

Paul Auster

Poesía completa



«Aún siento gran apego por la poesía que escribí... Es probable que sea lo mejor que he escrito». Así expresa Paul Auster el lugar primordial que ocupa su lírica en la totalidad de su producción literaria. Este volumen presenta por primera vez en español todos sus poemas, en edición bilingüe y con traducción y prólogo del poeta y crítico Jordi Doce.

En sus versos Auster aborda los mismos temas y obsesiones que desarrolla en sus novelas: el azar y el destino, la distancia entre mundo y lenguaje o la disolución del yo en el discurso. Ésta es una poesía intensa y emocional, en la que resuena esa música sutil y magistral que caracteriza al autor de *La trilogía de Nueva York*.

«Imágenes pálidas, de derrota, visiones de la blancura y de las heridas se despliegan verso a verso... Una imprescindible visión de la obra de Paul Auster», *Publishers Weekly*; «Una poesía ambiciosa y compleja», *Library Journal*; «Ésta no es la poesía de un aficionado. Los poemas de Auster son secuencias de breves meditaciones líricas sobre la naturaleza de la realidad y nuestra incapacidad para aprehenderla o describirla», *The New York Times*; «El origen de la elegante metafísica que da forma a la ficción de Auster se encuentra en sus poemas filosóficos. La poesía es un aspecto esencial en el conjunto de su maravillosa obra», *Booklist*.

MANOS QUE SE ABREN: LA POESÍA DE PAUL AUSTER

En 1990, cinco años después de la publicación de su primera novela, y con una trayectoria literaria bien asentada a sus espaldas, Paul Auster (New Jersey, 1947) decide reunir una selección de sus poemas y ensayos bajo el significativo título de *Groundwork: Selected Poems and Essays 1970-1979*. «Groundwork», es decir: cimiento, trabajo preliminar o, incluso, trabajo de *preparación*. A primera vista, el título no puede ser más explícito: el poema, o el ensayo, como preludio y cimiento de lo que más adelante dará en relato y prosa de ficción, la escritura poética y ensayística como exploración y afinación de los diversos elementos que, años después, cristalizarán de forma definitiva en sus novelas. Aunque simplista, la explicación no carece de atractivo. Cualquier lector avisado o conocedor de la obra de Auster es consciente de la excepcional continuidad estética e ideológica de su escritura, alzada sobre un manojito de obsesiones y estrategias verbales que se repiten, con escasas variaciones, de un libro a otro; sabe, asimismo, hasta qué punto, en sus mejores novelas (*La ciudad de cristal*, *La habitación cerrada*, *Leviatán*), los límites entre realidad y ficción, invención y autobiografía, se diluyen, perfilando un *continuum* de experiencias que sólo se ordenan y adquieren sentido por medio de la escritura. Y esta escritura es menos algo final o cerrado que acción, proceso, voluntad renovada y curiosa. Si los poemas y ensayos que le ocuparon durante los años setenta se conciben o aparecen como

trabajo preliminar de las novelas que le harán famoso más adelante, esto no ha de tomarse en un sentido de subordinación e inferioridad. Las diferencias entre géneros, que existen, son cualitativas y no implican un juicio de valor. Más decisivo es explorar la función que estos géneros cumplen dentro del conjunto de la obra y las relaciones de intercambio que establecen entre sí. No hay jerarquías: sí una escritura ligada a diferentes géneros en su intento por dotarse de sentido y encontrar una razón a su existencia.

Auster, sin duda, ha cumplido largamente con el lema ineludible de Pound: «Lo esencial de un poeta es que nos construya su mundo». Su nombre ya pertenece a ese diccionario secreto que todo buen lector lleva dentro para entender la vida: existe un mundo *austeriano* como existen personajes y sucesos típicamente *austerianos*, que reconocemos al instante pues se han hecho nuestros con el tiempo. Existe, en fin, una mirada *austeriana*, porque la escritura es ante todo *mirada*: no sólo una forma de mirar, sino un lugar desde el cual seguir el mundo: una esquina, una torre, una cueva. Hay escritores insustituibles porque hay miradas insustituibles: nos hemos acostumbrado de tal modo a ver el mundo a través de sus ojos que sin ellos no podemos empezar a comprenderlo. Se ha dicho que leer un libro es habitarlo. Pero cabe añadir que al leer un libro dejamos que su autor nos habite y se asome a nuestros ojos, que es otra forma de decir que nos los presta.

