

# AUSTER Y BORGES. EL ESPACIO DE LA CREACIÓN: LA HABITACIÓN CERRADA

CONCEPCIÓN TORRES BEGINES  
Universidad de Sevilla (Sevilla, España)

**Resumen:** La posibilidad de comparación entre Jorge Luis Borges y Paul Auster ha sido señalada en numerosas ocasiones, pero nunca se ha llegado a hacer un estudio comparativo entre ambos autores. Este trabajo busca cubrir esa laguna investigadora desde la perspectiva del espacio de la creación; el cual se asimila a la habitación cerrada en la que el escritor crea y en la que se produce una fingida ruptura en la frontera entre ficción y realidad.

**Palabras clave:** Auster, Borges, ruptura, realidad, ficción, habitación cerrada, autor, creador, personajes, Hawthorne.

**Abstract:** The possibility of comparison between Jorge Luis Borges and Paul Auster has been highlighted in numerous occasions, but a comparative study between both authors has never been done before. This work tries to fill that research gap from the perspective of the space of the creation, which is assimilated to the close room in which the writer creates and in which the frontier between fiction and reality pretends to be broken.

**Key words:** Auster, Borges, broken, reality, fiction, close room, author, creator, characters, Hawthorne.

Son numerosas las ocasiones en las que se han señalado las similitudes entre Paul Auster y Jorge Luis Borges, sobre todo, en cuanto a su percepción de la realidad como una azarosa cadena de casualidades, siendo pregunta obligada en la mayoría de las entrevistas concedidas por el norteamericano. En una de ellas llegó a referirse al argentino como “un autor menor”<sup>1</sup>, lo que provocó una masiva respuesta por parte de los intelectuales de aquel país<sup>2</sup>. A pesar de esta negación rotunda de la influencia de Borges sobre Auster afirmada por este, las similitudes son evidentes, por lo que llama la atención la escasez de estudios comparativos entre ambos. Este trabajo busca cubrir uno de esos huecos con un estudio centrado en el análisis de los distintos métodos de ruptura entre la realidad y la ficción, planos que se mezclan y se confunden en muchas de las narraciones, y a partir de los cuales se pueden justificar unas claras similitudes entre los dos creadores.

El presente estudio toma como base las teorías del espacio dialógico enunciadas por Bajtín, por el que toda creación es producto de una serie de lecturas y

---

<sup>1</sup> Ver Tomás Eloy Martínez, [http://adncultura.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=932501](http://adncultura.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=932501)

<sup>2</sup> Ver <http://goo.gl/U0yXvW>

de circunstancias culturales en las que el autor se encuentra inscrito y que recibe como lector, asimilándolas como propias e insertándolas de manera más o menos consciente dentro de su propia obra; teoría que encontramos corroborada tanto por Borges como por Auster, quienes han reconocido la génesis de sus obras en la lectura de los grandes maestros. La comparación entre ambos es posible al encontrarse dentro del mismo espacio dialógico; esto es, dentro de una misma tradición en la cual podemos citar autores como Hawthorne, Kafka o Cervantes. Así, entre los posibles puntos de contacto entre ambos, nos centraremos exclusivamente en el análisis de la ruptura entre el espacio de la realidad y el espacio de la ficción; ruptura que se produce a partir de la entrada en el espacio de la ficción, espacio intermedio entre ambos mundos, y que en muchos casos servirá de enlace para la interacción proveniente de los dos planos.

La problemática sobre este aspecto ha sido señalada en numerosas ocasiones, siendo objeto de estudio desde Aristóteles, quien inició el debate en su *Poética*. No nos detendremos aquí a hacer una relación de las diferentes teorías y planteamientos que se han hecho al respecto sobre un tema para el que remitimos a la bibliografía y que podemos resumir citando a Cesare Segre:

El hecho es que la literatura, especialmente la narrativa, crea simulacros de la realidad: incluso si no existen los hechos que expone, son isomorfos de hechos acaecidos o posibles; del mismo modo, evoca personajes, que, aunque no sean históricos, se asemejan a las personas que se mueven en el teatro de la vida. Por más que las características y cualidades de los personajes y sus acciones se diferencien de las conocidas por experiencia, la existencia de la relación es innegable, y quedan por examinar, históricamente o en abstracto, las posibilidades de oscilación entre lo real y lo imaginario (Segre, 1985: 248).

