

Gérard de Cortanze

Dossier Paul Auster

La soledad del laberinto

Traducción de Mónica Martín Berdagué

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Este libro es una versión ampliada del “Dossier Paul Auster”,
publicado por *Le Magazine Littéraire*

© Gérard de Cortanze, 1996

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1996
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-0778-6

Depósito Legal: B. 43753-1996

Printed in Spain

Liberduplex, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

ÍNDICE

<i>Un itinerario de París a Brooklyn</i> , Prólogo de Rafael Conte	2
Del parque Montsouris a Park Slope.....	5
La soledad del laberinto.....	10
Entrevista con Paul Auster, Nueva York, octubre de 1995	24
Entrevista con Paul Auster, Nueva York, mayo de 1996.....	47
Cronología	70
Bibliografía.....	76

Un itinerario de París a Brooklyn

A estas alturas, ya es algo bien sabido que Estados Unidos no posee hoy “una” literatura, sino muchas, de la misma manera que -vamos a decir una obviedad- tampoco es un país, ni una sola nación, sino, como su propio nombre indica, “varios” países, muchas naciones, unos estados, unidos, eso sí, en cierta medida, pero a veces a regañadientes, nunca del todo y tampoco siempre. Los Estados Unidos de América del Norte no poseen un nombre propio, sino una definición empresarial, una especie de logotipo de intereses: son un conjunto de estados, países, literaturas, una entidad multinacional, a la que mantiene unida un común idioma mayoritario, un sistema político flexible y homogéneo, una ideología conservadora, aunque laxa y elemental, una concepción de la cultura como ocio, entretenimiento y negocio, unas condiciones materiales tan ricas como plurales y un sistema de intercambio de intereses que beneficia holgadamente a sus diversas minorías mayoritarias. Este cosmológico *melting-pot* funciona como un gigantesco motor de explosión -de explosiones- más que como un ordenador, y, tras unos principios fundadores bien jerarquizados, arcaicos e integradores, cuyas contradicciones sólo se subsanaron a través de la célebre guerra de secesión -que fue su verdadera revolución, no la de la independencia-, su único riesgo reside en su capacidad de integración de las múltiples razas que lo componen. En este sentido, Estados Unidos es un tubo de ensayo, un crisol por el momento victorioso pese a las convulsiones que lo sacuden de cuando en cuando, un anticipo general de lo que podría ser un mundo global en el futuro.

Por todo ello, y si siempre es bastante complicado caracterizar literaturas nacionales, sobre todo si nos acercamos a las más rabiosas y desintegradoras actualidades, mucho más lo es para lo que yo prefiero llamar personalmente “literaturas norteamericanas”, tan despedazadas por ese *melting-pot* cultural, social y político que acabo de describir, que las atraviesa y perfora en todas las direcciones. Las letras norteamericanas son una auténtica diáspora en la que se puede observar alegóricamente la disgregación del mundo actual. Allí encontramos por ejemplo -y por hablar del género que hoy nos ocupa, sobre todo- narrativa neoyorquina (con la subsección judía), californiana, del Medio Oeste, del profundo Sur, afroamericana, feminista, “gay”, la vanguardista más rabiosamente experimental (a la que allí la crítica denomina “posmoderna”, vaya por dios, nada que ver con nuestro posmodernismo hispano de andar por casa), la del realismo más o menos sucio, las novelas de “género”, esto es, históricas, de aventuras, sagas familiares, de espías, policías, ciencia ficción o melodramas apresurados, que a veces desembocan en la de consumo, abocada a lo televisual y cinematográfico por lo general, que suele ser la que se lleva el gato al agua, y así sucesivamente, y todo ello bajo el criterio fundamental de no poder rechazar ningún género o subgénero por sí mismo, pues en cada uno de ellos puede saltar la excepción de la obra maestra, no se olvide, o al menos agradables buenas sorpresas.

¿Dónde colocar entonces, dentro de este panorama, la obra de uno de sus autores más originales y sorprendentes, Paul Auster? Este escritor que se acerca a la cincuentena cuando escribo estas líneas, nacido frente a Nueva York, y en la actualidad residente en Brooklyn después de haber visitado largamente Europa y sobre todo Francia durante casi un lustro, tras haber escrito y publicado ensayos, poemas, críticas, espléndidas traducciones, sobre todo de poesía francesa, nueve novelas de éxito, un misterioso y breve texto tan docrinal como confesional de su poética, recientemente alcanzaba también el éxito en una doble incursión en el género artístico dominante en su

país, el del cine, con la idea y guión de *Smoke*, de Wayne Wang, y la dirección compartida con este mismo director de una insólita secuela, *Blue in the face*, tan interesante como la anterior. Casado en segundas nupcias con la también escritora Siri Hustvedt, instalado de manera permanente en Nueva York, en el barrio de Brooklyn -tan cantado en las dos películas citadas-, con sendos hijos de cada uno de sus matrimonios, y apasionado del béisbol, el año pasado recibió al joven escritor francés Gérard de Cortanze, quien preparó un dossier sobre él para la revista *Le Magazine Littéraire*, elaboró su cronología, realizó el “diccionario” de sus temas fundamentales -lo que al otro lado de los Pirineos se denomina un *quid*- y pudo hacerle asimismo dos profundas entrevistas, todo lo cual lo encontrará el lector en las páginas que siguen.

Pues es bastante curioso observar que la obra de Auster, si bien ha conseguido en todas partes el reconocimiento de la crítica -en su propio país para empezar, que es lo más complejo-, ha tenido más éxito entre los lectores europeos que entre los americanos, sobre todo en Francia y España. Fruto de este éxito y de la colaboración instintiva de público y crítica de estos dos últimos países es precisamente este libro, escrito por un francés, sobre un autor norteamericano, y publicado en España y en español por derecho propio. Sin haber renunciado nunca del todo a sus características norteamericanas, la obra de Auster posee también hondas raíces europeas, lo que quizá la intelectualiza demasiado para las tremendas y aplastantes premuras de su mercado original.

