

La figura del doble como metáfora del conflicto "carrera-vida" en *The Locked Room* de Paul Auster

Patricia Lozano UNLP

Aunque su ingreso en el campo literario estadounidense fue como poeta, traductor y crítico literario, Paul Auster siempre ha sostenido que desde el principio su proyecto creador fue el de un novelista. En una entrevista con Larry Mc Caffery, declaró lo siguiente: "I had always dreamed of writing novels. My first published works were poems, and for ten years or so I published only poems, but all along I spent nearly as much time writing prose" (Auster, 1997a:298). Y en un diálogo con Joseph Mallia expresó:

Starting from a very early age, writing novels was always my ambition. When I was a student in college, in fact I spent a great deal more time writing prose than poetry. But the projects and ideas I took on were too large for me, too ambitious and I could never get a grip on them. (Auster, 1997a:274)

Una de las razones que ofrece Auster para explicar porqué sus proyectos novelísticos de entonces no lograban progresar es la falta de "time to write, to take long on the projects without worrying about how I was going to pay the rent" (Auster, 1997a:303). Esta interferencia de la vida en el proceso de construcción de la carrera literaria es una de las preocupaciones centrales de todo escritor que comienza. Según Edward Said, en esa etapa de la vida profesional la oposición entre "carrera" -definida como aquello que se distingue, y distingue al escritor, del elemento normal cotidiano- y "no-carrera" tiene una importancia central en las elecciones del escritor. De acuerdo con Said, la oposición carrera-vida está vinculada con el status de ocupación secundaria que tiene la literatura para ciertos escritores que necesitan realizar otras actividades para vivir; en estos casos la "otra vida" suele ser percibida como una amenaza o un obstáculo para el desarrollo de la carrera literaria.

El objetivo de esta ponencia es explorar las peculiaridades de este conflicto en *The Locked Room*, partiendo de la hipótesis de que cada uno de sus protagonistas simbolizaría un polo de la lucha interna del escritor que comienza: Fanshawe encarnando el costado que acata incondicionalmente las demandas de la vocación literaria; el narrador como representante de la capacidad del escritor de pactar con los aspectos más mundanos y vitales de la existencia.

La plausibilidad de esta lectura se apoya en la condición de dobles antagónicos de los personajes citados, que permitiría pensarlos como facetas enfrentadas de una misma personalidad. Nacidos con menos de una semana de diferencia, el narrador y Fanshawe dieron sus primeros pasos el mismo día; se criaron tan juntos que parecía que pertenecían al mismo hogar, fueron a la misma escuela, tuvieron los mismos amigos; aprendieron juntos a jugar al

béisbol y al fútbol, y se iniciaron sexualmente el mismo día y con la misma mujer. Los dos emprendieron una carrera de escritor, se casaron sucesivamente con la misma mujer, y fueron padres -uno biológico y otro adoptivo- del mismo hijo. Su condición de personajes dobles se ve acentuada, asimismo, por el asombroso parecido físico que existe entre los dos. No sólo los confunde una antigua novia de Fanshawe, sino que la propia madre de éste dice que podrían ser gemelos y que cuando eran niños, si los veía de lejos, no sabía cuál de los dos era su hijo.

Su profunda identificación no sólo es percibida por quienes los rodean, sino que, además, es reconocida por ellos mismos: Fanshawe elige a su mejor amigo para que lo reemplace como esposo de Sophie y padre de Ben cuando decide desaparecer. El narrador, por su parte, declara: "(...) without him I would hardly know who I am" (Auster, 1999:199).

No obstante, existe entre ellos cierto antagonismo. ""That I love Fanshawe, that he was my closer friend, that I knew him better than anyone else -these are facts", dice el narrador; pero al mismo tiempo confiesa "I also held back from Fanshawe", "a part of me always resisted him" (Auster, 1999: 209), actitud que parece ser el reflejo invertido del desapego y la reserva de Fanshawe, quien aunque siempre estaba disponible para los demás "yet at the same time he was inaccessible" (Auster, 1999:210).

