

PAUL AUSTER Y LA MAGIA DE LA ESCRITURA DE OTROS MUNDOS

Jordi Massó Castilla
(Universidad Complutense de Madrid)
jsmasso@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-2304-516X>

RESUMEN: La magia es un elemento presente en la narrativa de Paul Auster. Los fenómenos mágicos, vinculados tanto a la irrupción del azar como al poder de la memoria –otros dos temas recurrentes en sus novelas– y ligados a ciertos objetos muy concretos, permiten poner en marcha el funcionamiento de narraciones dentro de otras narraciones, recurso característico de Auster. En este artículo se plantea que una posible fuente para la presencia de la magia en sus textos podría ser el interés que muestra tener por el pensamiento del filósofo Giordano Bruno, como se demuestra en las alusiones a este pensador que se encuentran en su literatura.

PALABRAS CLAVE: magia, memoria, escritura, Giordano Bruno.

PAUL AUSTER AND THE MAGIC OF WRITING OTHER WORLDS

ABSTRACT: Magic is a recurring element in Paul Auster's narrative. Magical phenomena –linked both to the irruption of chance and to the power of memory, two other recurrent themes in his novels, and associated with certain very specific objects– make it possible to set in motion the functioning of stories within other stories, a characteristic device in Auster's work. This article argues that a possible source for the presence of magic in his texts may be his evident interest in the thought of the philosopher Giordano Bruno, as demonstrated by the references to this thinker that appear in his literature.

KEYWORDS: magic, memory, writing, Giordano Bruno.

Lo mágico no es meramente algo soñado. Es real y aporta consigo todas las emociones de la realidad

1. INTRODUCCIÓN

En el país de las últimas cosas, hay quien ha perdido las palabras después de haberse quedado sin voz. También se da el caso de que éstas, las palabras, se asemejen a piedras que obstruyen la boca y que, por eso, «crean problemas» (Auster, 2005: 149) cuando se habla. Otro fenómeno propio del país de las últimas cosas es que fluyan a borbotones como un «medio de locomoción» (Auster, 2005: 162), lo que resulta en la misma inteligibilidad. Por fin, en este país las palabras llegan a veces a apoderarse de la mente de los hablantes, hasta enajenarles y precipitarles en una muerte que les sorprende mientras duermen.

Todas estas son situaciones descritas por Anna Blume, la narradora de *El país de las últimas cosas* (1987), seguramente la novela más distópica de cuantas escribió Paul Auster, con el añadido de que, a diferencia de otras distopías, como *Un hombre en la oscuridad* (2008), aquí el lenguaje es uno de los elementos que más contribuyen a crear

el paisaje de pesadilla dibujado por la narración. Incluso cuenta aquel país con una variante de la ‘neolengua’ de esa otra distopía creada por Orwell, aquí llamada «lenguaje fantástico» (Auster, 2005: 172)¹:

Hay muchas otras formas de hablar en esta lengua, y casi todas comienzan cuando una persona le dice a la otra: «Yo desearía...». Lo que deseen es totalmente irrelevante siempre y cuando sea algo imposible: «desearía que el sol no se pusiera nunca», «desearía que el dinero creciera en mis bolsillos», «desearía que la ciudad volviera a ser como en los viejos tiempos». Te haces una idea, ¿verdad? Cuestiones absurdas e infantiles, sin significado ni posibilidad de convertirse en realidad. (Auster, 2005: 20-21)

En el país de las últimas cosas, el lenguaje no es la única realidad que desaparece. En su caso, su desaparición supone el triunfo de ese otro lenguaje, el «fantástico» (Auster, 2005: 172), que acaba por borrar completamente al primero. Por eso, la narradora de esta novela bien podría haber titulado el relato de los sucesos que ha vivido «el país de las últimas palabras». De hecho, es Anna Blume quien explica cómo uno de sus juegos infantiles rememorados al comienzo de la narración se llamaba, precisamente, «el bosque de las palabras olvidadas» (Auster, 2005: 21). Así es como Auster nos sitúa ante el intento de su personaje de plasmar por escrito, mitad testamento, mitad recordatorio, cómo era ese mundo previo a ese presente inhumano en el que las palabras llegan a matar a quien las emplea. Estamos así en una escena frecuente en la narrativa de Auster, en la que un personaje recuerda en soledad, en este caso puede que aislado en una habitación² –no es algo que la trama aclare–, y por medio de la escritura episodios de algo acontecido. Se trata de una operación que tiene un componente de resistencia –la escritura como último reducto del lenguaje hecho con «conceptos con significado común» (Auster, 2005: 103)–, pero también de desesperanza, pues tal y como lo describe la narradora,