Partiendo de esta condición de la literatura como simulacro, dividiremos nuestra exposición en cuatro puntos: 1) el espacio de la creación, 2) el autor como creador de realidad, 3) la introducción de elementos reales en la ficción y 4) los personajes:

## 1. EL ESPACIO DE LA CREACIÓN

Tanto en Borges como en Auster, el espacio de la creación se encuentra situado en la frontera, y como dividido, entre los dos mundos: el mundo de la ficción y el mundo de la realidad. Estos dos mundos serán objeto de interferencias con el paso de uno a otro gracias a la confusión entre realidad y ficción, como la introduc-

ción de un hecho real que se presenta como desencadenante de la historia de ficción o la inclusión de personajes reales en la ficción o de personajes de ficción en la realidad. El paso de uno a otro se hará por voluntad del autor, quien en la mayoría de los casos intentará confundir al lector, el cual llegará a dudar de la veracidad del texto.

Adquiere aquí gran importancia la teoría de los mundos posibles desarrollada por Doležel (1999) e introducida en nuestro país por Tomás Albaladejo (1998); la cual encontramos resumida por Darío Villanueva de la siguiente manera:

La tesis de Doležel (y en gran medida, también la de Genette) se puede resumir, por lo tanto, en lo que sigue: los “mundos posibles” contruidos por las narraciones literarias son sistemas de hechos ficticios erigidos por actos de habla que proceden de una fuente de autoridad. Textualmente, esta reside en la instancia enunciativa formada por el complejo *autor implícito* más *narrador* (o narradores), y en el plano empírico, por el escritor que se arroga el derecho de instaurar un mundo posible, se atribuye la omnisciencia sobre él y selecciona a su arbitrio sus elementos componentes (Villanueva, 2004: 107).

Entre las características del mundo posible podemos destacar para nuestro propósito las siguientes: 1) se rige por unas normas y por un orden diferentes a los del mundo real, los cuales son impuestos por el creador; 2) el acceso al mundo de ficción se realiza a través del texto, por lo que puede darse una interacción entre realidad y ficción con la entrada del lector dentro del mundo de ficción y la presencia de la ficción en el mundo real del lector, quien lo integra en su vida, y 3) el mundo de ficción es incompleto y es el lector el encargado de rellenar esos huecos para construirlo como un todo, entrando en diálogo con la obra, dotándola de características que pueden llegar a hacer que el mundo de ficción parezca real.

En el caso que nos ocupa, este mundo de ficción se encuentra asimilado al espacio de la creación; el cual se presenta como un espacio cerrado donde tiene lugar el proceso creativo y donde los personajes habitan, permaneciendo con el autor durante el tiempo que dura el proceso de escritura. En algunos momentos este espacio será identificado con un espacio real, la habitación cerrada, aunque también con un espacio cerrado en un sentido más metafórico: reducido a la mente del autor que entra en sus ensoñaciones y crea. La configuración de este espacio cerrado, rodeado de soledad, tiene un matiz metafórico que reside en su identificación con el espacio de la creación, pasando a formar parte del espacio de la ficción. La habitación toma una nueva entidad como espacio perteneciente al plano de la ficción donde el autor se encuentra con sus personajes, separado por tanto de la realidad.

En el caso de Borges, este espacio cerrado quedó acentuado por su ceguera, la cual lo aisló completamente del mundo dejándole tan solo su memoria y su capacidad de ensoñación, de ahí que juegue a no saber diferenciar entre la realidad y la ficción de sus creaciones:

Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya distinguir si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches (Borges, 1997b: 17).

Su incursión en el mundo de la ficción se convirtió en su método de trabajo, basado en una reelaboración constante de borradores mentales que después dictaba. Pero también le dio la soledad, el espacio cerrado que necesitaba para la creación, el mundo de la ficción representado por Auster como una habitación cerrada separada del mundo real durante el tiempo que dura la creación literaria por parte del autor.

