

«IF I NEVER SAW THE MOON, THEN THE MOON WAS NEVER THERE»: LA INFLUENCIA DE *FILM*, DE ALAN SCHNEIDER Y SAMUEL BECKETT, EN *THE BOOK OF ILLUSIONS*, DE PAUL AUSTER

Adrià Lacreu Sanmartín
(Universitat de València)

adria.lacreu@uv.es

<https://orcid.org/0009-0007-6113-7042>

RESUMEN: En este artículo analizo la relación intertextual entre *The Book of Illusions* (2002), de Paul Auster, y *Film* (1965), de Alan Schneider y Samuel Beckett. Deteniéndome en las diferentes formas en las que el autor norteamericano alude a este cortometraje, propongo que, en *The Book of Illusions*, Auster reinterpreta *Film* a partir de algunas de las fijaciones recurrentes en su obra, como las duplicidades de la identidad o las vidas dedicadas a la escritura; en concreto, apunto a que la máxima de Berkeley, *esse est percipi* ('ser es ser percibido'), la base de la que parte *Film*, se convierte en uno de los ejes temáticos de la novela.

PALABRAS CLAVE: Literatura posmoderna, intertextualidad, Paul Auster, Samuel Beckett.

«IF I NEVER SAW THE MOON, THEN THE MOON WAS NEVER THERE»: THE INFLUENCE OF ALAN SCHNEIDER'S AND SAMUEL BECKETT'S *FILM* ON PAUL AUSTER'S *THE BOOK OF ILLUSIONS*

ABSTRACT: In this paper, I analyse the intertextual relationship between Paul Auster's *The Book of Illusions* (2002) and Alan Schneider and Samuel Beckett's *Film* (1965). By examining the different ways in which the American author alludes to this short film, I propose that, with *The Book of Illusions*, Auster reinterprets *Film* based on some of the recurring fixations in his work, such as the duplicity of identity or a life devoted to writing. Specifically, I suggest that Berkeley's maxim, *esse est percipi* ('to be is to be perceived'), the basis of Schneider and Beckett's short film, becomes one of the novel's thematic axes.

KEYWORDS: Postmodern literature, intertextuality, Paul Auster, Samuel Beckett.

INTRODUCCIÓN

The Book of Illusions (2002) destaca entre las novelas de Paul Auster por cómo incorpora a su narración una serie de películas ficticias que, sin embargo, son descritas vívidamente, con todo lujo de detalles. La complejidad de la écfrasis que Auster propone en su texto ha atraído la atención de buena parte de los críticos que lo han analizado (Carstensen, 2007: 411; Meiping, 2019: 393). Como es habitual en su obra, *The Book of Illusions* no oculta las muchas influencias de las que bebe; sin embargo, lo que la distingue del resto es que probablemente sea la novela de Auster en la que más peso tiene su bagaje cinematográfico. No podía ser de otra forma, teniendo en cuenta que el punto de partida de la novela es la obsesión de un académico por la obra de un oscuro director de cine mudo llamado Hector Mann. El cine atraviesa de principio a fin la novela, hasta el punto de que buena parte de los conflictos que se esbozan en esta tienen que ver con las diferencias entre el medio literario y el cinematográfico.

Auster siempre ha dotado a sus obras de un denso entramado intertextual, lo que no se manifiesta solamente en citas o referencias explícitas a autores que lo han cautivado durante sus lecturas, sino también en que el autor norteamericano toma otras novelas como punto de partida para las suyas. Como explica María Laura Arce Álvarez, a propósito de la influencia de Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe y Herman Melville en la obra de Auster, «he uses images, characters or even the plots of their novels to reinvent them and create his own fiction» (2014: 36). De esta misma forma, puede observarse una continuidad sorprendente entre *The Book of Illusions* y *Film* (1965), el cortometraje experimental dirigido por Alan Schneider y Samuel Beckett.¹ Teniendo en cuenta que la obra de este último siempre fue una de las principales influencias de Auster (Varvogli, 2001: 70), no es de extrañar que la única incursión de Beckett en el cine sea determinante para su novela. Si bien académicas como Laura Marcus (2013: 171) ya han destacado la influencia de *Film* sobre la novela de Auster, nunca se ha estudiado en profundidad. Ese será el propósito de este artículo.

LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE PAUL AUSTER

El interés de Auster por el cine se remonta a su paso por la Universidad de Columbia, donde empezó a escribir crítica cinematográfica para una revista de la universidad. Su pasión por el cine lo llevó incluso a plantearse solicitar la matrícula en el Institute des Hautes Études Cinématographiques (González, 2009b: 28). A pesar de inclinarse finalmente por la literatura, es de sobra conocido que Auster terminó por adentrarse en el mundo del cine: no solo escribió el guion de *Smoke* (1995), sino que también dirigió tres películas: *Blue in the Face* (1995), *Lulu on the Bridge* (1998) y *The Inner Life of Martin Frost* (2007). Esta última es, de hecho, una adaptación al cine de una de las películas descritas en *The Book of Illusions*.