En la novela Fanshawe y el narrador son figuras antagónicas también en su rol de escritores. El narrador desea convertirse en novelista, y mientras tanto escribe reseñas literarias, y artículos sobre casi cualquier tema que le pidan, para sobrevivir. Fanshawe es responsable de una enorme producción literaria -"over a hundred poems, three novels (two shorts and one long) and five one-act plays" (Auster, 1999:223)-, pero se ha negado sistemáticamente a publicarla hasta el momento de su desaparición.

En uno de sus textos autobiográficos Auster declaró: "most writers lead double lives. They earn good money at legitimate professions and carve out time for their writings as best they can (....). My problem was that I had no interest in leading a double life" (Auster, 1997b:4-5). En *The Locked Room* el personaje del narrador se resigna a llevar una doble vida, y su figura pone en evidencia los riesgos que las exigencias y compromisos derivados de la lucha por la subsistencia conllevan para la carrera del escritor.

Como Auster en sus comienzos, el narrador vive en constante zozobra económica: "For the past eight or nine years, my life had been a constant scrambling act, a frantic lunge from one paltry article to the next, and I had considered myself lucky whenever I could see ahead for more than a month or two" (Auster, 1999:243). Esta situación no sólo lo aparta de la meta de ser un novelista, porque carece del tiempo y la tranquilidad necesarias para dedicarse

a la literatura, sino también porque, al proporcionarle ciertas compensaciones, estimula su conformismo:

I had begun with great hopes, thinking that I would become a novelist, thinking that I would eventually be able to write something that would touch people and make a difference in their lives. But time went on, and little by little I realised that this was not going to happen. I did not have such a book inside me, and at a certain point I told myself to give up dreams. It was simpler to go on writing articles in any case (Auster, 1999:207).

También las pequeñas satisfacciones que le provee esta suerte de escritura mercenaria -"the pleasure of seeing my name in print almost constantly", "something of a reputation", "the world saw me as a bright young fellow, a new critic on the rise" (Auster, 1999:207)- contribuyen a distraerlo de la consecución de una carrera genuinamente literaria. Ya que, aunque el narrador desmerece su valor presentándolas como "a mere fraction of nothing at all. It was so much dust, and the slightest wind would blow it away" (Auster, 1999:207); al mismo tiempo reconoce el imperio que tales signos de reconocimiento tienen sobre su persona: "I wanted to much of things, I had too many desires, I lived too fully in the grip of the immediate ever to attain such indifference. It mattered to me that I do well, that I impress people with the empty signs of my ambition" (Auster, 1999:213)

Los riesgos que representa el sometimiento a lo que Said denomina "lo natural y lo humano" (Said, 1985:237), no se agotan con la escritura por encargo; también las responsabilidades familiares y domésticas y los lazos emocionales representan una amenaza para la consecución de una carrera literaria. Cuando el narrador resuelve sus problemas de dinero, gracias a la publicación de las obras de Fanshawe, y el bloqueo que le impide escribir persiste, lo atribuye a "the adjustment to married life", "Sophie's body", "the responsibilities of fatherhood", "my new workroom (that seemed too cramped)" (Auster, 1999:244).

La figura de Fanshawe, por su parte, representa la actitud opuesta a la del narrador, su adhesión a la racionalidad de la carrera es total e incondicional. Su gran producción literaria -más de cien poemas, tres novelas, cinco obras de teatro- es posible porque él:

(...) had never had any regular job, she said nothing that could be called a real job. Money didn't mean much for him, and he tried to think about it as little as possible. In the years before he met Sophie (...) each job was temporary, and once he earned enough to keep himself going for a few month he would quit. When he and Sophie began living together, Fanshawe did not work at all. She had a job teaching music in a private school, and her salary could support them both. (Auster, 1999: 204)

Fanshawe no está dispuesto a aceptar el trabajo de escritura por encargo que realiza el narrador para sobrevivir y que le impide "to do the work I had always wanted to do" (Auster,

1999:243). Y tampoco vacila en abandonar a su mujer y a su hijo para sustraerse de las exigencias del compromiso emocional y la rutina hogareña que podrían conspirar contra su proyecto literario.

