



## Vivencia y literatura biográfica: Una lectura hermenéutica de *La invención de la soledad*, de Paul Auster<sup>1</sup>

*Experience and Biographical Literature: A Hermeneutical Reading  
of The Invention of Solitude, by Paul Auster*

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.012>

**Betsabé Pap**

Universidad de Buenos Aires  
Argentina  
[betsabepap@gmail.com](mailto:betsabepap@gmail.com)

### Resumen

Este trabajo se centra en el problema de la biografía y la autobiografía como ejercicios de la memoria orientados tanto a construir la identidad de un personaje, como a explicar el sentido de una obra en función de las experiencias vividas por su autor. De la mano de Hans-Georg Gadamer se intentará reconstruir la relevancia que tuvo la literatura biográfica y autobiográfica en el período que va desde el siglo XVIII al XIX, es decir, el lapso que en términos filosóficos comprende el pasaje de la modernidad hacia la posmodernidad. Luego, a la luz de algunas de las propuestas hermenéuticas desarrolladas por el filósofo, se procurará hacer una lectura crítica de *La invención de la soledad*, de Paul Auster, teniendo en cuenta las

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de una tesis en curso para la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

características diferenciales de la época en la que escribe Auster y el período histórico al que se refiere Gadamer.

**Palabras clave:** biografía; autobiografía; vivencia; memoria; hermenéutica; Paul Auster

### **Abstract**

This work focuses on the problem of biography and autobiography as memory exercises aimed both at building the identity of a character and at explaining the meaning of a work based on the experiences lived by its author. Within the framework of Hans-Georg Gadamer's thought, an attempt will be made to reconstruct the relevance of biographical and autobiographical literature in the period from the 18th to the 19th century—that is, the period that in philosophical terms includes the passage from modernity to postmodernity. Then, following some of the hermeneutical proposals developed by the philosopher, we will try to make a critical reading of Paul Auster's work, *The Invention of Solitude*, taking into account the differential characteristics of the time in which Auster writes and the historical period to which Gadamer refers.

**Keywords:** biography; autobiography; experience; memory; hermeneutics; Paul Auster

El presente trabajo se inscribe en la tradición hermenéutica, dado que asume como propio el problema central de aquella: la consideración de toda subjetividad como históricamente constituida y portadora de un contenido significativo que requiere ser reconocido, dentro del cual debe situarse al propio intérprete que se propone estudiar a aquella como su “objeto”. En este marco, procuraremos elaborar una lectura crítica de la novela autobiográfica *La invención de la soledad*, en la que de Paul Auster intenta simultáneamente elaborar en la memoria un conjunto de recuerdos de su pasado y de la vida de su padre, de manera de dotar de un sentido de unidad a su propia identidad; pero también, en el mismo gesto, dar con ello forma a una obra literaria. Esta coincidencia entre la elaboración biográfica y la artística se nos ofrece como especialmente idónea para

analizar lo que hemos de denominar como vivencias, es decir, esos ejercicios de extracción de un contenido perdurable a partir del material aparentemente efímero de los rastros del pasado.

Pero antes, como condición de posibilidad de dicho análisis, desarrollaremos el modo en que Hans-Georg Gadamer interpreta la relevancia que tuvo la literatura biográfica y autobiográfica en el período que va desde el siglo XVIII al XIX. Nos adentraremos con ello, simultáneamente, en la propuesta hermenéutica del filósofo alemán. Según Jean Grondin lo que más marcó a Gadamer de su maestro Heidegger, fue su modo de rever la figura del círculo hermenéutico: en el marco de las ciencias del espíritu, sería absurdo esperar una comprensión “objetiva”; antes bien, para un ser finito comprender supondría “ser movido por determinadas anticipaciones” (Grondin, 2008: 70). De allí que Gadamer optara por distanciarse de la versión más netamente metodológica de la hermenéutica de Dilthey, que asumía la posibilidad de que el observador tome distancia de su objeto; y propusiera en cambio la idea de un espectador siempre implicado. Según Gadamer, no podemos sino considerarnos herederos y productos de la tradición que analizamos –de ella nacen nuestras posibilidades críticas tanto como los límites de nuestra comprensión–, con lo cual es al aplicar esa tradición misma que la comprensión puede darse, comprensión que supone siempre, así, una mediación entre pasado y presente. Llevado esto al campo de la literatura autobiográfica, la tramitación de las experiencias pasadas en el presente no supondría una toma de distancia y una diferenciación analítica entre lo propio y lo ajeno, es decir, entre la experiencia pasada y su tramitación “objetiva” presente, sino, antes bien, el reconocimiento de su ineludible yuxtaposición. Esta declarada

fusión entre el intérprete y su objeto lo llevó a Gadamer a postular una noción de “verdad” que excede a la de certeza (Grondin, 2008: 71 y 78), cuyo modelo es la obra de arte; una verdad de tipo heurístico o interpretativo, en la que el hombre proyecta un sentido subjetivo, tan necesario como imposible de verificar. Es esta construcción inexorablemente subjetiva de la identidad la que buscaremos rastrear y analizar en la novela de Auster, y la que nos llevará a situarnos en la intersección entre una obra literaria y una propuesta filosófica.