De origen judío, nacido en Nueva Jersey a principios de 1947, tras la separación de sus padres cursó estudios en Columbia -literaturas inglesa, francesa e italiana- entre 1965 y 1970, con algunos viajes intercalados por Francia, Paul Auster empezó su carrera como poeta, traductor de poesía, crítico y ensayista, sobre temas de literatura, música y cine, esto es, por lo más duro. En una larga estancia en Francia se relaciona con poetas ya célebres, como Jacques Dupin o André du Bouchet, empieza su gran labor como traductor de poesía francesa, que culminaría posteriormente en sendas antologías, una de los poetas surrealistas y otra más general de poesía gala del siglo XX, pero también de textos de Joubert, Mallarmé, Sartre, Blanchot, Bataille, Simenon, o de escritos y entrevistas de Joan Miró. También escribe extraños guiones de cine, piezas teatrales breves, colabora en la prensa, alguna novela policial bajo seudónimo, pasa unos años bastante duros, hasta que cuando muere su padre y descubre que su abuela había asesinado a su marido empieza a escribir su primera novela de raíces autobiográficas y bastante experimental, *La invención de la soledad*. Pero ya en la segunda mitad de los años ochenta, con la publicación de *El país de las últimas cosas*, de índole futurista y de crítica antitotalitaria -en su juventud había hecho una campaña contra la intervención norteamericana en la guerra de Vietnam-, y de las tres novelas *La ciudad de cristal*, *Fantasmas* y *La habitación cerrada*, que luego formarían *La trilogía de Nueva York*, conoce un evidente éxito ante la crítica, y también -aunque menor- ante el público, pues se trata de obras todas ellas bastante experimentales, influidas por las técnicas del *nouveau roman* francés o de la narrativa estructuralista, aunque en la citada trilogía utilizaba asimismo procedimientos de la narrativa policial o de espionaje. En realidad, en su sentido último, se trata de metanovelas abstractas sobre el azar, la comunicación y la revelación de los misterios.

Tras la publicación de una espléndida recopilación de ensayos, *El arte del hambre*, y de un misterioso texto que combina el relato con la confesión poética, *El cuaderno rojo* (que recomiendo leer en la edición de Anagrama -donde además ya ha aparecido toda la obra narrativa del escritor-, con una excepcional introducción del narrador español Justo Navarro), sus cuatro grandes novelas posteriores le confieren ya su verdadero “estatus” como escritor, conocido ya del gran público, ampliamente

traducido y consagrado definitivamente por la crítica: *El Palacio de la Luna*, *La música del azar*, *Leviatán* y *Mr. Vértigo*, de las que en mi opinión la primera y tercera son dos verdaderas obras maestras. Pues, a mi entender, en ellas Paul Auster se libera ya de sus intelectuales raíces francesas -aunque sin separarse nunca de ellas- y se acerca más a lo específicamente norteamericano a través de la narrativa de aprendizaje, de la crítica de la sociedad de consumo, del testimonio de los derrumbamientos de las generaciones liberales, o de la recreación de ambientes góticos, fantásticos y misteriosos, que convierten sus ficciones existenciales en extraños apólogos de evidente significado ético.

También se observan en él conexiones con la escuela judía neoyorquina, bien que con un humor más grave y menos caricatural, o con las experiencias de otros grandes escritores secretos, como William Gaddis, John Hawkes, Thomas Pynchon y William Gass, aunque también sus técnicas son a la postre mucho más claras, explícitas y “comunicables”. La obra de Auster arranca de lo autobiográfico y escruta el misterio, el mundo de las coincidencias, del azar, trata de la Norteamérica más actual, temas familiares -como la búsqueda del padre y de los orígenes- o más filosóficos, como los de la identidad, la incomunicación, las relaciones interraciales, la soledad y el conocimiento, Y el espléndido final con el que se cierra ahora esta obra abierta, repleta de finura, originalidad y misterio, y que se enfrenta al futuro como abriendo puertas sin parar, es por ahora el de esas dos espléndidas películas sobre Brooklyn, donde el humor y la ternura, la suave crítica social y las dificultades para la comunicación y la convivencia estallan a sus más altos niveles.

Pero hasta ahora no he hablado del verdadero autor de este libro, de este interlocutor privilegiado de Paul Auster, del joven escritor francés Gérard de Cortanze, especialista en literaturas hispánicas (española-hispanoamericana) y anglosajonas (inglesa-norteamericana), crítico cuya firma aparece en revistas especializadas, en *Le Magazine Littéraire*, ya citado, pero también en *Le Monde*, autor ya de seis novelas sobre el amor y la muerte (cito las dos últimas, *El amor en la ciudad* y *El ángel del mar*); siete libros de poesía, nueve de ensayos sobre temas y figuras de la literatura y la pintura -tiene un gran libro sobre Antonio Saura-, director de colecciones, asesor de importantes editoriales y autor de cinco grandes antologías sobre temas hispánicos, de las que destacan una dedicada al poeta chileno Vicente Huidobro, y sus fundamentales *Literaturas españolas contemporáneas* y *Cien años de literatura española*. Sólo me cabe decir, con todo mi respeto y cariño hacia esta obra tan aplastante, que indica una vocación y una capacidad de trabajo poco comunes, que es un poeta crítico, un crítico lírico, un periodista cultural nato y un considerable narrador equilibrado por esa poesía y esa crítica que siempre le acompañan.

RAFAEL CONTE
Madrid, 15 de julio de 1996

Del parque Montsouris a Park Slope

“El sábado 21 de octubre me va bien.
Después de la entrevista podríamos revisar
algunas fotografías y ver si encontramos algo
que nos pudiera servir...”