Asimismo, para Fanshawe todo lo que trasciende la escena privada y solitaria del escritor en el acto mismo de escribir es superfluo, y un obstáculo para la realización de la obra; incluso las mínimas acciones requeridas para poner el texto en circulación, como lo muestra su negativa a publicar. Según Sophie, su esposa "had never tried to publish (...) he preferred to stay in hiding. It would distract him to start looking for a publisher, he told her, and when it came right down to it, he would much rather spend his time on the work itself." (Auster, 1999:205). Como los escritores que analiza Said, Fanshawe "views writing his text as a wholly different matter from having his work read by his audience"(Said,1985:250); pues pertenece a la clase de escritores para quienes la escritura en si misma, como producción, "antedates, if it does not completely efface, the writer's sense of his audience" (Said,1985:250)¹.

Por consiguiente, cuando se entera de la publicación de su novela, *Neverland*, Fanshawe se enfurece ya que, declara, "the book trapped me into what I had done, you see, and I had to wrestle with it all over again. Once the book was published I couldn't turn back." (Auster, 1999:308). Fanshawe, como los escritores que analiza Said, considera que la intención original que impulsa su obra "is renewed at each successive step of the way. As he writes, the author repeats his inaugural devotion to the career he has chosen and to the text" (Said, 1985:249). En este contexto, detener la escritura, ponerle punto final para su publicación, equivale a renunciar al ideal del perfeccionamiento constante de esa intención.

A fin de preservar ese ideal, Fanshawe planea la obliteración de su obra, pero el narrador, actuando como su albacea literario, hace exactamente lo contrario de lo que el escritor esperaba. Si bien Fanshawe declara que ese deseo de destrucción se debe simplemente a su insatisfacción con la propia obra, manifestando "everything I did was garbage (...) it never occurred to me that anyone would take the work seriously" (Auster, 1999:308), es posible leer en su designio motivaciones más complejas².

Negándose a publicar Fanshawe también preserva la continuidad de su rol de escritor, ya que como sostiene Blanchot:

Prior to the work, the work of art, the work of writing, there is no artist -neither a writer nor a speaker subject -since it is the production that produces the producer, bringing him to life (...). But if the written work produces and substantiates the writer, once created it bears witness only to his dissolution, his disappearance, his defection, and to express it more brutally, his death (...). (Blanchot, 1999:487)

Así, paradójicamente, poniendo en escena su muerte para la vida mundana Fanshawe evita morir como artista³ y reanuda la escritura, logrando un texto "of great lucidity", y pleno de originalidad ya que, según el narrador, "his final work had subvert every expectation I had for it" (Auster, 1999:314). Sin embargo, el texto final de Fanshawe es, al mismo tiempo, un texto fallido, pues hay en el "something too willed, something too perfect, as though in the end the only thing he had really wanted was to fail -even to the point of failing himself" (Auster, 1999:314); un texto donde "each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible" (Auster, 1999:314), demostrando una vocación autodestructiva, que será finalmente consumada por el narrador, su primer y último lector. Al llevar al extremo la adhesión a los mandatos de la carrera, la figura de Fanshawe pone en evidencia que no sólo las exigencias de la vida ordinaria representan una amenaza capaz de malograr un proyecto creador.

En contraste, el narrador, que en una operación típicamente austeriana se atribuye la autoría de las tres novelas de *The New York Trilogy*, logra escribir y publicar a pesar de sus desventajas iniciales⁴. Para este éxito es clave su reconocimiento de que la habitación cerrada en la que Fanshawe permanece, "condemned to a mythical solitude" (Auster, 1999:292-3) "was located inside my skull" (Auster, 1999: 292-3); y que aunque "Fanshawe's power had to be broken, not submitted to. (...) Killing Fanshawe would mean nothing. The point was to find him alive -and then to walk away from him alive"(Auster, 1999:269). Porque la soledad, en tanto es "a passageway into the self, an instrument of discovery" es la precondition de una obra "no longer promising (...) fulfilled, accomplished, unmistakably his own." (Auster, 1999: 277-8)⁵. Pero, a la vez, es necesario hallar el modo de salir de la habitación cerrada, pues la literatura debe ser "something that would touch people and make a difference in their lives" (Auster, 1999:207).

Esto no significa que el conflicto deba estar resuelto para que haya obra, ya que como admite el narrador:

I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. If words followed, it was only because I had no choice but to accept them, to take them upon myself and go where they wanted me to go. But that does not necessarily make the words important. I have been struggling to say goodbye to something for a long time now, and this struggle is all that really matters. The story is not in the words; its in the struggle." (Auster, 1999:294).