Por su parte, en Auster encontramos el lugar de la creación representado como un espacio cerrado, en muchos casos una habitación o la soledad de una casa en el campo. Este es el método de trabajo seguido por el propio autor, la persona real de Paul Auster, el cual es trasladado a sus personajes de ficción que cumplen la función de escritores: Orr en *La noche del oráculo* trabaja en una habitación cerrada, Martin Frost en *La vida interior de Martin Frost* trabaja en la soledad de una casa de campo, al igual que Zimmer y Hector Mann en *El libro de las ilusiones*. Toda creación se da en la soledad, pues solo en esas condiciones puede desarrollarse la historia, zambulléndose plenamente en el mundo de la ficción, olvidando por un momento el mundo real.

Stephen Fredman, a propósito de este espacio de creación donde se rompen los límites, recuerda un pasaje del propio Auster de *White Spaces*:

I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many cities and out of them, as if across deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real (Fredman, 1996).

Fredman distingue tres espacios distintos: el espacio real de la habitación, el espacio de la ficción creada por el escritor mientras escribe y el espacio en blanco del libro que el escritor va rellenando con palabras. En el momento de escribir, el

propio autor se instala en el espacio de la ficción que él mismo está creando, por lo que la habitación desaparece dejando solo lugar para este espacio de ficción. Del mismo modo, cuando el autor deja de escribir, de rellenar esos espacio en blanco, la habitación vuelve a tomar forma y a abarcar los límites de lo real:

Whichever way he turns in this symbolic architecture, the writer seems to find his physical body trapped: when he writes, it enters into the closed space of the book; when he gets up from the book, it paces the narrow confines of the room (*ibid.*).

La ruptura entre realidad y ficción se hace posible desde el momento en el que el autor comienza a escribir creando un mundo de ficción en el que se inserta él mismo como una especie de observador que transcribe la historia, que puede aparecer o no dentro de la propia historia.

Esta es la perspectiva que encontramos en “El Aleph”, donde al Borges de la ficción le es revelada la presencia de un Aleph: “uno de los puntos del universo que contiene todos los puntos”. Finalmente cede y decide ir a comprobarlo encontrando en el Aleph la suma de todos sus recuerdos, de todos sus pensamientos, sus miedos, sus ilusiones, de todo lo que tenía lugar en su mente, mezclados recuerdos e imaginación. Y, durante unos instantes, se siente fuera del mundo, inmerso en todo lo que está admirando y solo una vez que desaparece puede volver a la realidad.

Así también, en *La noche del oráculo* descubrimos una ruptura de esta sucesión de los espacios en el mundo real cuando Orr está escribiendo en su cuarto y su mujer entra y no lo encuentra allí. Este juego sirve a Auster para señalar la existencia de ese espacio de la ficción en el que el autor se introduce, alejado del espacio real en el que su mujer lo busca. Orr desaparece en el intervalo de tiempo en el que nos está narrando la historia de Nick Bowen, reproducida en el libro de una manera casi sincrónica con el pensamiento del escritor, y solo cuando decide abandonar el trabajo vuelve a la realidad.

Por otra parte, en *El libro de las ilusiones*, encontramos dos espacios de la ficción en el sentido metafórico que estamos trabajando: el libro sobre Hector Mann que escribe Zimmer y el rancho de Piedra Azul. En el primer caso, Zimmer se aleja completamente del mundo real dedicándose exclusivamente al mundo de ficción que está construyendo en torno a la figura del actor de cine mudo, hasta el punto de que el libro se convierte a su vez en un espacio de la ficción del que no puede escapar:

Una vez en abril y otra en agosto fui en metro a Manhattan para consultar unos libros en la biblioteca pública, pero aparte de eso no me moví de Brooklyn. Aunque en realidad tampoco estaba en Brooklyn. Estaba en el libro,

y el libro estaba en mi cabeza, y mientras siguiera allí dentro, podría seguir escribiéndolo. Era como vivir en una celda acolchada, pero de todas las vidas que podría haber llevado en aquel momento, era la única que tenía algún sentido para mí (Auster, 2006: 64).

