tramas en un conjunto coherente

que exponga sus perspectivas sobre el arte de escribir y la tarea de decodificar el mundo real y ficticio.

Si bien es cierto que en *The Invention* encontramos convenciones del género autobiográfico, Auster rebasa el simple relato de sus experiencias personales para centrarse en temas metafísicos o bien para presentar una nueva línea temática. No se queda anclado en la descripción del hecho; más bien selecciona los elementos que le servirán para exponer sus creencias acerca de la permanencia de la memoria o de la creación en soledad. Por ejemplo, se sirve de la muerte del padre para meditar sobre la separación entre cuerpo y conciencia: “Death takes a man’s body away from him. In life, a man and his body are synonymous; in death, there is the man and there is his body.” (14) La maestría de Auster reside en que habla de la experiencia individual, de la vida cotidiana, y es por medio de ella que se sirve para introducir cuestiones de espectro más amplio y abstracto. Primero inicia hablando de algún recuerdo de su infancia o de la relación con su hijo para paulatinamente deslizarse hacia otros temas de orden lingüístico o filosófico; por ejemplo, Auster analiza la capacidad unitiva de la memoria usando el beisbol como catalizador:

Baseball offered itself to him as an image of that which does not move, and therefore a place where his mind could be at rest, secure in its refuge against the mutabilities of the world [...] Baseball was a terrain rich in potential for reverie [...] The diamond is a part of our consciousness. Its pristine geometry of white lines, green grass and brown dirt is an icon as familiar as the stars and the stripes. As opposed to just about everything in American life during this century, baseball has remained constant [...] Baseball had somehow become entangled in his mind with the religious experience. (115-117)

Otro ejemplo es uno de varios segmentos en los que observa una relación intrínseca entre los juegos de infancia de su hijo con la labor del escritor, pues valiéndose de un recuerdo personal, compara y encuentra una similitud entre los mundos de la niñez y el de la creación literaria: “we may say that every child at play behaves like an imaginative

writer”. (164) De esta forma un acto común y corriente provoca una serie de asociaciones que van de lo particular a lo universal.

El autor no se ciñe a la literatura sino que echa mano de otras artes para que completen lo que no puede decirse con palabras. Por ejemplo, la explicación del homicidio de su abuelo remite al lector a la fotografía escindida de los Auster que aparece en la primera página del libro. La foto visiblemente mutilada y vuelta a pegar, es una imagen de ausencia que muestra a la familia del narrador posando ante la fachada de su casa en Kenosha. Hacia el lado derecho de la fotografía, se aprecia un árbol colgando misteriosamente en el aire y bajo el cual apenas se alcanzan a distinguir los dedos cercenados de un hombre que no está allí, que fue cortado de la fotografía en un intento de borrarlo para siempre de la memoria familiar: el abuelo de Auster. En otro segmento, el narrador incluso trata de incorporar música afín al tema de su libro, como si sugiriera el título principal para el soundtrack ficticio de un posible film sobre “The Book of Memory”: “Song to accompany The Book of Memory. *Solitude* as sung by Billie Holiday. In the recording of May 9, 1941 by Billie Holiday and Her Orchestra. Performance time: three minutes and fifteen seconds. As follows: In my solitude you haunt me / With reveries of days gone by. / In my solitude you taunt me.” (123) La irrupción del nombre de la melodía en el texto cumple dos funciones; tanto el de reforzar el tema de la soledad como el de usar una herramienta alterna de significación que pueda potenciar el efecto de remembranza del fragmento.

Se ha constatado ya cómo se logra la conexión temática entre los fragmentos del texto, no obstante, el punto clave de unión entre el nivel temático y el estructural es el narrador, pues como en toda narrativa, es a través de su narración, es decir, de su intervención, que el lector tiene acceso a su mundo. La percepción de este mundo narrado depende considerablemente de lo que el narrador decida o no contar. Incluso

algunos críticos, como Robert Kellogg, piensan que el narrador es la *conditio sine qua non de la narratividad*¹⁸. Teniendo en cuenta esta directriz, nos ayuda a entender que una de las partes fundamentales de *The Invention* es el papel del narrador y su quehacer discursivo. En cada parte del texto podemos distinguir dos tipos de narrador. En “Portrait”, la primera sección y la más estándar en términos narrativos, la categorización del narrador no es tan compleja como en “The Book of Memory”, ya que la elección del pronombre “I” y las constantes referencias autobiográficas son indicios de un narrador autodieético. De acuerdo con el modelo de Genette, que usaré a lo largo de este apartado, cuando el narrador cuenta su propia historia “su yo diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el ‘héroe’ de su propio relato”.¹⁹ Ahora bien, el hecho de que tengamos un narrador en primera persona no quiere decir que automáticamente nos relatará los sucesos desde su gnosis, pues bien puede escoger entre tres tipos de instancias focales para narrar los acontecimientos pasados. “La focalización, – nos dice Luz Aurora Pimentel con respecto al modelo de Genette, – constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al *narrador*; elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes o bien, desde una perspectiva neutra”.²⁰ Además añade que “la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”.²¹ En “Portrait”, la lente a través de la cual percibimos lo que sucede en la diégesis es únicamente la lente del yo diegético, la cual en esta primera parte coincide con la del narrador. Al inicio del libro, este narrador se da cuenta que no sabe prácticamente nada de la vida que llevó su padre lejos de él, pues en el momento en que se interna en su vida pasada se le descubre una

¹⁸Robert Kellogg y Robert Scholes. *The Nature of Narrative*, p. 14.

¹⁹Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, p. 137.

²⁰*Ibid.*, p. 98.

²¹*Idem*

persona completamente nueva. La reconstrucción de la figura del padre se auxilia de fotografías, extractos de periódicos e historias que otros personajes secundarios le cuentan al narrador. Esta voz narrativa no tiene acceso a ninguna otra conciencia más que a la suya, de modo que permanece estática e inamovible en la mente del yo personaje. En “Portrait” existe una focalización interna fija ya que “el *foyer* del relato coincide con una mente figural; es decir el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas preceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.²² La modalidad de focalización interna tiene, de acuerdo con este modelo, tres subdivisiones, de forma que en el caso específico de “Portrait” la restricción que se impone el narrador está sistemáticamente basada en él, es decir, en la contraparte narrativa de Auster. Por lo tanto, este narrador sólo puede acceder a la información y recuerdos personales de sí mismo. Por ende afirmo que “Portrait of an Invisible Man” ostenta un tipo de focalización del tipo interno fijo.

En “The Book of Memory” el narrador cumple de igual manera una función vocal al enunciar el relato y una función actancial,²³ al participar en el espacio-tiempo de los sucesos como personaje. En una primera lectura, el narrador parece ser homodiegético pues funcionalmente se desdobra en dos: el yo *enunciador* que narra la historia y el yo actor que participa activamente en ella, pero en el fragmento acertadamente titulado “Mirror Text”, cerca del final del segundo libro, el narrador nos dice: “A. realizes, as he sits in his room writing The Book of Memory, he speaks of himself as another in order to tell the story of himself. He must make himself absent in order to find himself there. And so he says A., even as he means to say I.” (154) Quisiera hacer notar que este desdoblamiento del narrador, en el cual pareciera abandonar el universo narrado que ha

²²Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p.99.

²³Tomo la terminología del modelo de A. J. Greimas, en el que se refiere al papel de actor que un personaje ostenta en una narrativa a lo largo de *Semantique Structurale*, Madrid, 1966.

creado, dejando a su otredad narrativa como actor central, ostenta una semejanza temática con el mito de creación en la tradición mística judía. En la Cábala, Yahvé Elohim compaginaba el Todo absoluto, tanto el mundo del *ser* como el del *no ser*, la dimensión espacial y temporal residía en sus profundidades hasta que de pronto decidió retraerse, haciéndose ausente para dar cabida al espacio. Yahvé se hace presente al crear un espacio vacío dentro de él; presencia creada por medio de la ausencia. Esta restricción ontológica es conocida como הצמצום²⁴ (Ha-Tzimtzum) o “la contracción”. El mundo que nace de ese confinamiento se llama simplemente המקום²⁵ (Ha-Makom) “el lugar”, nuestro mundo o universo. El narrador / A. concibe de igual manera un microcosmos, pues al replegarse crea una zona de transparencia que le permite hablar de sí mismo desde dentro y desde fuera de su propia creación. Es menester imaginar un área vacía para que sea posible llenarla de palabras, de significados. El escritor, en este caso también el narrador, necesita una página en blanco para verter en ella la historia de A. que es a la vez su propia historia. La paradoja está en que a pesar de que se ha hecho ausente para contar la historia de otro, nunca deja de estar presente, pues es a través de su voz que el lector es partícipe de la historia. El mismo Auster en *The Art of Hunger* reconoce la necesidad de crear espacios vacíos, libres de significantes entre los cuales pueda fluir libremente la poesía. En estos tiempos de bombardeo mediático, Auster propone reivindicar la importancia de aquello que queda sin expresarse: “Everything takes place in absence, in the distance between word and utterance, and each poem emerges at the moment there is nothing left to say”.²⁶ Christopher Donovan ha recalcado la propensión austeriana de explotar las posibilidades creativas de esos *espacios en blanco*: “Auster [...] is interested in the way language functions (or hardly

²⁴*Oxford English – Hebrew Dictionary*. p. 186. Alternativamente definido en el diccionario como “the shrinking”, “the shortening” o “the birth bangs”.

²⁵*Ibid.*, p. 685.

²⁶Paul Auster. *The Art of Hunger*, p. 21.

functions), and, correspondingly, in the mechanics of literary expression, specifically the question of what transpires in the gray area between the writing and the final interpretation of the text by the audience.”²⁷ En otro ensayo del mismo libro, Donovan nota una afinidad entre la poesía al borde del colapso semántico, tan representativa de Paul Celan, con la ficción de Auster e incluso la manera en que el autor ha construido relatos teniendo como puntos focales esas áreas abismales del texto literario. “The most constructive reading possible of the sparsness of Auster’s prose is that he relieves minimalism actually maximizes denotative stability. Given that the meaning of words is not perdurable, the less of them there are, the less likely miscommunication will occur”.²⁸

Ahora bien, la elección de relatar su vida como si fuese la de otra persona, nos lleva a conflictos de categorización narratológica. Al escoger *narrarse* desde la tercera persona, el narrador se convierte en testigo externo de su propia vida pasada; técnicamente él deja de ser protagonista de su pasado para hablar de la historia de aquél, “del otro”. El resultado es que la narración autodiegética confesional y la testimonial parecen traslaparse. Pimentel cita a *Heart of Darkness* como ejemplo de estructura elipsoide o *polimodal*, en la que la narración autodiegética y la testimonial “coexisten sin que la oposición se resuelva”.²⁹

The other shoe went flying unto the devil –god of that river. I thought, ‘By Jove, it’s all over. We are too late, he has vanished – the gift has vanished, by means of spear, arrow or club. I will never hear that chap speak after all,’ –and my sorrow had a startling extravagance of emotion...

There was a pause of profound stillness, then a match flared, and Marlow’s lean face appeared, worn, hollow, with downward folds and dropped eyelids...

‘Absurd! Absurd be – exploded! Absurd! My dear boys what can you expect from a man who out of sheer nervousness had just flung overboard a pair of

²⁷Christopher Donovan, *Postmodern Counternarratives*. p. 4.

²⁸*Ibid.*, p. 73.

²⁹Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. p.138.

new shoes.’³⁰

Marlow narrador se disuelve con el Marlow personaje tantas ocasiones durante la narrativa que es complicado estipular con certeza donde termina uno y comienza el otro. Por si fuese poco, algunas partes, como el extracto central mostrado aquí, tienden a gravitar hacia la omnisciencia. Algo similar sucede en “The Book of Memory”. El narrador habla de A. (ostensiblemente Auster escribiendo “The Book of Memory”), creando así un efecto de continuidad narrativa donde A. o el yo-personaje habla de lo que hace el yo-narrador, que es escribir un libro sobre la memoria y la soledad.

Si hemos de entender que el narrador escogió deliberadamente hablar de sí mismo como si fuera de otro y además lo expresa al lector, entonces la voz narrativa se halla tan consciente de su desdoblamiento que empieza a gravitar hacia la narración heterodiegética. Así se crea un fenómeno muy peculiar porque a pesar de que casi todo el libro segundo está narrado en tercera persona del singular, el lector sigue percibiendo al narrador como si hablara en primera persona, dado que no se puede olvidar que el narrador habla de sí mismo y la elección pronominal no borra nunca el efecto. “To be reduced to saying nothing. Or else, to say to *himself*: this is what haunts *me*. And then, to realize, almost in the same breath that this is what *he* haunts” (81) Pero tampoco es un narrador omnisciente, pues aunque se mueva libremente a través de la dimensión temporal del relato, claramente se ha impuesto restricciones cognitivas. El narrador no puede acceder a la mente de ningún otro personaje ni contar la historia desde la perspectiva de otros.

Si fuese posible diríamos que “The Book of Memory” es una narración estructuralmente heterodiegética, pero vista desde el punto de vista semántico, es homodiegética testimonial pues el narrador es testigo de su propia historia, pero contada

³⁰Joseph Conrad. *Heart of Darkness*, p. 46.

como si fuese la historia del “otro”. Este efecto se logra porque a pesar de estar en tercera persona, la focalización es interna fija. En algunos casos se percibe un franco desdoblamiento entre autor y personaje, y en otros simplemente se asimila una entidad con la otra:

Auster sprinkles autobiographical references and anecdotes throughout his stories, drawing the author into the world of his own creation and blurring distinctions between fiction and reality. Many of Auster’s characters are writers and storytellers, attempting to discover themselves through language, using writing as a means to create a semblance of order and meaning in their lives. But language generally falls short, and characters find that the world eludes the grasp of words.³¹

Dada la naturaleza híbrida del narrador, nos encontramos con una voz narrativa que fluctúa entre la primera y la tercera persona. No obstante que el narrador se identifique como A., sigue siendo perceptible la grácil dicotomía entre su parte externa enunciativa y la interna actuante, de forma que A. se convierte en el *Über-ich*³² del escritor. A esto se añade el uso de la letra “A” para designar a su protagonista, justo como sucede en *The New York Trilogy*. En un sentido, se nos advierte que A. es la marioneta del narrador, que no intenta ser un retrato de una persona real sino un artificio estilístico utilizado para contar una historia. A. no es tanto el espejo de una persona sino más bien un ente figural que le servirá a Auster para proyectar sus ansiedades y creencias de la vida real en el espacio de la ficción.

Discursivamente hablando, A. no sería la elongación ficticia de Auster sino un mero instrumento temático narrativo, un conductor que le permite ir explorando las historias entrecruzadas que componen el libro, además de funcionar como elemento retórico que le brinde la posibilidad de cambiar de tema a voluntad. Esto se vuelve evidente cuando

³¹Madeleine Sorapure, *Postmodernism: The Key Figures*. p. 23.

³²Utilizo aquí el término original en alemán, usado por vez primera por Freud, porque considero que la traducción al inglés que de él hiciera James Strachey, marca un distanciamiento del concepto freudiano. Encuentro que las traducciones literales de *Über ich* como *Upper I* u *Over I* dan a entender con más precisión el desdoblamiento que sufre A. como la contraparte actancial e idealizada del autor. Además las definiciones están más apegadas al significado original que las adaptaciones tradicionales de *super-ego* en inglés y *alter-ego* en español.

A. tiene encuentros con otros personajes secundarios que, al igual que él, tienen nombres de una sola letra y son poco más que fantasmas narrativos, cuya función estructural más importante es la de servir de interlocutor de A., tal y como sucede en el siguiente pasaje: “He remembers cutting school one drizzly day in April 1962 with his friend D. and going to the Polo Grounds.” (88) O en otro fragmento: “A. pulled the snapshot out of his wallet and handed it to R.” (113) O bien: “O. to A. in conversation, describing what it felt like to have become an old man.” (145) En “Ghosts”, por ejemplo, Auster subvierte las convenciones de la ficción detectivesca al hacer que Black, el personaje observado por Blue, vaya gradualmente asumiendo las funciones de observador que inicialmente recaían en Blue. Esto se logra en parte gracias a la utilización de colores para nombrar a sus personajes, pues Auster no pretende lograr retratos miméticos de personas reales sino confrontar dos abstracciones: la del escritor y su otredad, las cuales, a medida que avanza la narrativa, terminan disolviéndose una dentro de la otra: “He discovers the inherent paradox of his situation. For the closer he feels to Black, the less he finds it necessary to think about him. In other words, the more deeply entangled he becomes, the freer he is. What bogs him down is not involvement but separation.”³³ Los sujetos de “Ghosts”, más que personajes en sí, simbolizan *prototipos de personajes* dentro de la *Weltanschauung* austeriana, a través de los cuales el autor cuestiona y expone la artificiosidad sobre la que se crean los personajes en la ficción. “As for Black, the so-called writer of this book, Blue can no longer trust what he sees. Is it possible that there really is such a man – who does nothing, who merely sits in his room and writes...For the fact remains that none of this is possible. It is not possible for such a man as Black to exist”³⁴

³³Paul Auster, *The New York Trilogy*. p. 188.