### **La vivencia, entre lo inmediato y lo permanente**

En el primer capítulo de su obra *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer destaca la importancia que cobra hacia 1870 el concepto de “vivencia” (*Erlebnis*), en el ámbito alemán, en torno a las reflexiones sobre la literatura biográfica. Comienza entonces por realizar un análisis etimológico del término:

Se trata de una formación secundaria sobre la palabra *erleben* (...). *Erleben* significa para empezar «estar todavía en vida cuando tiene lugar algo». A partir de aquí la palabra *erleben* adquiere un matiz de comprensión inmediata de algo real, en oposición a aquello de lo que se cree saber algo, pero a lo que le falta la garantía de una vivencia propia, bien por haberlo tomado de otros, o por haberlo simplemente oído, bien por ser inferido, supuesto o imaginado. Lo vivido (*das Erlebte*) es siempre lo vivido por uno mismo. (Gadamer, 1993: 44)

La raíz *erleben* refiere, pues, a lo vivido y comprobado en primera persona y es por eso siempre del orden de lo singular. Pero al mismo tiempo, afirma Gadamer, el término hace referencia a la permanencia de eso que ha sido vivido; un efecto que ha ganado peso y significado, perdurando gracias a ello más allá de otros aspectos efímeros también experimentados. De manera que el término designa

simultáneamente la inmediatez de lo acontecido, que precede a toda posible interpretación y que ofrece su materia; y su persistencia cargada de un peso significativo.

Gadamer relaciona entonces ese doble significado del término *erleben* con el hecho de que la palabra *Erlebnis* comenzase a ser utilizada en el marco de la literatura biográfica. “La esencia de la biografía –afirma–, en particular de artistas y poetas en el siglo XIX, consiste en entender la obra desde la vida. Su objetivo es en realidad mediar entre las dos vertientes significativas que distinguimos en el término *Erlebnis*” (Gadamer, 1993: 44). El problema que plantea la literatura biográfica es, pues, el de conectar y tal vez explicar la obra, como aquello que sobrevive a su autor, haciendo referencia a las experiencias vividas por éste. Así, la obra sería un lugar privilegiado para analizar la duplicidad propia de toda vivencia en la medida en que se constituye justamente en ese efecto permanente; esa pervivencia significada de una experiencia que habría tenido en su origen las características de una inmediatez irreflexiva. Según Gadamer fue Dilthey quien en una biografía sobre Goethe le dio por vez primera una función conceptual al término, convirtiéndolo en una palabra de moda. Y no habría sido casual, remarca el filósofo, que la reflexión haya surgido en ese marco, dado que según Goethe mismo su poesía sólo podría hacerse comprensible a partir las vivencias de las que nació: “Él mismo llegó a decir de sí que todos sus poemas revisten el carácter de una gran confesión” (Gadamer, 1993: 44).

El término “vivencia” supuso una crítica al racionalismo de la Ilustración, cuya génesis puede rastrearse, según el argumento de Gadamer, ya en la influencia que Rousseau ejerció sobre el clasicismo alemán. Pero también estuvo presente en el

trasfondo metafísico del idealismo alemán, tanto en Fichte y en Hegel como en Schleiermacher. En todos ellos emergió un concepto de “vida” que se opuso tanto a la abstracción del entendimiento como a la mera particularidad de la sensación - propias del pensamiento ilustrado-, y que supuso un vínculo distinto entre lo particular y lo universal; una mediación de tipo histórico entre la parte y el todo. De la mano del idealismo, pero también del romanticismo, las palabras vivir y vivencia llegaron a convertirse “en palabras redentoras de resonancia casi religiosa” (Gadamer, 1993: 45). Aunque desde supuestos muy distintos, también las obras de Nietzsche y Bergson apelaron al concepto de vida o vivencia como algo que excede a toda abstracción racionalista. En todos ellos, continúa el autor, podía apreciarse un trasfondo panteísta en cuyo marco todo objeto y acto finitos se concebían como unidos, en tanto momentos vitales, “a la infinitud de la vida que se manifiesta” (Gadamer, 1993: 45) a través suyo<sup>2</sup>.

Volviendo a Dilthey, Gadamer afirma que el concepto de vivencia –que albergaba esta tradición panteísta– es el que le permitió a este autor reconocer la especificidad de los “datos” propios de las llamadas ciencias del espíritu, cuyo contenido pretendía justificar epistemológicamente. Según Gadamer fue este el concepto clave que permitió al filósofo desandar el camino de extrañamiento que las ciencias del espíritu habían experimentado frente al mundo histórico, nacido de la adopción del método científico propio de las ciencias

---

<sup>2</sup> Si bien es cierto que *El nacimiento de la tragedia* es nombrada críticamente por el propio Nietzsche como su obra “metafísica” y podría tal vez encuadrarse dentro de esta lógica panteísta –dada la apelación al “Uno primordial” que allí aparece–, el resto de su obra constituye claramente una objeción a todo supuesto metafísico sustancialista.

naturales. Mediante la “vivencia”, las creaciones espirituales del pasado podían dejar de considerarse como meros datos muertos, pretéritos y por ello “objetivos”, para pensar su posible resonancia en el presente y su conexión con la historia.

### **Vivencia y memoria**

Cuando algo es calificado como vivencia se asume que el hecho en cuestión se encuentra vinculado significativamente con un todo de sentido que constituye el marco dentro del cual se hace posible su comprensión. Lo que vale como vivencia, afirma Gadamer, “no es algo que fluya y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno” (Gadamer, 1993: 46). En este sentido, continúa, es muy comprensible que el concepto surja en el marco de la literatura biográfica.