Cuando Auggie Wren, en ese prodigio de sencillez y claroscuros que es *Smoke*, dirige su cámara hacia la esquina de la Calle 3 con la Séptima Avenida, es consciente de que nos ofrece algo parecido a una definición de la obra de su creador. Durante más de cuatro mil mañanas, desde el mismo lugar y a la misma hora, Auggie fotografía esa esquina que, como afirma, «es mi esquina. Sólo una pequeña parte del mundo, pero también allí pasan cosas, igual que en cualquier otro sitio. Es un documento de mi pequeño lugar». El resultado son miles de fotos en las que la misma

esquina exhibe su presencia inmutable pero también, en contrapunto, la constante e inevitable metamorfosis de la existencia a lo largo del tiempo:

[Las fotos] son todas iguales, pero cada una es diferente de todas las demás. Tienes mañanas luminosas y mañanas sombrías. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días laborables y fines de semana. Tienes gente con abrigo y botas impermeables y gente con pantalones cortos y camiseta. A veces son las mismas personas, otras veces son diferentes. Y a veces las personas diferentes se convierten en las mismas y las mismas desaparecen. La tierra da vueltas alrededor del sol y cada día la luz del sol da en la tierra en un ángulo diferente.

En las fotos de Wren lo que importa es la mirada y el orden con que esa mirada procede. No es un orden rígido ni estéril; al contrario, acepta la presencia del azar y busca acomodarse a él, fijando en un solo instante las variables de la existencia. En el objetivo de Auggie Wren se combinan sin fin orden y caos, inmutabilidad y cambio, voluntad propia y azar, pero esta combinatoria no tiene otra razón de ser que sí misma, y subordina cuanto la rodea a su propia perpetuación. Wren es sólo un elemento más de este proceso, que contempla fascinado y al cual sirve puntualmente, pero lo mismo cabe decir de esa esquina fotografiada una y otra vez y que funciona como un simulacro de la existencia. Las fotos se contienen y bastan: no son el mundo, pero la verdad que proponen se nos antoja tan válida como cualquier otra. El yo, por otra parte, desaparece, disuelto en una mirada que ha dejado de pertenecerle y que cumple sus propias reglas.

Esta escena, que vale acaso por toda la película, resume no sólo gran parte de las preocupaciones narrativas de Auster sino también, como veremos, las que dieron lugar en los años setenta a su obra poética y ensayística: los pro-

blemas del azar y la identidad, la disolución del yo en el discurso, la distancia entre mundo y lenguaje. Wren, como años antes Quinn en *La ciudad de cristal*, es el genuino *alter ego* de su autor. Su rutina fotográfica recuerda esa imagen que Auster ha evocado tan a menudo en sus entrevistas: la del escritor encerrado día tras día en su cuarto, bregando durante horas con las palabras, atrapado por un relato que debe expulsar cuanto antes; no porque él quiera, sino porque el relato así lo exige. O como él mismo ha afirmado en alguna ocasión: «No es que escribir me produzca un gran placer, pero es mucho peor si no lo hago.»^[1]

* * *

Esta lucha con las palabras ha existido siempre. Nace ante todo como conciencia de su irrealidad, de su distancia con uno y con el mundo:

En la clase de francés nos dieron varios poemas para leer —Baudelaire, Rimbaud, Verlaine— y los encontré absolutamente apasionantes, pese a que había muchas cosas que no entendía. El carácter extranjero de estos textos me amilanaba, como si por estar escritos en una lengua extranjera no fueran reales, y sólo cuando empecé a traducirlos al inglés comencé a entenderlos.^[2]