[a]hora nos queda poco tiempo y no debo usar más palabras de las necesarias. No pensé que llevaría tanto tiempo, sólo unos pocos días para contarte lo esencial, nada más; pero he llenado casi todo el cuaderno, y apenas si he rozado la superficie. Esto explica por qué hago la letra cada vez más pequeña a medida que avanzo. He intentado dejar sitio para todo, he intentado llegar al final antes de que sea demasiado tarde; pero ahora veo hasta qué punto me he engañado a mí misma. Las palabras no permiten estas cosas. Cuanto más cerca estás del final, más tienes que decir [...]. Las palabras se hacen cada vez más pequeñas, tan pequeñas que tal vez resulten ilegibles. (Auster, 2005: 200)

2. MEMORIZARLO TODO, DECIRLO TODO

De este modo, y como se ha señalado en más de una ocasión, *El país de las últimas cosas* es, también, una reflexión metalingüística y ontológica sobre la relación entre el lenguaje y la realidad, sobre el poder performativo que tiene el primero para intervenir en

¹ «The language of ghosts» en el original, expresión que muestra con mayor claridad que su traducción cómo quien emplea esa lengua está más cerca de la espectralidad que de la humanidad, está más muerto que vivo.

² «La memoria como una habitación, un cuerpo, un cráneo; un cráneo que encierra la habitación donde se encuentra el cuerpo. Como en la imagen: “un hombre sentado en su habitación”» (Auster, 2019: 103).

la segunda.³ Este tipo de planteamientos, recurrentes en la narrativa de Auster,⁴ lo aproxima a ciertas posiciones de la filosofía del lenguaje del siglo XX que han cuestionado el vínculo supuestamente natural entre las palabras y las cosas. No es eso, empero, en lo que quisiera centrarme, pues me interesa más prestar atención al corolario que extrae este autor, y que no es otro que preguntarse si la humanidad puede sobreponerse a esta «caída del lenguaje», esto es, si «las palabras, como usted comprende, son susceptibles de cambio» (Auster, 1999: 99). No se trata tanto del regreso a una suerte de lenguaje adánico, como en cambio sí se sugiere en otras historias de este escritor,⁵ como de buscar un espacio en el que las palabras tengan un efecto liberador frente a esa realidad alienante y distópica en la que se desarrollan algunas de las narraciones de Auster, tales como *Un hombre en la oscuridad* (2008) o *Viajes en el scriptorium* (2006).

Es más que significativo que las últimas palabras en el país de las últimas cosas queden registradas en una «libreta grande de tapa azul» (Auster, 2005: 93). ¿Por qué escribir cuando el «lenguaje fantástico» (172) parece haberse extendido por toda la población, y ya pronto nadie entenderá lo que en esa libreta escribe Anna Blume con su lengua de conceptos «con significado común» (103)? ¿Y qué sentido tiene producir un objeto así, repleto de palabras, cuando los gestores de la institución que reúne la mayor cantidad de ellos, la Biblioteca Nacional, estaba empeñada en deshacerse de ese tesoro? La respuesta pasa por entender que la escritura es, ante todo, el ejercicio de la memoria, que quien recuerda, narrándolo, lo vivo, evita que caiga en el olvido: «Todo el mundo es propenso al olvido, incluso en circunstancias más favorables; y en un lugar como éste, con tantas cosas desapareciendo del mundo material, puedes imaginarte cuántas caen en el olvido permanentemente» (Auster, 2005: 103). Ante este peligro, lo único que puede hacer Anna Blume, es «decirlo todo»: «Por lo tanto, éstas son las palabras, tarde o temprano intentaré decirlo todo y no tiene importancia en qué orden lo haga, si lo primero es lo segundo o lo segundo lo último. Todo se arremolina a la vez en mi mente y el solo hecho de recordar una cosa el tiempo suficiente para decirla es toda una victoria» (52).

Como puede verse, lo que este personaje escribe en la libreta azul –la importancia de este color se hará evidente más adelante– es esa totalidad a punto de desaparecer; es un mundo próximo a ser pretérito que podrá perdurar en la forma de una escritura cada vez más minúscula, cada vez más ilegible, lo que paradójicamente impedirá su lectura –o no tan paradójicamente, pues ¿quién podría leerlo todo?–. Es esta idea, la de la ficción como creadora de mundos separados y distintos al mundo real, una de las señas de identidad de la literatura de Auster, que en buena medida le dota de una impronta posmoderna (Bolaño, 2021) y permite que en su obra se vea una aplicación de la teoría

³ «Con esta clara sensación de separación entre significante y significado en el lenguaje, y la consiguiente oportunidad de controlar las palabras para fines rentables, las narraciones y el lenguaje se describen a menudo como algo acerca de lo cual sospechar, ya que la verdad y la historia se confunden rápidamente» (Woods, 2004: 149).