En el segundo caso, el rancho de Piedra Azul se convierte en un espacio ficticio dentro de la propia realidad fingida dentro de la ficción que es la vida de David Zimmer, la cual sirve como marco para la trama de la obra. Será allí donde Hector Mann filme la mayor parte de su obra, en un espacio cerrado donde la realidad no tiene cabida, y será por este motivo por el que la obra no podrá abandonar ese espacio. El deseo de Hector es el de mantener la obra en el espacio de la ficción, en ningún caso convertirlo en realidad. De ahí que al final de la historia ninguna de las personas que han vivido en ese mundo de ficción continúen con vida, tan solo Zimmer, capaz de atravesar el plano de la realidad a la ficción podrá permanecer, pero solo por formar parte del mundo de la realidad. Al final, siempre queda la duda de si realmente fue real lo que vivió o fue solo producto de la imaginación, de la propia creación de su libro.

## 2. EL AUTOR COMO CREADOR DE REALIDAD

Otro de los recursos será la confusión de ambos planos: el de la realidad y el de la ficción, los cuales se hacen presentes en la propia vida del autor que la está escribiendo. Así, en *La noche del oráculo*, Sydney Orr descubre que los hechos que describe están ocurriendo realmente en su propia vida presentes en los sueños de su mujer:

Sé que nunca entras en mi cuarto de trabajo. Pero si lo hicieras, y te diera por abrir el cuaderno azul que compré el sábado, verías que la historia que estoy escribiendo es parecida a tu sueño. La escalera por la que se baja a la habitación subterránea, las estanterías de biblioteca, el pequeño dormitorio al fondo. Mi protagonista está ahora mismo encerrado en esa habitación, y no sé cómo sacarlo de ahí (Auster, 2005: 147).

Se configura entonces la creación literaria como una posibilidad de creación real, como recuerda Trause en la misma obra a propósito de una anécdota de Hawthorne, recogida también por Borges en su ensayo sobre el autor norteamericano en *Otras ficciones*, sobre un poeta francés cuya hija sufrió la misma suerte que el personaje de uno de sus poemas:

Las palabras son reales. Todo lo humano es real, y a veces conocemos las cosas antes de que ocurran, aun cuando no seamos conscientes de ello. Vivimos en el presente, pero el futuro está siempre en nosotros. Puede que el escribir se reduzca a eso, Sid. No a consignar hechos del pasado, sino a hacer que ocurran cosas en el futuro (*ibíd.*: 235).

El autor se convierte entonces en un creador de vida, en un dios, como señala Borges constantemente en sus obras, sobre todo en su producción poética, haciendo un paralelismo entre el Creador que sueña a los hombres y el autor que sueña a sus personajes. La ausencia de ese sueño (el despertar) sería el fin de la humanidad, al igual que el fin de la creación es la muerte de los personajes que ya no encuentran un espacio donde vivir. Esta inestabilidad, esta percepción de la vida como irreal, como sueño soñado por otro, es una de las razones que Borges alega para la creación literaria, que se presenta entonces como una recopilación de datos que demuestren la realidad de este mundo. En su ensayo sobre Hawthorne señala:

Yo tengo para mí que Nathaniel Hawthorne registraba, a lo largo de los años, estas trivialidades para demostrarse a sí mismo que él era real, para liberarse, de algún modo, de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarle (Borges, 1997d: 110).

En el caso del argentino se da además la necesidad de la creación como una manera de percibir la propia identidad, de saberse real. Así lo justifica en “Magias parciales del Quijote” a propósito de Cervantes:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y *Hamlet* espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones surgieron que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (*ibíd.*: 79).