Escritura como traducción: he aquí una de las claves para empezar a entender esta poesía. Auster pertenece, aunque con matices que exploraremos más adelante, a esa raza de poetas post-mallarmeanos para quienes, en boca de George Steiner, «el contrato entre palabra y mundo se ha roto». Las palabras son un enigma: algo ajeno, extranjero, incomprensible; y un desafío, pues todo intento por acercarse a ellas y comprenderlas exige de antemano un esfuerzo o una lucha. Se diría que Auster no concibe la existencia

de palabras fáciles; al contrario, uno debe hacer méritos, ganarse a pulso el derecho a decirlas o escribirlas sobre la página. No sólo no se entregan gustosas sino que, en su forcejeo con el poeta, terminan imponiendo sus propias condiciones. Es decir, utilizan al poeta para alcanzar ese estado de pureza y coherencia al que todo lenguaje aspira y que sólo encuentra en el poema. Paradoja: el poeta lucha con las palabras para adueñarse de ellas, pero también para convertirse en su esclavo y en un vehículo del lenguaje: gobierna y es gobernado.

Existen numerosos testimonios en la poesía de Auster de esta lucha en la que poeta y lenguaje ascienden mano a mano por un árbol que no es sino ellos mismos. Es un ascenso lento, que toma como punto de partida esa orografía de las raíces que conforma sus primeros poemas, reunidos bajo el título de «Exhumación»: poemas desenterrados, robados al silencio y la aridez de la tierra. El forcejeo con las palabras se traduce aquí en ritmos abruptos y una sintaxis compleja, apretada, que parece disgregarse a cada instante:

Frágil amanecer: la linde
de tu lámpara oscurecida: aire
sin palabra: rosácea y redonda, plegada
corola de ceniza. Desde el más pequeño
de tus soles, aprietas
la escaldadura: vaina
de luz aplacada: la semilla genuina
en tu palma en barbecho, hundiéndose
en la mudez. Más allá de esta hora, el ojo
te enseñará. El ojo aprenderá
a anhelar.

(«Exhumación, 18»)

Ésta es una poesía escrita desde el malestar y la confusión: malestar del lenguaje al verse fuera del silencio; con-

fusión del poeta al verse arrastrado por palabras que apenas si sabe pronunciar. Su estructura es siempre la misma: empiezan con un balbuceo, un par de palabras, una frase dicha al azar que tira del resto y abre la puerta a un discurso autista, hecho de velos y sombras, que es a un tiempo el lenguaje y lo que el poeta quiere hacer de él. Por su brevedad parecen simples escaramuzas, que apenas comenzadas se resumen en un fogonazo, una última línea de claridad súbita y precisa que recuerda al aforismo o la iluminación gnómica. Como dice, en conversación con Joseph Mallia:

Cuando estudiaba [...] me di cuenta de que si me concentraba en formas más breves podría desenvolverme mejor. Pasaron los años y me obsesioné tanto con la poesía que dejé de pensar en cualquier otra cosa. Escribía poemas muy cortos y concisos que solían llevarme meses. Eran muy densos, sobre todo al principio, replegados sobre sí mismos como puños, pero a lo largo de los años comenzaron a abrirse de forma gradual, hasta que sentí que me dirigía hacia la prosa.^[3]

Y un par de años más tarde añade: «Eran [poemas] breves, densos y oscuros, tan compactos y herméticos como los oráculos de Delfos.»^[4] Imagen afortunada: como los oráculos o las fotografías de Auggie Wren, estos poemas dicen su verdad ajenos a todo, incluso al oficiante o escritor sin cuyo concurso no podrían salir a la luz. También, como los oráculos, son puro enigma: interrogación y respuesta, origen y destino.

Auster, por lo demás, dibuja con estas citas un mapa bastante preciso de su trayectoria poética: desde «Exhumación» hasta las despedidas de largo aliento y verso discursivo que son «Búsqueda de una definición» y «Aceptando las consecuencias» existe una voluntad coherente de apertura que, años más tarde, desemboca en la prosa abierta y frag-

mentaria de *La invención de la soledad*. Se trata, como afirma su autor, de una evolución previsible, de un movimiento exigido por el propio devenir del lenguaje. La sencillez progresiva de la sintaxis y el léxico, la mayor amplitud y serenidad del ritmo, todo responde a una lógica interna que poeta y lenguaje asumen, aunque no sin dificultades, desde los poemas primeros de «Exhumación».