⁴ Valga como botón de muestra esta reflexión de uno de los personajes de *Ciudad de cristal* (1985): «Porque nuestras palabras ya no se corresponden con el mundo. Cuando las cosas estaban enteras nos sentíamos seguros de que nuestras palabras podían expresarlas. Pero poco a poco estas cosas se han partido, se han hecho pedazos, han caído en el caos. Y sin embargo nuestras palabras siguen siendo las mismas. No se han adaptado a la nueva realidad. De ahí que cada vez que intentamos hablar de lo que vemos, hablamos falsamente, distorsionando la cosa misma que tratamos de representar. Esto ha hecho que todo sea confusión y desorden». (Auster, 2007: 87).

⁵ «En *Ciudad de cristal*, la primera entrega de la *Trilogía de Nueva York*, Daniel Quinn acepta una investigación encargada sobre Peter Stillman padre, por su hijo, Peter Stillman junior. Quinn, un escritor de novelas policiacas más que un detective profesional, busca ardientemente a Stillman Sr., un hombre tan seguro de la posibilidad de encontrar una lengua anterior a la caída de Adán, que encarcela a su hijo en una habitación cerrada con llave, aislado de todo contacto humano, durante gran parte de su infancia» (Durkin, 2011: 57).

de la ficción literaria de los mundos posibles de Doležel (Banks, 2011). Quien escribe crea *otra* realidad, con personajes que a veces cobran vida propia, pues no son sino los seres que habitan el nuevo mundo, uno de tantos posibles mundos de los que está preñada la literatura. Mundos infinitos, lo que trae al recuerdo, inevitablemente, la idea de Giordano Bruno sobre el particular y que sirve de inspiración para este juego de cajas rusas en forma de realidades metidas en otras realidades. Por ejemplo, un escritor – Auster –, crea una ficción en la que un personaje que también es escritor (Sidney Orr, en *La noche del oráculo* –2003–), imagina la historia de la escritora autora de otra novela titulada, también, *La noche del oráculo*. Un mundo dentro de otro, que a su vez está en el interior de otro... todos interconectados en un juego infinito, como señalara Bruno, algo de lo que se hacen eco dos personajes de *Un hombre en la oscuridad*:

¿Cómo puedo saberlo? Todo parece real. Estoy aquí sentado, metido en mi propio cuerpo, pero al mismo tiempo no es posible que me encuentre en este lugar, ¿verdad? Mi sitio es otro.

Está usted aquí, no cabe duda. Y es de otro sitio.

Las dos cosas no pueden ser. O lo uno, o lo otro.

¿Le resulta familiar el nombre de Giordano Bruno?

No. Nunca he oído hablar de él.

Un filósofo italiano del siglo dieciséis. Sostenía que, si Dios es infinito, y sus poderes son infinitos, entonces debe haber un número infinito de mundos.

Me parece que tiene sentido. Suponiendo que uno crea en Dios.

Lo quemaron en la hoguera por esa idea. Pero eso no significa que estuviera equivocado, ¿verdad?

¿Por qué me lo pregunta? No tengo la menor idea de esas cosas. ¿Cómo voy a darle una opinión de algo que no comprendo?

Hasta que no se despertó el otro día en aquel hoyo, había vivido toda su vida en otro mundo. Pero ¿cómo podía estar seguro de que sólo existía ese mundo?

Porque... porque era el único mundo que yo conocía.

Pero ahora conoce otro mundo diferente. ¿Qué le sugiere eso, Brick?

No lo entiendo.