La conciencia de esa unidad a la que pertenece la experiencia es, pues, lo que le da su pervivencia, permitiendo pensarla como arrancada del mero fluir en el que se hallaría en su mera inmediatez. De allí que la unidad entre la experiencia vivida y su significado derivado de su inserción en un contexto, dependa de una elaboración. Y esta elaboración, que construye una vivencia a partir de una experiencia cualquiera, se realiza en el recuerdo, el cual refiere justamente al “contenido de significado permanente que posee una experiencia para aquél que la ha vivido” (Gadamer, 1993: 47). Es, pues, la elaboración de un material en el recuerdo lo que permite establecer un vínculo entre la experiencia singular y la vida del todo para constituir, en base a ello, una auténtica vivencia; es un determinado ejercicio de la memoria lo que nos saca de ese mar de intrascendencia y nos permite establecer

un vínculo con una realidad más amplia que la de la propia realidad alienada.

Ahora bien, ¿qué clase de unidad logra forjar la memoria? Hasta aquí Gadamer refiere cómo la reinsertión de la experiencia aislada en su contexto vital la salva de su radical irrelevancia y extinción. Pero también es posible centrarse en lo que el concepto de vivencia contiene en términos de inmediatez: la vivencia en tanto experiencia singular única que es, en última instancia, imposible de reconducir por completo al orden abstracto de los conceptos. En este sentido una auténtica vivencia no puede ser nunca reducida a lo que pueda decirse o recordarse de ella; la vivencia excede siempre al significado que podamos elaborar. Por lo tanto la reflexión biográfica o autobiográfica, en la que se diera forma a los recuerdos constituyendo vivencias, tiene que albergar siempre la conciencia de ese resto que se escapa siempre. Por ello Gadamer advierte que lo específico de la vivencia es que nunca se puede acabar con ella. Su naturaleza consiste en la inagotable tarea de reconstrucción significativa a la que nos llama, la cual transforma en cada actualización lo originalmente experimentado produciendo un significado en constante estado de apertura. De algún modo, de la vivencia puede nacer la "unidad de conciencia" tan buscada en el "yo" por los filósofos ilustrados; pero a sabiendas que tratará de una unidad abierta, cuyo sentido estará siendo siempre re interpretado. Para ilustrar lo dicho, Gadamer retoma una analogía que establece Georg Simmel entre el concepto de vivencia y el de aventura. Aun cuando la aventura interrumpe el curso habitual de las cosas, se relaciona sin embargo significativamente con aquello que viene a interrumpir. Por un lado nos sustrae de la vida cotidiana y en ese sentido instaura una cuota de incertidumbre, pero como buen estado de

excepción, queda sin embargo referida siempre al retorno a lo habitual –solo en función de lo cual adquiere su propio carácter excepcional. Del mismo modo, una vivencia está como extraída de la continuidad de la vida, pero ese carácter de exterioridad y alteración toma su sentido de su referencia al decurso vital normal. Como en el círculo hermenéutico, la vivencia y el todo de la vida en el que se integra mantienen entre sí una relación circular. En este marco, Gadamer afirma que la vivencia estética –esto es, la representación simbólica de la vida que se da en la obra de arte– representa la forma esencial de la vivencia en general, en la medida en que se constituye en una mediación que sacude a quien la experimenta al cortar su nexos con la vida cotidiana; pero que sin embargo lo refiere luego nuevamente –aunque ahora mediado por la obra- al todo de su existencia. Tal como el recuerdo, la obra es así fuente de vivencias.

### **La vivencia a través de las figuras del símbolo y la alegoría**

Gadamer se propone a continuación analizar el vínculo vivencial entre las partes y el todo a partir de las figuras del símbolo y de la alegoría, tal como fueron utilizadas en la literatura estética del XVIII. Comienza entonces por dar cuenta de un punto en común que comparten: “en ambas se designa algo cuyo sentido no consiste en su mera manifestación, en su aspecto o en su sonido, sino en un significado que está puesto más allá de ellas mismas” (Gadamer, 1993: 49). Estas figuras, que Gadamer encuentra tanto en la poesía como en las artes plásticas, remitían a un más allá de lo inmediatamente perceptible a los sentidos –de allí su cercanía con lo religioso-

sacramental<sup>3</sup>-, y debido a esa referencia común fueron empleadas como sinónimos. Pero más allá de esa coincidencia, ambos conceptos tuvieron orígenes diversos. Mientras que la alegoría pertenece a la esfera del habla y se refiere a la posibilidad de presentar una idea inaprensible de un modo más accesible a la comprensión; el símbolo, que no se limita al logos y puede extenderse al campo de la imagen, pretende ser la manifestación misma del significado que representa: en su mostrarse se reconoce algo más que él mismo, un sentido más amplio del que forma parte: “El significado del *symbolon* reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho” (Gadamer, 1993: 50). La alegoría y el símbolo mantienen, así, una cercanía tanto por su función compartida de representar un concepto o idea a través de algo diferente de ellos mismos, como por el hecho de pertenecer por igual al ámbito de lo religioso. En ese contexto, ambos suponen un medio para elevarse a lo divino, que sólo puede ser conocido a partir del contacto con lo sensible. Ahora bien, mientras que la alegoría, es presentada como un artificio retórico para allanar la comprensión de conceptos complejos e inasibles, el símbolo en cambio es utilizado en referencia a un trasfondo metafísico con el que estaría íntimamente unido. El objeto sensible dotado de un poder simbólico es por sí mismo emanación de lo verdadero: “el símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo

---

<sup>3</sup> La función alegórica o simbólica de las obras de arte, en este marco, recuerda lo que Walter Benjamin refiere como arte aurático (aquél en el que se manifiesta de manera irreplicable una “lejanía”) en su célebre texto *La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica*. En este hacer presente una lejanía, el arte aurático cumple, según Benjamin, una función ritual (Benjamin, 1989: 24-26).

metafísico de lo visible con lo invisible” (Gadamer, 1993: 50). Y es esta coincidencia entre lo visible y lo invisible lo que subyace a todo culto religioso. En síntesis, mientras que el símbolo remite a la idea más amplia dentro de la cual él mismo está contenido como su manifestación; la alegoría constituye una unidad significativa fundada por convención –por tanto arbitraria– que nos lleva hacia algo distinto de sí misma, permitiendo representar aquello que carece de imagen, pero nos aleja ontológicamente de toda auténtica vivencia. De ello nace una nueva diferenciación: mientras que la alegoría mantiene una relación de significación precisa (por arbitraria) con aquello a lo que refiere, el símbolo es siempre indeterminado, pudiéndose interpretar inagotablemente. Y habría sido, según Gadamer, gracias a esa apertura que el símbolo prevaleció sobre la alegoría ya en la época de Kant. Pero será sobre todo con el romanticismo alemán –principalmente a partir de Schiller y Goethe– cuando empezará a definirse una nueva concepción del concepto de símbolo, centrado en la obra de arte como medio de conciliación. Para fundamentar su hipótesis, Gadamer refiere cómo, en una carta dirigida a Schiller, Goethe habla de objetos simbólicos cuando estos contienen algo significativo por sí mismos; como casos que encierran una cierta totalidad (Gadamer, 1993: 51). Schelling, por su parte, le exige a la representación artística un carácter simbólico; esto es: que en ella “lo general sea por entero lo particular, y lo particular sea al mismo tiempo lo general todo entero, no que lo signifique” (Gadamer, 1993: 52). En el mismo sentido Goethe definirá el concepto de símbolo poniendo el acento en que en él “es la idea misma la que se otorga existencia a sí misma” (Gadamer, 1993: 52). Gadamer concluye que para estos autores románticos “lo característico de la obra de arte, de la creación del genio, es

que su significado esté en su manifestación misma, no que éste se introduzca en ella arbitrariamente” (Gadamer, 1993: 52). En este sentido podría pensarse el arte romántico (o más en general, el arte aurático, dicho en términos benjaminianos) como el culto a la coincidencia y mutua correspondencia entre lo finito y lo infinito: “De este modo la forma religiosa del símbolo responde exactamente a la determinación original del *symbolon* de ser escisión de lo uno y nueva reunión desde la dualidad” (Gadamer, 1993: 52)<sup>4</sup>.

### **Símbolo e inadecuación: el fin de la vivencia mística**

Nuevamente, en este punto es posible hacer énfasis en el aspecto místico de la comunión, propio de todo símbolo; o bien en su persistente inadecuación, en aquella experiencia singular, inmediata y fenoménica que, como se resaltaba más arriba al hablar de la vivencia, permanece siempre irreductible: “La inadecuación de forma y esencia es esencial al símbolo en

---

<sup>4</sup> En *La actualidad de lo bello*, Gadamer sintetiza lo que implica la palabra símbolo al referirse a su historia: se trata de un concepto técnico de la lengua griega que significa “tablilla del recuerdo”; una tablilla que un anfitrión partía al medio quedándose con una de las mitades y otorgándole la otra a su huésped de manera que, cuando éste volviera tiempo después, la tablilla pudiese recomponerse permitiendo reconocer a un antiguo conocido (Gadamer, 1991: 39). Luego, Gadamer remite el concepto a un relato platónico que aparece en *El Banquete* en el que se narra una historia sobre la esencia del amor: originariamente los hombres habrían sido seres esféricos, pero fueron cortados al medio por un castigo divino. A partir de entonces, cada mitad deambula buscando a su complemento, y el amor sería el nombre de la esperanza de dar con el fragmento que reintegre al hombre a su propia totalidad. Así, el concepto de símbolo no nos remite, como la alegoría, a un significado que ya conocemos, sino que promete la fusión de lo individual en un todo íntegro del cual no tenemos una experiencia determinada.

cuanto que éste apunta por su propio significado más allá de su mismo carácter sensorial” (Gadamer, 1993: 52).

La posibilidad de construir una “vivencia” se proyectaba, en el período analizado, dentro de aquel horizonte panteísta en el marco del cual un vínculo místico uniría secretamente todo aquello que experimentábamos como fragmentario; vínculo que no hacíamos más que desenmascarar al re-construir una vivencia: así, si el vínculo de la partes con el todo era de por sí inmanente al mundo, entonces todo esfuerzo de construcción de una vivencia era en verdad reconstrucción de una unidad previa pero despedazada por una suerte de olvido o descuido. Si aplicáramos este razonamiento para pensar la identidad personal, es decir, para pensar el modo en que los acontecimientos pretéritos de una vida pueden ser recuperados en su presente para darle forma y sentido de unidad, daríamos probablemente con este esquema de pensamiento nos permitiría reconducir la memoria fragmentaria del pasado hacia alguna unidad; nos permitiría dar, por detrás de ese compendio aparentemente errático de accidentes, con un significado último y tranquilizador (llámese la esencia de una persona, su yo o personalidad profunda). Ahora bien, ¿qué sucede cuando el énfasis se pone en aquella inadecuación, al punto de desconfiar de toda unidad metafísica subyacente; cuando aquel concepto de vida omnipotente, asociado a la divinidad, pasa a ser considerado como un signo más, arbitrario como todos? No es posible reponer aquí el derrotero que lleva a esta crisis de sentido, pero sí referir que la obra de Nietzsche será central en él. A lo largo de su obra Nietzsche re-construye la figura de Dios - metáfora de todo valor supremo, de todo trasfondo metafísico-, tal como ha aparecido en la historia bajo sus múltiples máscaras, así como el largo proceso de su muerte.