³⁴*Ibid.*, p., 203

Como ya lo mencionaba, la elección de la letra “A”, al ser la primera del alfabeto, conlleva una serie de alusiones que tienen que ver con el eterno regreso al origen, con la recuperación del pasado y que parece remitirnos siempre al comienzo de la narrativa. La “A” marca en “The Book of Memory” no sólo un cambio de voz narrativa de la primera a la tercera persona, sino un desdoblamiento en la identidad del narrador en la que se crea una especie de *Doppelgänger*.³⁵ Semióticamente, el uso de la letra “A” ayuda a producir una ilusión de origen, tal como la letra ב (bet), la primera del alfabeto hebreo, marca el inicio del libro del Génesis. ברשית *Bereshit* significa “en el principio” o “en un principio”. En *Bereshit* se distingue el vocablo ראשית³⁶ (comienzo) que a su vez se deriva de la raíz hebrea ראש (rosh) que quiere decir *cabeza, jefe o parte primera o superior de un cuerpo o concepto*. Se crea entonces un efecto de reforzamiento bastante apropiado cuando la primera grafía del alfabeto “A” indica que una cuestión primordial del libro será la construcción de la identidad. En el primer renglón de “The Book of Memory”, nos enteramos de que alguien se dispone a crear un nuevo universo narrativo, aunque todavía no sabemos quién es aquella figura, o cuáles son sus motivos para sentarse y escribir; su empresa resulta ser idéntica a la del narrador: sacar una hoja de papel para empezar a escribir “The Book of Memory”: “He lays out a piece of blank paper on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again.” (75) El narrador no sólo enuncia lo que otro está haciendo, sino que él hace exactamente la misma acción que el sujeto de su narración. Muy pronto en el libro, la voz narrativa, hablando ya de esa otredad, nos dice: “He decides to refer to himself as A.” (75) Si analizamos el enunciado se develan ciertas complejidades tanto estructurales como de sentido. No es el narrador *strictu sensu* quien toma la determinación de

³⁵Las tres narrativas que componen *The New York Trilogy* contienen *Doppelgänger*, es decir, instancias en las cuales un personaje se desdobra, exhibiendo lapsos en los que su personalidad parece duplicarse, o bien, un personaje secundario oportunista suplanta por completo a otro, que por lo general es un artista superior, que asume por completo la identidad del desaparecido en circunstancias misteriosas.

³⁶*Op., cit.* p.78.

llamarse A. sino el mismo personaje: es decir, el narrador habla de un personaje que decide cambiar su nombre a A. haciendo así alusión al propio Auster, como si el cambio de identidad fuese llevado a cabo desde las entrañas del relato, no en el nivel extradiegético sino en el nivel intradiegético. *The Invention of Solitude* presenta también un estrato metadiegético al interior del mundo narrado, que cobra vida brevemente cuando el narrador nos devela lo que A. escribe; esto es, el nivel extradiegético estaría representado por el autor, en este caso Paul Auster al escribir *The Invention*. Luego, el segundo nivel o intradiegético se crea cuando un segundo narrador, ya inserto en la diégesis creada por Auster, en este caso A., inventa a su vez un mundo narrado secundario. Este mundo narrado que ha emanado de la mente del segundo narrador es la narración metadiegética, que en este caso estaría representada por el libro sobre la memoria que está escribiendo A. Sin importar que sólo existan contados ejemplos de este universo metadiegético en el libro, los vestigios de ese otro mundo narrado al interior del primero enmarcan el relato del narrador y le brindan otra capa de dimensionalidad al texto. El fragmento es una suerte de silogismo, armado a base de la concatenación de proposiciones que, sin importar su nivel de certeza o falsedad, acaban creando un segmento de prosa poética cuyo significado permanece oscuro:

He lays out a piece of blank paper on the table before him and writes these words with his pen. The sky is blue and black and red and yellow. The sky is not there and it is red. All this was yesterday. All this was a hundred years ago. The sky is white. It smells of the earth and it is not there. The sky is white like the earth, and it smells of yesterday. All this was tomorrow. All this was a hundred years from now. The sky is lemon and rose and lavender. The sky is the earth. The sky is white and it is not there. (172)

Ahora bien, la oración que abre el libro también se encarga de consumarlo. Al final el narrador pone fin al relato con una versión sutilmente distinta del enunciado inicial: “He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember.”(172) La añadidura de la

palabra “Remember”, la última del texto, posee un significado emblemático que Auster usa como mantra, pues resume aquello que le consterna con inusitada fuerza: el miedo al olvido, a la pérdida de la memoria. Por ende, Auster se dice a sí mismo y al lector: “Remember”. “The Book” se transforma en una narrativa circular que concluye justo donde comienza. El fin se convierte en el origen y viceversa, tal como el Ouroboros que, al aprisionar su propia cola entre sus fauces, enlaza pasado, presente y futuro, borrando los conceptos de principio o fin: “The Invention of Solitude. Or stories of life and death. The story begins with the end. Speak or die.”(149) La idea de continuidad encuentra especial resonancia en “The Book”, el cual puede empezar a leerse desde cualquier punto, generando diversas lecturas y experiencias.

“The Book” da cabida a muchas de las ansiedades típicas de la metaficción. Hallamos por ejemplo, un narrador que habla del arte de escribir *escribiendo*, que se separa de sí mismo para narrar desde una perspectiva exterior. “The Book” es un texto que versa sobre otros textos, que está abierto a diversos tipos de discurso, que ostenta una narrativa sin trama definida, que trata de instaurar coherencia a través de la dispersión y de franquear las limitaciones estructurales y temáticas del género autobiográfico. En esa cruzada por traspasar las restricciones del clásico libro de memorias o el *Bildungsroman* como *David Copperfield* o *Great Expectations*, y por obtener un sentido inmanente en todas las cosas, el narrador puede caer fácilmente en una sobre interpretación del mundo que lo rodea y a su vez inducir al lector a creer lo mismo: “The nineteenth-century structures of narrative closure (death, marriage; neat conclusions) are undermined by those postmodern epilogues that foreground how, as writers and readers, we *make* closure”.³⁷ Nótese que el narrador está consciente de que

³⁷Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. p. 59.

en ocasiones se deja llevar por su entusiasmo interpretativo cuestionando la subjetividad de su propia narración y su credibilidad como ente enunciativo:

Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world, and he knows it would not stand. (147)

Uno de los éxitos de *The Invention* reside en que el sentido del texto dependerá de la convergencia de sus múltiples discursos internos, es decir, un discurso en tanto que sistema de interpretación del mundo, no anula ni socava a los demás discursos sino que trabaja conjuntamente con los otros para formar una imagen o explicación de ese mundo particular: “The discursive context of the text’s inscribing is that of a network of ‘multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation’”.³⁸

Para determinar la unidad vocal del relato, tendremos que fijarnos no sólo en la posición enunciativa del narrador sino en el tiempo gramatical / narrativo del relato, ya que “un narrador podrá hacerse casi invisible, prácticamente inaudible, podrá ocultarnos su posición espacial al momento de narrar pero no puede ocultar su posición temporal, por el solo hecho de que el acto de la narración conlleva la ineludible obligación de elegir un *tiempo gramatical*.”³⁹ Este texto no es la excepción, pues la elección de tiempo gramatical va ligada a la relación que tiene la voz enunciativa con el mundo narrado. Cada libro, tanto “Portrait” como “The Book” poseen su propio narrador, pues aunque estemos tentados a identificarlo como el mismo ente enunciativo, lo cierto es que cada narrador opera sobre sus respectivos espacios diegéticos de manera independiente. El narrador de “The Portrait” se centra en el relato del pasado del padre usando el motivo del *fatherless hero*, mientras que en “The Book”, el narrador – personaje se extravía en

³⁸*Ibid.*, p. 77.

³⁹Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 157.

sus disquisiciones sobre los recovecos metafísicos de la memoria y de la casuística del universo. El narrador de “Portrait” usa generalmente el pretérito y el pasado perfecto, pues su narración es retrospectiva. El narrador está situado en el presente narrativo (1980-81) y todo lo que relata es anterior a esa fecha. Únicamente cuando retorna al momento de la enunciación es cuando usa tiempos verbales en presente, pero estos instantes son breves, ya que el narrador rememora la vida al lado de su padre. Su narración no discrepa mucho de las narraciones de memorias convencionales, en las que el protagonista del relato cuenta su propia historia desde un punto posterior a los acontecimientos y sólo regresa a su presente para hacer alguna aclaración sobre un suceso o para pausar la narrativa. Las narraciones retrospectivas como ésta usan la analepsis como modalidad anacrónica imperante. Como ejemplos de novelas retrospectivas con un amplio uso de la analepsis, podemos citar: *Du côté de chez Swann* de Proust, *The Bridge of San Luis Rey* de Thornton Wilder o *Breakfast of Champions* de Vonnegut. De igual manera, en “The Book”, la narración corre a cargo de una misma voz, en la que, como ya he establecido, se da cabida a Auster narrador y a A., su contraparte en el texto. Empero, la voz enunciativa es más proclive a cambiar de tiempo gramatical que en el libro primero, yendo brevemente hacia el pasado y regresando rápidamente al presente. En algunos segmentos, la narración se lleva a cabo en presente o en infinitivo dando la impresión inicial de que tanto el narrador como A. están efectuando y narrando la acción de manera simultánea, logrando que el desfase entre ejecución y narración sea mínimo o inexistente: “He wants to say. That is to say, he means. As in the French, “vouloir dire”, which means literally to want to say, but which means in fact to mean. He means to say what he wants. He wants to say what he means. He says what he wants to mean. He means what he says.” (148)

En este segmento se crea un efecto en el que parece que el narrador entra y sale de A., su contraparte actancial y que ambos narran y actúan casi al unísono. La repercusión de esto es que el tiempo cronológico tiende a ceder ante el tiempo gramatical, pues no es de vital importancia saber cuándo sucedió sino *cómo se relata* lo acontecido y como se archiva en la memoria individual: “el tiempo verbal elegido no es necesariamente idéntico al tiempo narrativo significado”.⁴⁰

En algunos párrafos, cuando la voz narrativa no ofrece una fecha o un marcador temporal, se torna complicado establecer el momento preciso de una acción puesto que el cambio de tiempo se realiza tan rápido que ciertos acontecimientos del presente y el pasado se funden en un relato sin sujeción cronológica estable, tal como si el pasado se sucediese en el aquí y el ahora de la narración, lo cual es justo la idea del texto: recordar el pasado para mantenerlo siempre en el presente, es decir; la memoria como instrumento de identidad: “Memory in both senses of the word: as a catalyst for remembering his own life and as an artificial structure for ordering the historical past.” (116) El narrador usa el presente histórico para referirse a ciertos acontecimientos que cree importante actualizar con nueva información que le permita acceder al recuerdo desde otra perspectiva más distante y analítica. De modo que su *Wahrnehmung* se va modificando a medida que los recuerdos de su personaje se transforman.

En la narración intercalada, típica de los relatos en forma epistolar o de diario, el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y en presente, según se detenga para narrar acontecimientos que ya pertenecen al pasado, por muy reciente que sea, o para dar cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración.⁴¹

Se podría decir que, cuando narra usando tiempos verbales como el antepresente y el presente simple, se ha reconocido en las acciones de su personaje y se ha transitoriamente asimilado a su identidad y cuando vuelve a narrar en tiempo pretérito,

⁴⁰*Ibid.*, p. 160.

⁴¹*Ibid.*, p. 158.

regresa a su punto focal de otredad, relatando desde fuera del mundo narrado. La asimilación temporal de identidad provoca un efecto de concomitancia entre lo que hace la voz narrativa fuera del mundo narrado y lo que hace el personaje dentro de éste. En esos fragmentos, la discordancia temporal entre acción y narración es mucho menor, ya que los tiempos presentes conllevan un efecto de inmediatez de acto y de correspondencia entre la voz que narra y el personaje que ejecuta. A. hace en la metadiégesis lo mismo que el narrador hace en la diégesis, escribir un libro de memorias *sobre* la memoria. La ambigüedad entre el *quién enuncia* y el *cuándo* de la acción narrada en presente se extiende hasta el grado de que el narrador parece hablarse a sí mismo, como una suerte de ventrílocuo, enunciando al lector su proceder al mismo tiempo de realizar la acción que enuncia, como sucede en: “An image, for example, of a man sitting alone in a room...As in the phrase ‘he wrote The Book of Memory in this room’”. (76)

La narración simultánea, en cambio, al suponerse contemporánea a los acontecimientos narrados no puede ser sino intradiegética. El caso de la narración intercalada es más problemático, pues el acto de la narración es, a la vez, relato y generador de acción [...] La narración intercalada se ubica así, dentro del universo diegético, aunque en relación con el segmento narrado cada acto narrativo se sitúe en un nivel narrativo superior al del acontecimiento narrado.⁴²

El personaje se percibe a veces como el ente ejecutante de la conciencia que narra desde fuera: es decir, existe una duplicación del acto pues tanto A. como el narrador en sus distintas instancias diegéticas ejecutan el mismo acto. En estos segmentos excepcionales parece que un mismo acto se lleva a cabo dos veces de manera simultánea. Debido a esto se puede afirmar que la narración en presente aunada a la elección vocal de la tercera persona tiende a crear una sincronización entre acción y narración. Este tipo de modalidad narrativa en presente se torna inestable porque la

⁴²*Ibid.*, p. 160.

transgresión del nivel diegético no es fácilmente percibida o es asimilada hacia la narración puramente retrospectiva, como en: “He lays out a blank sheet of paper on the table before him and writes these words with his pen. Possible epigraph for the Book of Memory. Then he opens a book by Wallace Stevens, and copies out the following sentence. In the presence of extraordinary reality, consciousness takes the place of imagination.” (81)

Otro rasgo estilístico del texto es el uso del infinitivo. Los verbos no conjugados agregan la impresión de que ciertos fragmentos son ideas en bruto o esbozos que más adelante habrán de convertirse en una narrativa articulada. En general, estos fragmentos parecen ser las anotaciones del mismo escritor antes de pulirlas e integrarlas a un posible texto futuro, antes incluso de hacerlas presentables para el lector, tal como si fuese una acotación para recordarse a sí mismo de tratar ese tema con más detenimiento y profundidad en otro libro. Los fragmentos develan parte de ese proceso creativo al hacer más evidente la fase precedente a la disposición del discurso en una narrativa coherente; es decir, antes de que el producto estético esté *terminado*, tal como se aprecia en el siguiente segmento: “To follow with Bruno’s notion that the structure of human thought corresponds to the structure of nature. And therefore to conclude that everything, in some sense, is connected to everything else.” (76) Los segmentos en infinitivo también aumentan la ilusión de inmediatez que han creado ya los segmentos narrados en presente, pues un verbo no conjugado se percibe como una acción no llevada a cabo todavía o como una orden que el narrador se impone a sí mismo.

Resumiendo, se ha visto la manera en que la unidad vocal del relato, que estriba entre la narración autodiegética, la testimonial y la heterodiegética, en conjunción con el tiempo de la narración y la focalización interna fija, están directamente relacionados a la aprehensión del mundo narrado. La modalidad narrativa entonces está enlazada con el

universo de lo narrado; por consiguiente, no tiene el lector más opción que la de observar el mundo narrado como es presentado por el narrador. Esa presentación a través de fragmentos pretende reforzar y cuestionar de modo simultáneo la existencia de unidad narrativa en el mundo ficticio y en el real ya que el narrador deja huecos cognitivos y estructurales que permiten al lector una amplia libertad interpretativa. Estos huecos cognitivos se asemejan al concepto de Barthes de *le degré zéro de l'écriture*, en el que los significados adquieren significación únicamente con respecto a otros; es decir, el contexto en el que se encuentren puede neutralizar o hacer variar su significado original. Como en otras narrativas de metaficción, en "The Book of Memory" el narrador se las ha ingeniado para transgredir de forma breve los niveles diegéticos de la narración que el mismo creó, al disociarse o asociarse con A. conforme le sea conveniente, manipulando de esta forma el universo narrativo.

II. Causalidad: las relaciones de contigüidad, conjunción y precedencia en la narración

Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments, and you stop to glance at a spider pressed to its web. There is a quickness of light and a sense of things outlined precisely and streaks of running luster on the bay. You know more surely who you are on a strong bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness. The wind makes a sound in the pines and the world comes into being, irreversibly, and the spider rides the wind - swayed web.

Don DeLillo, *The Body Artist*

Como se ha mencionado, en *The Invention of Solitude* existe una tensión entre causalidad y casualidad. Este capítulo ahondará en ambos conceptos, los cuales en un principio, se antojan como diametralmente opuestos, además de mostrar el cuestionamiento que de ellos se hace en la narrativa. El objetivo de ello es exponer que para comprender en el libro, la reelaboración del pasado en el presente, es necesario discernir las causas que dieron origen al universo del narrador. No pretendo hacer de este sucinto análisis una discusión a fondo de las teorías sobre la naturaleza de lo causal, ni proporcionar una nueva definición de causalidad. Más bien, me abocaré a la manera en que la aprehensión de un evento cualquiera (y por lo tanto de los eventos en su conjunto) se ve afectada por la forma en que se interpretan las causas que lo provocaron y los efectos que lo sucedieron. Este punto de vista se debate a lo largo del libro por el narrador / A., cuyo ensimismamiento le permite adentrarse en consideraciones de tipo filosófico. A través de los fragmentos que componen el libro, el narrador repara en como el conocimiento causal afecta tanto a los personajes dentro del plano de ficción como a las personas en el plano real. Por ende, el intento por escudriñar la prosecución de las causas y efectos podría traducirse en una búsqueda personal por asignar sentido al mundo postmoderno, un plano mediático - social en constante fluctuación.

En ambas partes del libro, el narrador siente la necesidad de escarbar en su pasado para entender su presente. En el ambiente enrarecido de un cuarto en 6 Varick Street, el narrador se pregunta las causas que lo han llevado a escribir un libro sobre su padre, su niñez y sobre las pugnas internas que enfrenta el escritor cuando se sienta por vez primera frente a una hoja en blanco dispuesto a escribir la línea inicial del libro. Aunado a esto, el objetivo de ir hacia atrás en el tiempo es reconfigurar un pasado en peligro de ser olvidado por medio de la revisión de las experiencias propias, es decir, de una reobservación meticulosa de su historia individual y de las personas con las que ha tenido contacto a través de los años. De esta forma uno de los *leitmotifs* del libro será el entendimiento de los principios, en otras palabras la determinación de las causas para comprender los efectos.