En *El libro de las ilusiones* de Auster se ha querido ver también esta idea de la creación de la realidad por parte del autor. Cuando David Zimmer se encuentra finalmente con Hector Mann duda de que realmente haya existido nunca fuera de su mundo de ficción, del mundo que él había imaginado a partir de la proyección y el estudio de sus películas. Así lo entiende Jim Peackot:

By the sheer length of the descriptions, and their attention to detail, Auster draws the reader into the imagined arena (into the frame, to employ Zappa’s terminology once again), and lends the films a narrative weight equal to Mann’s supposedly “real” life. We are to infer that Mann, in a Baudrillardian sense, is at least as real (or as simulated) in his movies as he is in life, that the latter is just another text to be interpreted in the same way the critic

interprets films. Hector Mann is the living embodiment of one of the central tenets of the book, that “the world was an illusion that had to be reinvented every day (Peackot, 2006: 57).

### 3. LA INTRODUCCIÓN DE ELEMENTOS REALES EN LA FICCIÓN

Esta interferencia entre el plano de la realidad y el plano de la ficción se verá reforzada por la introducción de personas, situaciones y escenarios reales que contribuyen a esta confusión tanto como la introducción en muchos otros casos de personas, situaciones y escenarios que bien podrían ser reales. La utilización de ambos sin distinciones será el factor clave que haga que a veces el pacto de ficción se tambalee. Entra aquí en juego la capacidad del lector para distinguir entre lo que es real y lo que podría serlo; aspecto que, como bien señala Pozuelo Yvancos, viene de antiguo:

La ficción literaria comenzará a ser comprendida cuando sospechemos de cualquier teoría que presente “lo real” (opuesto a lo ficticio o ficcional) en término de sustancia, de primer grado. La literatura –y también la Poética desde Aristóteles– nos han enseñado que los hechos más increíbles pueden resultar verosímiles, y los más ciertos, sin embargo, inverosímiles (Pozuelo Yvancos, 1993: 15).

En *La noche del oráculo* de Auster, la contribución se lleva a cabo de manera explícita con la alusión a hechos conocidos por el público lector, como el recuerdo a la tragedia del hotel de Kansas City en el que se aloja Bowen dentro de la historia que está escribiendo Orr, y cuya veracidad puede ser comprobada con facilidad. Igualmente, la aparición de una página real de una guía telefónica de Varsovia contribuye de manera decisiva a la superación de la frontera entre ambos mundos relacionando la ficción dentro de la ficción con la realidad externa a la propia obra.

Este contraste es todavía más acentuado en Borges, quien no se limita a introducir elementos de la realidad externa dentro de la ficción, como es el caso de la Encyclopaedia Británica en “Tlon, Uqbar y Orbis Tertius”, sino que llega a inventar referencias externas inexistentes que hace pasar por verdaderas, en un juego sin fin entre lo que es real y lo que es ficticio.

Este recurso se verá reforzado en muchas ocasiones por la cuestión sobre la veracidad del propio texto. Al poner el autor en duda la realidad o no del propio manuscrito, la participación del lector aumenta al convertirse el autor en lector y establecer una especie de diálogo sobre la diferenciación de ambos mundos. Este recurso será explícito en el caso de Borges, por ejemplo en “El simulacro”:

La historia es increíble, pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama del drama que se ve en *Hamlet* (Borges, 1997a: 26).

Lo mismo ocurre en Auster, donde la cuestión sobre la veracidad o no del texto se presenta a través de los personajes, quedando en manos del propio lector preguntarse sobre la verdad o no de lo escrito, sobre la existencia del texto dentro del plano de lo real o de la ficción. Así, en *El libro de las ilusiones*, David Zimmer se pregunta sobre la credibilidad de la historia del rancho de Piedra Azul y sobre la vida de Hector Mann:

El matasellos era de Albuquerque, Nuevo México, pero el remitente de la solapa posterior indicaba que la carta se había escrito en otro sitio: suponiendo que tal sitio existiese y aceptando que el nombre de la ciudad fuese real (Auster, 2006: 12).