Este “suceso” desencadena una serie de efectos de gran envergadura para el pensamiento occidental: el fin de la Historia concebida en un sentido hegeliano –mega-relato sostenido sobre la Idea como sustancia en movimiento–, así como la denuncia de la figura del sujeto en tanto ficción del lenguaje y la correlativa muerte del autor (tematizada especialmente por Maurice Blanchot, Roland Barthes y Michel Foucault), que supone pensar al sujeto ya no como fundamento sino como efecto histórico. También es de suma importancia referir en este brevísimo *racconto*, la importancia que tuvo en el campo artístico la emergencia de las vanguardias: cómo su vorágine por lo nuevo tuvo como efecto paradójal la naturalización de la novedad; es decir, la novedad como monotonía y la consecuente dificultad para construir y aferrar toda suerte de experiencia histórica. Sobre esta nueva base, en la que se desconfía crecientemente de todo supuesto metafísico ahistórico, la recomposición de la identidad implicará la ardua tarea de aunar arbitrariamente fragmentos que parecerán estar siempre movidos por una fuerza centrífuga que los lleva a la dispersión y a la pérdida de todo sentido. De allí la renovada importancia de todo trabajo de reconstrucción genealógica, como el que se intenta llevar a cabo en una biografía, tema del presente ensayo.

A continuación, y situándonos en el contexto citado en los párrafos precedentes –posmoderno, desde el punto de vista filosófico–, propondremos una lectura de la apuesta biográfica emprendida por Paul Auster en *La invención de la soledad*, novela en la que asistiremos a un intento en primera persona por reconstruir vivencias y un sentido de identidad, despojado ya de toda garantía metafísica.

## La vivencia personal como construcción retrospectiva

Gepetto en el vientre del tiburón (...) y la historia de cómo Pinocho lo rescata. ¿Es verdad que uno debe sumergirse en las profundidades del mar y salvar a su padre para convertirse en un niño real?<sup>5</sup>

Tal vez pueda decirse que *La invención de la soledad* sea al mismo tiempo una novela biográfica, en la medida en que Paul Auster intenta reconstruir la historia de su padre, y autobiográfica, dado que de aquella reconstrucción parece depender la propia comprensión de su vida como hijo, como adulto y como padre. Y simultáneamente, que allí se da una amalgama entre esta apuesta biográfica por elaborar un recuerdo significativo, y una de tipo artístico, orientada a construir una obra de arte; apuestas, ambas, que hemos nombrado antes como caminos posibles para la construcción de vivencias, en tanto comparten el cometido de extraer de lo fugaz y percedero algún contenido permanente, capaz de oficiar de fundamento identitario. Nos centraremos aquí en la primera parte de la novela, titulada “Retrato de un hombre invisible”, donde Auster parece irrumpir en la monótona rutina del padre con el fin de darle un sentido general; un hilo conductor que permita ligar la vida de aquel como adulto con la experiencia de su niñez –su padre en el rol de hijo–, y que sea capaz de brindar comprensión a la errática y abstraída conducta que caracterizó a aquel hombre en tanto padre de padre del novelista.

Auster se pregunta por la permanencia de lo que ha sido vivido, tanto por su padre como por él mismo en su experiencia como

---

<sup>5</sup> La cita figura en el segundo capítulo de *La invención de la soledad*, titulado “El libro de la memoria” (Auster, 2000: 113).

hijo; es decir, se pregunta por el significado que ellas han adquirido con el tiempo. El cuestionamiento se da en paralelo a la angustia ante la sensación de superfluidad e inminente pérdida de todo lo vivido: “Pensé: mi padre ya no está, y si no hago algo de prisa, su vida entera se desvanecerá con él” (Auster, 2000: 12); con lo cual la necesidad de escribir aparece como un intento por salvar la memoria del padre. Auster busca así la comprensión redentora; reconducir los fragmentos a alguna unidad de sentido, tal vez dar con la “verdadera” identidad del padre; comprender su aislamiento a la luz de las experiencias por él vividas, aliviar su propia angustia ante la constante lejanía de aquél. Pero parece encontrarse por todas partes con un sentido que se escapa, y con preguntas sin respuesta ¿Acaso la identidad de una persona deriva de la suma de sus actos? ¿Cómo sacar un balance de ese acopio imposible? ¿Hay alguna identidad más verdadera y profunda por detrás de los actos visibles? ¿Qué es lo que perdura de aquél hombre en el presente? ¿Cuál es el contexto que posibilitaría la comprensión de esa vida que ya no está?