Según Aristóteles en el segundo libro de la *Física*, por causa se entiende “aquello a partir de lo cual se genera algo existente” o bien “[aquello] de donde viene el primer comienzo del cambio o el reposo”.⁴³ Si B existe es a causa de A, donde A sería el productor o creador de B, y B el producto o creación de A. Suplementariamente, para extender su idea de causa y efecto, Aristóteles concibió un sistema en el que los efectos pudieran a su vez engendrar otras causas, formando así una cadena de eventos en la que cada causa y efecto representa una argolla enlazada a otra en reciprocidad mutua.

Teóricamente se podría saber el fundamento de cualquier cosa *si y sólo si* se estipula con anterioridad su consecuencia, o inversamente se podría saber el resultado de una acción únicamente con el conocimiento de su procedencia. Haciendo caso a esta lógica que se habrá de repetir muchas veces a lo largo del libro, se encuentra que la causa que detona la invocación del pasado y la subsiguiente creación del libro es el repentino fallecimiento del padre. Esta muerte fortuita ocasiona en el narrador la remembranza de

⁴³Aristóteles. *Física*, p. 30

una infancia aparentemente olvidada y ésta a su vez trae consigo el deseo de poner en papel las reminiscencias de una vida al lado del padre antes de que se pierdan en el tiempo: “I thought: my father is gone, if I do not act quickly his entire life will vanish along with him.” (6) A pesar de que las noticias del deceso se convierten en el catalizador que pone en marcha el proceso mnemotécnico de Auster, no son éstas las que inicialmente lo perturban sino el pensamiento de que la vida humana es efímera y transitoria: “Life becomes death, and it is as if this death has owned this life all along. Death without warning.” (5) Irónicamente, es después de la defunción del padre cuando nace la necesidad de saber quién fue y cuáles fueron sus motivaciones para llevar ese tipo de vida inmovible y estática, ya que aquellas habrían de afectar la vida del hijo a largo plazo. El narrador observa siempre un interés por hallar un orden en medio del caos prevaleciente y no duda al establecer la búsqueda de una causalidad inmanente en el mundo moderno como una de las mociones primordiales del libro, justo como en el siguiente segmento:

A young man rents a room in Paris and then discovers that his father had hid out in this same room during the war. If these two events were to be considered separately, there would be little to say about either of them. The rhyme they create when looked at together alters the reality of each. Just as two physical objects, when brought into proximity of each other, give off electromagnetic forces that not only affect the molecular structure of each but the space between them as well, altering as it were, the very environment, so it is that two (or more) rhyming events set up a connection in the world, adding one more synapse to be routed through the vast plenum of experience. (161)

Como se ha constatado, dentro de la narrativa de Auster, las coincidencias son en extremo comunes; aun así, el narrador se rehúsa a dejar su mundo en manos de la contingencia. En lugar de esto, intenta encontrar asonancias y convergencias en el mundo exterior que le permitan armonizar su visión e ideología con su experiencia sensorial. Aunado a esto, el narrador reconoce que la noción de orden no es un factor inherente del mundo, sino que es un producto tanto del bagaje socio-cultural como de la

posición del interpretante con respecto al evento. A este respecto, François Lyotard, en su trabajo seminal sobre postmodernismo, comenta que: “No self is an island; each exists in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before... a person is always located at ‘nodal points’ of specific communication circuits, however tiny this might be.”⁴⁴ Es pues, la mente humana la que se encarga de contextualizar y comparar los sucesos históricos para que “rimen.” En sus novelas se evidencia la lucha del hombre por controlar, o cuando menos, asentar cierto orden en un ambiente vertiginoso que ha sobrepasado la capacidad humana para procesar eficientemente el flujo de información del mundo mediático.

Cuando se rastrean las diversas tramas que constituyen la novela, se devela un enjambre de conexiones que se interceptan desde un punto en el pasado de la narración hasta uno en el presente. Por una parte, los personajes parecen estar sujetos a los caprichos del destino como si estuviesen predeterminados a cumplir un papel en el gran organigrama del mundo, pero por otra, los caminos de aquellos se cruzan de formas inusitadas cuya ocurrencia debe más al azar que a cualquier otra cosa. Ejemplos de estas confluencias abundan en el libro. Cuando A. regresa a Nueva York después de una estancia de tres años en París, se muda a un apartamento en Riverside Drive. Una vez instalado, descubre que en el invierno de 1925 en una aldea a las afueras de Praga, su vecino, el Dr. Altschuller, había asistido el parto de Marina Tsvetayeva, cuyo único hijo, George, forjaría lazos de amistad con S., el idealista compositor ruso que se volvería amigo de A. después de ser presentados por un desconocido en un café parisino. En otra picardía del destino, la prima de Auster y su esposo viajan a Europa. Durante el vuelo ella conversa con un hombre que vive en Kenosha, Wisconsin, la misma ciudad en donde radicaba la familia Auster en 1911. De acuerdo con unas copias

⁴⁴François Lyotard. *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*, p. 15.

de recortes del *Kenosha Evening News* que el hombre manda a su prima, Auster se entera de que su abuela asesinó a su abuelo exactamente sesenta años antes de la muerte de su padre. En otra coincidencia, T., un amigo inglés, le hace saber a A. que sus familias provenían del barrio de judíos askenazíes de la ciudad de Stanislav (ahora ubicada dentro del Óblast de Ivano – Frankivsk), en lo que había sido parte de la Mancomunidad de Polonia – Lituania, del Imperio Austro - Húngaro, de los territorios ocupados por la Alemania Nazi, de las provincias anexadas por la Unión Soviética y finalmente, después de la desintegración de esta última, de Ucrania. En aquel lugar uno de los parientes lejanos de A. había vivido en la propiedad de los ancestros de T. y le había propuesto matrimonio a la mujer joven de la casa, pero había sido rechazado. Acto seguido, hizo Aliyá⁴⁵ y a lo largo de su distinguida carrera ostentaría importantes cargos públicos en Jerusalén. El nombre de este familiar es Daniel, incidentalmente el mismo nombre del hijo de Auster. Esta tendencia también se presenta como una referencia intertextual, si tenemos en cuenta que Zimmer, el compañero de cuarto del protagonista M.S. Fogg en *Moon Palace*, ostenta el mismo apellido del carpintero que construyó la torre en la cual Hölderlin vivió esquizofrénico de 1806 a 1843. Esta dinámica de encuentros fortuitos se establece desde el doceavo segmento en adelante de “The Book of Memory”, denominado “First commentary on the nature of chance.”

This is where it begins. A friend of his tells him a story. Several years go by and then he finds himself thinking about the story again. It is not that it begins with the story. Rather, in the act of remembering, he has become aware that something is happening to him. For the story would not have occurred to him unless whatever summoned its memory had not already been making itself felt.(80)

⁴⁵El retorno de un judío o un grupo de judíos a la Tierra Prometida de Israel. עלייה (Aliyá) viene del verbo עלה (alah), que literalmente quiere decir: ascender o ir hacia arriba. La propagación del Sionismo ocasionó las primeras oleadas de inmigrantes provenientes de Rusia y Europa del este. El judío que hace Aliyá es llamado *oleh*, pl. *olim*.

Si bien algunos segmentos de la narración se apoyan en este tipo de razonamiento generativo, gracias al cual a toda actividad antecedió un principio, también se expresa una renuencia a aceptar que un modelo típicamente aristotélico pueda explicar completamente la multiplicidad de efectos que emanan de causas anteriores. No siempre una causa visible lleva a un efecto visible y viceversa. Es ahí dónde el típico modelo silogístico de razonamiento que usamos tan a menudo, no es tan efectivo en la práctica como lo es en la teoría. La razón estriba en que la causa que se pretende determinar se encuentra muy atrás en el tiempo o simplemente se halla encubierta de tal forma que resulta imposible para el hombre común develar cuál es la conexión entre esa causa y su efecto hipotético. Ello indica que pese a que todo se derive de algo anterior, la mayoría de las veces se torna tan complicado determinar esa anterioridad que, aun cuando ésta llegara a determinarse, no sería suficiente para demostrar su vínculo con el resultado presente.

Tanto la filosofía causal moderna como las formas de enunciación narrativa de la contemporaneidad se muestran renuentes a aceptar el modelo de causalidad determinista como la única explicación ajustable a la relación causal. En general, se refuta la existencia de un universo acabado, homogéneo y predeterminado regido por leyes mecánicas cuyos agentes causales siempre engendran resultados idénticos y que además obliteran la voluntad del hombre. De esta manera, en un intento doble de sintetizar las nociones anteriores sobre causalidad y de abrir una nueva brecha de investigación sobre lo causal, David Hume en *A Treatise on Human Nature*, propone dos definiciones aplicables al fenómeno causal. Ambas son muy similares entre sí, pero no iguales. La primera atiende al proceso en que se construye y eslabona el conocimiento de causa, en tanto que la segunda, trata la causa como una *conexión necesaria* efectuada por la razón humana basándose en las observaciones del mundo exterior. El crítico T. J. Richards las

llama la definición filosófica y la natural, mientras que T. L. Beauchamp las denomina la definición genética y la reduccionista respectivamente. Causa es

an object precedent and contiguous to another and where all objects resembling the former are plac'd in like relations of precedency and contiguity to those objects, that resemble the latter.⁴⁶

o bien:

An object precedent and contiguous to another, and so united with it, that the idea of the one determines the mind to form the idea of the other, and the impression of the one to form a more lively idea of the other.⁴⁷

T.L. Beauchamp cree que en *A Treatise of Human Nature*, Hume “seems to regard necessary connection as the most essential element in the idea of causation, because it provides the foundation for the inference from cause to effect or from effect to cause; that is, it underlies our language that whenever the cause is present, the event must follow.”⁴⁸ De modo que Hume presenta dos exposiciones de un mismo fenómeno.

El intento de cotejar la una con la otra llevaría a un extenso debate acerca de lo que Hume entendía por causalidad, pues una vez estudiada a fondo, la primera definición parece ser incompatible con la segunda. Algunos críticos como J. A. Robinson o A. Hausman en “Hume’s Theory of Relations”, piensan que las definiciones dadas por Hume intentan dar explicación a dos cuestiones distintas usando un mismo acercamiento: “Hume is very nearly always – and particularly so in the ‘cause’ sequence doing two quite disparate things at one and the same time.”⁴⁹ Además, Robinson agrega que la diatriba latente en las definiciones de Hume intentaba esclarecer la relación causa - efecto desde dos campos científicos colindantes pero distintos, aquél de la psicología empírica y el del análisis filosófico y que Hume frecuentemente confunde uno con el otro. Otros como D. Gotterbarn en “Hume’s Two Lights on Cause”

⁴⁶David Hume. *A Treatise on Human Nature*, p. 170

⁴⁷*Idem.*

⁴⁸T. L. Beauchamp. *David Hume. Critical Assessments*, p. 303.

⁴⁹J. A. Robinson. *David Hume. Critical Assessments*, p. 361.

creen que las definiciones describen varias aristas del mismo objeto. La exégesis de los axiomas de Hume ha suscitado una querrela que se ha prolongado por más de dos siglos sin que una teoría conciliadora se vea próxima. Una vez más, la relatividad que implica cualquier discurso humano se ve reflejada en la interpretación de las definiciones de Hume, pues la noción de causalidad puede cambiar radicalmente dependiendo de la manera en la que se lea y decodifique tales definiciones. El mismo Hume, en *An Enquiry Concerning Human Understanding*, reconoce que si existe una progresión causal en el mundo observable, ésta se encuentra siempre filtrada por la conciencia humana:

The object itself may be presented to the senses, and by that means be steadily and clearly apprehended. But the finer sentiments of the mind, the operations of the understanding, the various agitations of the passions, though really in themselves distinct, easily escape us, when surveyed by reflection; nor it is in our power to recall the original object, as often as we have occasion to contemplate it. Ambiguity, by this means, is gradually introduced into our reasonings: similar objects are readily taken to be the same: and the conclusion becomes at last very wide of the premises.⁵⁰

Hume advierte que resulta imposible interpretar fidedignamente el mundo exterior, puesto que las experiencias individuales del observador parcializan la información adquirida a través de los sentidos. Tanto Hume en el libro primero, parte tercera del *Treatise* como Auster en “The Book of Memory” especulan sobre la dinámica del mundo y la misión ordenadora del hombre dentro de ese esquema. No obstante, como menciona Madeleine Sorapure: “The problem is that connections, possibilities, and alternatives multiply out of control and Auster’s detective characters find it impossible to discover a pattern or to arrive at a solution.”⁵¹ Hume enfrenta la génesis del encadenamiento causal en la psique y la forma en que ese razonamiento intuitivo se dispersa erróneamente sobre los objetos externos contra la idea de que la conexión causal (necesaria para nuestra subsistencia) es producto de la mente humana. “The

⁵⁰David Hume. *An Enquiry Concerning Human Understanding*, 2007, p. 44.

⁵¹Madeleine Sorapure. *Postmodernism. The Key Figures*, p. 22.

efficacy of causes lies in the determination of the mind!”⁵² Con enunciados como éste, Hume parece apoyar la tesis de que las causas existen independientemente en el mundo exterior, pero que es la mediación de la psique humana la responsable de categorizar y encontrar paralelismos en la concatenación causal. En otro pasaje de “Of the Idea of Necessary Connexion” Hume vuelve a aducir que la verdadera conexión entre causas y efectos se forma dentro de la mente y no fuera de ella: “Philosophers, who carry their scrutiny a little farther, immediately perceive that, even in the most familiar events, the energy of the cause is as unintelligible as in the most unusual, and that we only learn by experience the frequent *Conjunction* of objects, without being ever able to comprehend anything like *Connection* between them.”⁵³ Este pasaje recuerda que el hecho de que dos objetos o eventos se sucedan uno tras otro no implica de forma maquinal que el primero sea causa del último. De acuerdo con Hume, existen conjunciones de objetos o eventos que la mente humana procesa como conexiones, a pesar de que no lo sean en el plano físico. Las emociones y las facultades del intelecto se alzan como último bastión interpretativo entre la realidad externa y la interna. Sin embargo, establecer un sentido inequívoco de la postura de Hume con respecto a la causalidad es una tarea compleja, dado que Hume parece contradecirse en varias instancias, no sólo entre el *Treatise* y el *Enquiry*, sino entre apartados de un mismo ensayo. T.J. Beauchamp nota la ambigüedad resultante en las proposiciones de Hume: “[He] does not explicitly maintain the direct opposite thesis – that cause *do not* operate independently of the mind – but he does introduce his imaginary adversary’s objection as a notion contrary to his own sentiments”.⁵⁴ Por su parte Auster se revuelve entre acreditar los encuentros fortuitos a una causalidad inmanente (destino) o a una causalidad incidental (azar). Adjuntamente se pregunta que tanto tiene que ver la conciencia del hombre en los

⁵²David Hume. *A Treatise on Human Nature*, p.167

⁵³*Ibid.*, p. 48.

⁵⁴T.L. Beauchamp. *op .cit.*, p. 311.

procesos causales. En *Treatise* y en *Enquiry Concerning Human Understanding* los propósitos del célebre filósofo escocés permanecen oscuros. Para T. L. Beauchamp, Hume trató de armonizar y amalgamar causalidad y casualidad: “Some of Hume’s expositors maintain that he holds a regularity theory of causation, while others maintain that he holds a modified necessity theory. I contend against these interpretations, that Hume maintains neither theory explicitly but implicitly is committed to both”.⁵⁵ Para un estudioso como J. A. Robinson, Hume se había dado cuenta de la futilidad de su empresa de modo que redactó dos definiciones aplicables a diferentes instancias de lo causal. La primera definición de Hume, aclara Robinson, “is Hume’s *definition* of the cause effect relation, embodying his analysis of it, as nothing more than an instant of a general uniformity of concomitance between two classes of particular occurrences and as quite independent of any association of ideas which may or may not exist in human minds”.⁵⁶ La complejidad que representa el designar una ley que abarque tanto el reino de las observaciones humanas (dominio interno) como el reino físico (dominio externo) es uno de los cuestionamientos latentes en la obra de Hume y de Auster. Sin pensarlo, Hume tenía un propósito fundamentalmente postmoderno, el de cuestionar la irreductibilidad de sus dos definiciones de causa en una más amplia, es decir, el intento de unir lo irreconciliable.

P. Russell, en su disertación sobre la ontología y causalidad en Hume, inspecciona la discrepancia encerrada en las dos disquisiciones. La tesis de Russell pretende demostrar que la primera definición es “an account of causation as it exists in the material world *independent of our thought and reasoning*” y que la segunda definición es más propiamente: “an account of causation as we find it in our perceptions”.⁵⁷ La confrontación de estas dos nociones, que para ciertos críticos son mellizas y para otros

⁵⁵*Ibid.*, p. 303.

⁵⁶J.A. Robinson. op. cit., p. 366.

⁵⁷P. Russell, *David Hume. Critical Assessments*, p. 416.

son totalmente discordantes, muestra un afán por *problematizar* preceptos que antes se daban por hecho. Tal vez contra el sentimiento de su creador, las definiciones no develan una verdad absoluta sino posibles verdades; cuestionan sin dar resultados precisos. En ocasiones, Hume ha sido tildado de escéptico o de reduccionista, pero llamarlo así, sería sustraer valor a sus hipótesis de causalidad. A pesar de que las definiciones parecen ser una fuente inagotable de significado, Hume deja entrever que a medida que el hombre va experimentando los fenómenos del mundo exterior, crea patrones lógicos que la mente reconoce por deducción y después es incapaz de borrar. Así, los enlaces causales apreciados por la mente no representan necesariamente lo que sucede en el mundo real. La mente humana, valiéndose de la imaginación, literalmente inventa las causas donde ve que no existe ninguna, logrando una idea de consecución que realmente es una ilusión elaborada. Muchos eventos se suceden unos a otros pero no hay forma de saber si uno es incontestablemente efecto de otro: “Contiguity and succession are not sufficient to make us pronounce any two objects to be cause and effect unless we perceive that these two relations are preserved in several instants”.⁵⁸ De nueva cuenta, en el extracto anterior de Hume nota que la distancia espacio-temporal entre dos eventos que parecen tener conexión entre ellos, nos basta para establecer una cadena causal y que es menester que el par *causa - efecto* se repita hasta instituir un patrón de correlación e interdependencia.