Todo ello refleja que el cine siempre ha tenido una importancia considerable para la literatura de Auster. Ya su primera novela, *The New York Trilogy*, estaba repleta de referencias cinematográficas, sobre todo al *noir* (Varvogli, 2001: 23). Siendo su única novela ambientada en el mundo del cine, era de esperar que *The Book of Illusions* contuviera una enorme variedad de citas y alusiones a obras cinematográficas de diversos géneros y períodos. La mayoría de estas referencias son meros guiños cómplices con el lector, casi un juego en el que se invita al lector a reconocer las citas. Por ejemplo, David enumera algunos de los rumores que se esparcieron tras la desaparición de Hector Mann; según algunos, «he was riding the rails as a Depression hobo» (2002: 8), como haría el protagonista de *Sullivan's Travels* (1941), de Preston Sturges, en la que un director de cine mudo especializado en comedias decide hacerse pasar por un vagabundo para así obtener un conocimiento más profundo de las penurias a las que se enfrentaban las clases bajas durante la Gran Depresión. Más tarde, David nos enumera una serie de metáforas visuales con las que un director podría dar a entender la elisión de una escena de sexo: «the director was supposed to cut away from the bedroom ... to a train speeding through a tunnel –any of several stock images to stand in for carnal passion, the fulfilment of lust–» (2002: 193). Aquí Auster hace una referencia a *Human Desire* (1957), de Fritz Lang, famosa precisamente porque el punto de partida de su rodaje fue la fijación del productor Jerry Wald por los –a su parecer, sugerentes– planos de un tren entrando en un túnel a toda velocidad (Bogdanovich, 1997: 259).

¹ Nos referiremos a Beckett no solo como el guionista de *Film*, sino también como su director, puesto que así lo pide el propio Schneider (1995: 30).

Como adelantábamos más arriba, Beckett siempre ha ejercido una influencia decisiva en Auster. En *The Red Notebook*, el autor norteamericano llegaría a escribir que «the influence of Beckett was so strong that I couldn't see my way beyond it» (2012: 105). En esa misma línea, también afirmaría que su admiración por la obra de Beckett «bordered on idolatry when I was young» (2006: 233). Es más, durante el período de su vida que pasó en París, Auster llegó a conocer a Beckett, e incluso a entablar una cierta amistad con él, que se materializaría en un extenso intercambio epistolar y en algunos encuentros. Julie Campbell (2008: 302) comenta que las novelas de Auster tratan de replicar la atmósfera de las novelas y obras de teatro de Beckett, aunque matiza que Auster no solo explora temas tan beckettianos como la soledad o la vida en los márgenes de la sociedad, sino que se apropia de ellos, imprimiéndoles su personalidad.

Efectivamente, las referencias a *Film* no pueden reducirse a guiños, sino que adquieren una importancia considerable dentro del entramado intertextual que Auster entreteje. Como veremos, Auster se inspiró de forma más o menos explícita en el cortometraje para elaborar algunas de las obras de Hector Mann, una influencia que se deja notar con especial intensidad en *Mr. Nobody* y en *The Inner Life of Martin Frost*. No en vano, se trata de las películas a las que dedica más páginas en toda la novela, hasta el punto de que podrían considerarse relatos cortos intercalados en la narración. En ellas, Auster desarrolla la premisa de la que parte Beckett en su cortometraje: el subjetivismo idealista de George Berkeley, encapsulado en la máxima *esse est percipi* ('ser es ser percibido').² Beckett recurre a los postulados del filósofo irlandés para reflexionar sobre la naturaleza de la realidad, pero también sobre la identidad o el propio medio cinematográfico. Auster retomará todos estos temas en su reescritura, acercándolos a sus intereses y obsesiones.

FILM

Aunque el cortometraje de Schneider y Beckett ha adquirido con el tiempo un estatus de culto, lo cierto es que fue duramente criticado cuando se estrenó. Schneider (1995: 39) lanzó la hipótesis de que la mayoría de los espectadores reaccionaron con virulencia a *Film* al ver defraudadas sus expectativas, puesto que la elección de Buster Keaton como protagonista les hacía augurar una comedia. Lo que encontraron es un cortometraje decididamente confuso, de difícil interpretación, aunque no del todo desprovisto de humor. Buster Keaton interpreta a un personaje sin nombre, al que el guion se refiere como O, «Object».³ Su único propósito será escapar de toda mirada ajena, en especial de la de E, «Eye», que no es otra cosa que la cámara que lo filma. Prácticamente toda la película adoptará el punto de vista de la cámara, aunque excepcionalmente el espectador ve a través de los ojos de O —en los pocos planos en los que ocurre, la imagen se emborronará, facilitando la distinción entre una ocularización cero y otra interna primaria; es decir, entre la cámara y la mirada del personaje—. El cortometraje empieza con un primerísimo plano de un ojo abriéndose; en palabras de Schneider, la cámara revela la pupila (1995: 37). E, la cámara, sigue a O por la calle, mientras este oculta su rostro del resto de viandantes y trata de rehuir su mirada manteniéndose pegado a un muro. Una vez llega a su apartamento, echa a todas sus mascotas, cierra las cortinas y

² En realidad, esa máxima no aparece como tal en la obra de Berkeley, aunque es una variación muy parecida a la formulación original: *esse est percipi*. No obstante, quedó asociada al subjetivismo idealista hasta el punto de que se la suele citar más (España, 2023: 161).