En síntesis, para Auster, como para el narrador, el equilibrio entre estos polos no es un hecho sino una búsqueda constante, un camino, una lucha que es la materia de la que está hecha la propia literatura.

Notas:

La figura de Fanshawe puede leerse también desde la sociología de la literatura de Bourdieu, como una representación extrema del intelectual autónomo, caracterizado como aquel que no conoce ni quiere conocer mas restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. Fanshawe no puede aceptar la irrenunciable doble identidad de la obra, que es a la vez mercancía y significación, y actúa en consonancia negándose a reconocer las restricciones sociales que orientan a toda producción literaria desde fuera. (Cf. Bourdieu, P., "Campo Intelectual y Proyecto Creador"). Esta línea de investigación está siendo explorada en el trabajo de licenciatura en curso de la autora.

² De hecho el propio narrador señala la trivialidad de esa afirmación, un verdadero lugar común de la literatura, cuando le responde con cierta ironía: "writers never know how to judge their work" (Auster, 1999:308). El narrador lo sabe bien, pues el mismo experimenta ese tipo de vacilaciones al juzgar sus propios logros, cuando Sophie le cuenta que Fanshawe "admired what I did (...) he was proud of me, and he felt that I had it in me to do something great" (Auster, 1999: 207) no puede creerlo pues considera su trabajo como "just a little short of hack work" (Auster, 1999: 207); y también se asombra cuando se entera que se rumorea que él es el verdadero autor de las obras publicadas bajo el nombre de Fanshawe: "did people really think I was capable of writing a book as good as *Neverland*?" (Auster, 1999:236).

³ El narrador, por su parte, exhibe la creencia opuesta, pues para él "there was no difference in my mind between giving the order to destroy Fanshawe's work and killing him with my own hands" (Auster, 1999:222), demostrando poseer una concepción de la literatura en la cual su condición de hecho comunicativo no es un rasgo menor. En esto el narrador funciona como portavoz de Auster, para quien el lector es parte fundamental de la ecuación creativa, como se desprende de la siguiente afirmación: "The one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it. Because I finally believe it's the reader who writes the book and not the writer" (Auster, 1997a:282). La idea está presente en la novela, cuando el narrador se niega a explicarle al editor de que se trata *Neverland*, y dice "The book could do the work itself, and I saw no reason to deny him the pleasure of entering it cold: with no map, no compass, no one to lead him by the hand" (Auster, 1999:229). Esta concepción que convierte el trabajo del crítico en algo superfluo, se remonta a una afirmación de Mallarmé acerca de que "a real book needs no introduction: it's a bolt from the blue, and it behaves like a woman with her lover, needing no help from a third party, the husband..." (citado en Blanchot, 1999:487).

⁴ En la citada entrevista con Larry Mc Caffery, Auster proporciona un indicio de cómo el trabajo de crítico puede pensarse ya no como un obstáculo sino como una competencia cuya adquisición favorece el desarrollo del escritor. Auster declara que "All in all, I feel it was a useful apprenticeship, I wasn't writing fiction, but I was writing prose, and the experience of working on those articles proved to me that I was gradually learning how to express myself" (Auster, 1997a:300-1). Desde esta perspectiva se comprende mejor el éxito final del proyecto literario del narrador.

⁵ Otra afirmación de la íntima vinculación entre escritura e introspección la proporciona el narrador cuando dice: "In retrospect, I find it natural that Fanshawe should have become a writer. The severity of his inwardness almost seemed to demand it" (Auster, 1999:213-4).

Bibliografía:

Auster, Paul. 1997a *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*. London, Faber and Faber.

1997b. *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure*. London, Faber and Faber.

1999. *The Locked Room*. En: *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber.

Blanchot, Maurice. 1999. "After the fact". En: *The Station Hill Blanchot Reader. Fiction and Literary Essays*. Ed. G. Quasha. Barrytown, New York, Station Hill Press.

Bourdieu, Pierre. 1967. "Campo Intelectual y Proyecto Creador". En: Pouillon, Jean et al, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XX.

Said, Edward, 1985. *Beginnings. Intention and Method*, New York, Columbia University Press.