Conocemos en parte el motivo. Cuando esos «poemas como puños», al decir de su autor, empiecen a abrirse, lo harán en forma de distancia: distancia del yo, como vimos, pero también distancia de un mundo al que nada les une y que ni siquiera pueden remedar: «Ningún poema puede nacer de la convicción de que ya existe un lenguaje que une dos cosas distintas.»^[5] Es aquí donde la filiación mallar-meana de Auster cobra importancia. Si, como primera tarea, fue preciso luchar con las palabras hasta doblegarlas, ahora son éstas las que han de ganarse el no menos difícil derecho a nombrar la realidad y sus accidentes. Como afirma Marco Fogg en *El palacio de la luna*, la función del arte es «comprender el mundo y encontrar un lugar propio en él». El poema, así, se despliega a la vez sobre dos ejes, diacrónico y sincrónico: por un lado es preludeo, antecedente de la prosa hacia la que dirige sus pasos; por otro, debe marcar una y otra vez su distancia con el mundo, pues sólo entonces podrá recorrer cuanto le separa de él y ocupar su lugar entre las cosas. Llegados a este punto, no es difícil suponer que ambos viajes son, en realidad, uno solo.

* * *

Escrita a un tiempo como respuesta a la poesía y como preludeo de la prosa de ficción, la obra ensayística de Auster es de particular importancia. Hallamos en ella las reflexiones de un joven escritor que, como tantos otros, trata de poner en orden sus ideas y definir su dominio literario, el

espacio de sus obsesiones íntimas. Sorprende, sin embargo, la rapidez con que encuentra una voz y un ideal literario que apenas ha cambiado en treinta años: un ideal que, no por azar, reúne en un mismo ámbito a creadores como Kafka, Beckett, Paul Celan, Ungaretti, George Oppen, Edmond Jabès, Jacques Dupin, Laura Riding... Si algo distinga a esta constelación de escritores es, sin duda, una voluntad creativa que asume la herencia vanguardista en su vertiente más radical y pesimista (más *radicalmente pesimista*, quizá). Hay en todos un intento por purificar y dar sentido a un lenguaje corrupto y violentado por limitaciones sociales, políticas y económicas, y ese intento («dar un sentido más puro a las palabras de la tribu», según Mallarmé) se traduce al cabo en una escritura límite, reducida a lo esencial, en la búsqueda de un *punto cero* «valentino» que es por igual centro gravitatorio y nudo de sentido del lenguaje.

Tres escritos, en especial, me parecen significativos. Publicados entre 1973 y 1975 y dedicados a la obra de Laura Riding, André du Bouchet y Paul Celan respectivamente, estos breves ensayos nos sirven para iluminar el trasfondo ideológico que envuelve y alimenta los poemas. Se trata de páginas muy austrianas, llenas de ese gusto por la contradicción y la paradoja tan propio de su autor:

El poeta; a pesar de todo, el poema... Para ser lo que debe, lo que es capaz de ser —un acto de acercamiento, un movimiento hacia el Otro— debe comenzar con el reconocimiento de su disparidad, admitir de una vez por todas que habla desde otro ámbito y que no puede imponerse, que debe contentarse con ofrecerse a sí mismo, aunque nadie lo solicite, en su desnudez, en el silencio que lo rodea. Ningún poema puede nacer de la convicción de que ya existe un lenguaje que une dos cosas distintas: aún debemos crear y descubrir el todavía-no del lenguaje: el anhelo de una utopía, de un sitio inexistente. Como si des-

de este punto del vacío por fin pudiéramos continuar y averiguar dónde estamos.^[6]