³ Se trata del guion que Beckett publicaría en 1969, cuatro años después del estreno del cortometraje, y que cobra una especial importancia para entender *Film* al ser más explícito en sus intenciones e influencias.

tapa el único espejo a la vista; hecho esto, se sienta en una mecedora en medio del apartamento y empieza a ojear unas fotografías, que pronto rompe en pedazos. Este último gesto parece liberarle momentáneamente de su nerviosismo, aunque sigue sintiéndose observado. Al quedarse dormido, la cámara avanza siguiendo los muros del apartamento hasta situarse frente a O, que se despierta y reacciona con horror a lo que ve. En el contraplano lo vemos a él mismo, o quizá a su doble, de pie frente a él. O cierra los ojos y se los cubre con las manos; vuelve a abrirlos, y en un nuevo contraplano vemos en primerísimo plano los ojos de su doble. O vuelve a cerrar los ojos para ya no volver a abrirlos. Los títulos de créditos se superponen a la imagen congelada de un ojo; cuando terminen, el ojo cobra vida y se cierra. Un fundido a negro da por finalizado el cortometraje.

Como se podría deducir a partir de este breve resumen, el personaje de Buster Keaton, O, evita a toda costa ser percibido. Según el subjetivismo idealista de Berkeley, no existe un afuera de la percepción; el mundo depende de la mente que lo percibe, sea esta humana o divina. Ese es el sentido último del *esse est percipi*. El guion de Beckett está encabezado precisamente por la máxima de Berkeley; Schneider llegaría a decir que esta máxima es nada más y nada menos que el «mensaje» (1995: 39) del cortometraje. Sin embargo, los pocos intertítulos propuestos en el guion, entre los que se incluía el *esse est percipi*, se eliminaron del montaje final, contribuyendo a la percepción de que se trata de un cortometraje difícil de comprender. Sin embargo, *Film* está construido en torno a unas premisas relativamente sencillas: la base del cortometraje es la dualidad entre un ojo que percibe, la cámara o E, y el hombre que es percibido, O. Como decíamos, O cree estar escapando de E, que al parecer identifica con toda percepción ajena. Pero lo que O no contempla es que su pretensión de librarse de las miradas ajenas, de quedar al margen de toda percepción, está condenada al fracaso porque no puede dejar de percibirse a sí mismo. Schneider lo resume con elegancia: «O's attempt to remove all perception ultimately failed because he could not get rid of self-perception. At the end, we would see that O=E» (1995: 30). Es decir, O y E son la misma persona, dos caras de la misma moneda: «the referential appearance of the eye as something both 'seeing' and 'seen' functions as the sign of equality in the final suture (O=E)» (Martin, 2004: 538).

Es por eso que Beckett retrasa hasta el final del cortometraje el momento en el que el espectador le ve por fin la cara a Buster Keaton. Los paralelismos que pueden trazarse entre los movimientos de la cámara y el personaje de Keaton, entre E y O, nos dan a entender que no hay uno sin el otro: «the position of the camera is determined by the relation between the present body of Object (O) and the absent body of the Eye (E)» (Martin, 2004: 535). Esa unidad entre O y E también juega a favor del protagonista: por un momento, O parece haber conseguido evadirse de toda percepción ajena. La habitación en la que se aloja da pie a esta confusión: las paredes blanquecinas y vacías, las cortinas cerradas, el silencio absoluto... todo da a entender que quizá por un instante el mundo exterior ha dejado de existir, ya que no es percibido ni por O ni por E. Pero, en última instancia, él sigue allí.

Como argumenta Sylvie Debevec (1982: 90), Beckett no pretende establecer un diálogo con las tesis de Berkeley, sino que más bien se apropia de sus ideas para desarrollarlas en la dirección que le interesa. Ese pesimismo que se desprende del final del cortometraje es sin duda un efecto de las ideas de Beckett, que le imprimen un cierto existencialismo. De hecho, Beckett (1969: 11) llega a explicar en el guion del cortometraje que O busca «no-ser», lo que parece sugerir que O busca suicidarse al dejar de ser percibido: si ser es ser percibido, se infiere que no ser percibido implicaría dejar de existir.

Por otra parte, Beckett aprovecha la filosofía de Berkeley para hacer una reflexión en torno a la naturaleza misma del cine, continuando con la tendencia de su última etapa artística a la «esencialización de los diferentes medios» (Espiña, 2023: 167) con los que trabaja. Es evidente que existe una continuidad entre la cámara y el espectador, algo que refuerza el hecho de que la película empiece con un ojo abriéndose y termine con ese mismo ojo cerrándose. En una vuelta de tuerca metacinematográfica, Beckett parece estar recordándonos que la propia película no existiría sin la mirada del espectador. Así, *Film* se convierte en una paradoja: si algo pudiera desmentir el idealismo mentalista de Berkeley, sería precisamente la cámara, un instrumento que registra sin subjetividad alguna. No obstante, se nos da a entender que la cámara es, en sí misma, un punto de vista subjetivo, que además solo es completado una vez alcanza las retinas del espectador.

THE BOOK OF ILLUSIONS

El repaso que más arriba hemos hecho al cortometraje de Schneider y Beckett nos permitirá retomar las ideas e imágenes a las que Auster alude en su novela. Como tantas otras obras de Auster, *The Book of Illusions* cuenta con una estructura de una cierta complejidad, de forma que la linealidad del relato se ve puntuada por saltos entre múltiples intrahistorias. Su protagonista y narrador es David Zimmer, un profesor de literatura que ve como su vida se derrumba de la noche a la mañana por la muerte de su mujer y sus hijos en un accidente de avión. Como consecuencia, David se adentra en un proceso de duelo del que solo empezará a recuperarse cuando una noche se sorprende a sí mismo al soltar una carcajada mientras ve un fragmento de una película de Hector Mann, una estrella del cine mudo ya olvidada. Esa carcajada prenderá la chispa de la inspiración en David, que empezará a escribir sobre Mann. Lo que en un principio iba ser un artículo académico se convertirá en un libro, el primer monográfico en estudiar la obra de Mann. Su investigación lo mantendrá lo suficientemente ocupado como para poder abstraerse del dolor con el que convive.