La aceptación o no de esta realidad, a veces incluso la creación de ese aura que rodea lo ficticio y lo convierte casi en real se encontrará siempre en el lector, que toma o no el pacto que se le ofrece. Así, en *Viajes por el Scriptorium*, hay un momento en que Mister Blank no sabe muy bien si lo que está leyendo es cierto o no, poniéndose en duda esta capacidad del lector para diferenciar lo real de lo ilusorio:

- No sabía que era una historia. Es más bien un informe, parece algo que hubiera pasado en realidad.
- Pura fantasía, Mister Blank. Es una obra de ficción.
- Ah. Eso explica porque no he oído nunca hablar de ese sitio. Soy consciente de que hoy no me funciona bien la cabeza, pero supuse que encontraron el manuscrito de Graf años después de que lo hubiera escrito y más adelante lo pasaron a máquina.
- Un error comprensible.
- Un error estúpido (Auster, 2007: 102).

Borges ha señalado la necesidad de la participación del lector para la creación de la magia en la ficción en el “Prólogo” de *Historia Universal de la infamia*, donde el autor se presenta como “lector y traductor” de la realidad que se le presenta, siendo el lector de estas ficciones el que debe discernir entre lo verdadero y lo falso:

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que el de traductor y lector. A veces creo que los buenos

lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores (Borges, 1997e: 7).

#### 4. LOS PERSONAJES

Como ya hemos señalado, el espacio de la creación se encuentra poblado de personajes de ficción que actuarán dentro de la propia historia; pero, en muchos casos, estos personajes cruzarán la frontera de ese espacio presentándose como reales. Al igual que el autor puede convertirse en personaje de ficción apareciendo en sus propios relatos, los propios personajes pueden llegar a atravesar la frontera para convertirse en entes pertenecientes al plano de la realidad que queda fingido en la ficción; esto es, aparecen e interactúan en la realidad fingida dentro de la ficción, en el mundo del autor ficticio creado dentro de la propia obra y que sirve de marco real a la historia que se relata. De igual manera, algunos personajes reales entrarán a formar parte de la ficción, deformando sus biografías y sus caracterizaciones, alejándose de su referente, quedando inscritos en el plano de la ficción adquiriendo ciertos tintes de leyenda. En todos esos casos, el juego entre lo que es verdadero y lo que es producto de la imaginación quedará una vez más potenciado con la confusión de ambos mundos.

En Borges, el uso del elemento de la oralidad tiene gran importancia para este fin. Un personaje que le relata a otro que resulta ser el autor, como en el caso de “La marca de la espada” u “Hombre de la esquina rosada”, una historia ocurrida de la que al final resulta ser protagonista, o al menos uno de sus participantes. Dentro del marco en el que se sitúa la conversación: una cantina en la que se encuentran dos hombres y que sirve de punto de partida para el relato, se desarrolla una segunda historia narrada por uno de ellos que, como descubrimos solo al final, es protagonista de los hechos. El mismo hombre, John Vincent Moon o el cuchillero de “Hombre de la esquina rosada” funciona a la vez como un ente de ficción, ya que se encuentra dentro de la narración que ha deformado a su voluntad y que por tanto no es del todo real; y un ente real, ya que pertenece a este plano, hecho que se demuestra al encontrarse frente al autor, al que se dirige como Borges. En cada uno de los planos, la participación del mismo personaje será distinta, lo que pondrá en duda una vez más la veracidad de los relatos de ficción.

En *El libro de las ilusiones* de Auster, los personajes de ficción interactúan de igual manera con los personajes reales, en este caso con David Zimmer exclusivamente, solo que él, al contrario que Borges en el relato que hemos visto, no distingue entre ambos mundos, sino que simplemente los acepta como seres reales, no cayendo en la cuenta de su error de percepción, al igual que Mister Blank en *Viajes*

por *Scriptorium*, dejando el autor en manos del lector el juzgar la realidad o no de esos personajes. Todos los habitantes del rancho de Piedra Azul quedan insinuados como seres de ficción en ciertos momentos, al igual que se cuestionará la realidad del propio lugar; de ahí que David Zimmer necesite referentes reales para finalmente creer y solo hasta que los tenga y finalmente asuma la existencia del lugar y de las personas que lo habitan será incapaz de penetrar y de interactuar con esos personajes. Antes de que esto ocurra, antes del encuentro entre el actor y el escritor, Zimmer considera a Mann como su cómico particular, vivo en su imaginación, pero muerto en la más estricta realidad; de ahí que afirme:

–Nadie lo conoce. Es mi cómico particular, un bufón que solo actúa para mí. Durante doce o trece meses, he pasado con él todos los días de la mañana a la noche.