No hay una sola realidad, cabo. Existen múltiples realidades. No hay un único mundo. Sino muchos mundos, y todos discurren en paralelo, mundos y antimundos, mundos y sombras de mundos, y cada uno de ellos lo sueña, lo imagina o lo escribe alguien en otro mundo. Cada mundo es la creación mental de un individuo. (Auster, 2008: 82-83)

Ningún estudio se ha hecho cargo de la posible influencia de Bruno en la obra de Paul Auster. Es cierto que la presencia del nolano es escasa, apenas una mención, la de esta novela, y otra en una obra anterior, *La invención de la soledad* (1982), que pronto visitaremos. Y eso a pesar de que esta conexión puede ser más fuerte de lo señalado por los trabajos dedicados a la obra de Auster. Para empezar, siempre ha de estar presente que, para Bruno, la escritura es el puente entre la experiencia humana, siempre limitada, y la infinitud del universo (Yates, 1983: 282). Escribir era entonces para él un ejercicio de traducción, un poner en signos aquello que desborda la mente; escribir como lo que daría acceso a la experiencia de la infinitud por medio de la invención de mundos posibles. Pero, como es sabido, la escritura que concibe Bruno no responde exactamente a la imagen de quien, recluido en una estancia, pone negro sobre blanco unas marcas posteriormente legibles. Su «*scriptura interna*» era algo muy distinto, una creación mnemotécnica de combinaciones de imágenes que reproducen cuanto en el mundo existe. Con esa escritura, todo puede decirse, o, mejor, expresarse, pues quien crea es la mente en este ejercicio memorístico. Memorístico porque, llegados a este punto, es preciso

recalcar que la memoria es la clave de la *scriptura interna* de Bruno. Frances Yates explica cómo se produce en Bruno este juego entre la escritura y la memoria:

Mediante la disposición o la manipulación o el uso de las imágenes astrales, manipulamos formas que están en un estadio más próximo a la realidad que los objetos del mundo inferior, todo lo cual depende de las influencias estelares. Podemos actuar sobre el mundo inferior, transformar las influencias estelares que sobre él se ejercen, si sabemos cómo disponer y manipular las imágenes de las estrellas. De hecho, las imágenes de las estrellas son las «sombras de las ideas», sombras de la realidad que están más próximas a la realidad que las sombras físicas del mundo inferior [...] Imprimiendo en la memoria las imágenes de los «agentes superiores», conoceremos desde arriba las cosas de abajo; las cosas inferiores se organizarán a sí mismas en la memoria tan pronto como hayamos organizado en ella las imágenes de las cosas más altas, las cuales contienen la realidad de las cosas inferiores en una forma más elevada, en una forma más cercana a la realidad última. (Yates, 2005: 238-239)

Así pues, la *scriptura interna* genera unas «imágenes astrales» que, combinadas entre sí, acaban por producir ese espacio intermedio entre lo sensible y lo inteligible, el de las «sombras de las ideas» (Yates, 2005: 238-239). La memoria tiene ante sí el enorme desafío de aprender la combinatoria de las imágenes astrales, para lo cual cuenta con la ayuda de las tablas y ruedas de imágenes y signos que Bruno proporciona a quienes deseen iniciarse en este arte de la memoria para alcanzar la deseada conexión con lo infinito. El ejercicio se presenta, es evidente, como una empresa desmedida, a todas luces imposible, pues, de nuevo, ¿cómo puede una facultad como la memoria pretender registrar la totalidad de lo existente? Debería ser algo más parecido a una mente divina que a una siempre falible conciencia humana. En cualquier caso, lo relevante es que es la memoria y no la imaginación la que tiene como cometido, a partir de Giordano Bruno, conectar con la infinitud de los mundos posibles; es ella quien puede, jugando con esas combinaciones de imágenes astrales, originar nuevos mundos, ya contenidos, eso sí, en el todo.

«Decirlo todo» (Auster, 2005: 52) sería entonces lo resultante de ese ejercicio memorístico prodigioso capaz de revelar la correspondencia entre el pensamiento humano y la estructura de la naturaleza. Dejemos que sea el propio Paul Auster quien describa el arte de la memoria de Bruno:

Para continuar, una descripción detallada de los sistemas clásicos de la memoria, diagramas, dibujos simbólicos. Por ejemplo, Raimon Llull o Robert Fludd, sin mencionar a Giordano Bruno, el gran nolano quemado en la hoguera en el año 1600. Lugares e imágenes como catalizadores para recordar otros lugares y otras imágenes: objetos, hechos, los objetos enterrados de nuestra propia vida. Mnemotecnia. Para seguir con la idea de Bruno de que la estructura del pensamiento humano se corresponde con la estructura de la naturaleza. Y concluir, por consiguiente, que en cierto modo todo está relacionado con todo. (Auster 2019: 88)