El trauma de David vehiculará su evolución como personaje: si bien su papel en la historia es fundamentalmente el de testimonio, no es menos cierto que la novela termina con un David que ha logrado sobreponerse a la tragedia y que vive en relativa paz los años que le quedan de vida. Esa recuperación irá ligada a la empatía que David siente por Mann. En un principio, a David solo le interesa su obra, pero empezará a interesarse más por la biografía de Mann con la intervención de una mujer llamada Alma, que será fundamental para el desarrollo de la novela. Tras la publicación del monográfico, Alma buscará a David para que este lo acompañe a conocer a Mann. David se negará en rotundo, ya que no cree posible que este siga con vida. Después de varios intentos infructuosos, Alma llegará a amenazarle con una pistola; su desesperación hará cambiar de idea a David, que aceptará acompañarla de vuelta al hogar de Mann. A lo largo de ese viaje, Alma le contará a David lo que le ocurrió a Mann después de su desaparición. Debido a un golpe de mala suerte típicamente austriaco, Mann se vio envuelto en el asesinato de su amante embarazada. Asolado por la culpa, decidió dejar Hollywood de inmediato, y emprender un viaje por Estados Unidos. Durante un tiempo, dio tumbos por la América rural, asumiendo trabajos de poca monta, e incluso se vio arrastrado a la prostitución. Tiempo después, conocería a su actual mujer, con la que compró un rancho al que se mudaron. Allí, rodó hasta catorce películas junto a su mujer y unos pocos amigos, con la condición de que nadie salvo él podía ver el resultado final, y que todas esas películas debían ser destruidas en el plazo de veinticuatro horas después de su muerte.

Para empezar, habría que enfatizar lo extraño de la trayectoria de Mann. Sus dotes como actor cómico lo convierten en una estrella del cine mudo, pero desaparece sin dejar

rastró justo en el momento en el que empieza la transición al cine sonoro. Tras pasar décadas sin verse envuelto en una película, termina dirigiendo una serie de películas experimentales al margen de cualquier estudio hollywoodiense. Quizás el único paralelismo posible sea precisamente el de Buster Keaton. Una de las mayores estrellas del cine mudo, su carrera quedó truncada por el paso al sonoro, aunque es cierto que su carrera no se frenaría en seco como la de Mann: todavía participaría en algunas producciones europeas y, más tarde, en televisión. En los sesenta volvería a aparecer en algunas producciones para la gran pantalla, pero la única verdaderamente memorable sería precisamente la de *Film*.

Por otra parte, la evolución de Mann obliga al lector a una reflexión sobre las servidumbres de la identidad. Como ya nos adelanta su apellido, no sin una cierta ironía, Mann adquiere una cualidad irreal a ojos del lector precisamente por lo maleable de su identidad. Al principio de la novela, David nos explica que lo que se sabe sobre él es probablemente mentira, ya que el actor y director asumía una identidad diferente en función de quién lo entrevistara. La historia se repetirá cuando vuelva al anonimato, ya que irá modelando su identidad de acuerdo con quienes le rodean: primero interpretará el papel de honrado dependiente de una tiendecita de pueblo; pero poco después el azar lo llevará al sórdido mundo de la prostitución, donde se verá obligado a actuar como una persona completamente distinta. Como argumenta Jim Peacock, en la novela «any selves can only be said to exist in a state of perpetually reciprocated voyeurism; that we are all fit subjects for art by virtue of merely being the sum of multifarious representations by others» (2006: 55). Eso sí, como ya decíamos a propósito del cortometraje de Beckett, ese ser percibido también nos incluye a nosotros mismos; es decir, la percepción que tenemos de nosotros mismos. Mann puede huir de la mirada de los demás, pero no tiene escapatoria para su autopercepción. La constante que guía su vida es la culpabilidad que siente por la muerte de su amante y su hijo nonato. Por mucho que cambie de identidad ante los demás, él vivirá marcado por su pecado. Si O rasga todas sus fotografías, Mann hará lo propio con su obra, pidiéndole a su mujer que queme todas sus películas una vez muerto para no dejar rastro de que haya existido siquiera.

Uno de los aspectos de la novela que más ha fascinado a críticos y académicos es su transposición del medio cinematográfico a la palabra escrita (Meiping, 2019: 395). Auster se impuso el reto de describir películas que imagina específicamente para la novela. Evidentemente, la principal dificultad que entraña este proceder es que el novelista se ve obligado a describir las películas en términos visuales sin poder apoyarse en una base material, algo que el propio narrador describe como una «alucinación» (2002: 53). El flujo de la narración se interrumpe hasta en dos ocasiones para contarnos con pelos y señales las películas de Mann. En el segundo capítulo, David nos describe las películas con las que Mann se hizo famoso a finales de los años veinte, poniendo especial énfasis en la última película comercial de su carrera, *Mr. Nobody*. Ya hacia el final de la novela David y Alma verán una única película de las muchas que Mann dirigió en su madurez, *The Inner Life of Martin Frost*. En ese salto, entre el cine mudo y el experimental, Laura Marcus (2013: 172) apunta a que la novela sugiere una afinidad entre el cine mudo y la novela contemporánea, que quizá podría extenderse a la vanguardia en general –David lo describe en estos términos: «They had invented a syntax of the eye, a grammar of pure kinesis» (2002: 18)–. A esa pura invención que queda al margen de convenciones todavía por establecer habría que sumarle el efecto que causa en el lector que se vea obligado a imaginar una película. Con ese proceder, Auster pretendía desprenderse de la pasividad que, según él, implica ver una película (González, 2009a: 24).