*En recuerdo del Red Dog que encontré
en uno de los puestos callejeros del SoHo*

El primer contacto con una obra -o con su autor- encierra esa imperceptible sensación que a menudo determinará la relación que, más adelante, se irá tejiendo con ella -o con él- al hilo de lecturas y encuentros. ¿En qué circunstancias descubrí a Paul Auster? ¿Cuáles fueron los singulares motivos que me subyugaron para siempre y me llevaron a decir que, indudablemente, yo era el primer lector de ese libro que acababa de descubrir y que no pude dejar hasta terminarlo porque me tenía atrapado, me requería para que llegara a su fin? Mi vida “literaria” está jalonada de toda suerte de encuentros, y algunos de los que me vienen a la memoria, a pesar de aplazar la resolución del enigma -¡porque eso es lo que es en definitiva!-, me permitirán delimitar con precisión mucho mayor el camino que me condujo hasta el autor de *La invención de la soledad...*

Mi primer “encuentro” con Allen Ginsberg, el vate de la *beat generation*, por ejemplo, fue tardío y tangencial. Suscitado por los tigres de papel de la biblioteca como dragón (Lezama Lima) y los recuerdos enciclopédicos, pasó por el largo poema en prosa que escribió Roque Dalton -el poeta salvadoreño asesinado- entre discusiones teóricas y jarras de cerveza en la taberna praguense U Fleku, una noche de Otoño de 1966:

El poeta Ginsberg se acostó con catorce muchachos una noche en Praga.
Ése no es un poeta maricón, ése es un tragaespadas de feria
-con lo que siempre me gustó “Aullido”-

Es un “encuentro” que, más allá de su carácter de mero recuento de acontecimientos, definía bastante bien lo que podía representar, a mis ojos, la poética de Allen Ginsberg: una construcción fragmentaria del viaje y de la discusión, una ilustración y defensa de la escritura alimentada por el acontecer, por la historia individual y colectiva.

A Juan José Saer le vi por vez primera en 1974, a raíz de una lectura de poemas en la librería Shakespeare and Company, habitada todavía por los fantasmas de James Joyce y Sylvia Beach... Me regaló un ejemplar de *El limonero real* y me dijo: “Yo no escribo para exhibir mi argentinidad.” Apenas sabíamos nada de ese argentino “habitado”. Había llegado a Francia hacia seis años y se había quedado. *Les Grands Paradis* -título francés de *El limonero real*- era su séptimo libro. La impresión fue inmediata y Juan José Saer pasó a formar parte -junto a César Vallejo, Alfredo Bryce Echenique y Eduardo Mendoza- del grupo de los cuatro primeros autores que publiqué

en la colección “Barroco” de Flammarion. Ese argentino, cultivador de una musiliana “literatura sin atributos”, evoca, como comprendería más adelante, esa narración sin certezas preestablecidas, sin cortapisas, contraria a toda determinación, que practica... Paul Auster. ¿Así que de la librería del célebre muelle del Sena a Park Slope no hay más que un paso? Paul Auster es *Jacques el Fatalista* contra Zola: un escritor de la inexperiencia y del no saber, que hace de la literatura un modo de relación del hombre con el mundo.

Ése no es el caso de Álvaro Mutis, el Gaviero, a quien vi en dos ocasiones, entre las que mediaron nada menos que diez años. En 1978, la España posfranquista publicaba muchos libros políticos y numerosas traducciones que hasta entonces la censura había atajado siempre en la frontera. Y cuál no sería mi sorpresa al encontrar, perdido entre los anaqueles de una minúscula librería malagueña, un librito de extraño título, *La mansión de Araucaíma*, que devoraría en la plaza de la Merced, a unos pocos metros de la casa natal de Pablo Picasso. De regreso en Francia, recibí educadas negativas de todos los editores a los que propuse el libro. Nadie había oído hablar de aquel colombiano de cincuenta y cinco años que, hasta la fecha, sólo había publicado unos poemas que, por lo demás, acababa de reunir bajo un título que a partir de entonces estaría asociado a su persona para siempre: *Summa de Maqroll el Gaviero*. Conocí a Álvaro Mutis en París, cuando Sylvie Messinger -que por entonces trabajaba en el mismo grupo editorial que yo- descubrió al público francés *La nieve del almirante*. Gran lector de Proust, intrigado por los mecanismos de la memoria, me confesó que le interesaba más “el desplazamiento de la caravana que sus camellos y camelleros”. A lo que Paul Auster responde: “Sí, estoy de acuerdo. Muy acertado. No se trata ni siquiera del libro terminado, sino más bien del itinerario de la escritura...”

Descubrimiento de América en Roque Dalton citando a Ginsberg (encuentro del libro en el libro); descubrimiento del mundo austeriano sin certezas preestablecidas en Juan José Saer (encuentro de postura en postura); descubrimiento de la escritura en su itinerario, en el diálogo premeditado Auster-Mutis (encuentro de entrevista en entrevista); mi “falso” encuentro con Jorge Luis Borges -múltiple, escalonado- podría figurar en *El cuaderno rojo* como capítulo decimocuarto...

He traducido varios textos dispersos de Jorge Luis Borges y tres de sus libros. El primero, *Rosa y azul*, estaba atravesado por la rosa de Paracelso y el tigre de Kipling. El segundo, *Quatre manifestes ultraïstes*,¹ nos sumergía en el Madrid de las vanguardias en torno a Ramón Gómez de la Serna. Y luego está el tercero, que es sin duda el más borgiano de los tres. Es un libro que no existe: se titula *La memoria de Shakespeare* (por el nombre de una novela corta que escribió en marzo de 1980). Y sin embargo ahí está: tiene ciento diez páginas, un editor (Flammarion), un número de ISBN y un colofón (el 23 de febrero de 1981). Cuando, a través de Gallimard, el editor supo que no podía reunir esos veintiún textos inéditos, tuvo que renunciar a la publicación. La tirada quedó reducida a pasta de papel y no se conservó más que un solo ejemplar: ¡un auténtico libro de arena, un libro de verdad como prueba de su existencia! Lo único que lamento es no habérselo podido regalar a Jorge Luis Borges antes de su muerte. Precisamente él, que había hecho de la indagación un sistema de escritura, que al igual que Coleridge supo que su destino sería literario y no político, encontrarse con que le endilgan un libro que no existe, que de hecho no ha escrito... En mayo de 1986, sin saberlo, reveló la clave del enigma: “La publicación no es la parte fundamental del destino de un escritor.” Durante nuestra entrevista, Paul Auster confiesa su punto de vista: “Ver mi nombre en la portada de un libro me resulta algo muy ajeno a mí. Yo

¹ Volumen editado y publicado en Francia en Éditions de Énergumène. (*N. de la T.*)

siempre estoy aquí, en mí. Las cosas que me rodean son reales, pero no me afectan en absoluto...”