Son palabras tomadas de ese gran libro sobre la memoria que es *La invención de la soledad*, en especial su segunda parte, cuyo título no deja lugar a dudas: es el *Libro de la Memoria*. Es aquí en donde se encuentra esta mención a Bruno, la segunda, recuérdese, que puede encontrarse en toda la literatura de Auster. El *Libro* se abre con las mismas palabras que lo cierran: «Fue. Nunca volverá a ser» (Auster, 2019: 87). Quien ha dejado de ser es el padre del escritor; quien da inicio a un doloroso ejercicio recordatorio es su hijo. Así, asumiendo que la memoria es «el espacio en que una cosa ocurre por segunda vez» (Auster 2019: 97), va tomando ésta posiciones y comienza a desplegarse en una

doble dirección. Por un lado, como recordatorio de la propia vida del escritor; por otro, como modo de ordenar y dotar de sentido a lo vivido. No se trata, creo, de una búsqueda como construcción de la propia identidad, sino de una experiencia de radical soledad que debe producir la comprensión de que ésta es, precisamente, lo contrario a un cierre en el ‘yo’: una apertura a los otros:

Esto es lo que intentaba explorar en *El libro de la memoria*: examinar las dos caras de la palabra «soledad». Sentí como si mirara al fondo de mí mismo, y lo que encontré allí fue más que solo a mí mismo: encontré el mundo. Por eso este libro está lleno de tantas referencias y citas, para rendir homenaje a todos los demás que hay en mí. Por un lado, es una obra sobre la soledad; por otro, sobre la comunidad. Ese libro tiene decenas de autores, y quería que todos hablaran a través de mí. En definitiva, *El libro de la memoria* es una obra colectiva. (McCaffery y Gregory 2013: 33)

Esta última idea es sumamente relevante, pues disipa la idea de que la escritura es un ejercicio solipsista que acaba cuando el yo alcanza a dilucidar quién es en verdad. Escribir no empieza y acaba en el *sí mismo*, no es el paso de la indeterminación –¿quién soy?– a la certidumbre –yo soy el que soy, o algo similar–, sino que ese rodeo por los otros citados –las abundantes «referencias»– y, sobre todo, recordados –el padre–, permiten que lo que finalmente se produzca sea una experiencia en la que lo encontrado es, como dice Auster en la cita anterior, «el mundo». El mundo del texto, el mundo fuera del texto, unidos ambos por la escritura de la memoria que, de esta manera, da cuenta de las multitudes que, como dijo aquel, cada cual contiene. Y, así, escribir deja de ser una práctica de soledad para pasar a ser el establecimiento de una «compañía»:

Cada libro es una imagen de soledad. Es un objeto tangible que uno puede levantar, apoyar, abrir y cerrar, y sus palabras representan muchos meses, cuando no muchos años de la soledad de un hombre, de modo que con cada libro que uno lee puede decirse a sí mismo que está enfrentándose a una partícula de esa soledad. Un hombre se sienta solo en una habitación y escribe. El libro puede hablar de soledad o compañía, pero siempre es necesariamente un producto de la soledad. A. se sienta ante su mesa para traducir el libro de otro hombre, y es como si entrara en la soledad de ese hombre y la hiciera propia. Aunque sin duda eso es imposible, pues una vez que se abre la brecha de una soledad, una vez que la soledad ha sido asumida por otro, deja de ser soledad para convertirse en una especie de compañía. Aunque sólo haya un hombre en la habitación, en realidad hay dos. A. se imagina a sí mismo como una especie de espectro de aquel otro hombre, que está y no está allí, y cuyo libro es y no es el mismo que él está traduciendo. Entonces se dice a sí mismo que es posible estar solo y no estarlo en el mismo momento.

Una palabra se convierte en otra, una cosa se transforma en otra distinta. De esta forma, se dice, funciona del mismo modo que la memoria. (Auster 2019: 160-161)

3. LA MAGIA Y LA ESCRITURA

Auster, atento a la teoría de los mundos infinitos de Bruno, conocedor de que su mnemotécnica es lo que conecta la infinitud de esos mundos posibles, parece dejar de lado no obstante un ingrediente fundamental de la *scriptura interna* del nolano, como es el poder que obtiene quien se muestre ducho en ese arte de la memoria. En efecto, quien es capaz de recordar, es también capaz de ‘escribir’, combinando imágenes astrales, el todo. Puede, entonces, crear mundos dentro del propio mundo para, en un camino de regreso, acabar interviniendo en éste: «Por medio de las cuales [las imágenes astrales] las especies individuales del mundo inferior se unifican. Una memoria astral de esta índole no sólo dará conocimiento sino poderes» (Yates, 2005: 239). Un poder de transformación