He aquí, resumido en estas pocas líneas, el credo poético de Auster. Leyéndolo es imposible no pensar en ese apunte escondido en la correspondencia de Emily Dickinson: «La mente se halla tan cerca de sí misma que no puede verse con propiedad». Hay en ambos, como afirma Auster, «el anhelo de una utopía», la búsqueda de un nuevo ángulo desde el cual sea posible abarcar con la mirada al mundo y a uno mismo. No es casual, pues, que cuando pase a discutir la poesía de Paul Celan se fije en estas líneas: «La realidad no existe. Debe ser buscada y ganada. Los poemas están navegando [...] hacia un lugar abierto que puede ser habitado, hacia un sujeto a quien es posible referirse, y tal vez hacia una realidad a la que es posible referirse.»^[7] En nuestro autor, esta idea toma la fuerza de una obsesión, hasta el punto de que sin ella no habría habido escritura: la necesidad de apartarse de uno mismo y del mundo es la que crea el espacio y el lugar sin el cual ni el regreso ni el poema son posibles:

... Ya no estoy aquí. Nunca he dicho
lo que tú dices
que he dicho. Y, sin embargo, el cuerpo es un lugar
donde nada muere. Y cada noche,
desde el silencio de los árboles, sabes
que mi voz
viene caminando hacia ti.

(«Noches blancas»)

... Donde no hemos estado
estaremos. Un árbol
arraigará en nosotros
hasta erguirse en la luz
de nuestras bocas.

El día se pondrá en pie ante nosotros.
El día nos seguirá
hasta el día.

(«Pulso»)

Estos poemas, escritos con posterioridad a «Exhumación», atestiguan formal y temáticamente ese movimiento que propicia la escritura poética: un movimiento que Auster, como vimos, compara a una mano que al abrirse llena su propio espacio. Sus poemas se constituyen no tanto en objetos cerrados cuanto en procesos, formas abiertas y necesariamente incompletas que se extienden hacia el mundo sin tocarlo; pues el mundo es todavía un destino lejano y casi inalcanzable.

Poemas como «Matriz y sueño» o «Lapsario» no tienen término, no pueden cerrarse ni completarse con el último verso, ya que ese término es algo ajeno, remoto. En esta poesía primera, la cesura entre mundo y palabra, entre palabra y yo, se ha vuelto casi insalvable; y quien se aparta para volver establece una distancia de recorrido difícil y azaroso. El trayecto, lejos de finalizar, se prolonga, y el hecho mismo de prolongarse se convierte en una especie de final. Auster subraya, pues, la idea de proceso, de lo que está por hacer y se completa con la espera. ¿Cómo explicar, de otro modo, los paseos diarios del novelista y detective improvisado Quinn en *La ciudad de cristal*, para quien «Nueva York era un espacio inagotable, un laberinto de pasos sin fin, [donde] por mucho que anduviera, por muy bien que conociera sus barrios y calles, siempre se quedaba con la sensación de haberse perdido. Perdido no sólo en la ciudad, sino también dentro de sí mismo»? ¿O ese impulso repentino y compulsivo con que se abre *La música del azar* y que lleva a Nashe, su protagonista, a recorrer varias veces en coche los Estados Unidos?

Auster expresa estas ideas con singular claridad al comentar la poesía de André du Bouchet, aunque en el escritor francés esta ruptura entre mundo y escritura se haya vuelto definitiva, irremediable:

Avanzamos hacia un punto que no deja de alejarse, hacia un destino al que es imposible acceder, y al final este movimiento se transforma en un objetivo en sí mismo; el simple hecho de avanzar se convierte en una forma de estar presente en el mundo, aunque el mundo permanezca siempre más allá de nuestro alcance. No hay esperanza, pero tampoco desesperación.^[8]

Surge así la figura del poeta como ser dividido. Uno escribe, pero también reside en lo escrito, y ambos se persiguen sin encontrarse nunca; el que habla desde el papel no alcanza nunca al que lo hace hablar desde el mundo y viceversa: «El ser que vive en el mundo —aquel cuyo nombre aparece en las cubiertas [del libro]— no es el mismo que escribe el libro.»^[9] La paradoja central sobre la que se levanta la poesía primera de Auster cobra aquí toda su fuerza: por un lado, el carácter fatal de la escritura; por otro, su imposibilidad. Fatalidad, ya que desde el mismo instante en que la escritura toma conciencia de su distancia con el mundo aspira a moverse hacia él; imposibilidad, puesto que la distancia que los divide es desde un principio excesiva, casi insalvable.