En *The Invention*, el narrador se da cuenta de que parte de su trabajo reside en encontrar las causas perdidas de los efectos que presencia, entretejiendo anécdotas y dotando de significado pasajes que antes juzgó triviales. El narrador se percata de que la compulsión organizadora de su mente lo obliga a encontrar el funcionamiento de la causalidad; en otras palabras, a bosquejar posibles conexiones que expliquen sus

⁵⁸David Hume. *A Treatise of Human Nature*, p. 87.

experiencias del mundo y le brinden sentido a su existencia: “Association is precisely the case of a union among ideas where all ground in perception or reasoning is missing.”⁵⁹ La crítica y la narrativa postmoderna normalmente están identificadas con la desaparición de las jerarquías, el resquebrajamiento de la noción de centro y el surgimiento de múltiples periferias. Si se concierta que puede haber tantas periferias como puntos de vista, entonces se advierte que no hay un cuestionamiento de la existencia de un universo determinista, ya que esa teoría es tan asequible como otras. Más bien se cuestiona el hecho de que la ontología de dicho universo pueda ser demostrada usando como base las percepciones humanas. Hume incluso escribe: “What underlies the finding of [...] resemblance is the assimilative tendency of the mind itself, and nothing in the perceived things”.⁶⁰ La mente puede fácilmente tergiversar una percepción sensorial para ajustarla al conocimiento de su propia realidad tal como A. en *The Invention*, M. S. Fogg en *Moon Palace*, Billy Pilgrim en *Slaughterhouse 5* o Saleem Sinai en *Midnight's Children*.

La relación causal también puede ser vista como una teoría de las probabilidades. El hecho que *A* sea regularmente seguida por *B*, no implica que *B* sea causa de *A*. Más bien la ocurrencia de *B* aumenta con la presencia de *A*. El filósofo Patrick Suppes en su estudio de 1970, *A Probabilistic Theory of Causality* y Hugh Mellor en *The Facts of Causation*, conjeturan que una causa es una variable que aumenta la probabilidad de que cierto evento se materialice, y no un factor que determine completamente la propagación de un sistema permitiendo que un evento ocurra. De esta manera, resulta imposible afirmar con certeza que tal efecto es producto de tal causa, solamente que el efecto *podría haber sido originado* por cierta causa. La aproximación probabilística de Mellor y Suppes no describe un sistema azaroso ni determinista, sino uno en el que el

⁵⁹*Ibid.*, p. 119.

⁶⁰*Ibid.*, p. 125.

valor asignado a la influencia de una variable sobre otra, determina nuestro conocimiento de causa. Por otra parte, el filósofo y académico David Lewis examina el gran impacto que han tenido los tratados de Hume en el estudio contemporáneo de la causalidad y el encadenamiento de la razón humana:

Descendants of Hume's first definition still dominate the philosophy of causation: a causal succession is supposed to be a succession that instantiates regularity [...] We allow a cause to be only one indispensable part, not the whole, of the total situation that is followed by the effect in accordance with a law. In present day regularity analysis, a cause is defined (roughly) as any member of any minimal set of actual conditions that are jointly sufficient, given the laws, for the existence of the effect.⁶¹

Esta hipótesis se adecua también al proceder de los personajes de las novelas de Auster, ya que es a través del análisis de una fracción del eslabón causal que dichos personajes tratan de dar sentido a sus observaciones. Pero, como sucede invariablemente en las novelas de Auster, las observaciones de los personajes terminan por fusionarse con sus ideologías, prejuicios y suposiciones del hecho, distorsionando la cadena causal.

Retornando por un momento a Hume, podemos ver que sus definiciones sobre la naturaleza de lo causal asumen, si bien inconscientemente, un objetivo en esencia postmoderno: aquel de integrar y hacer problemático al unísono, varios discursos del conocimiento humano, pues queda claro que sus definiciones causales no se presentan como leyes inamovibles, sino como teoremas que generan otras definiciones y otras lecturas de la fenomenología causal. T. L. Beauchamp resume la ambivalencia en la postura de Hume argumentando que: "To put the point briefly, perhaps oversimply, Hume seems inclined to perpetuate two incompatible lines of thought [...]" Unfortunately, Hume never consistently or even straightforwardly argues for or against

⁶¹David Lewis. "Causation", p. 436

a pure regularity theory, or a modified necessity theory, in a way which would indicate his true doctrine”.⁶²

Tácitamente se asume que es la mente humana la que asigna, juzga o toma parte en la interpretación de la variable causal, determinando así el resultado de todo el sistema. Una de las secuelas de la búsqueda de conectividad entre causas y efectos devela que ni los discursos del presente ni los eventos del pasado pueden ser objetivos, neutrales y consistentes sino que irán fluctuando a medida que cambia la sociedad que los concibió. La crítica postmodernista vía Linda Hutcheon o D. Fokkema argumenta que no puede haber un orden implícito en el mundo exterior sino que el orden último y los juicios éticos, cualitativos y cuantitativos son impuestos por la mente humana utilizando códigos de correspondencia asequibles entre sí. “Meaning can be created only by differences and sustained only by reference to other meaning”.⁶³ De igual forma, en “The Book of Memory” A. reflexiona acerca del quehacer de la mente en la elaboración de sentido: “Language is not truth. It is the way we exist in the world. Playing with words is merely to examine the way the mind functions, to mirror a particle of the world as the mind perceives it [...] the world is not just the sum of things that are in it. It is the infinitely complex network of connections among them.” (161) En el fragmento precedente, Auster hace patente que la serie de nexos y ramificaciones que emanan de nuestra psique en forma de lenguaje es responsable de la decodificación del mundo exterior, y que es gracias a esta lectura del lenguaje natural del cosmos que nos es posible adjudicar sentido a todo lo que nos rodea.

A juzgar por los encuentros que tienen lugar en la narrativa, todas las historias germinan de un punto en el pasado reciente que afecta de manera significativa algún aspecto de la vida del narrador. Esto podría apuntalar el argumento de que todo lo que

⁶²T.L. Beauchamp. *op. cit.*, p. 315.

⁶³Linda Hutcheon. *op. cit.*, p. 65.

sucede posee una causa previa determinable con facilidad, pero haciendo un análisis exhaustivo, se advertiría que todos los encuentros y desencuentros, exceptuando los segmentos que lidian puramente con crítica literaria, tienen que ver tangencial o medularmente con el narrador. Los relatos entonces se vuelven significativos *sólo* para el narrador, quien trata de armar un universo que sea inteligible con las observaciones que él se forja de éste. Su percepción ordenadora es la que impone y nos sugiere que tales fechas o personajes son importantes. En este intento por desenterrar el tiempo transcurrido al lado del padre, el narrador recurre a la memoria, esperando que ésta esclarezca las causas de sus actos presentes. Aun cuando se apoya en la memoria como ventana al pasado, la empresa que se ha impuesto el narrador dista considerablemente de ser un llano resurgimiento de un pasado lejano y por tanto intocable e ideal para explicar los errores del presente. La manera de emparentarse con el pasado es a través de su cuestionamiento, no solamente del pasado como tal sino de las fuentes y los discursos que lo constituyen. La vuelta al ayer marca una *recontextualización* de la manera en la que se piensa el pasado: “Memory, [is] then, not so much as the past within us, but as a proof of our life in the present.” (138)

Si este retorno al pasado está marcado por una búsqueda de los orígenes, también lo está por un descubrimiento de la propia capacidad creadora del narrador. Mientras la narración progresa, el narrador se da cuenta de que es él mismo quien otorga significado a las memorias del pasado. El evento histórico está allí para ser *subjetivizado* y reinterpretado de acuerdo a su juicio particular. El tiempo y el espacio del suceso se convierten en una materia prima absolutamente moldeable por el autor, que puede ser relativizada o recapturada de manera que se ajuste tanto a las vivencias del narrador como a los propósitos de la narración. Esta particularización del evento histórico embona de una forma más decidida en la narrativa posmoderna, ya que en este discurso

cabe el cuestionamiento tanto de la fuente histórica como de la percepción propia del narrador. La disección del pasado implica por fuerza una transformación del presente:

“There is no past as such at all, only a growing present, for no part of the past has an independent identity; the whole grows and alters as the present shifts”.⁶⁴

En un enfoque más amplio, el narrador se da a la tarea de mostrarnos las articulaciones alrededor de las cuales se estructura nuestra percepción del mundo y que pasarían desapercibidas para el resto. Para ello se basa más en sus experiencias e ideas que en la idea compartida que se tiene de un suceso, tal y como lo hace en el siguiente segmento, en el que discurre sobre la labor interpretativa del lector con respecto al mundo narrado:

If a novelist had used these little incidents of broken piano keys, the reader would be forced to take note, to assume the novelist was trying to make some point about his characters of the world. One could speak of symbolic meanings, of subtext, or simply of formal devices (for as soon as a thing happens more than once, even if it is arbitrary, a pattern takes shape, a form begins to emerge). In a work of fiction, one assumes there is a conscious mind behind the words on the page. In the presence of happenings in the so-called real world, one assumes nothing. The made-up story consists entirely of meanings, whereas the story of fact is devoid of any significance beyond itself. (146)

El lector termina emulando al filósofo y a los personajes detectivescos de las narrativas austerianas; buscando desesperadamente causas y efectos hasta en los sucesos más triviales. A medida que el narrador acomoda las piezas del rompecabezas que él ha creado, se advierte una división entre memoria individual y memoria colectiva. La memoria colectiva contendría el archivo histórico - mitológico de un pueblo, una era o un evento, mientras que la individual registra los avatares del mundo con una disposición propia, en la mayoría de las veces, difiriendo de la percepción colectiva del suceso. No existe por tanto una aprehensión completa de la realidad, pues aquello que es captado por la memoria colectiva, no es captado por la memoria individual. Debido a

⁶⁴A. A. Mendilow. *Time and the Novel*, p. 271.

estas consideraciones, se aprecia que el libro diverge de las nociones científicas que tratan de aprehender la historia como una serie de acontecimientos estáticos y objetivos que se suceden unos a otros repercutiendo de la misma forma en la colectividad y en el individuo. Si convenimos que el significado último de un universo ficticio o real depende del método y del enfoque que se emplee para interpretarlos, no habría ley que explique en su totalidad el funcionamiento de un objeto, ni aparato ideológico que englobara todas las facetas del objeto o suceso. El concentrarse en una superficie del objeto implica por fuerza eclipsar otra, como plantea el *Verfremdungseffekt* propuesto por Bertolt Brecht. Sincrónicamente hace ver al público que la representación teatral y el arte en general son discursos humanos, al tiempo que le reclama ser partícipe en su desarrollo e interpretación, causando una paradoja distintivamente postmoderna: “Many postmodern installations, films, and video art attempt to make the receiver into a Brechtian aware participant, self consciously part of the meaning-making process.”⁶⁵ La distancia creada entre el punto focalizado y el resto del mundo provoca una ilusión de contigüidad, pero a la vez presenta al arte como una construcción ficticia en medio de otra construcción no menos ficticia que la primera, la realidad. El significado adjudicado al objeto estético está siempre en movimiento y supeditado a la conciencia que lo analiza: “The meaning and shape are not *in the events* but *in the systems* which make those past ‘events’ into present historical ‘facts’. This is not a ‘dishonest refuge from truth’ but an acknowledgement of the meaning – making function of human constructs.”⁶⁶

La mente reorganiza y contextualiza el pasado de acuerdo con la idea que se forja de éste. Donde la mente halla espacios vacíos, se sirve de la imaginación para unir aquellos fragmentos de información que completen la idea de un mundo estable y sin

⁶⁵Linda Hutcheon. *op. cit.*, p. 86.

⁶⁶*Ibid.*, p. 89.

contradicciones. Esto se aplica tanto a la labor del narrador / A. como a la del lector. Mientras el primero trata de encontrar sentido dentro del mundo ficticio que ha creado, el lector trata de encontrar un hilo temático desde fuera de él, ensamblando los diversos segmentos que componen el libro. De este modo, se advierte de nueva cuenta la paradójica intención de la metaficción, pues en el mismo instante que parodia e ironiza su artificiosidad se vale de ésta para mostrar que la realidad es susceptible a los mismos cuestionamientos a los cuales se ve sujeto un texto.

Así, el narrador de *The Invention* correlaciona, por ejemplo, el inicio de *Las mil y una noches* entre Sherezada y el rey Shariar con su propia historia, con A. narrando sin cesar cuentos a su hijo por la noches: “Once upon a time there was a little boy named Daniel, and these stories in which the boy himself is the hero are perhaps the most satisfying to him of all.” (154) También equipara el Libro de Jonás con la *Cassandra* de Licofrón, haciendo notar que sus dones proféticos brotan una vez que ambos se hallan en completa soledad y aislados del mundo exterior. La cohesión y totalidad del mundo están estrechamente relacionadas con la percepción individual que se obtiene de éste. El proceso de recordar trae consigo un efecto colateral: la recomposición del pasado. No existe el pasado como tal sino sólo la memoria de ese pasado, meros jirones del acontecimiento. Debido a que nuestra concepción de pasado emana de la imperfección de la memoria causal, la generación del continuo presente - pasado, está en perpetuo cambio. Este mismo tópico había sido explorado ya por Proust en *Combray I*, la primera parte del primer volumen de su obra maestra, *À la recherche du temps perdu*. Proust observa que no sólo el pasado está a merced de los caprichos de la memoria sino que las piezas que componen la imagen de la “persona” son en gran medida una fabricación de nuestras percepciones: “Nous remplissons l’apparence physique de l’être que nous

voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grand part.⁶⁷

Sin la labor integradora de la memoria, no habría conocimiento histórico sino una serie de eventos inconexos. Visto de esta manera no habría redes establecidas *a priori*, sino una serie de probables ramificaciones. El acto en potencia, tal como se maneja en la sección titulada "Remission of cause and effect": "a sense of infinite possibilities. Nothing was happening. Or else one could say that it was this consciousness of possibility, in fact, that was happening." (126) Como se ha podido ver, a lo largo de *The Invention* se crea una tensión entre la idea de un cosmos determinista y la idea de que la visión que asumimos de la causalidad emana de nuestras propias percepciones y experiencias y que de ninguna forma es inherente al mundo exterior. La cruzada emprendida por el narrador para confeccionar de nuevo su pasado está destinada a fallar desde un primer momento pues la interconexión que espera hallar en el mundo lo evade constantemente. *The Invention of Solitude* concluye sin responder la interrogante que en él mismo se ha planteado, la de la existencia de un orden que funcione independiente del la interpretación humana.

⁶⁷Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*, p. 19.

III. Conformación del espacio en la narrativa

Then let us have a language, worthy of our world, a democratic style where rich and well-born nouns can roister with some sluttish verbs yet find themselves content and uncomplained of. We want a diction which contains the quaint, the rare, the technical, the obsolete, the old, the lent, the nonce, the local slang of the street, in neighborly confinement. Our tone should suit our time: uncommon quiet dashed with common thunder. It should be as young and quick and sweet and dangerous as we are. Experimental and expansive...it will give new glasses to new eyes, and put those plots and patterns we find our modern lot in...It's not the languid pissing prose we got, we need; but poetry, the human muse, full up, erect and on the charge, impetuous and hot and loud and wild like Messalina going to the stews or those damn rockets streaming headstrong into stars.

William Gass, *Willie Master's Lonesome Wife*.

Como he mencionado anteriormente, una de las inquietudes fundamentales que se tratan de dilucidar en el texto es el concepto de la memoria en relación con el espacio.

Entiéndase memoria no sólo como proceso mnemotécnico sino como archivo de experiencias racionales y sensoriales, cuyo conjunto establece ciertos parámetros de historicidad y referencia que eventualmente son vitales para la construcción de la identidad, pues si hemos de afirmar que “no social process exists without geographical extent and historical duration,”⁶⁸ entonces es menester definir cómo el narrador fabrica su espacio y posteriormente cómo se sitúa en él. A lo largo de “The Book of Memory”, Auster aborda el concepto de la memoria desde distintos puntos de vista: geográfico, metafísico, fenomenológico, etc. La lista no es exhaustiva y no trata de serlo, sino que intenta exponer, yuxtaponer y confrontar las definiciones y comentarios de citas sobre la memoria. La crítica postmoderna hacia los sistemas binarios⁶⁹ permite que los segmentos que discurren sobre el axioma de la memoria formen un conjunto polifónico y polisémico, evitando así que una interpretación prevalezca sobre otra. Entre la

⁶⁸Mike Crang and Nigel Thrift. ed. *Thinking Space*, p. 3.

⁶⁹Sistemas de pensamiento que se construyen con base en pares de opuestos, como masculino/femenino, día/noche, cuerpo/alma. En el post-estructuralismo, post-colonialismo y post-anarquismo se cree que estos sistemas han perpetuado el pensamiento etnocéntrico, logocéntrico y falocéntrico predominante en los discursos legitimantes de Occidente, del Canon y del patriarcado respectivamente.

variedad de temas tratados en el libro, la memoria ocupa un lugar unas veces definido y otras indefinido; sólo existente en un espacio colosal pero paradójicamente ilocalizable, tal como lo define la cita que reproduce el narrador de San Agustín: “It is a vast immesurable sanctuary. Who can plumb its depths? And yet it is a faculty of my soul. Although it is in my nature, I cannot understand all that I am.” (88) En las páginas siguientes, me centraré en desentrañar la analogía que se traza entre memoria y espacio, enfatizando la relación que ostentan los personajes con las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúan. Posteriormente concluiré con la formación de la identidad, tanto en las narrativas austerianas como en la corriente postmoderna.