El escritor busca entonces dotar de significado a un conjunto de datos (recuerdos, recortes de diario, fotografías, etcétera) a fin de rescatarlos de la muerte para darles una continuidad en el presente con el fin, tal vez, de amalgamarlos con su propia existencia. Pero esa tarea de inserción en el presente supone la ardua excavación en el pasado. La comprensión del legado implica la previa comprensión de las experiencias en su contexto vital. Ahora bien, este intento resulta especialmente problemático dada la solitaria vida de su padre quien, en palabras del escritor, “había estado ausente incluso antes de su muerte” (Auster, 2000: 13). O, como refiere más adelante: “no había podido o no había querido mostrarse a sí mismo bajo ninguna circunstancia y se las había ingeniado para

mantenerse a cierta distancia de la vida” (Auster, 2000: 13). “El mundo rebotaba contra él, se estrellaba en él y a veces se adhería a él; pero nunca logró atravesarlo. Durante años vivió como un fantasma, absolutamente solo” (Auster, 2000: 14). Su padre estuvo, pues, ausente ya en vida; como si ninguna de sus experiencias hubiese logrado insertarse en el mundo circundante de manera de constituir para él una vivencia. De allí su inescrutable soledad. Su falta de arraigo podía leerse en su existencia tan metódica como abstraída del resto. Por caso, aun cuando permaneció toda su vida de adulto en la misma casa –explica Auster– esa morada no funcionó nunca más que como una breve parada en su errática existencia, “y esta falta de raíces lo convertía en un perpetuo forastero, un turista es su propia vida” (Auster 2000, 17). De allí que el escritor considere a esa casa, esa suerte de resto arqueológico que utiliza para leer la vida del padre, como metáfora de su vida: “la representación auténtica y fidedigna de su mundo interior, porque a pesar de que conservó la casa ordenada y más o menos en su estado anterior, ésta sufrió un proceso gradual e inevitable de desintegración” (Auster 2000, 17). Proceso contra el que también parece luchar el escritor en su intento de escritura.

De esta suerte de desconexión deriva Auster la profunda soledad del padre, pensada en términos de una retirada del mundo: “para no tener que enfrentarse a sí mismo, para que nadie más lo descubriera” (Auster, 2000: 17). Pero es allí mismo donde se intenta sumergir con el fin de comprender a esa existencia; de manera que, luego de constatar su desarraigo, Auster se interna en las fotografías y recortes de diario que encuentra en la casa. Las imágenes y los recuerdos pasan a tener, ante la muerte, un rol simbólico; esos objetos sensibles están ahora en lugar de esa ausencia a la que

sustituyen aun cuando los trasciende, al punto que de ellas depende que la misma no sea definitiva:

La muerte despoja al hombre de su alma. En vida, un hombre y su cuerpo son sinónimos; en la muerte, una cosa es el hombre, y otra su cuerpo (...). Decimos “éste es el cuerpo de x”, y no “éste es x”. La sintaxis es completamente diferente. Ahora hablamos de dos cosas en lugar de una, dado que el hombre sigue existiendo, pero sólo como una idea, como un grupo de imágenes y recuerdos en las mentes de otras personas. (Auster, 2000: 24)

Es entonces que se aboca a la tarea de examinar una serie de fotografías que encuentra, como si fuesen *reliquias sagradas*, como si de ellas pudiera derivar la clave para comprender. Encuentra en ellas imágenes de juventud del padre, hasta entonces desconocidas para el escritor; y ese encuentro fortuito lo lleva a concluir que gracias a ello una parte de la experiencia vivida por el padre puede volver a existir: “Mientras mantuviera aquellas fotografías ante mi vista, mientras las siguiera contemplando con absoluta atención, sería como si estuviera vivo, incluso en la muerte. Y si no vivo, al menos tampoco muerto; más bien en suspenso” (Auster, 2000: 24).

### **La invención de la identidad**

La pregunta inevitable ¿cuál fue la inserción de la vida del padre en su mundo circundante? ¿Qué clase de unidad es posible pensar allí? En tal sentido Paul Auster realiza una serie de intentos de anclar las vivencias de aquél en un contexto familiar o histórico. En esa línea le da el valor, por ejemplo, de una experiencia traumática vivida en la infancia del padre: el asesinato del abuelo de Paul Auster (padre de su padre) en

manos de su abuela. Y en función de esos hechos reflexiona: "no hay duda de que explican muchas cosas. Es imposible que un niño sufra una experiencia así, sin que su vida de adulto resulte afectada" (Auster, 2000: 55). También relacionado con ese hecho, y la posterior huida de su abuela junto con sus hijos –luego de su absolución por el asesinato–, explica la soledad del padre refiriéndola a la vida nómada que llevó su familia, así como a su fuerte aferramiento a su madre y hermanos debido al hermetismo nacido de la huida y la vergüenza familiar. Pero los intentos de significar los restos de la vida de su padre nunca alcanzan para cerrar un diagnóstico y construir una identidad tranquilizadora. Y Auster lidia con esa herida abierta nacida de la incompreensión:

Ha habido una herida y ahora me doy cuenta de que es muy profunda. Y el acto de escribir, en lugar de cicatrizarla como yo creía que haría, ha mantenido esta herida abierta. (...) En lugar de enterrar a mi padre, estas palabras lo han mantenido vivo, tal vez mucho más que antes. No sólo lo veo como fue, sino como es, como será; y todos los días está aquí, invadiendo mis pensamientos (...). Tengo la sensación de que para comprender algo debo penetrar en esa imagen de oscuridad, de que debo entrar en la absoluta oscuridad de la tierra. (Auster, 2000: 50).