de la propia realidad por medio de la escritura, ¿qué clase de fenómeno es ése? Giordano Bruno le dio un nombre: magia. «Hay magia cuando se añaden tales circunstancias, que aparecen obras de una naturaleza y una inteligencia superiores, promoviendo la admiración mediante apariciones» (Bruno, 2007: 248). Sobre esta actuación mágica señala Gómez de Liaño lo siguiente: «Ante nosotros, pues, los demonios en sus descripciones. La operación del mago es, primeramente, el intento de dar nombre a las cosas. Un nombre que *nos* las traiga a la existencia y que, al mismo tiempo, no las reduzca al razonamiento. Los demonios son universos posibles, tiempos, espacios, cuerpos, modos de vida posibles, periplos desorbitados de las cosas» (Gómez de Liaño en Bruno, 2007: 240). Los «demonios» son esos lenguajes imaginarios o, mejor, internos que consiguen un dominio sobre el mundo («Te digo que, si consideras esto con solicitud podrás alcanzar un arte figurativo tal que ayudará no sólo a la memoria, sino también a todas las potencias del alma de una manera maravillosa», Bruno en Yates 2005: 239).

Para lograr el control sobre los demonios, el «mago» les da nombre. Las palabras, signos mentales para Giordano Bruno, permiten que su creador se enseñoree del mundo, pudiendo intervenir sobre él para modificarlo. Puede que el escritor, también hacedor de palabras, no llegue a tanto, pero sí que puede crear un nuevo mundo que en algunos aspectos supere al original. Por lo pronto, en el universo que crea Anna Blume hay más vida, más autenticidad, más humanidad, que ese otro en donde el lenguaje cotidiano está a punto de dominarlo todo y lograr que las palabras, junto con las cosas que designan, caigan en el olvido. De ahí que este personaje, como todos aquellos que, en la literatura de Auster, se encierran en una habitación para permitir que su memoria pueda salvar lo que aún no se ha perdido, tengan algo de magos.

No me refiero, o no sólo, a que algunos se dediquen a la magia, a hacer trucos de ilusionismo, por ser su profesión o su afición, como sucede con Owen Brick, personaje creado por el protagonista de *Un hombre en la oscuridad*. Hablo, más bien, de lo que ocurre cuando algunos de los seres creados por Auster escapan del mundo circundante, no necesariamente tan de pesadilla como el de *El país de las últimas cosas*, y comienzan a escribir, en soledad, activando su memoria. Entonces acontece lo inexplicable, lo prodigioso. Como que las palabras parezcan salvar al mundo que las ha olvidado. O como que quien se veía arrojado a una insuperable mudez, encuentre en la escritura la forma de regresar al mundo de las palabras. Esto último es lo que le sucede a ese escritor, Sidney Orr, que cree que su incapacidad para escribir es el pago que le ha exigido recuperarse de la enfermedad que lo había sentenciado a muerte. Sin embargo, el encuentro casual con un objeto mágico cambia el rumbo de su sino:

Así que quité el capuchón a la pluma, puse el plumín sobre la línea de la primera hoja del cuaderno azul, y empecé a escribir.

Las palabras fluyeron con rapidez, fácilmente, sin requerir gran esfuerzo. Resultaba sorprendente, pero con tal de que no dejara de mover la mano de izquierda a derecha, la palabra siguiente siempre parecía estar allí, deseosa por salir de mi pluma. (Auster, 2004: 23)

Otro cuaderno azul. Como el de Anna Blume. Y es también azul otro objeto mágico, la piedra del filme escrito y dirigido por Auster *Lulú on the bridge* (1998), que, pese a lo que pueda parecer, no es un elemento en el interior del sueño que tiene un moribundo casi en el mismo momento de fallecer. Los efectos que tiene esa piedra no forman parte de la fantasía creada por el saxofonista Izzy Maurer. Son, como explica Auster, reales:

PA: Todo es muy simple en un primer nivel. Un hombre recibe un tiro y, en la última hora antes de morir, sueña otra vida para sí. El contenido de ese sueño lo dan cierto número de

elementos que ha tenido ante sí poco antes y poco después del tiroteo. Una pared llena de fotografías en los lavabos de caballeros con rostros de mujeres –estrellas de cine, casi todas– y un pedazo de yeso que cae del techo. Todo viene de esos elementos: la mágica piedra azul, la joven de la que se enamora, el hecho de que ella sea actriz y le caiga como llovido del cielo un papel en una película, la directora de la película..., etcétera. Ésta es una forma de leer el relato: el marco, por así decir. Pero no puede decirse que sea la más interesante de todas. Supongo que lo hace más o menos verosímil, pero no toma en consideración el elemento mágico. Y, si eso se olvida, no pienso que quede gran cosa.