La memoria como espacio es, junto con la identidad, uno de los temas recurrentes del texto. Su relevancia radica en el hecho de que Auster establece una coyuntura entre el florecimiento de la creatividad individual y la localización espacio-temporal del personaje en cuestión: “To wander about in the world, then, is also to wander about in ourselves. That is to say, the moment we step into the space for memory, we walk into the world.” (166) Generalmente, el espacio al que es necesario ingresar para meditar sobre el mundo no es un plano físico sino que reside en las profundidades de la mente.

Si se piensa en la memoria como el silo permanente de las cosas que fueron, de los momentos congelados en el tiempo y de las percepciones humanas, es inevitable entonces transmutar este espacio abstracto en uno topográfico y, por qué no, hasta en uno arquitectónico que lleve implícito en él, las ideas estéticas del individuo o sociedad que lo imagina: “The child [...] remembers in the same way Cicero would recommend, in the same way devised by any number of classical writers on the subject: image wed to place.” (165) A este efecto, el narrador retoma la idea ciceroniana de que la memoria ocupa un lugar similar a la nave de un templo grecolatino: “Memory as a place, as a building, as a sequence of columns, cornices, porticoes. The body inside the mind.” (82)

El espacio de la memoria siempre obedece a un espacio tridimensional, usualmente abovedado, cuyas estructuras internas se reproducen hacia el infinito semejando el interior de una gigantesca cúpula. La memoria termina siendo un lugar sin lugar, una zona que carece de ejes; es ubicua pero al mismo tiempo es capaz de trascender el espacio-tiempo de la interacción humana al situarse en una especie de tiempo mítico latente, siempre accesible al individuo que esté dispuesto a recuperar el hecho pasado y a reinterpretarlo: “Our subjective experience can take us into realms of perception, imagination, fiction, and fantasy which produce mental spaces and maps as so many mirages of the supposedly ‘real’ thing.”⁷⁰ Un tema recurrente en el libro es la proyección espacial de las vivencias personales y los avatares de la mente en un espacio físico conocido. El narrador sugiere que las agitaciones del intelecto dan lugar a planos psíquicos en los cuales se archiva nuestras memorias e impresiones del mundo.

En el imaginario austeriano, existe siempre un personaje que abandona voluntariamente el mundo, ya sea para sumirse en una profunda contemplación del mundo que lo rodea o como requisito indispensable para propulsar la creación artística. En *Moon Palace*, por ejemplo, el pintor Julian Barber se extravía en el desierto sólo para refugiarse imprevistamente en la cueva que pertenecía a un hombre que había sido ejecutado a quemarropa. Es allí donde incitado por lo remoto de la gruta e incapaz de retornar al mundo del que había huido, Barber no tiene más remedio que adoptar la identidad del cadáver que encuentra en las profundidades de la caverna: “He would take on the hermit’s life and continue to live it for him, acting as though the soul of this man had now passed into his possession”.⁷¹ Como rito de iniciación el hombre deja de lado el “yo” para retomar la vida del otro, de aquel incógnito que yace muerto en el suelo de la caverna. El hombre se convierte en su otredad. Encerrado y protegido en el interior de la

⁷⁰David Harvey. *The Condition of Postmodernity*, p. 203.

⁷¹Paul Auster. *Moon Palace*, p. 237.

formación rocosa, se efectúa una transmutación de personalidad. El hombre muerto vive a través de Julian Barber, el pintor en busca de fama que llegó a habitar su cueva, mientras que el hombre vivo pasa a ser el muerto al apropiarse de la identidad del ermitaño. La adopción de la identidad del otro hubiese sido imposible en un espacio abierto, en el cual los pensamientos del hombre se habrían dispersado sin poder ser contenidos, pero en el espacio claustrofóbico del interior de la gruta, completamente exiliado del mundo social y privado de comunicación verbal, los pensamientos y aún las funciones físicas se encuentran libres de cualquier otra actividad y se pueden volcar completamente hacia la creación artística:

He was no longer afraid of the emptiness around him. The act of trying to put it on canvas had somehow internalized it for him, and now he was able to feel its indifference as something that belongs to him, as much as he belonged to the silent power of those gigantic spaces himself.⁷²

El espacio, se podría decir, orilló a Barber a crear una obra pictórica original, que rompía con el paisajismo realista, además de ayudarlo a encontrar su “voz pictórica” y, a través de este descubrimiento, su verdadera identidad. En *Oracle Night* sucede algo similar, pues Sidney Orr, el escritor, narrador y personaje central de la novela se recluye en su estudio por horas cada día, luchando contra el *writer's block*, pero no es hasta que es capaz de sentarse y diluirse en su escritura que empieza a crear una historia que hace eco de lo que está viviendo en la realidad: “Writing in the blue notebook had given me nothing but pleasure, a soaring, manic sense of fulfillment. Words had rushed out at me as though I were taking dictation, transcribing sentences from a voice that spoke in the crystalline language of dreams, nightmares, and unfettered thoughts”.⁷³ Casi en cada esfuerzo narrativo, Auster repite la fórmula iniciada en *The Invention*, al incluir un personaje que resuelve retraerse del mundo. Este abandono va seguido de una catarsis

⁷²Ibid., p. 242.

⁷³Paul Auster. *Oracle Night*, p. 108.

casi mística en la que le es revelado la que parece ser la meta última de Auster: el descubrimiento del arte como el instrumento fundamental de interpretar el mundo que ha dejado atrás.

Indeed many of his characters experience a trauma or a rupture that causes them to break down completely; often they place themselves in extreme situations of physical deprivation, hunger, solitude, and exhaustion. They strip away all that is familiar to them, all that had previously sustained them, pursuing a self-sacrifice that leads (or fails to lead) to redemption – or at least to an ability to return to the world.⁷⁴

En la protección de los espacios cercados, a los personajes les es revelado *deus ex machina*, un atisbo del orden de las cosas. La epifanía pictórica de Barber, alcanzada en las escarpadas laderas rocosas del Canyon County, causará un efecto permanente en la vida de ambos personajes y en desarrollo de la narrativa. Esto se puede corroborar también en “The Locked Room” a través del personaje de Fanshawe. Un escritor de corte pynchoniano que sin más ha dejado un corpus literario inigualable y que ha decidido renunciar displicentemente al mundo para restringirse a una vida de ascetismo.

On these same cliffs, hidden in a tangle of bushes and trees that once belonged to the Knights Templar. Broom, thyme, scrub, oak, red soil, white clay, the Mistral—Fanshawe lives amidst these things for more than a year, and little by little they seem to alter him, to ground him more deeply into himself [...] from all the evidence it seems that Fanshawe was alone for the whole time, barely seeing anyone, barely even opening his mouth. The stringency of his life disciplined him. Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery. Although he was still quite young at the time, I believe this period marked the beginning of his maturity as a writer. From now on, the work is no longer promising – it is fulfilled, accomplished, unmistakably his own.⁷⁵

Probablemente el pasaje más representativo del motivo de fuga y reclusión es el momento en que M.S. Fogg decide confinarse en el interior de su apartamento para leer la biblioteca heredada por su tío Victor. La osada decisión le exige dejarse incomunicado y dedicar todo su tiempo a leer uno por uno los tomos que comprenden su vasta colección, lo cual implica abstraerse por completo de su círculo social, dejar la

⁷⁴Madeleine Sorapure. *Postmodernism: The Key Figures*, p. 20.

⁷⁵Paul Auster. *The New York Trilogy*, p. 327.

universidad y concentrar su esfuerzo vital en la lectura y contemplación: “I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take any action at all. This was nihilism raised to the level of aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art, sacrificing myself to such exquisite paradoxes that every breath I took would teach me how to savour my own doom.”⁷⁶ Fogg está convencido que su retirada del mundo lo convertirá en una especie de mártir que se autoflagela para acceder al camino del conocimiento, justo como si la conquista del “yo” interno y de las pasiones se lograra a través del sufrimiento físico causado por las privaciones sensitivas y sensoriales. Aunque más adelante en la novela el mismo protagonista reconoce que enmascarar su miedo a tomar decisiones detrás de la fachada de místico ciudadano no necesariamente lo transporta a otro nivel de conciencia. Ese trance cuasi espiritual lo lleva a aprender de sí mismo y del mundo al que finalmente se ve obligado a reintegrarse.

La característica más notoria en todos estos ejemplos es la intervención del espacio como motor de la invención artística; el espacio aislado actúa como capullo que preserva y encapsula los destellos creativos de la confusión del mundo exterior. El espacio limitado de la habitación acaba por salvaguardar la conciencia creadora que mora en su interior y que hace posible la ensoñación y la contemplación del mundo. *The Invention* es la primera narrativa en la obra de Auster en exponer éste tipo de cuestiones: “In this seminal autobiographical work, Auster’s ideas concerning a possible embodiment emerged fully for the first time in his descriptions of a spatial experience of memory”.⁷⁷ Así como la forma está vinculada al contenido, el aislamiento de un personaje y la interpretación del espacio - tiempo en que se desenvuelve, está ligada a la construcción de la identidad. La inspiración se insufla en A. por medio de la

⁷⁶Paul Auster. *Moon Palace*, 1989, pp. 35-36.

⁷⁷Markus Rheindorf. *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, Issue Jan, 2006.

constricción espacial, de modo que A. busca ascender a un estado de júbilo racional y espiritual imponiéndose carencias de orden físico: “For Auster, prolonged deprivation is key to the development of voice.”⁷⁸ Estas penurias se traducen tanto en una abstención de participar en el mundo mediático como en las limitaciones del apetito irascible y concupiscible; prohibiciones que resultan indispensables para que el narrador pueda sumergirse en su interioridad. En todos los casos, este confinamiento espacial y psíquico lleva a los personajes a un estado estático después del cual se dan cuenta de que exiliarse del mundo para abstraerse en su creación artística no es una solución perpetua y eventualmente tienen que regresar al mundo que los vio partir.

En *The Invention* el personaje / narrador no sólo contempla el mundo sino que tiene una mente industriosa que se aísla de las distracciones de la vida moderna esbozando su libro sobre la memoria. De hecho, apenas en el séptimo segmento de “The Book”, el narrador describe con lujo de detalles el cuarto en el que se halla trabajando. La habitación fría y espartana, desprovista casi de mobiliario, se antoja un tanto hostil y poco estimulante para desatar cualquier pensamiento creativo. Sin embargo, A. prueba que esta condición minimalista, incluso de exigüidad y opresión es el ambiente propicio para la creación literaria:

In the void between the moment he opens the door and the moment he begins to reconquer the emptiness, his mind flail in a wordless panic. It is as if we were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole. (77)

A pesar de que A. se halla francamente a disgusto con el cuarto que lo tiraniza, está dispuesto a segregarse del mundo para escribir. De nueva cuenta se hace patente el discurso binario y en esencia contradictorio tan típico del universo austeriano; por un lado, el narrador se lamenta con el lector acerca del espacio tan hostil que lo aprisiona:

⁷⁸Christopher Donovan. *op. cit.*, p. 89.

“He finds it disheartening to exhaust himself so thoroughly only to return to such bleakness” (77) mientras que por otro, existe un vínculo sado masoquista en el que A. disfruta ser la presa del espacio que lo contiene. En ocasiones la habitación se asemeja casi a un ente vivo que observa, siente e incluso interactúa con el escritor de una forma poco ortodoxa, ora resguardando, ora asediándolo: “Each time he goes out, he takes his thoughts with him, and during his absence the room gradually empties of his efforts to inhabit it.” (77) En primera instancia parece existir una incompatibilidad entre el huésped y su morada, pero después queda claro que esta tribulación funciona como rito que marca la transición entre el artista potencial y el artista en pleno goce de sus facultades creativas. En realidad el cuarto actúa como una crisálida en cuyo seno, escondido del mudo exterior, A. sufre una metamorfosis que lo sacude de la hibernación artística de la vida cotidiana a un estado de tensión creativa. En el imaginario que Auster concibe, la autoflagelación intelectual es la equivalencia laica al ayuno y a las penitencias practicadas por los órdenes monásticos; cuanto más grande sea la privación de los placeres sensuales, tanto más aguda se torna la experiencia de los placeres creativos y racionales, o en palabras de Bachelard: “[...] la hutte de l’ermite est l’antitype du monastère. Autour de cette solitude centrée rayonne un univers qui médite et qui prie, un univers hors de l’univers.”⁷⁹ Aquí, en un ambiente secular en el que el peso de la religión ha sido levado, el poeta se debate en su soledad, apartado, no ya de las satisfacciones epicúreas sino de las distracciones tecnológicas del mundo moderno. Ensimismado, volcado totalmente hacia su interior, se libera del yugo de la cotidianeidad para concentrar toda su energía a la empresa literaria. La reclusión lo libera de las trivialidades de la interacción social, lo cual no significa que tal como un yogui, estará vejado de toda comunicación oral o física. Aun así, en el momento en que

⁷⁹Gaston Bachelard. *La poétique de l’espace*, p. 46.

otra conciencia traspasa el umbral del cuarto e irrumpe en el espacio que lo protege, el poeta se ve obligado a aplazar su misión, pues la condición de aislamiento se ha roto, imposibilitando así la creación. El espacio del cuarto no es sagrado *a priori*: la conciencia creativa que mora en su interior lo sacraliza al distanciarlo del resto del espacio. Lo sacro en cualquier espacio no es más que una distinción cualitativa entre un lugar y otro, una separación entre la vasta expansión del cosmos y una parte especial de éste. Lo sagrado es una anomalía que sobresale de entre la regularidad y uniformidad del espacio. “If the world is to be lived in, it must be founded – and no world can come to birth in the chaos of homogeneity and relativity of profane space”.⁸⁰ En este enfoque, el universo que el narrador va creando a través de sus elucubraciones, se convierte en un espacio sagrado, separado del espacio común que se extiende fuera de sus vivencias y de su espectro interpretativo.

Ahora bien, esta distinción de grado está determinada únicamente por el individuo y por la sociedad a la que pertenece. Siguiendo este razonamiento, lo único que se requiere para crear un espacio sagrado es la convención de que ese particular punto del universo sobresale del resto con base en su unicidad, en su carácter irremplazable, en sus cualidades icónicas. Diseccionando la dependencia del espacio sagrado con la conciencia que lo crea, Mircea Eliade nota que “for religious man, space is not homogeneous; he experiences interruptions, breaks in it; some parts of space are qualitatively different from others”.⁸¹ El espacio sagrado se distingue del espacio indiferenciado como punto de origen y de orientación en el que convergen todos los ejes cardinales. Este espacio sacro se yergue entonces como el recinto de aserción epistemológica y de identidad de un individuo o un pueblo dependiendo de la situación cultural, religiosa o en este caso, narrativa. Para el narrador / A, ese cuarto en 6 Varick

⁸⁰Mircea Eliade. *The Sacred and the Profane*, p. 22.

⁸¹*Ibid.*, p. 20.

Street es el lugar desde donde se organiza el cosmos entero, el lugar desde el que brota el *axis mundi* que mantiene el mundo del narrador unido, puesto que se halla saturado de su presencia. El cuarto cambia de estatus para el narrador y ostensiblemente para cualquier lector que se identifique con la distinción espacial que el narrador hace entre el adentro y el afuera. Por ende, podemos afirmar que: “The religious experience of the nonhomogeneity of space is a primordial experience, homologizable to a creation of the world”.⁸² El encuentro con el espacio sagrado no es más que una forma de reconocerse en su propia creación. El cuarto delimita el espacio sagrado de la creación artística del espacio cotidiano. Llevando esta idea directamente al texto, las cuatro paredes en las que A. está encerrado adquieren otra dimensionalidad totalmente distinta de un cuarto con las mismas características; ergo, lo que imbuje de *sacralidad* a un espacio es la conciencia que lo habita y lo interpreta con relación a un marco cultural e histórico. Esta conciencia establece el espacio al demarcarlo geográficamente, enaltece su estatus al imbuirlo de temporalidad e historicidad, le atribuye características únicas que lo diferencian del espacio “exterior”, lo protege al asignar reglas para su uso o veneración y finalmente se reconoce en él, al unir todos estos marcos referenciales que ella misma se dio a la tarea de crear. La asignación de lo sagrado es un acto de bipartición del espacio físico y del abstracto.

Desde el punto de vista de la narrativa de metaficción, el estudio fenomenológico del espacio cumple con una de las máximas del postmodernismo (si tal cosa es posible): al plantear que cualquier espacio en cualquier tiempo y en cualquier estado, físico o metafísico, puede acceder a un estatus sagrado, únicamente haría falta una o varias conciencias que lo reconozcan como tal. Esta proposición descentraliza la certeza en una verdad absoluta, incluso en que la verdad sobre algún objeto o espacio pueda ser

⁸²*Loc. cit.* p. 20.

alguna vez aprehendida, ya que todo depende del bagaje cultural, semiótico y discursivo de la conciencia que los interprete: “The expansiveness of imaginative space has again and again been shown to be inflected by gender, class and historical circumstance.”⁸³

Tal como sugiere Crang, la conformación del espacio es un concepto clave que puede y *debe* ser deconstruido, y cuyas propiedades variarán de acuerdo con el sujeto y la aproximación heurística de éste para emplazarse en el espacio en cuestión. Para Auster el cuarto es *el espacio* por excelencia, en el cual el hombre reclama su ontología al encontrar su voz entre la confusión y la interferencia del exterior. De nueva cuenta Auster homologa la geometría del cuarto con la topografía de la memoria: “Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits.”

(88) De hecho, el motivo del poeta o del místico, enclaustrado en un espacio austero con la consigna estoica de abandonarse en su reclusión hasta no escribir u ordenar el mundo que ha dejado tras de sí, no es en absoluto un motivo original, ya que un sinnúmero de referencias del mismo arquetipo universal pueden hallarse repetidamente en las tradiciones orales y escritas de diversas lenguas del mundo.