Pasemos a los hechos, a ese concurso de circunstancias, de “contingencias”, como diría Paul Auster, que presidió nuestro encuentro. Hace algunos años me entraron ganas de vivir en un lugar más espacioso y me puse a buscar apartamento. Como iban pasando los meses y empezaba a estar cansado de no encontrar nada, decidí cruzar la calle sin más y llamar a la puerta del portero del edificio burgués que se alzaba frente al mío, que es adonde tendría que haberme dirigido desde el principio. “Tengo algo para usted”, me dijo, con un marcado acento portugués. “En el cuarto, un diplomático, creo, un mexicano o argentino... que se vuelve a su país... del Puesto, del Piso...” “¿Fernando del Paso...”, le pregunté, casi con guasa... “¡Sí, eso es! ¡Del Paso!”, repitió el portero, patidifuso. “¿Le conoce usted?”

A lo largo de los seis años que llevaba viviendo en París, Fernando me había invitado varias veces a su casa, pero nunca había podido ir. A menudo coincidíamos en lecturas de poemas, coloquios, debates y cócteles; pero yo siempre iba a verle a su despacho, ¿cómo iba a imaginarme que desde hacía tanto tiempo era mi “vecino de enfrente”? De vuelta en casa, y con el número de teléfono que me había facilitado aquel portero servicial, le llamé. “¿Fernando?” “Sí...” “Soy Gérard, qué tal...” Al cabo de diez minutos ya estaba en casa del autor de *Palinuro de México*, saboreando cómodamente un café preparado por su esposa Socorro, de incommensurable talento culinario heredado de doña Guadalupe Castillo Meré de Quijano, sobrina de franceses. Estuvimos charlando, tratando de recuperar el tiempo perdido y riéndonos de las coincidencias de la vida. En menos de una semana tenía que estar de regreso en México, en Guadalajara, porque acababan de nombrarle conservador de una biblioteca muy importante... Acabamos hablando del encanto del distrito catorce de París, que ha conservado las tradiciones de antaño y que en muchos aspectos parece un pueblo. Hablamos de los artesanos que trabajan en el barrio, de sus habitantes -algunos ya muy ancianos-, del Parc Montsouris, con ese lago artificial que se vació inusualmente el mismo día en que Napoleón III lo inauguró y que llevó al contratista de la obra a suicidarse en el acto de pura desesperación... Entonces Fernando se puso en pie y se acercó al ventanal del salón que se abría a la luz de aquella clara tarde de primavera: “Desde que nos vinimos a vivir aquí, hará ya varios años, mi mujer, mis hijos y yo nos hemos fijado en un hombre que escribe a máquina hasta bien entrada la noche... y muy a menudo... ¡Debe de ser un escritor, seguro! Ha acabado por convertirse en un juego privado. Hemos tratado de dar con él en la carnicería, en la panadería, en el parque, en la tintorería. Pero siempre volvemos sin haberlo visto. Tendremos que regresar a México sin haber podido conocer a ese buen hombre.” “Podría ser el tema de un libro...”, dijo Socorro, sin acabar de conformarse. Y fue entonces cuando Fernando me señaló la ventana del “escritor”: en el primer piso, unos visillos grisáceos y postigos blancos entrecerrados. “Es allí, justo encima del portal negro, el 1920.” ¡Se trataba de mi ventana! Fernando y Socorro habían acabado encontrando a su escritor, la investigación había dado su fruto. Desgraciadamente, su apartamento no me convenía, de modo que tuve que proseguir mi búsqueda...

Fernando se marchó al cabo de una semana y se llevó consigo toda su nostalgia parisina en unos enormes camiones rojos y negros. Estaba amaneciendo y me sentía demasiado triste para bajar y despedirme de él y de su esposa por última vez, de modo que permanecí parapetado tras mis visillos grisáceos y los postigos blancos entrecerrados. En casa de su portero lisboeta me había dejado una preciosa muestra de amistad: una carta afectuosa, una botella de Rabaud-Promis -uno de los mejores vinos finos de Sauternes-... y una página de la sección de anuncios inmobiliarios del *Figaro*.

Entre otros muchos aparecía un apartamento situado a unas pocas calles del que yo ocupaba. Lo fui a ver enseguida y el flechazo fue inmediato. El día de la firma del contrato de alquiler, la propietaria me regaló un libro que le había gustado especialmente, que le había entusiasmado. Tenía que leerlo a toda costa. Yo era escritor, ¿no?, así que seguro que me iba a emocionar. Lo habían publicado en Los Ángeles, en 1985, en Sun & Moon, se titulaba *City of Glass* y tenía por autor a un tal Paul Auster, un nombre que empezaba a circular, a afianzarse. A pesar de que no había leído nada aún de ese autor, su nombre me “decía” algo... Como no fuera por el boca-oreja... Pero no, debía de tratarse de una imagen, de memoria visual, pero ¿una imagen de dónde? De vuelta en el apartamento, el de la ventana iluminada por la noche que tanto había intrigado a Fernando del Paso, empecé a abrir las cajas repletas de libros, listas para la mudanza. ¡Tenía que averiguarlo! Así que mientras P., mi compañera, devoraba las páginas de *City of Glass* y se perdía en el deambular de un Quinn a la zaga de Stillman, confirmando con ello que nuestra propietaria-lectora había dado en el clavo, acabé colocando la mano sobre mi propia “carta perdida-robada” y encontré el libro y el título: *Espaces blancs*, de Paul Auster, traducido del inglés por Françoise de Laroque y publicado en 1985 en Unes. Acaricié la portada y el papel, leí una y otra vez las notas de copyright y el título original -*White Spaces*, Station Hill, 1980- como los personajes de *Fahrenheit 451*, la película de François Truffaut, que redescubren el libro y leen la más insignificante de sus páginas, la más mínima apostilla. Pues sí, eso existe. Pues sí, hay que leerlo todo. “Imprimerie Le temps qu’il fait. Cognac.” La memoria no me había engañado. Ahora todo se me aparecía de nuevo: las páginas sobre la muerte de Sir Walter Raleigh, a quien Voltaire recuerda en *Cándido* por haberse acercado al país llamado “El Dorado”; *Northern Lights*, derivación poética dedicada a la obra del pintor Jean-Paul Riopelle y, por fin, “*Space*” y aquel fragmento subrayado en tinta verde que transcribo: “Decir lo más sencillo que hay. Jamás dejar atrás lo que encuentro ante mí. Empezando por esta escena, por ejemplo. O bien fijarme en lo que tengo muy cerca. Como si en el mundo limitado que tengo ante mis ojos pudiera encontrar una imagen de la vida más allá de mí. Como si quisiera convencerme de que cada cosa de mi vida está ligada al conjunto de las cosas que a su vez me atan al vasto mundo, al mundo sin límites que se despierta en la imaginación, tan amenazador y desconocido como el mismísimo deseo.”