RP: ¿Puede explicarse un poco más?

PA: Quiero decir que hay otro nivel en el que todos esos hechos ocurren realmente. Tengo la convicción de que Izzy vive los hechos del relato, que su sueño no es sólo una especie de huera fantasía. Cuando muere, al final, es un hombre distinto del que era al principio. De alguna forma se las ha arreglado para redimirse a sí mismo. Si no fuera así, ¿cómo se explica la presencia de Celia en la calle al final? Es como si ella hubiera vivido la historia también. Pasa la ambulancia y, aunque no tiene forma de saber a quién trasladan dentro, lo sabe, es como si lo supiera. Siente una conexión, se conmueve, se apena..., al comprender que la persona que viaja en aquel vehículo acaba de morir. A mi modo de ver, toda la película se resume en esa secuencia final. Lo mágico no es meramente algo soñado. Es real y aporta consigo todas las emociones de la realidad. (Auster, 2013: 512)

La magia queda, pues, en el territorio que separa el sueño de la realidad. Los disocia, pero también los comunica. Es así el detonante que precipita al personaje a hundirse en la ficción que es el sueño; es, por consiguiente, lo que lo lanza a escribir. Esta sería la primera de las dos características con que se presenta el elemento mágico en la narrativa de Auster. Un acontecimiento mágico se produce en la vida de un individuo a resultas del cual una narración –siempre dentro de otra narración– empieza a ser contada, a ser escrita. Dado su carácter de acontecimiento, es imprevisible y la mayor de las veces casual. Esto sería lo que ligaría a la magia con esa constante de la literatura de Auster que es la importancia del azar en el que desempeña un papel importante la memoria, como confesó en una ocasión el propio autor:

IRWIN: Hablemos un momento sobre la memoria y el azar. Tus personajes parecen impulsados tanto por el azar como por la memoria, zarandeados entre sí. En *La invención de la soledad*, dices: «Pues la historia no se le habría ocurrido a menos que aquello que la convocó no se hubiera hecho sentir ya». Luego narras la historia de M., quien le escribe a su padre desde una «chambre de bonne» en París, solo para descubrir que su padre se había escondido en esa misma habitación, muchos años antes, de los nazis.

AUSTER: Creo que el mundo está lleno de historias, que nuestras vidas están llenas de historias, pero solo en ciertos momentos somos capaces de verlas o comprenderlas. Hay que estar preparado para dar sentido a lo que nos sucede. La mayoría de nosotros, incluido yo, caminamos por la vida sin prestar mucha atención. De repente, surge una crisis cuando todo sobre nosotros mismos se pone en tela de juicio, cuando el suelo se derrumba bajo nuestros pies. Creo que es en esos momentos cuando la memoria se convierte en una fuerza poderosa en nuestras vidas. Empiezas a explorar el pasado y, invariablemente, llegas a una nueva lectura del pasado, a una nueva comprensión y, gracias a eso, eres capaz de afrontar el presente de una manera nueva. (Irwin, 2013: 42)

Según esto, el acontecimiento originado por el azar desencadena mágicamente una exploración del pasado; activa, en definitiva, a la memoria. Y, como se ha visto, es ella quien puede actuar sobre la realidad creando nuevos mundos. Queda por ver cómo

se produce esa intervención en lo real a cargo de la memoria, es decir, de la escritura. Eso nos lleva a la segunda característica que tiene el elemento mágico en las novelas de Paul Auster, que no es otra que el efecto de reintegración que produce entre el individuo que escribe y lo que le rodea. Recuérdense aquellas palabras del *Libro de la memoria*: «una vez que la soledad ha sido asumida por otro, deja de ser soledad para convertirse en una especie de compañía» (Auster, 2019: 161). O, mejor, en un espacio de compañía: el espacio literario como comunidad de los que no tienen comunidad.⁶ Como dicen los protagonistas de *Lulú on the bridge*:

IZZY

Se siente más viva, ¿no es eso?

CELIA

Sí. (*Pausa. Pensativa. Mirando directamente al frente*) Más... conectada.

IZZY

Conectada... ¿a qué?