Dentro del subgénero de la literatura confesional o autobiográfica, encontramos muestras insoslayables de la raigambre contemporánea de este motivo, “la hutte de l’ermite est un thème qui n’a pas besoin de variations.”⁸⁴ Ejemplo de la cita de Bachelard lo encontramos en el *Libro del Desasosiego*, cuya trasgresión del género autobiográfico se hace patente a través de su estructura fragmentaria semi-poética, la cual le permite abarcar una gran cantidad de temas. Este diario, que discurre sobre el tedio de la vida moderna en las grandes urbes, comparte grandes similitudes con *The Invention*. Tal como A., el *Über-ich* de Auster, Fernando Pessoa hace referencia a su misantropía y reclusión a través del más paradigmático de todos sus heterónimos:

⁸³Mike Crang and Nigel Thrift. *op.cit.*, p. 9.

⁸⁴Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 46.

Bernardo Soares, el ayudante de tenedor de libros. Soares no vacila en calificar sus memorias como una “autobiografía sin acontecimientos”⁸⁵ en la que nada sucede propiamente. Justo como en *The Invention*, en el *Libro del Desasosiego*, Soares divaga sobre un sin fin de tópicos que dan cuenta del escepticismo, la visión satírica y la profunda observación del mundo de un hombre solitario, que se ufana y se lamenta por igual de su condición de anacoreta.

Escribo, triste, en mi cuarto tranquilo, solo como siempre yo he estado, solo como siempre lo estaré. Y pienso si mi voz, aparentemente tan poca cosa, no encarna la sustancia de millares de voces, el hambre de decirse de millares de vidas, la paciencia de millones de almas sometidas como la mía al destino cotidiano, al sueño inútil, a la esperanza sin vestigios.⁸⁶

Justo como en “The Book of Memory” el poeta, atrincherado en su alcoba, es libre de sumirse por completo en el acto creativo. En ambos casos, el lapso de alejamiento dota al poeta de una distancia crítica que le permite ver sus respectivos mundos desde una perspectiva externa. Tanto Bernardo Soares como A. se imponen voluntariamente la labor de interpretación y organización de la realidad para todo el género humano. “C’est dans l’espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concretisés par de longs séjours.”⁸⁷ Pero como señala Bachelard, el efecto colateral que supone el ordenamiento del mundo actual o personal, va acompañado de soledad, tal como la creación de una novela es el resultado de muchos días, meses o años de la vida de un hombre. La limitación espacial y las carencias físicas repercuten, en el mundo de Auster, en una exhuberancia imaginativa y en una adquisición y dominio de la *techné*. El argumento espacial se extiende a lo largo del libro, por lo que A. no es el único personaje que experimenta una relación simbiótica con el cuarto que lo encapsula. De hecho, el segmento más memorable del libro sobre la relación triádica entre espacio, memoria y conciencia es la descripción de la alcoba de S., el industrioso compositor amigo de A.

⁸⁵Fernando Pessoa. *El libro del desasosiego*, p. 17.

⁸⁶*Idem.*

⁸⁷Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 28.

S. lived in a space so small that at first it seemed to defy you, to resist being entered. The presence of one person crowded the room, two people choked it. It was impossible to move inside it without contracting your body to the smallest dimensions, without contracting your mind to some infinitely small point within itself. Only then could you begin to breathe, to feel the room expand, and to watch your mind exploring the excessive unfathomable reaches of that space. (89)

El cuarto es el receptáculo de las excrecencias creativas del compositor, que come, duerme, escribe y cavila en su interior. La labor compositiva del mundo se gesta en las largas jornadas de retraimiento que pasa tras los muros de su cuarto parisino. Dos conciencias violan el silencio y el aislamiento que se requiere para ordenar el mundo; por ende A., se siente todavía más oprimido por los muros del cuarto. No es coincidencia entonces de que el cuarto parezca haber sido edificado a la medida de S. El narrador se percata, que no importa que tan diminuto sea un espacio, pues como cada partícula de la materia, cada componente y cada subdivisión del espacio tiene leyes distintas que lo hacen funcionar de acuerdo a la inteligencia que lo habita:

For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body [...] the representation of one man's inner world, even to the slightest detail. S. had literally managed to surround himself with the things that were inside him. The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him, as if his own body had been transformed into a mind, a breathing instrument of pure thought. This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination. By placing himself in that darkness, S. had invented a way of dreaming with open eyes. (89)

Debido a la familiaridad del espacio con S., el cuarto ha dejado de ser un ente asfixiante para mimetizar las angustias y los deseos de su ocupante. La descripción establece una relación de carácter espacial entre la mente laberíntica de S. y el interior del cuarto. De este modo los objetos y la saturación del espacio reflejan enteramente la personalidad creativa pero introvertida de S; de igual manera, S. es un reflejo del cuarto que lo contiene. No cabe duda que S. está envuelto por el cuarto, pero éste a su vez es una construcción espacial que emana de la mente del compositor; por consiguiente, el

cuarto puede ser visto como un elaborado producto de la exteriorización de los pensamientos de S. Es evidente que esta descripción va más allá de establecer una relación geométrica entre cuarto y habitante, al trascender la mera ubicación del individuo en las coordenadas espaciales (verticalidad, horizontalidad y prospectividad) para presentar un paralelismo entre el espacio cerrado como hábitat de la conciencia humana y la conciencia como entorno de la memoria. En el fragmento se exhibe una conexión psíquica entre S. y el cuarto. Tan es así que, refiriéndose al estado del cuarto el narrador escribe: “This was life as Crusoe would have lived it: shipwreck[ed] in the heart of the city.” (91) Las pilas de manuscritos, libros y estantes que abarrotan el cuarto por doquier, son ciertamente la materialización de toda una vida de ideas y pensamientos acumulados unos sobre otros: el cuarto es un semema que simboliza interioridad, protección y confinamiento, mientras que la conciencia capturada en sus entrañas encarna los intersticios de la memoria, la parte ubicua de la mente que se debate por comprender y analizar el mundo que la rodea. En conjunto, el par semiótico cuarto - conciencia, remite a esa avidez por dejar atrás los vestigios de la vida mundana para acceder a un estado puramente contemplativo y racional. El narrador incluso llega a referirse al cuarto como “a breathing instrument of pure thought.” (89) El cuarto ha asimilado a S., que ha dejado de ser un vacío inerte, adquiriendo capacidades intuitivas y racionales similares a las del compositor. El caos barroco de la mente de S. se proyecta en su esfera de influencia más próxima: el cuarto y sus recovecos. En otros relatos posteriores observamos la misma tendencia. El espacio está configurado de acuerdo a las necesidades intelectuales e ímpetus emocionales del personaje, justo como en “Ghosts” cuando Blue se anima a irrumpir secretamente en el cuarto de Black:

The room is much as he imagined it would be, though perhaps even more austere. Nothing on the walls [...] It's the same monk's cell he saw in his mind: the small, neatly made bed in one corner, the kitchenette in another corner, everything spotless, not a crumb to be seen. Then in the center of the room

facing the window, the wooden table with a single stiff-backed wooden chair. Pencils, pens, a typewriter. A bureau, a night-table, a lamp. A bookcase on the north wall, but no more than several books in it: *Walden*, *Leaves of Grass*, *Twice-Told Tales*, a few others. No telephone, no radio, no magazines. On the table neatly stacked around the edges, piles of paper: some blank, some written on, some typed, some in longhand. Hundreds of pages, perhaps thousands. But you can't call this a life, thinks Blue. You can't call it anything. It is a no man's land, the place you come to at the end of the world.⁸⁸

El fragmento precedente se vuelve irónico si consideramos que quien habla es Auster mismo, a través de un narrador omnisciente que escribe estas líneas; es el autor que pone de relieve el cuarto del escritor. Para hacer todavía más claro su argumento sobre los efectos del espacio en la conciencia que lo habita, el narrador dedica sendos fragmentos a cuartos “famosos”, entre éstos destaca el de Emily Dickinson en Amherst, Massachusetts, donde escribió la serie de poemas que dan cuenta de su inusual ingenio, cautivo, al igual que el de Hölderlin, durante gran parte de su vida creativa. El narrador se toma unos momentos para reflexionar sobre el impacto que tuvo la habitación de Dickinson en su poesía:

For the sensitive visitor, then, Emily's room acquires an atmosphere encompassing the poet's several moods of superiority, anxiety, anguish, resignation or ecstasy. Perhaps more than any other concrete place in American Literature, it symbolizes a native tradition, epitomized by Emily, of an assiduous study of the inner life. (123)

La reclusión de la poeta parece haber desempeñado un papel crucial en la composición de sus poemas, lo que apoya la tesis del narrador de que únicamente retirado del mundo es posible encontrar la verdadera voz poética. Dickinson al igual que S. y que los personajes detectivescos de Auster están inmersos en el cuarto, cuyo espacio interior se convierte en un campo fecundo para la imaginación y la reflexión: “La maison, la chambre, le grenier où l'on a été seul, donnent les cadres d'une rêverie interminable”.⁸⁹ El espacio del cuarto, en un principio antagónico y enrarecido, se va transfigurando, adaptándose cada vez más al ente consciente que se alberga en su

⁸⁸Paul Auster. *The New York Trilogy*, pp. 219-220.

⁸⁹Gaston Bachelard. *op. cit.*, p. 33.

interior. En el libro, el cuarto se presenta como alegoría de la habilidad del hombre para construir un puente entre las aspiraciones estéticas reinantes en el dominio interior y las formas concretas del mundo exterior, como nos aclara Barone: “Auster has exercised here one of the most basic methods of art: selection, and what he has selected he turns it into a metaphor that merges an external object and the mind’s interior”.⁹⁰

Como es habitual en el texto, el narrador no se ciñe al mundo de la literatura, sino que encuentra en la pintura flamenca del siglo XVIII, concretamente en los cuadros de Vermeer, ejemplos fehacientes de la relación entre el artista, la memoria y el espacio sellado del cuarto. El narrador presta particular atención a sus retratos de jóvenes en estancias umbrías o irrumpidas de luz. Engañosamente absortas en sus quehaceres diarios, las jóvenes son captadas manipulando utensilios de cocina, limpiando la estancia o simplemente dirigiendo sus miradas hacia el exterior, hacia el espacio situado más allá de los confines del cuarto, en sumisa representación de deseo reprimido y de ausencia. En *Milkmaid* o *Woman in Blue Reading a Letter*, Vermeer plasma la soledad del *otro*, y por tanto *su* soledad a través de la interacción del vacío del cuarto con los aspiraciones coartadas y los anhelos constreñidos de la modelo en turno. No es casual que la mayor parte de su obra se desarrolle en interiores, pues sólo así puede dar cuenta del aprisionamiento de ese *otro* que está frente a él, develándole su interioridad. Los ventanales (que desde el punto de vista pictórico son las aperturas que permiten el ingreso de la luz en la habitación) desde una perspectiva estructuralista son el vínculo entre el espacio hermético del cuarto con el mundo exterior; las memorias que asaltan a los modelos de Vermeer se nos presentan entonces como recuerdos de ausencia. El sujeto, confinado, deja rastros de su presencia en el espacio que lo rodea: “Cuando la construcción del espacio se da a partir de las limitaciones espacio-temporales,

⁹⁰Dennise Barone. *Beyond the Red Notebook*, p. 14.

perceptuales y cognitivas de un personaje, estas limitantes informarán, e incluso distorsionarán, el espacio de la ficción.”⁹¹ En los retratos, el espacio físico está saturado de la interioridad y la soledad de las doncellas. Las féminas de los óleos de Vermeer conmueven al espectador debido a la conjunción de una elegante delicadeza con una fragilidad emocional. En el siguiente fragmento, que compone este breve análisis pictórico del cuarto, el narrador recuerda que, en su viaje a los Países Bajos, visitó el museo Van Gogh, donde se detiene a analizar uno de los cuadros más emblemáticos del pintor neerlandés: *The Bedroom* de 1881. En este cuadro, Van Gogh vierte su *ennui* y su depresión en el área inescrutable del cuarto. El lienzo es un autorretrato de las emociones que usa el espacio como medio de comunicación: “You can’t get in, and once you are in, you can’t get out. Stifled among the furniture and everyday objects of the room, you begin to hear a cry of suffering in this painting, and once you hear it, it does not stop.” (143) La claustrofobia y la pesadumbre existencial de Van Gogh se evidencian de varias maneras. Primeramente, la selección contrastante entre colores fríos y cálidos deforma la percepción del cuarto, ya que los matices no parecen corresponder a los colores de los objetos en la realidad. El tenue violeta fúnebre de los muros se encuentra en explícita oposición a la luz chillante que se desprende del verde cerúleo de los cojines, el sepia de las fundas y del amarillo verdoso de la ventana. Además, la distancia que guardan los objetos entre sí, sobre todo en relación al espacio que los contiene, discrepa de un retrato realista, pues la parte posterior del cuarto se alarga dando la impresión de ser más amplio de lo que realmente es. El escritorio se antoja diminuto ante la presencia abrumadora de la cama. Estos factores de ruptura por sí solos nos revelan una estancia anómala, estrambótica, en la que, tanto los colores, el volumen de los objetos como su disposición en el plano pictórico han sufrido un desfase

⁹¹Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción*, p. 61.

con los valores espaciales del mundo real: “Any system of representation, in fact, is a spatialization of sorts, which automatically freezes the flow of experience and in so doing distorts what it strives to represent”.⁹² Para Van Gogh, la alteridad reside dentro de él, de forma que para dejar salir al otro, no hace falta más que mirar dentro de sí mismo. *The Bedroom*, tal como el cuarto de A. o la alcoba de S. son exteriorizaciones de la psique humana, ‘autotopografías’ en las que el espacio de dentro está totalmente volcado y representado en el espacio de afuera.

Si bien es cierto que el libro se centra más en los espacios cerrados de la memoria, no deja enteramente de lado la geografía de los espacios abiertos, sobre todo aquella concerniente a la alineación, simetría y organización de las grandes urbes. Tanto como en los aposentos privados, las aspiraciones estéticas como las ansiedades humanas se proyectan en los espacios urbanos: “Landscape becomes not only ‘geographically visible’ in space but also ‘narratively visible’ in time, in a field of discourses all attempting to account for human experience.”⁹³ En la narrativa de Auster, los personajes se deleitan en deambular por las calles de las grandes urbes, en ocasiones sin mayor motivo que el de apreciar el diseño arquitectónico de la ciudad. Concretamente en *The Invention*, el narrador es seducido por la estética de una metrópolis como París, Amsterdam o Nueva York. Los constantes vagabundeos de A., que suceden a largos periodos de confinamiento, tienen la particularidad de desatar asociaciones entre la morfología del espacio y algún suceso clave en la vida del narrador: “He saw that his steps by taking him nowhere, were taking him nowhere but into himself. He was wandering inside himself, and he was lost. Far from troubling him, this state of being lost became a source of happiness, of exhilaration.” (87) En su inconcluso texto póstumo, *Das Passagen-Werk*, Walter Benjamin insta al hombre a experimentar las

⁹²David Harvey. *The Condition of Postmodernity*, p. 206.

⁹³Mireya Folch - Serra, *Environment and Planning D: Society and Space* 8, p. 255-74.

posibilidades de ensoñación que implica el perderse en las arcadas parisinas, (de ahí el nombre de la traducción en inglés: *The Arcades Project*) con el propósito de regocijarse en la contemplación de las construcciones y espacios creados por el hombre para el hombre mismo. Aunque el tratamiento del espacio en ambos autores no es igual, comparten muchas similitudes teóricas, pues tanto Auster como Benjamin se percatan de que la concretización de una serie de categorías fundamentales para la vida humana encuentra su punto de referencia en la ubicación espacial y temporal del sujeto: por tanto, la generación de la identidad tendría que ver de manera directa con la interdependencia del espacio con la conciencia que lo interpreta. Para explicar el trastocamiento del espacio en la sociedad occidental, Benjamin contrapone el espacio quimérico generado por las arcadas parisinas con aquél del mundo real distópico que prevalece fuera de ellas. Benjamin define arcada utilizando una cita de Fourier: “Les rues – galleries sont une méthode de communication interne, qui suffirait seule à faire dédaigner les palais et les belles villes de la civilisation [...] La Phalange n’a point de rue extérieur ou voie découverte exposée aux injures de l’air”.⁹⁴ Las arcadas remiten a la arquitectura de la memoria imaginada por Cicerón al inicio de “The Book of Memory”. Su interior se asemeja al de una gran basílica o mezquita en la que los espacios internos dan la impresión de reproducirse hacia el infinito. En otras narrativas de Auster, el espacio urbano se vuelve siempre un indicador del humor y de los conflictos internos que afectan al personaje. En “The Locked Room” por citar sólo un ejemplo, el narrador escribe:

The Paris sky has its own laws, and they function independently of the city below. If the buildings appear solid, anchored in the earth, indestructible, the sky is vast and amorphous, subject to constant turmoil. For the first week, I felt as though I had been turned upside down. This was an old world city, and it had nothing to do with New York – with its slow skies and chaotic streets, its bland clouds and aggressive buildings. I had been displaced, and it made

⁹⁴Walter Benjamín, *Das Passagen-Werk*, 1983, p. 654

me suddenly unsure of myself. I felt my grip loosening, and at least once an hour I had to remind myself why I was there.⁹⁵

En su descripción, el narrador se siente desprotegido por el bajo nivel de los edificios parisinos, pues está acostumbrado a la aglomeración de rascacielos de Manhattan. En su particular punto de vista, el caprichoso cielo parisino se le presenta como un halo opresor que lo sigue por doquier. *Das Passagen-Werk*, enciclopédica unión de fragmentos, citas y comentarios en los que Benjamín trabajó los últimos trece años de su vida, guarda una semejanza estructural y temática con *The Invention*. Ambas son narrativas sin trama, elucidaciones de una mente sobre el espacio y tiempo que condicionan el devenir del hombre. El carácter episódico y politemático de ambos textos tiene como cimiento la idea de que la memoria se construye y alimenta con las relaciones de orden espacial y temporal que se guardan con un entorno dado. La memoria espacial y la memoria histórica son realmente dos flancos del mismo tejido inseparable, puesto que la noción humana más elemental: la existencia, puede ser definida como la convergencia de materia en un tiempo y en un espacio formalizado. La correlación de estos dos conceptos en el quehacer literario, fue oportunamente señalada por Bajtín, según la definición de su *cronotopo*: “In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive”.⁹⁶ Este concepto considera al espacio-tiempo como una red de referencias inseparables que hacen posible la existencia del sujeto en el plano de la ficción. Hablar de espacio implica necesariamente hablar de tiempo, puesto que no existe un espacio atemporal o un tiempo desprovisto de coordenadas espaciales. Incidentalmente, *The Invention* y *Das Passagen-Werk* tienen muy en cuenta este espacio bajtiniano de interdependencia entre espacio y tiempo. En el texto de Benjamin, la

⁹⁵Paul Auster, *The New York Trilogy*, p. 338.