Los caminos que guían a un autor son penetrables, en exceso, permeables, jamás herméticos, difusos... El verano que siguió al redescubrimiento de Paul Auster recorrimos la Toscana. P. estuvo leyendo a Auster en Siena y en Florencia, en Montepulciano, en Montefolonicio... Al cabo de unas semanas, decidí ir a Suiza. A unos kilómetros de las montañas en las que Rilke escribió sus “Sonetos de Valais”; a un tiro de piedra del castillo de Muzot, donde cuenta la leyenda que se lastimó la mano con las espinas de las rosas que cortaba en el jardín; cerca ya de la iglesia de Rarogne, al pie de la cual fue enterrado, por expreso deseo, el 2 de enero de 1927; entre picos lejanos coronados por la nieve y esperas febriles de cabras montesas y marmotas; entre paseos por las laderas soleadas que descienden heladas hasta los lechos pedregosos de los glaciares a la espera del invierno, me sumergí en la obra de Paul Auster: Nueva York Babel, *Moon Palace*, y el epígrafe de *La invención de la soledad*, extraído de una obra de Heráclito: “Si buscas la verdad, prepárate para lo inesperado, pues es difícil de encontrar y sorprendente cuando la encuentras.”

En este “encuentro” descubrí diferencias y similitudes. Las similitudes. Auster también había cultivado la traducción y se había dedicado al ensayo. Había escrito poesía y, en Francia, había frecuentado grupos literarios que no me eran desconocidos. Había escrito acerca de autores que me habían marcado profundamente -Kafka y

Wolfson, Hugo Ball y Georges Pérec, Apollinaire y Jabés-. Había hecho una versión americana de *Pour un tombeau d'Anatole*, libro que durante los años setenta yo diseccioné desde el teatro con el grupo Signes de Gilbert Bourson. Había perdido, reencontrado, perdido, reencontrado y perdido a un padre que le había legado una pequeña herencia. Yo había vivido un hecho similar con dolor, había experimentado la impresión de haber encontrado a mi padre demasiado tarde y había recibido ese mismo legado paterno, después de su muerte, que me “salvó” literalmente en un momento en el que estaba mandando a los libreros de viejo cajas repletas de una biblioteca cuya venta me reportaba algún dinero. También estaba el hecho de ser el hijo del divorcio y el sufrimiento de ver sólo a ratos, como arrancado, al niño:

encontrar sólo
ausencia -
- en presencia
de pequeñas ropas
- etc. -

*

no - no
dejaré
la nada

padre - siento
que la nada
me invade.²

Y tantas otras cosas íntimas o no, verdaderas o no, producto de la falsa realidad o de la verdadera ficción. Equivocaciones y pistas falsas que hacen que uno se sienta cercano a una obra, a lo que dice, a lo que nos hace escribir o evitar escribir, a lo que suscita, ya sean desesperanzas o esperanzas. Deseo de similitudes, necesidad de conocer más aún la “carne y los huesos” de la literatura, necesidad de intercambios reales, nostalgia por los tiempos de las grandes actividades literarias, del reconocimiento fecundo, de las afinidades electivas... Cuando Paul Auster respondió a las preguntas que yo le planteaba, sentí que no había allí ni disfraz, ni complacencia, ni afectación; que aquellas “entrevistas” trataban de poner coto con la mayor precisión a las repuestas que me había dado, regalado, sin evasivas. Y es de esa claridad de la inocencia y de la memoria de lo que se trata. Estas páginas, más allá del camino que conduce del parque Montsouris a los barrios victorianos de Park Slope, son testigo de un encuentro y dan cuenta de numerosas facetas de un escritor actual “reconocido universalmente”, en palabras de su editor francés. Al final de esta introducción, en el umbral de este libro, dos citas acuden a mi memoria y me apresuro a repetirlas, sin más. La primera es de Dante: “*e quindi uscimmo a riveder le stelle*”. La segunda es de Paul Auster: “Nadie desea formar parte de una ficción y menos aún si esa ficción es real.”

² Últimos fragmentos de *Pour un tombeau d'Anatole* que figuran en *La invención de la soledad*.

La soledad del laberinto

“En 1994 encontré un cuaderno de mis tiempos de estudiante. Lo usaba para tomar notas, para guardar mis ideas. Hubo una cita que me impresionó especialmente: “El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo.” Tenía diecinueve años y mi filosofía sigue siendo la misma. Mis libros se limitan a desarrollar esa constatación.”

La escritura no cura nunca nada.

PAUL AUSTER

VÉRTIGO, VÉRTIGOS DE LA OBRA

Cuando en 1924, ya en las primeras páginas del libro, el maestro Yehudi ve por primera vez a Walt -un huérfano de nueve años que mendiga por las calles de Saint Louis-, su decisión está tomada. Después de espetarle “no eres mejor que un animal, un pedazo de nada humana”, sabe que tiene al discípulo al que va a enseñar a volar. El hecho de que se trate de levitación en sentido literal o figurado poco importa, pues ¿qué es aprender a volar?, ¿perder pie o mantener los pies en el suelo? Al igual que en el libro de Paulo Coelho *El alquimista*, en el que un joven pastor andaluz parte en busca de un tesoro enterrado al pie de las pirámides, nos enfrentamos a una búsqueda y, por consiguiente, a una parábola, a señales del destino, a lo sobrenatural... Cuando al final de su vida, sesenta y ocho años después de su primer vuelo sobre un pequeño estanque de Kansas, Walt decide convertirse en escritor y contarnos sus hazañas, lo que está haciendo es revelarnos su parte de verdad.