Pero esta división no ha de tomarse en su sentido más extremo. Si Auster evita caer en el solipsismo o el silencio suicida de gran parte de sus predecesores, esto se debe a que opera, en palabras de Jaime Siles, «un giro de la inteligencia hacia el territorio de la plasticidad. La retina, por así decirlo, le protege y encuentra consuelo en el color. De ahí su multitud de referencias ópticas y la guía espiritual que son los ojos, que dirigen y erigen su mirada como gramática del mundo: como una escritura del mirar».^[10] Esta pree-

minencia de la mirada sostiene, en última instancia, su creencia en que palabra y mundo pueden restañar sus heridas y retomar un diálogo, ya que no inocente, sí al menos iluminador: impulsados por un «anhelo de utopía», los poemas se abren lentamente hasta convertirse en la palma de la prosa y ocupar su lugar entre lo real:

... quiero que sientas
esta palabra
que ha vivido en mi interior
todo el día, este
deseo de nada

salvo el día en sí mismo, y cómo ha crecido
en mis ojos, más fuerte
que las palabras de que está hecho, como si
nunca pudiera haber otra palabra
que fuera a sostenerme
sin romper.

(«Aceptando las consecuencias»)

* * *

En la década de los setenta, Paul Auster escribe cuatro obras dramáticas, de las cuales sólo una es puesta en escena. Según su autor, esta obra «trataba de dos hombres que construyen un muro. Durante toda la obra apilan piedras alrededor del escenario hasta que quedan completamente aislados del público. La obra nunca me satisfizo, pero no pude librarme de la idea. Me obsesionó y me persiguió durante todos estos años».^[11] En efecto, pocas imágenes se repiten tanto en esta obra como la del muro: si en *La música del azar* Nashe y Pozzi deben reparar su deuda construyendo un muro en mitad del campo, en los siete poemas de «Desapariciones» el muro figura como motivo principal,

compartiendo protagonismo con un personaje en apariencia tan desconcertado como los de la novela. Con un intervalo de diez años, Auster incluye en obras de diversos géneros una misma imagen, y lo hace intuyendo, o vislumbrando, la importancia que esta imagen tiene en el desarrollo de su obra, como espejo o resumen de los cambios por los que atraviesa.

En el contexto del movimiento de la poesía a la prosa que tiene lugar en esta escritura, la conexión entre estas piezas parece bastante evidente. En las tres, aunque con matices diferenciados, el muro opera en su sentido lato de barrera, de obstáculo: por un lado, los hombres de la obra teatral construyen a su alrededor un muro con el propósito de aislarse del público; por otro, la obligación de construir el muro se convierte para Pozzi y Nashe en un obstáculo en sí mismo, impidiéndoles volver al hogar y recuperar su libertad. Con una pequeña diferencia, dado que en este segundo caso la terminación del muro es precisamente la que ha de darles la libertad, excusándoles de una tarea absurda y alienante. La diferencia es trivial ya que, en última instancia, ninguno de estos dos personajes sobrevivirá a la experiencia: como en la obra de teatro, ambos desaparecen por culpa de fuerzas que el muro parece haber concentrado o invocado.

Los poemas de «Desapariciones» gravitan en torno a esta concepción: «Es un muro. Y el muro es muerte». Cada palabra puesta sobre el papel es una piedra más en esa barrera que rodea al escritor y lo separa de las cosas. Es decir, que impide al poema ocupar su lugar en el mundo. La escritura se convierte en muro y divide al escritor en dos, impidiendo su regreso. «Desapariciones» tiene, en cierto modo, la cualidad de un aviso: informa de los peligros que aguardan a un poeta de concepciones rigurosas como Auster: el solipsismo, la impotencia, el silencio. La búsqueda de la realidad puede convertirse en extravío: la división entre palabra y mundo puede hacerse irreparable.