⁹⁶Mikhail Bakhtin. *The Dialogical Imagination*, p. 84.

relación espacio - conciencia, es el catalizador de la discusión epistemológica sobre aspectos problemáticos de la vida del hombre en las sociedades capitalistas, tales como la preponderancia de la comodidad en la comunidad global industrial o la relación del paisaje urbano con la sociedad que lo creó.

Estos temas emanan de la práctica de la *flânerie* y se asocian con ella. El verbo *flâner* significa “se promener sans hâte, en s’abandonnant à l’impression et au spectacle du moment, se balader, musarder”.⁹⁷ El *flâneur*, por lo tanto, es aquel que tal como A. deambula por los *quartiers* y se recrea en uno de tantos cafés de la Ciudad Luz. Pero el flâneur no es sólo un nómada urbano, sino una conciencia que es capaz de asimilar el espacio a su alrededor y de reorganizar su mundo al transitar por los bulevares, o al ser partícipe con mirada crítica del consumismo en las boutiques, o mientras observa meticulosamente el ir y venir de la gente y la perpetuación del protocolo social en las plazas públicas. Benjamin se vale de las nociones espaciales predominantes en Occidente como vehículos de análisis y de crítica de sus propios discursos esencialistas. En Benjamin, y más a fondo en la narrativa de metaficción, los discursos de la modernidad capitalista se basan en una gran parte en definiciones *a priori* del espacio – tiempo: “We might then look at the evolution of a modern spatial self through the lenses of practice and spatialised selfhood”.⁹⁸ Cabe preguntarse entonces la razón por la cual Benjamin, Auster, Deleuze, Lefebvre, Lacan, Watari y otros literatos y críticos, escogen la capital francesa para ejemplificar sus teorías respecto al espacio. En su apartado “Metonymic spaces” Mike Crang argumenta que “Paris does seem to hold a privileged point, as the city of imagination and theory – or at least as a theoretical imagination. In part this may be traced to the rise of Francophone thought coupled with a centralized

⁹⁷ *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, p. 562.

⁹⁸ Mike Crang and Nigel Thrift. *Thinking Space*, p. 9.

and metropolitan French intellectual culture”.⁹⁹ En la grandeza misma de París está la semilla que permite su deconstrucción, por lo que no es extraño que tanto Benjamin como Auster extiendan la larga tradición occidental de incorporar a París en sus respectivos libros. Sin embargo, un tema que no es del todo explorado en estos textos, debido al hincapié que Auster y Benjamin hacen de los espacios conceptuales, es la noción de que la mancha urbana parisina (o de cualquier ciudad cosmopolita) también la componen tanto los suburbios periféricos como el pluriculturalismo de la nueva sociedad multiétnica, las cuales discrepan de las ambiciones estéticas eurocéntricas de la París monumental encumbrada por la *haute culture*. Crang, comentando una cita de Pendergast, dice que: “For Benjamin, Paris’ streets ‘served as a mnemonic system, bringing images of the past into the present’”.¹⁰⁰ Además afirma que “Paris is a centered city whose story can be told through a history of concentric boundaries... beyond the *arrondissements* ... it is the deprived ‘banlieues’ that form an unreadable alternate Paris that escapes the well-worn myths of the city. Here is a purgatory ringing the paradise of the city”.¹⁰¹ Por ejemplo, A., en uno de sus paseos, imagina que la edificación circular de Amsterdam pudo bien servir como prototipo mnemotécnico: “It occurred to him that perhaps he was wandering in the circles of hell, that the city had been designed as a model of the underworld, based on some classical representations of the place. Then he remembered that various diagrams of hell had been used as memory systems by some of the 16th century writers on the subject”. (86) La cartografía del mundo físico ayuda a imponer orden en aquélla del mundo abstracto de la memoria.

Tal como en las estancias concebidas por Proust, las representaciones del espacio en Auster “move away from the Kantian perspective of space – as an absolute category – towards *space as process* and *in process* (that is space and time combined in

⁹⁹*Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 15.

¹⁰¹*Loc. cit.*

becoming)”.¹⁰² Se ha visto cómo la construcción del sujeto en la ficción y por extensión en el mundo real va íntimamente ligada a *ser y estar* en un espacio y, más aún, a *pensarse* dentro de un marco espacial e histórico determinado. Inevitablemente, este estudio nos lleva a preguntarnos por qué la identidad es uno de los conceptos fundamentales en el libro y en la narrativa de metaficción. La memoria como ente espacial adquiere un valor preponderante en *The Invention*, en el sentido de que se erige como una de los pilares sobre los cuales descansa la identidad del individuo.

¹⁰²Mike Crang and Nigel Thrift, ed. *Thinking Space*, p. 3.

Conclusiones. La configuración de la identidad en el mundo narrado

No cabe duda que la cuestión de la identidad es una de las preocupaciones centrales que Auster ha venido expandiendo en cada una de sus narrativas desde *The Invention*. Los temas de cada sección de esta tesis: el papel del narrador y los personajes dentro de la diégesis, la exégesis del encadenamiento causal como forma de asignar sentido a los acontecimientos y la definición fenomenológica del espacio, están incondicionalmente relacionados con la conformación de una identidad siempre evasiva, en flujo continuo, que se resiste a ser categorizada y que a menudo termina por diluirse dentro de la vorágine de realidades virtuales del mundo postmoderno. La tarea que se propone el autor es establecer coyunturas semánticas, en las que significado y significante coincidan, permitiendo tanto a los personajes de sus novelas descubrir una guía o destino subyacente bajo la superficie aparentemente caótica de sus respectivas realidades. Es un esfuerzo fútil, que sin embargo, es menester intentar. Este afán por ordenar el mundo encuentra paralelismos en todos los esfuerzos narrativos de Auster. Un ejemplo de esto es la lucha de Ana Blume para sobrevivir, rescatando los objetos del pasado entre las pilas de desechos en la distopia post-apocalíptica de *In the Country of Last Things*:

At a certain point, things disintegrate into muck, or dust, or scraps, and what you have is something new, some particle or agglomeration of matter that cannot be identified. It is a clump, a mote, a fragment of the world that has no place, a cipher of it-ness. As an object hunter, you must rescue things before they reach the state of absolute decay.¹⁰³

En *Timbuktu*, Willy Christmas muere sin haber publicado la gran epopeya en verso, los volúmenes de poemas y textos misceláneos que habrían dado sentido a su vida errante. El problema insalvable al que estos personajes se enfrentan, con un heroísmo

¹⁰³Paul Auster. *In the Country of Last Things*, p. 35-36.

casi patético, es a la reivindicación de una identidad que se bifurca, que se ramifica sin cesar y que no para de reinterpretarse a sí misma. A., no antes de excesivos sondeos e indagaciones, arriba a la conclusión, no muy explícita, de que la verdad absoluta es incognoscible por la simple razón de que no existe una verdad única, ni siquiera numerosas verdades, sino una gama incontable de *posibles verdades y discursos*. Como se ha constatado, el postmodernismo, apoyándose en la exploración de discursos particulares, como la de Nashe en *The Music of Chance*, THE OLD MAN en *Travels in the Scriptorium* o Peter Aaron en *Leviathan*, llama nuestra atención sobre la imposibilidad de aprehender la totalidad de cualquier objeto o evento, debido a que el corpus epistemológico de aquello que se intenta conocer se basa tanto en las diferentes y provisionales facetas del objeto estudiado como en la cambiante naturaleza del sujeto que las estudia. A este respecto, conviene recordar una cita de Foucault que resulta especialmente esclarecedora en este breve estudio de la identidad: “We are difference, [...] our reason is the difference of discourses, our history the difference of times, ourselves the differences of masks. That difference, far from being the forgotten and recoverable origin, is this dispersion that we are and make.”¹⁰⁴ Son estas diferencias tanto en el mundo de la ficción como en el mundo real las que impiden analizar la identidad como si se tratase de un solo concepto.

Como he esbozado en los apartados precedentes, existe una correspondencia innegable entre literatura y vida, puesto que la aprehensión del texto (teniendo en cuenta todos los niveles subyacentes de significado y las capas de intertextualidad sobre las que se haya cimentado) se torna tan insostenible como la reconstrucción y recuperación completa de la identidad humana. En el postmodernismo, la construcción de la propia identidad va intrínsecamente vinculada con la búsqueda de la verdad y el

¹⁰⁴Michel Foucault. *The Order of things: An Archaeology of the Human Sciences*, p 109.

establecimiento de la realidad. Tal como nos explica Linda Hutcheon: “The advent of the postmodern condition has been characterized by nothing if not by self-consciousness and by metadiscursive pondering on catastrophe and change [...] postmodernism might be seen to operate as an internalized challenge to analytico-referential discourse”.¹⁰⁵ Las instancias de este acercamiento crítico, se entrelazan a tal grado que hablar de una implica por fuerza hablar de la otra, pues no podría cristalizarse una identidad sin una reevaluación del quehacer discursivo de los campos del conocimiento humano y de una historia particular (metahistoria) que le sirva de escenario.

En el medio siglo de la existencia de la crítica postmodernista (en sus múltiples vetas: deconstrucción, post – estructuralismo, etc), subsisten conceptos clave, sobre los cuales existen tantas definiciones y conjeturas, que llegar a una convención, parece actualmente improbable. Entre las cuestiones que más han suscitado debate se encuentran la inestabilidad de la identidad, el anhelo de una historicidad que abarque tanto el dominio privado como el social y, por encima de éstas, la pugna inagotable entre la existencia de una identidad holográfica, dependiente del enfoque del observador y una verdad totalizante separada del escrutinio individual. Esta disquisición se resuelve provisionalmente argumentando que el valor de dichos axiomas estaría supeditado a la relación que guarden los fenómenos experimentados con la realidad del observador. A este respecto, Frans Ruiters analiza de manera taxonómica las abstracciones que tendemos a denominar “realidad” o “verdad”, utilizando de fondo la filosofía de Richard Rorty, uno de los precursores y analistas más influyentes de la corriente postmodernista: “[...] to build solidarity (consensus) is more central than to achieve objectivity (truth). All that objectivity could possibly mean is an optimal intersubjective agreement with regard to things. The difference between (objective) knowledge and

¹⁰⁵Linda Hutcheon. *op. cit.*, p. 75.

(subjective) opinion – a constituent opposition in Western philosophy thus becomes a difference in degree not in kind”.¹⁰⁶ La veta de postmodernismo que cultiva Rorty se ubica en una posición moderada dentro del panorama del subjetivismo radical, ya que vuelve a retomar los valores estéticos que brinda *la convención*, no para restituir un ápice de los cánones modernistas, sino para otorgar una solución pragmática; la elección de aceptar, aún renuientemente, una realidad acordada por consenso por encima de la posible existencia de una verdad universal, que de existir, sería difícil de comprobar de manera empírica: “We will never touch bedrock and arrive at a position that will allow us to claim that our knowledge truly represents the real”.¹⁰⁷ Teniendo esto en cuenta, vemos que el objetivo primordial de A., no es recuperar irreflexivamente los jirones del pasado, sino *problematizar* esa reconstrucción, exponer las dificultades a la que se enfrenta la conciencia que trata de interpolar y disolver el pasado con el *ahora* de la narración.

Claramente, A. posee ambiciones de trascender la condición de simple espectador para convertirse en actor de su realidad, incorporando su pasado y el de su padre en una realidad histórica palpable. Al inicio de la narrativa A. ingenuamente cree, que tal como en la novela clásica, el recobro de su procedencia y de su genealogía saciaría su anhelo de trascendencia. Aún así, mucho después descubre que la respuesta a las interrogantes iniciales lo lleva irremediabilmente a hacerse nuevas preguntas: “The classically trained reader soon becomes lost in a seemingly meaningless universe, which nevertheless promises a possible revelation.”¹⁰⁸ De modo que Auster, en “Portrait of an Invisible Man”, y A. en “The Book of Memory”, empiezan a interrogar su pasado, esperando ilusoriamente que éste les brinde las respuestas que tanto han ansiado saber sobre sí mismos; puesto que sin un pasado al que asirse, las elecciones de los personajes en la

¹⁰⁶Frans Ruiters. *Postmodernism: The Key Figures*, p. 281.

¹⁰⁷*Idem*

¹⁰⁸Dominic Pettman. *Postmodernism: The Key Figures*, p. 262.

novela estarían vejadas de motivación. Así, encontramos que la locura de Don Quijote sería incomprensible sin entender que su decisión de convertirse en caballero andante tuvo que ver en gran medida con su lectura de libros de caballería que lo llevaron de hidalgo sosegado a héroe vagabundo: “Llenósele de fantasía de todo aquello que leía en los libros [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.”¹⁰⁹

Ya en los albores de la novela inglesa, en *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, en el que se podría considerar el más antiguo e importante predecesor de la narrativa de metaficción postmoderna, se encuentra caricaturizada la tendencia de explicar el desarrollo del personaje basándose en el análisis de su linaje, de su alumbramiento o de los acontecimientos socio - culturales que habrían de impactar su vida posterior. Ejemplo de esto es el humorístico recuento de la concepción de Tristram, que él mismo cita como un evento cardinal que lo habría de marcar de por vida y que en los subsecuentes volúmenes desencadenaría los hilarantes episodios por los que es famoso. “My Tristram’s misfortunes began nine months before ever he came into the world”.¹¹⁰ Mientras Sterne satiriza su decisión horaciana de empezar *ab Ovo*, los fragmentos en *Portrait* tienen como punto cero, la muerte del padre. Partiendo de ese momento crítico, el narrador, sirviéndose de la estructura fragmentaria, va intercalando épocas de su pasado, saltando desde los eventos justo después del funeral del padre hasta su niñez en Kenosha, Wisconsin, y luego de nueva cuenta se mueve al pasado reciente para narrar la relación afectiva indiferente que sostenía con su padre. No obstante, el develamiento de los factores antes mencionados traen poca o nula satisfacción a los personajes, que encuentran en el descubrimiento de su estirpe y de su

¹⁰⁹Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha, primera parte*, p. 68.

¹¹⁰Laurence Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Vol. I, p. 8.

pasado remoto sólo una epifanía momentánea que los estimula a seguir indagando detalladamente en su identidad perdida. La empresa que se proponen, tanto Blue en “Ghosts”, Ana Blume en *The Country of Last Things*, Fanshawe en “The Locked Room” y A. en “The Book of Memory”, unir las piezas del pasado en una línea cronológica congruente, está condenada a fracasar. Sin embargo, ese fracaso marca en realidad un triunfo, aquél de la posibilidad de una trama de transformarse en muchas historias. En términos epistemológicos, la desilusión de no poder arribar a un conocimiento sostenible con los sucesos del presente se revela a los personajes como la realización apoteósica de la verdad como una multiplicidad de perspectivas y rutas exegéticas. Mientras la vida de los personajes se va abultando con cada decisión que toman, así el lector va construyendo su imagen con respecto a los personajes, decidiéndose por una posible interpretación sobre otra. Patricia Waugh equipara muy apropiadamente este subjetivismo interpretativo del mundo postmoderno con un apotegma fundacional de la mecánica cuántica:

In a sense, metafiction rests on a version of the Heisenbergian uncertainty principle: an awareness that ‘for the smallest building blocks of matter, every process of observation causes a major disturbance’, and that it is impossible to describe an objective world because the observer always changes the observed. Heisenberg believed one could at least describe, if not a *picture* of nature, then a picture of one’s *relation* to nature. Metafiction shows even the uncertainty of this process.¹¹¹

El papel del observador no es únicamente central sino imprescindible en el postmodernismo, ya que la consciencia del sujeto no sólo altera sino que construye su realidad respondiendo a sus necesidades racionales, apetitos espirituales y experiencias sensoriales. En la ficción de Auster, el observador de la realidad, en sus muchas representaciones (el escritor menor, el vigía, el detective, el vagabundo soñador), ocupa siempre el núcleo del universo narrativo. Como se ha visto, en *The Invention se*

¹¹¹Patricia Waugh. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 41.

desarrollan por vez primera el cúmulo de particularidades que más tarde, en *The New York Trilogy*, llegarían a cimentarse como la quintaesencia del hombre posmoderno, tales como la narración fragmentaria, la desintegración de la identidad y el estado catatónico del hombre frente a un mundo que desafía sus intentos por comprenderlo. Muy presente se encuentra la búsqueda sin cesar de la revelación oculta que esclarezca de una vez por todas, la anarquía semiótica en que parece flotar el mundo moderno. Finalmente, en los momentos climáticos de la narración, esa búsqueda obstinada por desentrañar la verdad termina cuando los personajes centrales de cada historia se dan cuenta de que el único artículo de fé al que pueden asirse en sus respectivas diégesis es a la certeza de que existen varias verdades, entrecruzadas e interdependientes unas de otras, que forman un mosaico increíblemente complejo, fuera de su alcance cognoscitivo.