Conocerse a sí mismo: ésa es la primera lección del maestro Yehudi. Un padre muerto, gaseado en 1917, y una madre prostituta muerta a manos de un agente de policía: el maestro parece saberlo todo de su pupilo. “Nunca llegarás a ninguna parte si eludes la verdad al tratar conmigo.” Conocerse a sí mismo, ése es el punto de mira, ése es el blanco de toda la obra de Paul Auster. *Mr. Vértigo*, su última novela hasta la fecha, concentra en sus páginas la sustancia de una temática que se ha fijado el objetivo de ir más allá de las apariencias y reconstruir el paso de su futuro. “Sin tirar del hilo de las marionetas”, pero siempre en busca de la necesidad interior de escribir, Paul Auster, el escritor, asigna a la literatura el papel que Montaigne atribuía a la filosofía: el de “enseñar a vivir”. “Hace poco pensé en que Montaigne opinaba, cuando era joven, “que la nieta de la filosofía era enseñar a morir”. Con la edad, acabó retractándose: “la verdadera meta de la filosofía es enseñar a vivir”, rectificó. Pienso que, poco a poco, me voy decantando hacia ese segundo enfoque (...) A los cincuenta ya no es lo mismo.”

Segunda lección: si uno se conoce a sí mismo, podrá ver con claridad la verdad de los demás. Hijo de una ciudad que adora el jazz y el bullicio del gentío, los trolebuses y las luces de neón, “el hedor del whisky de contrabando corriendo por las cunetas”, Walt se describe a sí mismo como un “bromista bailarín, un improvisador

enano con la lengua rápida y cien artimañas”: mezcla explosiva, a quien nada ha preparado para aceptar lo diferente, las complejidades de una América muy pronto afectada por la crisis. “Estás viviendo en la misma casa con un judío, un negro y una india y, cuanto antes lo aceptes, más feliz serás”, advierte Aesop a Walt, tratando de inculcarle el respeto. Madre Sue, la india sioux oglala, Aesop, “un etíope de pura cepa”, el maestro Yehudi, el judío, América entera está concentrada en los campos que rodean Wichita, “un estercolero, la capital mundial del aburrimiento”.

No hay nada más americano que las novelas de Paul Auster: la América del campo y la ciudad, del Ku Klux Klan y de los truhanes de Chicago, de la travesía de Charles Lindbergh y de las múltiples versiones de un sinfín de Estatuas de la Libertad; la América de las grandes extensiones semidesérticas y de interminables vagabundeos. Demasiado a menudo se ha erigido a Paul Auster en el más europeo de los autores norteamericanos. Con el pretexto de que ha traducido a Mallarmé y a Flaubert, que ha leído a Pascal y a Montaigne, se ha llegado hasta el punto de descubrir en su escritura un refinamiento que recuerda al mismísimo siglo XVIII francés. Con gran sigilo se han ido acumulando indicios, rastros y pruebas hasta edificar un mito: azar, suspense, descubrimiento de la escritura a los quince años a raíz de la lectura de *Crimen y castigo*... ¿Acaso no lo hemos convertido en el enviado especial del *New York Times* en el París de los años setenta, cuando en realidad sólo trabajó para ellos como telefonista durante un breve periodo y por dinero? ¿Y qué hay de su militancia en la Student Democratic Society contra la discriminación racial, cuando de hecho participó fundamentalmente en las protestas contra la guerra del Vietnam mientras estudiaba en la Universidad de Columbia? Eso por no hablar de su trabajo, durante seis meses, a bordo de un petrolero que, en contra de lo que algunos biógrafos no dudan en afirmar a la ligera, no le llevó al golfo Pérsico, sino mucho más cerca de las costas del continente americano. “No he viajado demasiado. Más bien no me he alejado mucho del golfo de México: Texas, Florida, Carolina del Sur, Nueva York.” Y un largo etcétera. Nos gustan las etiquetas. Jorge Luis Borges también tuvo que cargar con una visión de él, si no aviesa, por lo menos curiosamente empañada. Nos lo presentaron cosmopolita, anglófono, germanófilo, conocedor del sajón antiguo, recorriendo bibliotecas apoyado en su bastón blanco, perdiendo tigres en laberintos, jugando con el tiempo como el reloj del ayuntamiento del antiguo gueto de Praga cuyas agujas giran al revés. Gracias al primer tomo de las *Obras Completas* del maestro en la Pléiade, Jean-Pierre Bernes le devolvió a su argentinidad fundamental. *Mr. Vértigo*, centro centrífugo de la obra de Paul Auster, contribuye a inscribirla de nuevo dentro de la historia profunda de la literatura norteamericana, junto a sus ricos ancestros y a sus contemporáneos: Don DeLillo, Russell Banks y otros tantos. Vértigo, vértigos de la América surcada sin descanso; vértigo de la búsqueda y del vagabundeo, porque “Cada cual trata de descifrar su propio caos en el de los demás”.

LA IGNORANCIA QUE FORJA LOS LIBROS

Al igual que Juan Goytisolo que prefiere observar España desde Marrakech o desde París con la distancia necesaria, Paul Auster vive en Brooklyn para poder contemplar mejor Nueva York desde la otra orilla del río y explorar desde allí el fin de los grandes mitos norteamericanos: no deberíamos haber pisado la luna, nos dice en *Moon Palace*. América, pues sí, Auster la surca sin descanso: vagabundeo urbano en *La trilogía de Nueva York*; vagabundeo fantástico en *El país de las últimas cosas*; vagabundeo sin fin en *La música del azar*; cabalgata en *El Palacio de la Luna*; travesía

genealógica en *Smoke* y descenso a los infiernos del terrorismo y del rechazo en *Leviatán*.

Vagar es una búsqueda, de uno mismo, de los demás. Fascinado por una extraña soledad, por una irreductible imposibilidad de matar a su tío herido, y cargando toda su vida con un inmenso sentimiento de culpa, Walt, el personaje de *Mr. Vértigo*, vaga por la espesura del bosque de los cuentos de hadas. Acuérdense de la curiosa primera frase del libro, cargada de pureza: “Yo tenía doce años la primera vez que anduve sobre el agua.” La frase recuerda ese tono incontestable de nuestros álbumes de niños, cargados de misterios y rituales. Es el lector quien debe colmar todas las lagunas de la historia, de la narración, mientras el protagonista pasa por una multitud de pruebas de las que por fin saldrá victorioso.