Ahora bien, concebir dicha unidad depende del intento de construir, en base a un puñado de datos y anécdotas, el hilo conductor que respondería a la pregunta por la identidad del padre, dando comprensión a su conducta distante. De esa tarea depende el intento de ponderar y aferrar algo de manera que no se escape para siempre. Pero resulta problemático el hecho de que dicho cometido sólo pueda ser llevado a cabo bajo la lógica de la arbitrariedad de la escritura –en términos hermenéuticos deberíamos decir que la comprensión está

siempre lingüística e históricamente determinada. Auster busca por este medio relacionar una serie de elementos singulares (fotografías, recortes de diarios, recuerdos) de manera que en ellos pueda reconocerse una idea más amplia: encontrar al individuo “oculto” por detrás del hermetismo de su padre. Pero no ve garantías de redención ni reconciliación; el escritor desconfía constantemente de la posibilidad de dar con aquello que busca, tal como testimonia en varios pasajes:

Supongo que es imposible entrar en la soledad de otro. Sólo podemos conocer un poco a otro ser humano, si es que esto es posible, en la medida en que él se quiera dar a conocer. (...) Pero ¿qué pasa (...) cuando alguien es inescrutable, cuando es hermético y evasivo? (...).

Uno no podía creer que existiera un hombre así, sin sentimientos, que esperara tan poco de los demás. Pero si no existía ese hombre, entonces había otro, un individuo oculto tras aquel que no estaba allí, y el asunto es encontrarlo (...). Desde el principio reconozco que este proyecto está destinado al fracaso (Auster, 2000: 32-33).

Dicho en términos gadamerianos, pareciera que la búsqueda del escritor se ve conminada a la arbitrariedad de lo alegórico antes que a la organicidad de lo simbólico. Auster busca con esfuerzo extraer lo permanente de lo fragmentario de manera de construir una identidad, un balance que aporte comprensión; pero lo que construye parece ser una unidad siempre abierta a nuevas interpretaciones, una unidad por detrás de la cual más que un suelo estable puede visualizarse el abismo: “Poco a poco comienzo a comprender el absurdo de la tarea que he emprendido. (...) Tengo la impresión de que me muevo en círculos (...). El hecho de que uno vague por el desierto no quiere decir que necesariamente haya una tierra

prometida” (Auster, 2000: 49). De allí que nunca logre salir de lo fragmentario más que momentánea y artificialmente; y de allí, pues, la imposibilidad de sortear el campo de las contradicciones: en la medida en que no hay síntesis superior, las interpretaciones pueden multiplicarse al infinito, tal como testimonia de manera angustiosa en el siguiente pasaje:

Tan pronto como pienso una cosa, ésta evoca a otra y esta última a otra más, hasta alcanzar una acumulación tan grande de detalles que tengo la sensación de que me van a ahogar. Nunca antes había sido tan consciente del abismo entre el pensamiento y la escritura. En efecto, durante estos últimos días, he comenzado a sentir que la historia que intento contar es de algún modo incompatible con el lenguaje, y que su resistencia a las palabras es proporcional al grado de aproximación a lo importante, de modo que cuando llegue el momento de expresar lo fundamental (suponiendo que eso exista), no seré capaz de hacerlo. (Auster, 2000: 50)

El ejercicio de la memoria se presenta así como realizando una tarea de selección imposible ¿qué es lo importante y qué lo accesorio? La arbitrariedad del relato se presenta en toda su crudeza, y en todo su desamparo. Tal vez debido a la conciencia respecto de ese carácter artificial de la reconstrucción Auster hable en el título de su novela de una “invención” de la soledad ¿Es acaso la soledad del padre un invento del hijo, reflejo de sus propios sentimientos? Algo de esta reconstrucción caprichosa aparece en el siguiente pasaje: “Además de dar testimonio de su avaricia, este desinterés por la moda robustecía su imagen de un hombre distanciado del mundo. Las prendas que vestía eran como una expresión de su soledad, una forma concreta de afirmar su ausencia” (Auster, 2000: 83). ¿No le inventa Auster esa “soledad” a su padre

cuando dice esto? ¿Y tiene acaso alguna alternativa, más que interpretar de manera arbitraria los recuerdos y experiencias vividas? Gerard de Cortanze ve en este gesto un rasgo común de los personajes de Auster, quienes en tanto novelistas de sus propias vidas, “descubren que cuanto más claras y patentes son las cosas, más oscuras y ocultas son para el alma” (de Cortanze, 1996: 12); y descubren también, como en el caso de Auster en tanto hijo y personaje, que el examen de ese “otro” que es su padre se fusiona con el examen de su propia consciencia del mundo (de Cortanze, 1996: 18). Pero de esta aventura no parece derivar tanto un conocimiento de uno y de otro, sino un efecto de mutua disolución: “el héroe austeriano (...) se convierte en un desconocido para sí mismo, en una criatura diríase imaginaria” (de Cortanze, 1996: 21).