–¿Quieres decir que estuviste con él de verdad? ¿O solo es una forma de hablar?

–Nadie ha estado con Héctor Mann desde 1929 (Auster, 2006: 73).

Una vez más, la frontera entre ambos planos solo se romperá en el momento en el que la persona perteneciente al mundo de la realidad decida creer y se introduzca en el mundo de la ficción. El pacto se establece con la introducción de uno de los personajes en ese otro mundo fraguado en la imaginación y los sueños. Borges traspasa esta frontera desde el primer momento, se encuentra permanentemente al otro lado, utilizando la realidad únicamente como marco donde situar la historia. Recordemos en este punto su *Historia universal de la infamia*, donde a partir de la leyenda de siete “infames” reales, construye siete biografías que debemos situar en el plano de la ficción. Así, lo que parte de la realidad, la existencia de una persona real, se inscribe pronto en el plano de la ficción, donde se hace posible la reescritura de la historia en tono paródico; como un nuevo intento de poner a prueba al lector, que reconocerá o no la veracidad de la historia. Borges sitúa al lector desde el principio en el mundo de la ficción, pero la introducción de personajes reales dentro de ese mundo de ficción lleva una vez más a la confusión, a la ruptura entre el plano de la ficción y el de la realidad. En el “Prólogo a la edición de 1954”, escrito a propósito de la reimpresión de estas historias, elimina toda posibilidad de veracidad al afirmar: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias” (Borges, 1997e: 10).

Frente a él, Auster necesita de un elemento que sirva de puente entre ambos planos; en este caso, un personaje. En *El libro de las ilusiones*, Alma será ese puente que David Zimmer necesita para cruzar al otro lado y llegar al rancho donde encontrará a Mann. Su caracterización se hace a partir de un relato de Hawthorne,

“The birthmark”, por lo que desde un principio está más en el plano de la ficción que en el de la realidad. En muchos casos se insinúa su irrealidad, como la de los otros personajes, utilizando un término recurrente en la obra de Auster para sus personajes de ficción (“fantasma”): “Usted es un fantasma que ha surgido de la noche, y allí es dónde quiero que vuelva ahora y me deje en paz” (Auster, 2006: 112). Pero Alma no desiste, dándonos a entender que está allí para salvar su mundo de ficción. Si Zimmer, el escritor, no llega nunca a escribir sobre el rancho de Piedra Azul, sobre Frieda, sobre Alma, ni sobre las películas, todo ello dejará de existir; por eso es necesario que Zimmer lo conozca, para darle una supervivencia en las palabras: “Ha escrito usted un libro espléndido, señor Zimmer. Tiene derecho a conocer toda la historia. Y yo necesito su ayuda. Si no me escucha hasta el final, van a suceder cosas horribles (Auster, 2006: 113).

La realidad o no de los personajes dentro de la historia será uno de los temas recurrentes en esta dicotomía entre realidad y ficción. Auster plantea esta posibilidad en la figura de Hector Mann en *El libro de las ilusiones*, cuando se produce el encuentro con Zimmer y este duda de su realidad:

Lo que más me asombró, creo, fue el mero hecho de que tuviera cuerpo. Hasta que lo vi acostado allí, en su cama, no estoy seguro de haber creído en él plenamente alguna vez. No como una persona auténtica, en cualquier caso, no de la manera en que creía en Alma o en mí mismo, no del modo en que creía en Helen o incluso en Chateaubriand. Me quedé atónito al comprobar que Héctor tenía manos y ojos, uñas y hombros, cuello y oreja izquierda: que era tangible, que no era un ser imaginario. Lo había tenido durante tanto tiempo en la cabeza, que parecía imposible que pudiera existir en otra parte (*ibid.*: 238).