Antes de caminar sobre las aguas, Walt tiene que pasar por las horcas caudinas de una iniciación que vive como una incesante avalancha de sevicias: “Durante un año, he sufrido todas las iniquidades que puede vivir un hombre. Me han enterrado, quemado, mutilado y sigo más pegado a la tierra que nunca.” En realidad, esas “sevicias” son puertas abiertas a una riqueza interior que acabará revelándose como una inquietante imagen del vacío. En *El Palacio de la Luna*, el otro huérfano, Marco Stanley Fogg, ingresará en la edad adulta para no descubrir más que el vacío. ¿No será éste la terrible piedra de toque de esas novelas de Paul Auster, tan simbólicas como picarescas? *Fantasmas* investigaba sobre el otro que es uno; *La habitación cerrada* revelaba un cambio irreversible de identidad; *Mr. Vértigo* es un viaje iniciático a las tinieblas de un personaje que puede ser cualquiera de nosotros. Walt se siente bajo la amenaza permanente de verse escamoteado por otro Walt y, al volar, también él se convierte en ladrón, escamotea y a su vez se escamotea. De ahí que las novelas de Paul Auster acaben a menudo con desapariciones: “Luego se despertó por última vez” (*La invención de la soledad*), “Y, a partir de ese momento, no sabemos nada” (*Fantasmas*) y, finalmente, *Mr. Vértigo*: “Y luego, poco a poco, te elevas del suelo.”

Novelas de aprendizaje de finales falsos, corroídos, truncados, en las que aprendemos a “no ser uno mismo”, los libros de Paul Auster constituyen profundos cantos a la ausencia. En efecto, es la ausencia lo que empuja a Walt, Nashe, Quinn, Anna, Peter Aaron y Benjamin Sachs. Pero, al mismo tiempo, cabe pensar que es esa misma ausencia la que obliga a Auster a seguir escribiendo, a trabajar en la oscuridad, a crear libros sin solución... salvo el primero: una novela policíaca firmada con seudónimo y que desobedecía las leyes del género. “Como escritor, el placer, el único, lo encuentro en ese algo que me empuja a escribir”, o ahí está esa pregunta de *La invención de la soledad*: “¿Es verdad que uno debe sumergirse en las profundidades del mar y salvar a su padre para convertirse en un niño real?”

En este escritor que ahonda en lo absoluto para tratar de descubrir la verdad sobre uno mismo y sobre el mundo, los protagonistas se encuentran aislados en medio de una realidad cambiante. Sabemos de la existencia en Paul Auster de las contingencias, de las no casualidades, de las encrucijadas necesarias ante las que los personajes tratan de dar un sentido a la vida. En esta práctica del arte del laberinto cabría aplicar a Walt, el chico de la calle protagonista de *Mr. Vértigo* que sale de su condición para luego regresar a ella, algo que Auster pone en boca de uno de los personajes de *Leviatán*: “Nadie puede decir de dónde proviene un libro y menos que nadie la persona que lo escribe. Los libros nacen de la ignorancia.”

Novelistas de sus propias vidas, los personajes de Paul Auster saben ante todo contarse su (propia) historia, como unos hermanos Grimm de sí mismos, meditar sobre la escritura y sobre la vida, y en definitiva nos hablan de la permanencia de los seres ante un mundo poblado de una multitud de seres perdidos, que adoptan personalidades

ajenas para sentir que existen. Hombres que vuelan o Ícaros de la caída, permanecen inmóviles o aspiran a la perennidad y su biografía únicamente les proporciona respuestas que no son tales: “La mayoría de mis novelas adoptan la forma de la biografía de alguien.”

Paul Auster, que libro a libro entronca sin cesar con la tradición de la novela iniciática (no por ello excluyente de la violencia, síntoma de una angustia inconmensurable: la muerte de Sue, la de Aesop y la del maestro Yehudi en *Mr. Vértigo*), consigue un soberbio acercamiento entre la poderosa tradición oral y la del cuento de hadas: “Jamás había escrito tan deprisa”, confiesa. A diferencia de lo que ocurre en otros libros -como en el caso de la depresión de Jim Nashe en *La música del azar-*, la historia “aérea” de *Mr. Vértigo* no arranca de una manera banal para luego desviarse hacia lo incomprensible, la ilusión, sino que el americano volador acaba volviendo en sí, al perderse se encuentra. Es un hecho incontestable que los libros de Paul Auster son grandes libros místicos. Al igual que San Juan de la Cruz, sus héroes (sus antihéroes) descubren que cuanto más claras y patentes son las cosas, más oscuras y ocultas son para el alma. Cuanto más clara es la luz, más deslumbra y oscurece la pupila del búho: “Miré aquel infinito saber y aquel secreto escondido...”

LA STRUTTURA PRESENTE

Como ocurre siempre con Paul Auster, no hay que fiarse nunca de las apariencias. En él, lo insignificante adquiere sentido, y su talante de escritor recuerda al de un semiótico italiano que, a finales de los años sesenta, publicó un libro fundamental que entonces no tenía nada que ver ni con el latín, ni con la Edad Media, ni con las rosas: *La struttura assente*. Al igual que Eco, vamos a decirlo, Paul Auster recuerda que los sonidos, los objetos, los gestos y las imágenes son sistemas de signos entre los cuales la emoción acaba haciéndose un hueco. Auster nos recuerda en fin que la vida tiene códigos que hay que descifrar, que el mundo de las cosas y el de la cultura están íntimamente relacionados, que la literatura tiene la obligación de abrir nuevos territorios novelescos y que la estructura ausente del libro está ahí precisamente para fomentar la desorientación.