Los lectores acceden a esas películas a través de los ojos de David; es decir, no se trata solamente de las películas, sino de las impresiones que dejan estas en un espectador

en particular. Convendría mencionar que Auster ha ido dejando pistas de que David quizá no sea un narrador en el que pueda confiarse del todo, como por ejemplo cuando reconoce que ha acudido a un hipnotista para intentar redescubrir los agujeros de su memoria (2002: 207). He aquí una de las paradojas que la novela no trata de resolver: a lo largo de la novela vemos, o más bien leemos, las películas a través de David. Es él quien nos las describe y las interpreta, hasta el punto de que su existencia se vuelve dudosa, puesto que algunos críticos (González, 2009b: 41) sugieren que en realidad todas las vivencias que David nos narra podrían ser, efectivamente, una alucinación. En ese caso, Mann no sería otra cosa más que un doble que David imagina para sí, uno con quien compartir su dolor y sus traumas. Esta interpretación se ve de hecho auspiciada por la forma en la que Auster nos remite al subjetivismo idealista, como por ejemplo cuando David, antes de entrar en el rancho de Mann con Alma, se pregunta si la luna a sus espaldas sigue existiendo a pesar de que ya no la vean:

What if, instead of putting my arm around Alma's shoulder and walking straight toward the house, I had stopped for a moment, looked at the other half of the sky, and discovered a large round moon shining down on us? Would it still be true to say that there was no moon in the sky that night? If I didn't take the trouble to turn around and look behind me, then yes, it would still be true. If I never saw the moon, then the moon was never there. (2002:169)

En un giro típicamente posmoderno, de lo epistemológico a lo ontológico (McHale, 1987: 11), Auster planta en el lector la duda sobre si siquiera puede afirmarse que exista un afuera del sujeto. Es una cuestión que volverá a plantearse en dos de las películas de Mann: *Mr. Nobody* y *The Inner Life of Martin Frost*.

MR. NOBODY & THE INNER LIFE OF MARTIN FROST

Mr. Nobody cuenta la historia de un hombre que dirige una compañía de refrescos. Engañado por uno de sus empleados, bebe una pócima que lo vuelve invisible. La película de Mann da una ingeniosa vuelta de tuerca a *Film*: como decíamos, el protagonista del cortometraje de Beckett, O, ansía ante todo dejar de ser percibido, en lo que prácticamente puede entenderse como una pulsión suicida. En *Mr. Nobody* ocurre exactamente lo contrario: al volverse invisible, su protagonista pierde su vida, y desea recuperarla por todos los medios. Anhelar volver a ser percibido significa recuperar su trabajo y su hogar, y ante todo el amor de su familia. Dejar de ser percibido pronto se convierte para el protagonista de la película en poco menos que una muerte en vida. Finalmente, el personaje de Mann recupera su corporeidad gracias al amor de su esposa. Sin embargo, la película termina con una nota agri dulce, pues se mira en el espejo y en él ve «the face of a man he has never seen before» (2002: 44). Su resurrección es también un renacimiento, lo que conlleva la fragmentación de su identidad. Como Mann, *Mr. Nobody* ya no podrá encontrar una respuesta clara a la pregunta de quién es. Así, la película se convierte en una parábola sobre «the anguish of selfhood» (2002: 45), tal como lo describe David, anticipándose a las vivencias de Mann tras su desaparición.

En términos estrictamente formales, también encontramos parecidos en la forma en la que Beckett y Auster conciben el cine. En *Film*, la interacción entre la cámara y el rostro del actor se convertía en una de las claves del cortometraje, en la que terminamos por percibir la simbiosis entre ambas. En las películas mudas de Mann, el primer plano se vuelve «a reflection of what we all are when we're alone inside ourselves» (2002: 28). Es llamativo que Auster conciba la expresividad de un primer plano como una brecha en

nuestra soledad. El rol de la cámara no se limita a ser un puente entre un actor y un espectador, sino que es poco menos que parte de la interioridad del actor.

Una vez David y Alma llegan al rancho de Mann, lo encuentran gravemente enfermo. El encuentro entre David y Mann es tan breve que se vuelve irreal para David. Al día siguiente, descubren que Mann murió esa misma noche, y que su mujer ha puesto en marcha los preparativos de su funeral. Solamente les queda el tiempo justo para ver una de las películas de Mann. Alma elige *The Inner Life of Martin Frost*, señalando que es la más corta, y que por lo tanto es la única que tienen la posibilidad de terminar antes de que llegue el momento de deshacerse de las latas. La descripción de David de lo que ve en pantalla adquiere aquí una dimensión de la que carecía cuando se limitaba a describir las películas silentes de Mann. Cuando escribe su texto, David es consciente de que *The Inner Life of Martin Frost* ya ha sido destruida, y sus palabras serán el único testimonio de que ha existido. Este prelude hará que las alusiones a Berkeley en la película de Mann cobren especial importancia. Como avanzábamos antes, el lector no está viendo la película, sino que está leyendo las memorias de David, que trata de evocar tanto lo que recuerda de ella como las impresiones que le dejaron huella: en el momento en el que lo escribe, *The Inner Life of Martin Frost* ya se ha perdido para siempre.