### **Contradicciones y dispersión de fragmentos**

Paul Auster relata el desinterés de su padre por la profesión de escritor por él elegida: Lo que no produce dinero –dice el escritor- no era considerado como un trabajo. Relata que su padre entendía que el escribir estaba derrochando su talento. Pero inmediatamente después afirma: “Creo que el hecho de que los judíos me publicaran le hacía pensar que tal vez tuviera talento” (Auster, 2000: 91). En otra ocasión relata un rapto de furia del padre, “totalmente desproporcionado” (Auster, 2000: 47) con relación a la afrenta que lo había causado. Más adelante aclara que si bien los enojos de este tipo eran raros, él consideraba que la furia estaba siempre latente en su interior. Pero simultáneamente rescata el hecho de que su padre tuviera “una paciencia casi sobrehumana” (Auster, 2000: 93). Uno podría preguntarse cuál era la verdadera identidad del padre, calmo o irascible, pero esa pregunta, claro, resulta absurda. Afirmar que no es posible dar con un

fondo implica que no es posible resolver las contradicciones. Y es a esto a lo que se refiere en el siguiente pasaje:

Una imperiosa y desconcertante fuerza de contradicción. Ahora comprendo que cada hecho es invalidado por el siguiente, que cada idea engendra una idea equivalente y opuesta. Es imposible decir algo sin reservas: era bueno o malo, era esto o aquello. Todas las contradicciones son ciertas. A veces tengo la sensación de que estoy escribiendo sobre dos o tres personas diferentes, distintas entre sí, cada una en contradicción con las otras. Fragmentos. O la anécdota como forma de conocimiento. (Auster, 2000: 91)

Auster comprueba así, una y otra vez, la incapacidad de superar el estado de lo fragmentario, lo que Gadamer postulaba más arriba respecto del estado de abierto de toda vivencia. Cada nueva interpretación transforma el significado de la experiencia original, al punto que una misma experiencia se multiplica y puede adquirir dos o más valores simultáneos y contrarios. Así es que ninguna vivencia puede ser por entero atrapada en la significación; las contradicciones y la constante apelación al silencio, a la ausencia y a la incapacidad de dar, mediante la escritura, con aquello que quiere encontrar; parecen ser testimonios de ese resto que se escapa siempre. Esta es la “verdad” que, según de Cortanze, descubren los personajes de Auster, quienes “no alcanzan otra sabiduría que el descubrimiento del vacío” (de Cortanze, 1996: 16). Tal como decía Gadamer: lo específico de la vivencia es que nunca se puede acabar con ella. En tal sentido la tarea de rememoración se vuelve superflua, y sin embargo –paradójicamente– necesaria.

Cuanto más cerca llego al final de lo que soy capaz de decir, más me cuesta decirlo. Quiero posponer el momento del fin,

y de ese modo pretendo convencerme de que sólo acabo de empezar, de que la mejor parte de mi historia todavía está pendiente. Por vanas que suenen estas palabras, ellas se interpusieron entre mí y el silencio que sigue aterrorizándome. Cuando ponga un pie en el silencio, significará que mi padre ha desaparecido para siempre. (Auster, 2000: 96)

## Conclusiones

Auster parece asumir la imposibilidad de resolver lo que más arriba fue referido como la inadecuación propia de todo símbolo: el abismo entre las palabras y las experiencias. De allí que no dé con una respuesta para sus preguntas. O tal vez sea ésta la verdad de su obra: la constatación de que no hay una explicación última por desenmascarar. Pero la imposibilidad de dar con un sentido totalizante no anula la búsqueda de algún que otro sentido parcial. Como él mismo refiere, de cada pequeña imagen y recuerdo ocultos en la memoria puede extraerse una efímera resurrección y rescatar así del olvido definitivo algo que de otro modo se hubiera perdido (Auster, 2000: 44). Aunque ese rescate, mediado por una interpretación, sea de algún modo siempre injusto y parcial, es –simultáneamente– siempre necesario, pues parece ser imposible vivir sin comprender; sin dotar de sentido a las vivencias propias y ajenas. Con lo cual toda rememoración se da en nuestros términos, desde nuestro punto de vista: buscamos salvar al otro del olvido y en el ejercicio de la memoria terminamos por introjectarlo. Como en el círculo hermenéutico, no nos queda más que la paradoja.

Vemos, pues, cómo en tanto las experiencias vividas determinan nuestra conciencia “más allá de la conciencia que tenemos de ello” (Grondin, 2008: 82), se evapora todo ideal de

un yo transparente a sí mismo. Pero ante este panorama - según la interpretación que Grondin hace de Gadamer-, la esperanza estaría en una posible apertura de ese yo a la alteridad. El intérprete –indistintamente autor y actor para el caso de Auster– se fusiona con ese “otro” que él mismo anhela comprender. La tarea de interpretar se muestra, en tal sentido, necesariamente como un traducir: hacer que la otredad hable en nuestro lenguaje –pues un significado “sólo puede ser traducido mediante una lengua que seamos capaces de comprender” (Grondin, 2008: 85) –. Pero simultáneamente, si seguimos también la lectura de Grondin en cuanto a que en la hermenéutica de Gadamer no habría pensamiento sin lenguaje –el lenguaje no sería una traducción secundaria de un proceso intelectual que la precedería (Grondin, 2008: 86)- tal vez podríamos decir, del mismo modo, que no existiría una identidad primera y esencial del padre que se traduciría “luego” lingüísticamente, sino que esa identidad se efectúa en la memoria; o aún más, que en tanto la memoria está lingüística e históricamente determinada, cualquier identidad que ella rescate no podrá tener más status que el de un foco imaginario.

## Bibliografía utilizada

- AUSTER, Paul, *La invención de la soledad*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 17-59.
- DE CORTANZE, Gérard, *Dossier Paul Auster. La soledad del laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires, Paidós, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.
- GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona, Herder, 2008.