Por su parte, Borges plantea el proceso de la creación de un personaje ficticio en su relato “Las ruinas circulares”, donde solo al final se descubrirá la irrealidad del propio autor; tema recurrente en el argentino, como apoyo a la eterna duda entre lo que es real y lo que es ficticio y la imposibilidad de distinguirlo, reflejando así en sus personajes sus propios anhelos de creación de un personaje que traspasase la realidad: “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (Borges, 1997c: 57)

El proceso de creación del personaje será detallado, describiéndolo al igual que en otro momento hemos señalado en Auster, como “fantasma”. Así, dentro del espacio de la imaginación tendrá lugar la elección, entre un elevado grupo de personajes, del que destinará a trasladar al mundo real:

El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo (*ibid.*: 58).

El lector se verá así obligado a entrar en este juego entre lo verdadero, lo real y lo ficticio, producto de la imaginación del autor en esta continua ruptura de fronteras por parte de personajes reales que forman parte de la ficción y personajes de la ficción que entran a formar parte de la realidad.

En todos los casos, el autor es creador dentro de un espacio cerrado, el de la imaginación, cuya frontera juega a transgredir, confundiendo en muchos casos al lector, quien puede llegar a dudar del pacto de ficción. Esta ruptura de la frontera se refleja en los textos, medio de comunicación del autor, a través de la creación dentro del mundo de la ficción de un mundo real que a su vez encierra un mundo de ficción, creando una segunda realidad paralela a la suya propia. La introducción de un personaje con el nombre del autor, en el caso de Borges, o la aparición de personajes protagonistas cuya profesión es la creación literaria, en el caso de Auster, nos remiten a esa ruptura entre el plano de la realidad y el plano de la ficción dentro del mundo que el autor crea y que se iguala, dentro de la historia, al espacio de la habitación cerrada en el que el autor real, Paul Auster o Jorge Luis Borges, escribe. El cruce de la frontera por parte de espacios o personas de un mundo a otro hacen tambalearse el pacto de ficción en un juego que se ha señalado como característico de toda una serie de autores pertenecientes a la llamada “postmodernidad”, empapados de la tradición literaria de Cervantes y Hawthorne, señalados tanto por Borges como por Auster como influencias en su modo de creación. La habitación cerrada, el espacio de la creación, se configura como un espacio que se presenta como real y en el que la ficción es posible, como una puerta entre dos mundos que juegan a confundirse y mezclarse apareciendo elementos de uno en otro y viceversa. Pero no olvidemos señalar que esto solo ocurre dentro del espacio de la habitación; esto es, en la imaginación del autor que juega a confundir al lector consiguiendo que el pacto de ficción se ponga en tela de juicio.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, T. (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- AUSTER, P. (2005): *La noche del oráculo*, Barcelona, Anagrama.
- AUSTER, P. (2006): *El libro de las ilusiones*, Barcelona, Anagrama.

- AUSTER, P. (2007): *Viajes por el Scriptorium*, Barcelona, Anagrama.
- BORGES, J.L. (1997a): *El Hacedor*, Madrid, Alianza.
- BORGES, J.L. (1997b): *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- BORGES, J.L. (1997c): *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- BORGES, J.L. (1997d): *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza.
- BORGES, J.L. (1997e): *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza.
- DOLEŽEL, L. (1999): *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco.
- FREDMAN, S. (1996): “‘How to Get Out of the Room That Is the Book?’ Paul Auster and the Consequences of Confinement”, *Postmodern Culture*, n.º 6, mayo 1996, (18/11/2011): <http://goo.gl/05tgZm>
- PEACKOT, J. (2006): “Carrying the Burden of Representation: Paul Auster’s *The Book of Illusions*”, *Journal of American Studies*, n.º 40, 2006, pp. 53-69, (18/11/2011): <http://goo.gl/pafW0l>
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- POZUELO YVANCOS, J.M. y VICENTE GÓMEZ, F. (eds.) (1996): *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semánticas VI), Murcia, Universidad de Murcia.
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- VILLANUEVA, D. (2004): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.