En la película de Mann, Martin Frost es un escritor que se retira a una casa de campo de unos amigos para disfrutar de la soledad y la naturaleza, y así poder dedicarse en cuerpo y alma a la escritura. Sin embargo, a los pocos días de estar allí, se despierta para encontrar en su cama a una joven. Esta afirma ser la sobrina del propietario de la casa, Claire, una estudiante de filosofía. Aunque al principio a Martin la presencia de Claire le resulta molesta, poco a poco irá enamorándose de ella. Ambos viven un idilio que solo se pondrá a prueba cuando Martin hable por teléfono con el propietario de la casa, que le revelará que no tienen ninguna sobrina y que no sabe quién es Claire. Martin confronta a Claire, que evade sus acusaciones y rechaza darle ningún tipo de explicación. Martin decide darle una oportunidad; sin embargo, cuando este anuncia que ya está terminando la novela que estaba escribiendo, Claire enferma repentinamente. A medida que Martin se acerca más y más al final de la novela, Claire empeora, y queda al borde de la muerte.

En los primeros días de convivencia, Claire le lee a Martin el siguiente pasaje de la obra de Kant: «things which we see are not by themselves what we see ... so that, if we drop our subject or the subjective form of our senses, all qualities, all relations of objects in space and time, nay space and time themselves, would vanish» (2002: 201). En otro momento, Mann corta a un plano de la habitación de Claire. Vale la pena reproducir el fragmento al completo:

Claire, looking like a college student in her blue jeans and sweatshirt, is sprawled out on the bed with *The Principles of Human Knowledge*, by George Berkeley. At some point, we notice that the philosopher's name is written out in block letters across the front of the sweatshirt: Berkeley— which also happens to be the name of her school. Is this supposed to mean something, or is it simply a kind of visual pun? As the camera cuts back and forth from one room to the other, we hear Claire reading out loud to herself: *And it seems no less evident that the various sensations or ideas imprinted on the sense, however blended or combined together, cannot exist otherwise than in a mind perceiving them. And again: Secondly, it will be objected that there is a great difference betwixt real fire and the idea of fire, between dreaming or imagining oneself burnt, and actually being so.* (2002: 191)

En ambos casos, Claire parece estar advirtiéndole a Martin su naturaleza, que parece tener que ver con él mismo y su talento como creador. Cuando Martin llegue a la

conclusión de que Claire está conectada con su escritura, decide quemar por completo la historia que ha estado escribiendo para salvarla: «It's only words. Thirty-seven pages – and nothing but words» (2002: 204). Auster deja la puerta abierta a diversas interpretaciones. Es inevitable preguntarse qué es lo que está eligiendo David realmente: al enfatizar que su cuento no es otra cosa que meras palabras, parece reducirlas a una ilusión; y sin embargo termina eligiendo lo que al fin y al cabo no deja de ser otra ilusión.

Esas ilusiones que dan título a la novela no enmascaran realidad alguna; al contrario, parecen los ladrillos con los que cada uno construye su propia realidad. Sin duda, el momento en el que Martin Frost decide quemar su novela para devolverle la vida a Claire es uno de los más reveladores de la novela. Auster parece preguntarse para qué sirve el arte, si realmente nos da una visión más amplia y cabal de la realidad, o si más bien convierte a los artistas en reclusos de su propia imaginación. Se tratan de impulsos contradictorios que aparecen una y otra vez en la obra de Auster: muchos de sus personajes se ven atrapados en esa dicotomía, entre la experiencia o el arte (Peacock, 2006: 59).

La ambigüedad de la conclusión ha propiciado lecturas contradictorias: para Jesús Ángel González, el último acto de *The Inner Life of Martin Frost* refleja la expiación de los pecados de Hector: «he knows that the only way to redemption is through love rather than art [...] and destroys art for love's sake» (2009b: 42). Derong Cao concibe el final de una forma parecida, «as indicating his decision to sacrifice artistic creation for real life when necessary» (2021: 519). Por contra, Michael James Rizza lo interpreta como una alteración de *Mr. Nobody*: la película no terminaría ofreciéndole a Martin un resquicio de felicidad, sino que renunciaría a su relato y a sus lectores a cambio de una musa cuya existencia es más que dudosa. No solo Martin no ha renunciado a la soledad, sino que parece haber ahondado en ella: «He has become invisible, unwilling to allow himself to be seen» (2021: 492). Quizá se podrían aproximar ambas interpretaciones si consideramos que las relaciones interpersonales siempre tienen una cualidad ilusoria, puesto que la realidad siempre está tamizada por nuestra subjetividad. El hecho de que estemos envueltos de ficciones necesariamente nos lleva a equívocos y a conflictos, pero los personajes de Auster parecen concluir que esto no es un impedimento para rechazar los vínculos que les unen a los demás. Como hemos mencionado, en 2007 Auster adaptaría al cine esta película imaginaria, ampliando y desarrollando sus temas; no obstante, la adaptación mantiene la ambigüedad de la resolución.

La resolución de esta intrahistoria tiene un paralelismo evidente con el final de *The Book of Illusions*. La obra del artista queda inconclusa en tanto que no llegará ni al lector en el caso de Martin ni a la audiencia en el caso de Mann. Una vez más, Auster trae a colación el subjetivismo idealista de Berkeley a través de Alma, que se pregunta: «If someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not?» (2002: 159). Más allá de que esta forma de proceder sea un castigo autoimpuesto, la penitencia que se ve obligado a pagar por sus crímenes, lo cierto es que también es toda una declaración de intenciones en lo que respecta a la tarea del artista, que se ve impelido a seguir creando incluso cuando sabe que sus obras jamás llegarán a un espectador. Aunque también es cierto que David no se hubiese visto impelido a escribir su biografía de Mann si no fuera por la insistencia de este último en destruir su obra y quedar en el olvido. Auster explota esa paradoja: es precisamente la pureza artística de Mann lo que previene su olvido.