CELIA

No lo sé. (*Pausa. Reflexiona. Aún mirando al frente*) A mí misma. A la mesa. Al suelo. Al aire de la habitación. A todo lo que no soy yo. (*Otra pausa*) A usted. (Auster, 2013: 566)

Lo que ha hecho posible esta conexión con el todo ha sido el contacto con la piedra mágica azul, que es, insistimos en ello por última vez, la escritura misma. Es ella el último recurso, el último espacio de resistencia, de los habitantes del país de las últimas cosas cuando las palabras están a punto de perderse y, con ellas, la humanidad misma. Por eso diría que el mensaje más ‘humanista’ de cuantos puede haber en la obra de Auster tiene que ver con esta configuración de la literatura como el reducto que queda cuando el lenguaje cotidiano, invadiéndolo todo, aniquila la realidad para alumbrar un mundo desmemoriado que va perdiendo palabras cargadas de afectos; un mundo en el que «cada persona habla su propia lengua, y a medida que disminuyen los conceptos con significado común, se hace más difícil comunicarse con los demás» (Auster, 2005: 103). Salvar lo que aún no ha sido aniquilado es la tarea encomendada a los narradores que deciden, inopinada y mágicamente, como por azar, decirlo todo cuando aún es posible. Esa es la magia del lenguaje literario de Auster:

Aun así, el poder de hacer rimar las palabras y de transformarlas no se puede desechar. La sensación mágica continúa, aunque no podamos relacionarla con la búsqueda de la verdad; y esa misma magia, esas mismas correspondencias entre palabras están presentes en todas las lenguas, a pesar de que las combinaciones particulares sean diferentes. En el corazón de cada idioma hay una red de rimas, asonancias y significados múltiples, y cada uno de estos fenómenos funciona como una especie de puente que une entre sí a aspectos opuestos y contrastantes del mundo. (Auster, 2019: 189)

OBRAS CITADAS

- Arce, Laura (2020), *Paul Auster's Ghosts: The Echoes of European and American Tradition*, Maryland, Lexington Books.
- Auster, Paul (1996), *La trilogía de Nueva York* (trad. M. de Juan), Barcelona, Anagrama.
- Auster, Paul (2004), *La noche del oráculo* (trad. B. Gómez Ibáñez), Barcelona, Anagrama.
- Auster, Paul (2005), *El país de las últimas cosas* (trad. M.E. Ciocchini), Barcelona, Anagrama.

⁶ Aquí sería oportuno traer a colación los numerosos estudios dedicados a la conexión entre la obra de Auster y la de Maurice Blanchot, como el de Laura Arce (2020), que nos ha servido de inspiración en todo nuestro trabajo, en especial en el presente apartado.

- Auster, Paul (2007), *Viajes por el Scriptorium* (trad. B. Gómez Ibáñez), Barcelona, Anagrama.
- Auster, Paul (2008), *Un hombre en la oscuridad* (trad. B. Gómez Ibáñez), Barcelona, Anagrama.
- Auster, Paul (2013), *Guiones*, Barcelona, Seix Barral.
- Auster, Paul (2019), *Ensayos completos*, Barcelona, Seix Barral.
- Banks, Michelle (2011), «“The Connection Exists”: Hermeneutics and Authority in Paul Auster’s Fictional Worlds», en Stefania Ciocia y Jesús A. Gonzalez (eds.), *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 149-172.
- Bolaño Quintero, Jesús (2021), «Paul Auster’s transcendentalism: shifting postmodern sensibility in the new millennium», en *Journal of English studies* – volume 19, 3-21, <<http://doi.org/10.18172/jes.4750>>.
- Bruno, Giordano (2007), *Mundo, magia, memoria* (trad. I. Gómez de Liaño), Madrid, Biblioteca Nueva.
- Durkin, Annita (2011) «Writing in the Margins: Place and Race in *The Brooklyn Follies* and *Timbuktu*», en Stefania Ciocia y Jesús A. Gonzalez (eds.), *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 55-74.
- Irwin, Mark (2013), «Memory’s Escape–Inventing the Music of Chance: A Conversation with Paul Auster», en James M. Hutchisson (ed.), *Conversations with Paul Auster*, University Press of Mississippi, pp. 40-49.
- McCaffery, Larry y Gregory, Sinda (2013), «An Interview with Paul Auster», en James M. Hutchisson (ed.), *Conversations with Paul Auster*, University Press of Mississippi, pp. 13-39.
- Woods, Tim (2004), «“Looking for Signs in the Air”: Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things*», en Harold Bloom (ed.), *Paul Auster*, Chelsea House Publisher.
- Yates, Frances E. (1983), *Giordano Bruno y la tradición hermética* (trad. E. Bergadà), Barcelona, Ariel.
- Yates, Frances E. (2005), *El arte de la memoria* (trad. I. Gómez de Liaño), Madrid, Siruela.

Recibido: 18/10/2025

Aceptado: 01/11/2025