Por lo tanto, se puede argüir que la búsqueda de la identidad está presente en los tres grandes subtemas de la narrativa; bien sea la definición narratológica de los personajes, la mecánica causal o bien la disposición del espacio en torno a la conciencia que lo deconstruye. La búsqueda de esta identidad significa hacer una selección sucinta entre la profusión de verdades que conforman nuestro mundo moderno. A través de esta selección, en teoría, sería posible reorganizar y dar cierto orden al ininteligible y copioso derrame de información de la sociedad virtual tecno-capitalista descrito en los ensayos de Marshall McLuhan.

Los conflictos de identidad y las ansiedades epistemológicas de los personajes austerianos encuentran homólogos insoslayables en otras narrativas de metaficción del maestro del postmodernismo Thomas Pynchon. Sus personajes centrales buscan, de igual manera, una verdad que termina por eludirlos. Por ejemplo, en *The Crying of Lot 49* (1965), Oedipa Maas, la ejecutora del testamento de su recién difunto amante Pierce

Inverarity, empieza a percibir por doquier el símbolo de la corneta de correos. Al inicio, dicho pictograma parece estar ligado con la muerte de Pierce, pero sus repetidas apariciones se transforman en arcanas referencias sobre una red de correos clandestinos llamada Trystero. Oedipa va descubriendo una *posible* conspiración de trascendencia global relacionada con la misteriosa hermandad; sin embargo, a medida que avanza la narrativa, no se puede discernir si a Oedipa le es revelado el símbolo o todo es producto de su recargada imaginación, impulsada en gran medida por su ingestión de LSD.

Oedipa, el personaje principal con delirios detectivescos, inicia un viaje por desentrañar la identidad de la supuesta cofradía secreta entre la psicodélica contracultura de fines de los sesenta. Al final, tanto la identidad de Oedipa como su búsqueda se vuelven una gran incógnita. De la misma forma que los personajes de Auster, Oedipa trata de inventar una realidad inverosímil, de proporciones gigantescas, que llene su vacío interno y que reestablezca un poco de certeza en medio de un mundo saturado de información y plagado de incertidumbre. Ante los ojos de Oedipa y ante los de A., un encuentro casual o el símbolo del trystero son frecuentemente sobreinterpretados y citados como posibles rutas hermenéuticas que dotarán de coherencia al torrente inacabable de pasajes inconexos que caracteriza al mundo postmoderno. El crítico Dominic Pettman arguye que novelas como *The Crying of Lot 49* y *V*, marcan un hito en la narrativa del Siglo XX al establecer las premisas literarias de todo el movimiento postmoderno. Estas premisas más tarde serían ampliadas y compartidas por otras narrativas de metaficción no menos célebres como *Gravity Rainbow*, *The Tunnel* o *The New York Trilogy*. Pettman redondea el argumento añadiendo que: “Postmodern texts [...] often borrow from both the realist and modernist modes of representation, frequently switching randomly from one register to the other. They do so in order to produce radically indeterminate texts which foreground the illusory nature of all

interpretative constructs.”¹¹² De forma similar el crítico Brian McHale no vacila al señalar que: “Where the modernist relies on ‘detachment, awareness and observation’, the postmodernist exploits ‘complicity, doubt and participation. Likewise, the former unveils ‘reality’ through the technique of multiple perspectives, whereas the latter negates the very notion of a shared reality through multiple ontologies.”¹¹³

En las narrativas de metaficción, el lector se reconoce a sí mismo en personajes como Tyrone Slothrop, “a character whose costumes and qualities change so often that he eventually evaporates altogether”¹¹⁴, Oedipa Maas “itself a red herring”¹¹⁵, William Kohler, el obsesivo historiador que no puede poner punto final a su estudio intitulado “Guilt and Innocence in Hitler’s Germany” o bien en A. el narrador / personaje cuyo libro sobre su interioridad se torna en una alusión cíclica al arte solitario de la escritura. El lector coadyuva de manera manifiesta en la dispersión de la identidad del personaje, pues discordantemente busca descifrar la verdad junto con él, pero no duda en regocijarse al menor atisbo de pistas falsas y atajos que desembocan en la nada. La metaficción se caracteriza también por este juego de auto-reflexión, en el cual el lector está conciente de que el autor está jugando con sus expectativas y que precisamente por eso, el autor se ridiculiza a sí mismo, al perpetrar de maneras cada vez más elaboradas los mismos clichés literarios.

En *Lanark, A Life in Four Books*, Alasdair Gray incluye un índice de plagios en el epílogo (que no es realmente un epílogo, pues se encuentra cuatro capítulos antes del final del libro cuarto). Dicho índice se extiende por catorce páginas abarcando los laterales del recto y verso. Gray incluso subdivide sus plagios en *block plagiarism*, *imbedded plagiarism* y *diffuse plagiarism*. Este despliegue de referencias denuncia no

¹¹²Dominic Pettman. *op. cit.*, p. 263.

¹¹³Brian, McHale. *Approaching Postmodernism*, p. 57.

¹¹⁴Dominic Pettman. *op. cit.*, p. 264.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 262

sólo la petulancia de las anotaciones académicas sino el vasto aparato de referencias intertextuales tan característicos del postmodernismo. Como parte del juego de legitimación de la verdad, el autor no incluye todos los plagios y del mismo modo algunos plagios son simplemente influencias que no pueden ser marcados como tales. Por si esto fuera poco, Alasdair Gray, encubierto bajo el nombre de Sidney Workman, un ficticio e inepto académico que representa el superego de Gray mismo, comenta en las notas a pie de página la razón de la existencia del índice de plagios emulando y mofándose de la sobriedad y erudición presente en la mayoría de la notas a pie:

The index proves that Lanark is erected upon an infantile foundation of Victorian nursery tales, though the final shape derives from English language fiction printed between the 40's and 60's of the present century. The hero's biography after death occurs in Wyndham-Lewis's trilogy *The Human Age*, Flann O'Brien's *The Third Policeman* and Golding's *Pincher Martin*. Modern afterworlds are always infernos, never paradisos, presumably because the modern secular imagination is more capable of debasement than exaltation [...] Of the eleven great epics mentioned only one has influenced Lanark. Monboddo's speech in the last part of Lanark is a dreary parody of the Archangel Michael's history lecture in the last book of *Paradise Lost* and fails for the same reason. A property is not always valuable because it is stolen from a rich man. And for this single device thieved (without acknowledgement) from Milton we find a confrontation of fictional character by fictional author.¹¹⁶

Las divagaciones en las notas al pie las podemos comparar con las digresiones del autor en *The Invention*, que artificiosamente parecen dejar de lado el tema sobre el que estaban discutiendo, pero que en realidad abordan la misma temática desde un enfoque distinto:

Something is missing, the grandeur, the grasp of the general, the illusion of metaphysical truth. One says Don Quixote is consciousness gone haywire in a realm of the imaginary. One looks at a mad person in the world (A. at his schizophrenic sister, for example) and says nothing. This is the sadness of a wasted life, perhaps – but no more. (147)

Lanark y “The Book of Memory” tienen varias cosas en común, más allá de sus fechas de publicación. En primer lugar ambos son biografías poco ortodoxas cuyos

¹¹⁶Alasdair Gray. *Lanark, A Life in Four Books*, p. 489.

personajes centrales están pensados en etapas críticas en la vida de sus creadores. La estructura fragmentaria y la compulsión por citar y / o analizar pasajes y fuentes bibliográficas fuera del texto, son rasgos que prevalecen a lo largo de ambas narrativas. Al darnos un índice de plagios y notas al pie sobre su propio texto, el *Alasdair Gray autor* se desdobra a su vez en *Gray crítico* y *Gray académico*. Esta situación ocurre de forma similar cuando Auster se desdobra al escribir de él mismo como si fuese de otro o bien cuando en el segundo libro cambia de primera a tercera persona. La identidad trifurcada en *The Invention*, es una exploración de esa otredad que tiene como fin mostrar la desintegración de la identidad individual en esta era postmoderna. Para añadir otro nivel de referencialidad al texto, Gray escribe otra frase paródica en la parte superior de cada página que sirve como resumen o acotación al texto: “Our Index Starts With Three Words Nobody Needs”¹¹⁷ Con el monopolio de las funciones de autor, comentarador y crítico, que normalmente se encuentran separadas, el autor implícitamente prescinde de sus lectores, pues él mismo, en un guiño sardónico, idea, escribe, critica y se transforma en el comentarador de su propia obra de arte. Auster hace lo propio al incluir segmentos de comentarios bíblicos y exégesis sobre poemas de Mallarmé o epopeyas griegas que no están visiblemente integradas al texto y que más parecieran un anexo deliberado, pero que después se descubre, tienen una conexión subyacente con los cuatro temas cardinales de la narrativa. En un gesto en extremo austeriano, en las cuartillas intituladas “A King with a Bad Constitution” y “Encounters a Critic”¹¹⁸ Alasdair Gray, en este caso una versión caricaturesca de sí mismo como autor, emblemáticamente investido como el indiferente monarca de Provan, confunde a su personaje principal al revelar que el universo desmembrado en el que vive Lanark es simplemente una historia concebida por ociosidad. “You clearly don’t realize who I am.

¹¹⁷*Ibid.*, p. 485.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 480-481

I have called myself a king – that’s a purely symbolic name, I’m far more important [...] I am your author,”¹¹⁹ a lo que Lanark pregunta “Are you pretending to be God?” El *Gray personaje*, fiel al cinismo y a la parodia con que critica su propia obra, le responde: “Not nowadays, I used to be part of him, though. Yes, I am part of a part which was once the whole. But I went bad and I was excreted [...] Creation festers in me. I am excreting you and your world at the present moment. This arse-wipe”.¹²⁰ Si al texto central, una fusión de visiones del infierno y de géneros narrativos, se le añade el índice de plagios semi - apócrifo y extensas anotaciones al pie, la página adquiere un aspecto visual reminiscente al de los comentarios rabínicos sobre un pasaje del Tanaj. Aún así, Gray se anticipa de forma hilarante a las críticas que otros académicos harán con respecto a sus pirotecnias literarias. “The critics will accuse me of self - indulgence but I don’t care”.¹²¹ Acto seguido, en sus notas al pie añade un comentario que refuta lo que acaba de escribir: “To have an objection anticipated is no reason for failing to raise it”.¹²² Gray se auto corona como el juez más importante de su propio libro. Auster también incluye este tipo de retruécanos narratológicos no únicamente en *The Invention*, sino en sus narrativas posteriores. Por ejemplo, en “City of Glass” (109-123), Quinn, escritor de historietas detectivescas, se encuentra con otro escritor de nombre Paul Auster, pero en lugar de conseguir respuestas concretas sobre el caso en el que se ha involucrado, el *Auster personaje* se enfrasca en una disquisición del *Quijote*, concentrándose en la identidad de Cervantes dentro del texto, paródicamente haciendo alusión a sí mismo.

Recapitulando los puntos que he tratado en esta tesis, se vuelve evidente que tanto la relación causa-efecto, como la distribución espacial, la proyección de la interioridad y la

¹¹⁹*Ibid.*, p. 481

¹²⁰*Idem*

¹²¹*Idem*

¹²²*Idem*

creación de la identidad confluyen en la memoria, puesto que es esta facultad del intelecto la que nos permite establecer un diálogo con el pasado y recontextualizarlo de acuerdo a las directrices culturales y experiencias personales del individuo. Quiero subrayar que para el postmodernismo es de vital importancia hacer notar, que la historiografía y cualquier sistema mnemónico con el que se intente recapturar el pasado representa únicamente otro discurso subjetivo a través del cual se le asigna sentido a las observaciones del mundo real.

El autor deconstruye el texto en concomitancia con el lector. Auster nos presenta al escritor postmoderno como un artista versátil, capaz de incursionar en varios campos artísticos de manera simultánea. En estos casos, la existencia de múltiples referencias textuales refuerza la idea de que la identidad dentro del texto no es un concepto uniforme, sino que se construye con base en fracciones disgregadas. La forma de ensamblar los paneles de información determinará en gran medida la aprehensión, ya sea del libro como conjunto o de la identidad del individuo. Como ya se ha constatado, la forma fragmentaria que ha escogido el autor pretende mostrar que la novela es un discurso maleable, al igual que nuestras representaciones del pasado. Incluso el título del texto en cuestión, *The Invention of Solitude*, lleva implícito la temática que Auster expandirá a lo largo de sus 172 páginas. El título no alude a la creación de la soledad en tono abstracto e impersonal, sino a la instauración de una esfera de *soledad particular*. Los ensueños del narrador son impulsados por la habitación, por esa órbita material destinada para dar paso a la introspección y a la reflexión creativa. *The Invention of Solitude* enfrenta la obligación que tiene el hombre consigo mismo de reclamar un plano aislado en el que pueda retraerse provisionalmente del mundo para repensar su pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alasdair Gray. *Lanark, A Life in Four Books*, Edimburgo: Cannongate, 2002.
- Aristóteles. *Física*, trad. de Ute Schmidt Osmanzik, México: UNAM, 2001.
- Arthur, T. W. Richard. Ed. *The Yale Leibniz. The Labyrinth of the Continuum: Writing on the Continuum Problem, 1672 – 1686 / G. W. Leibniz*; trad. de Richard T. W. Arthur, Yale: Yale University Press, 2001.
- Auster, Paul. *In the Country of Last Things*, Nueva York: Penguin, 1987.
- _____. *Moon Palace*, Stuttgart: Reclam, 2001.
- _____. *Oracle Night*, Nueva York: Henry Holt and Company. 2003.
- _____. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, The Red Notebook*, Nueva York: Penguin, 1993.
- _____. *The Music of Chance*, New York: Penguin, 1991.
- _____. *The Invention of Solitude*, Chatham: Faber and Faber Limited, 1988.
- _____. *The New York Trilogy*, Nueva York: Penguin, 1990.
- _____. *Timbuktu*, trad. de Peter Torberg, Reinbek bei Hamburgo: Rowohlt, 1999.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, París, PUF, 1961.
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barone, Dennis. Ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen – Werk*, Frankfurt del Meno: Suhrkamp Verlag, 2005.
- Bertens, Hans y Natoli, Joseph. Ed. *Postmodernism: The Key Figures*, Malden: Blackwell Publishers, 2002.

- Cervantes, Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha, primera parte*,
Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2001.
- Cortanze, Gérard de. *Dossier Paul Auster. La soledad del laberinto*, trad. de Mónica
Martín Berdagué, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Crang, Mike y Thrift, Nigel. Ed. *Thinking Space*, Londres: Routledge, 2000.
- Currie, Mark. Ed. *Metafiction*, Hallow: Longman Group, 1995.
- Doniach, N. S. Ed. *The Oxford English – Hebrew Dictionary*. Oxford: Oxford
University Press, 1998.
- Donovan, Christopher. *Postmodern Counternarratives. Irony and Audience in the
Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien*, Nueva
York: Routledge, 2005.
- Drolet, Michael. Ed. *The Postmodernism Reader*, Londres: Routledge, 2004.
- Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, trad. de Willard
R. Trask, Orlando: Harcourt Inc., 1987.
- Fokkema, Douwe y Bertens, Hans, Eds. *Approaching Postmodernism. Papers presented
at a Workshop on Postmodernism. 21-23 September 1984, University of Utrecht*,
Utrecht: John Benjamins Publishers, 2005.
- Folch – Serra, Mireya. “Place, voice, space: Mikhail Bakhtin’s dialogical landscape” en
Environment and planning D: Society and Space. vol 8. Londres: Pion, 1990.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva
York: Pantheon, 1970.
- Fredman, Stephen. “How to Get Out of the Room That Is the Book?” *Paul Auster and
the Consequences of Confinement*, en *Postmodern Culture* Vol. 6, Número 3, Mayo
1996, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, París: Seuil, 1982.

- Goodman, Martin. *et al.*, *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Greimas, A.J. *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, París: Larousse, 1968.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden: Blackwell Publishers, 2000.
- Hume, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding. A Critical Edition*, Ed. Tom L. Beauchamp, Oxford: Clarendon & Oxford University Press, 2000.
- _____. *A Treatise on Human Nature*, Ed. L. A. Selby-Bigge, Oxford: The Clarendon Press, 1960.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*, Nueva York: Routledge, 1988.
- _____. *The Politics of Postmodernism*, Londres: Routledge, 1989.
- Lytard, François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. de Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mendilow, Adam Abraham. *Time and the Novel*, Londres: Peter Nevill, 1952.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*, Madrid: El Acantilado, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI, 2001.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu I*, París: Gallimard, Collection Folio classique. 1988.
- _____. *Remembrance of Things Past, vol III, The Captive. The Fugitive. Time Regained*, trad. de C. K. Scott Moncrieff, Terrence Kilmartin y Andreas Mayor. Nueva York: Vintage Books, 1982.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*, Nueva York: Harper Perennial Modern

- Classics, 2006.
- Rey, Alain. Ed. *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris: Le Robert, 1998.
- Rheindorf, Markus. "Processes of Embodiment and Spatialization in the Writings of Paul Auster." *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 24 Enero 2006.
- Scholes, Robert, y Kellogg, Robert. *The Nature of Narrative*, Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Sim, Stuart. Ed. *The Routledge Companion to Postmodernism*, Londres: Routledge, 2001.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres: Penguin Classics, 2003.
- Stevick, Philip. Ed. *The Theory of the Novel*, Nueva York: The Free Press, 1967
- Tweyman, Stanley. Ed. *David Hume. Critical Assessments, vol. III*, Londres: Routledge, 1995.
- Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse - Five or the Children's Crusade*, Nueva York: the Dial Press, 1999.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres: Routledge, 1991.
- Woolhouse, S. Roger. Ed. *Gottfried Wilhelm Leibniz. Critical Assessments, vol. II*, Londres: Routledge 1994.