La ansiedad de David por preservar las películas de Mann se convierte en la premisa desde la que Auster reflexiona en torno la naturaleza misma del cine, y su contraste con la literatura. David se obsesiona con poder dar testimonio de algo transitorio, que ya ha dejado de existir. A su vez, toda película es, de una forma u otra, eso mismo: un documento, un testimonio. En una de sus primeras cartas a David, Alma

le advierte que las películas de Mann que están en su posesión serán destruidas veinticuatro horas después de su muerte (2002: 178). Esta revelación imprimirá una sensación de urgencia a la narración, puesto que solo el testimonio de alguien ajeno a la familia podría asegurar la pervivencia de esas películas. Alma caracteriza la decisión de Mann como «an act of breathtaking nihilism» (2002: 159). La propia Alma trae a colación el famosísimo caso de Kafka, cuyo amigo Max Brod preservó sus manuscritos a pesar de su expreso deseo de que fueran quemados. Alma no pretende otra cosa que ser un Brod para Mann; pero la mujer de Mann, Frieda, que participó en los rodajes de esas películas, advierte de que está decidida a cumplir con la voluntad de Mann. Esta resolución será el detonante del clímax de la novela.

Si bien David empieza a escribir sobre el cine de Hector para evadirse de la tragedia que ha marcado su vida, pronto deja de ser meramente un ejercicio terapéutico para convertirse en un imperativo, el cumplimiento de un deber que ha recaído sobre él. Ese deber es el de revertir la naturaleza efímera del cine mediante la escritura. Auster incide en algunas de las paradojas del medio cinematográfico. Incluso cuando se trata de ficción, el cine es inevitablemente un documento de un tiempo y espacio concretos. Zimmer es plenamente consciente de esa cualidad fantasmagórica del cine, y por eso es tan metódico en sus descripciones de las cintas que ve. El dilema que se plantea hacia el final de la novela, entre cumplir la voluntad del artista y preservar su legado, es doblemente significativo al darse a entender que con el celuloide desaparece un pequeño fragmento de realidad. Las teorías de Berkeley se convierten aquí en el telón de fondo de la reflexión de Auster, y plantean preguntas de lo más variadas. Sin nadie que las perciba jamás, ¿carecen verdaderamente de sentido esas películas? ¿Es un acto de nihilismo, como sostiene Alma? ¿O es posible el cine sin espectadores o la literatura sin lectores?

Auster establece todo tipo de conexiones con relación al carácter perecedero del cine; así ha sido la fama de Mann, y así ha de desaparecer de la faz de la tierra toda su obra. Aunque el cine, al ser un derivado de la fotografía, ofrece un registro más perfecto de la realidad, lo cierto es que también es más frágil: el celuloide es un material que se degrada con el tiempo, y solo la restauración y/o la digitalización pueden evitar su desaparición. Los rollos de películas más antiguos son particularmente vulnerables a este problema: se calcula que alrededor del 75% del cine mudo producido en los Estados Unidos se ha perdido irrecuperablemente (Slide, 1992: 5). Pero es que además esa fugacidad atraviesa el medio cinematográfico: un lector puede volver atrás cuando lo desee. Sin embargo, las imágenes proyectadas desaparecen sin remedio una vez son absorbidas por las retinas del espectador, que queda desprovisto de la posibilidad de volver atrás. Por otra parte, Auster traza un sutil paralelismo entre las películas de Mann, particularmente *The Inner Life of Martin Frost*, y el libro que sostenemos entre las manos. Ambos son retazos de un tiempo pasado, puesto que en realidad estamos leyendo una obra póstuma, publicada mucho tiempo después de cuando sucedieron los hechos que en ella se narran —David deja escrito que quiere que su libro se publique cuando muera—. Pero Auster dirige nuestra atención al contraste entre la experiencia cinematográfica y la literaria: la lectura nos remite a un pasado más lejano, y lleva implícita esa voluntad de dejar testimonio de algo; en cambio, el cine se experimenta como puro presente.

CONCLUSIONES

En definitiva, muchos de los temas que Auster explora en su novela son los mismos que lleva explorando desde *The New York Trilogy*. Se trata de fijaciones como el doble, la identidad o el estatus ontológicamente indeterminado de la realidad y la ficción. El hilo conductor que une esos temas es el subjetivismo idealista de Berkeley, que

reaparece una y otra vez en *The Book of Illusions*. Es por esta razón que las múltiples referencias a *Film* se convierten en una de las claves para entender la novela, puesto que ejerce como argamasa que mantiene la coherencia entre un libro con tantas capas. De entre estas, destacan las películas de Mann, no solo por lo cargadas que están de intertextualidad, sino también por la importancia que cobran en la novela, puesto que le permiten a Auster encapsular las ideas más fundamentales de esta. *Mr. Nobody* invierte la premisa de la que parte *Film*, e introduce a un protagonista que vive la invisibilidad como una maldición: su único deseo es volver a ser percibido. Por su parte, *The Inner Life of Martin Frost* está protagonizada por un escritor para el que el solipsismo es una tentación, como nos dan a entender las citas a Berkeley. Aunque termina por renunciar a esa tentación en favor del amor, lo cierto es que la conclusión ofrece más interrogantes que respuestas. Sin embargo, sí parece claro que lo que en la película de Beckett era una pulsión irrefrenable –encerrarse en uno mismo hasta prácticamente desaparecer sin dejar rastro–, en *The Book of Illusions* es tan solo una duda para la que el protagonista no encuentra una respuesta clara. Aunque las consecuencias de las acciones de Martin se dejan a la interpretación del espectador, sus intenciones desprenden un vitalismo del que el personaje de Buster Keaton en *Film* está totalmente desprovisto.

Al margen de las películas imaginadas por Auster, la personalidad del propio Mann se convierte también en un paradigma del subjetivismo, puesto que varía en función de quienes le rodean, a pesar de que la culpabilidad que siente lo acompaña en todas las fluctuaciones de su identidad. El dilema que provocan sus remordimientos es concebido en los términos propios de Berkeley: David y Alma se preguntan si sus películas desaparecen sin que nadie las haya podido ver será como si nunca hubieran existido. Finalmente, esa concepción espoleará una reflexión sobre las distintas naturalezas de la literatura y el cine.

OBRAS CITADAS

- Arce Álvarez, María Laura (2014), «The case of a twofold repetition: Edgar Allan Poe's Intertextual Influence on Paul Auster's *Ghosts*», *Journal of English Studies*, 12(1), pp. 35-48, <<https://doi.org/10.18172/jes.2822>>.
- Auster, Paul (2002), *The Book of Illusions*, Londres, Faber & Faber.
- Auster, Paul (2006), «Remembering Beckett on his one hundredth birthday», en James Knowlson y Elizabeth Knowlson (eds.), *Beckett Remembering/Remembering Beckett: A Centenary Celebration*, Nueva York, Arcade, pp. 232-234.
- Auster, Paul (2012), *The Red Notebook*, Londres, Faber & Faber.
- Beckett, Samuel (1969), *Film: Complete Scenario, Illustrations, Production Shots*, Nueva York, Grove Press.
- Bogdanovich, Peter (1997), *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*, Nueva York, Ballantine.
- Campbell, Julie (2008), «Beckett and Paul Auster: Fathers and Sons and the Creativity of Misreading», en Linda Ben-Zvi y Angela Moorjani (eds.), *Beckett at 100: Revolving It All*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 299-310, <<https://doi.org/10.1093/oso/9780195325478.003.0021>>.
- Cao, Derong (2021), «Three ways of Understanding the Word-world Relation in *The Book of Illusions* and the Cure of Trauma», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 62(5), pp. 513-525, <<https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1835801>>.
- Carstensen, Thorsten (2017), «Skepticism and Responsibility: Paul Auster's *The Book of Illusions*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 58(4), pp. 411-425, <<https://doi.org/10.1080/00111619.2017.1287049>>.
- Debevec, Sylvie (1982), «'Film': A Dialogue between Beckett and Berkeley», *Journal of Beckett Studies*, 7(1), pp. 89-99, <<http://www.jstor.org/stable/44782685>>.

- Espiña, Yolanda (2023), «*Film como recorrido: Beckett, Berkeley y el medio cinematográfico*», en Vítor Guerreiro, Carlos João Correia y Vítor Moura (eds.), *Quando há arte! Ensaios de homenagem a Maria do Carmo d'Orey*, Silveira, Bookbuilders, pp.157-172, <<https://doi.org/10.21747/9789898973610>>.
- González, Jesús Ángel (2009a), «“Happy Accidents”: An Interview with Paul Auster», *Literature/Film Quarterly*, 37(1), pp. 18-27, <<https://www.jstor.org/stable/43797502>>.
- González, Jesús Ángel (2009b), «Words Versus Images: Paul Auster's Films from *Smoke* to *The Book of Illusions*», *Literature/Film Quarterly*, 37(1), pp. 28-48, <<https://www.jstor.org/stable/43797503>>.
- Marcus, Laura (2013), «The Death of Cinema and the Contemporary Novel», *Affirmations: Of the Modern*, 1(1), pp. 160-177, <<https://doi.org/10.57009/am.81>>.
- Martin, William (2004), «Esse and Percipi in *Film*: A 'Note' upon the Beckett-Schneider 'Correspondence'», *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 14(1), pp. 533-546, <<https://doi.org/10.1163/18757405-90000210>>.
- McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge.
- Peacock, Jim (2006), «Carrying the Burden of Representation: Paul Auster's *The Book of Illusions*», *Journal of American Studies*, 40(1), pp. 53-69, <<https://www.jstor.org/stable/27557734>>.
- Rizza, Michael James (2021), «Artists in Isolation: The Paradox of Recognition in Paul Auster's *The Book of Illusions*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 62(5), pp. 482-495, <<https://doi.org/10.1080/00111619.2021.1962786>>.
- Schneider, Alan (1995), «On Directing *Film*», *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 4(1), pp. 29-40, <<https://www.jstor.org/stable/44018164>>.
- Slide, Anthony (1992). *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*. Jefferson: McFarland & Co.
- Varvogli, Alikí (2001), *The World that is the Book*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Zhang, Meiping (2019), «“A World Complete Without Me”: Writing Cinema in Paul Auster's *The Book of Illusions*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 60(4), pp. 393-408, <<https://doi.org/10.1080/00111619.2019.1601067>>.

Recibido: 10/09/2025

Aceptado: 12/11/2025