Con el fin de narrar su tiempo -pues de eso se trata, en cierto modo-, Paul Auster juega a los agentes secretos de la literatura, a los agentes dobles de los sentimientos, a escritor-detective y a detective-escritor: “Los dos oficios tienen rasgos comunes. Ambos persiguen una verdad que a menudo se oculta tras las cosas y que resulta difícil de alcanzar. Al igual que el detective, el escritor tiene que ir más allá de las apariencias.” Como ocurre en *La ventana indiscreta* de Hitchcock, Paul Auster observa: el futuro incierto y el viento de las contingencias, las pequeñas chapuzas de la vida y las migraciones novelescas. Bien es verdad que llega a “revelar” la ficción (*Ciudad de cristal*, *Leviatán*, *El Palacio de la Luna*), pero siempre del lado de Cervantes y de Sterne: “Tengo un espíritu sumamente propenso a la digresión.” Cual músico de jazz que conoce las cosas del *scat* pero, en lugar de utilizar onomatopeyas como lo hiciera Louis Armstrong una tarde de enero de 1926, improvisa con la vida y sus incertidumbres. Sabe inmovilizar las imágenes y utilizar el *travelling*, pasearse por la ciudad, imitar, echar una cana al aire, jugar a los espías, analizar los hechos y, por encima de todo, sabe contar historias, narraciones en la intrincada jungla de la realidad, narraciones de la vida dentro de la vida: “La sensación de la fragilidad de la vida me persigue sin descanso.”

Paul Auster es un narrador que bebe en la novela de aventuras y en la novela de

iniciación (en su sentido primigenio de “ingreso en los misterios”, cf. *El juego de los abalorios* de Hermann Hesse), que construye historias sobre el espionaje del alma y la tragedia del hombre barroco perdido en un mundo en el que ya dejado de ocupar el centro. El autor de *Blackouts* y de *Wall Writing*, de *El arte del hambre* y de *White Spaces* (texto que se remonta a 1980 y a su iniciación en la prosa), tiene una manera muy propia de asomarse a nuestra contemporaneidad, a su lenguaje y a su ritmo, a su aliento como algo irremisiblemente moderno y reliquia a la vez de un pasado a menudo ya caduco. Adoptando como música de fondo la sociedad urbana contemporánea, nos manda una *letter from the City* y crea una especie de fetichismo del objeto y de la situación. Sin embargo, Manhattan no es Brooklyn. El universo de *Ciudad de cristal*, un Manhattan ruidoso y violento, está muy lejos de esa indolencia abigarrada que tan bien le sienta a Brooklyn. Una vez cruzado el East River, a lo que ayuda el puente que une dos mundos totalmente opuestos, no debe sorprendernos que el personaje de Quinn (escritor de novelas policíacas que se convierte en el detective Paul Auster gracias a una equivocación) llevara a Paul Karasik y David Mazzucchelli a hacer una versión *graphic mystery* de la primera novela de *La trilogía de Nueva York*. El trazo en blanco y negro de una severidad sin concesiones lleva a la narración a decantarse ostensiblemente del lado de ese *thriller* metafísico qué significa tanto para Paul Auster como su primer guante SSK de béisbol, pero sobre todo da cuenta de la dureza de una megalópolis a la que deben enfrentarse innumerables personajes de Paul Auster: “Porque Nueva York es el más desesperado y abandonado de los lugares, el más abyecto.” En cuanto a la trayectoria humana, se sostiene a menudo en la siguiente ecuación: pasar de una vida banal a una existencia extraordinaria gracias a una nueva lógica tan repentina como perturbadora. “Su mujer y su hijo [de Quinn] han muerto. Ha perdido todo lo que le vinculaba a una vida normal. Está como “vaciado”. Además, cuando recibe la llamada telefónica, responde sin vacilar. Esta vacuidad hace que esté disponible y la historia puede comenzar”; sería un buen ejemplo de tantas otras tramas de las novelas de Paul Auster: *It was a wrong number that started it...*

En este universo desconcertante, cargado de sonidos y de movimientos, que oscila entre palabra y escritura, los personajes se persiguen; se buscan, tienen una manera tan especial de hablar entre sí como Paul Auster de describirlos. En *El Palacio de la Luna*: “Había saltado desde lo alto de un acantilado y, entonces, justo en el momento en que me iba a estrellar contra el fondo, sobrevino un acontecimiento extraordinario: supe que la gente me quería.” En *La música del azar*: “Todas las noches, antes de acostarse, anotaba el número de piedras que había colocado en el muro ese día.” Y, para terminar, en *El cuaderno rojo*: “Pero esta vez me quedé pensando qué hubiera sucedido si le hubiera respondido que sí. ¿Y si me hubiera hecho pasar por un detective de la Agencia Pinkerton?” Paul Auster nos abandona en medio de la corriente del libro y nos obliga a nadar. Como lúcido provocador que es, nos recuerda sin descanso que la vida depara patinazos inusitados que nada nos ayuda a presagiar, que no llegamos a controlar jamás, que nos hacen caer ya en la tragedia ya en la comedia, nos dice que a nuestros pies pueden abrirse como precipicios espacios desconocidos. Auster es el cronista de todo eso, el cronista infiel de la vida y sus sobresaltos.

SCHIMMELPENNINCK SMOKING

Al borde de las lágrimas por la emoción y divertido tras la lectura del *Cuento de Navidad de Auggie Wren* que apareció en el *New York Times*, el cineasta Wayne Wang decide ponerse en contacto con su autor una noche de diciembre de 1990. No le conoce

y quiere convencerle de que escriba un guión de esa historia “de verdad y mentiras, de generosidad y de robo”. Se parece a las primeras páginas de un libro de Paul Auster, lo cual no tiene nada de especial, puesto que al fin y al cabo él era el autor del cuento. Seducido por la propuesta y por la posterior experiencia del rodaje de *Smoke*, Auster improvisa una segunda película -en dos etapas de tres días- con los mismos actores y el mismo director, en ocasiones haciendo incluso las veces de realizador, *Blue in the face*, cuyo título nos transmite la imagen de alguien que está a punto de estallar...

Los incondicionales del más norteamericano de los autores norteamericanos se perderán con deleite entre las páginas de estos dos guiones, ampliados con notas y con páginas arrancadas de un diario de rodaje, que prolongan a las mil maravillas el universo de impostura y de fidelidad, de soledad y de heridas siempre abiertas de un autor tentado por el cine. Por ejemplo, ¿alguien ha reparado en que el conductor del automóvil que, al final de la película realizada en 1993 por Philip Haas, recoge al protagonista de *La música del azar* que está haciendo autoestop no es otro que Paul Auster?

El cine nos permite colarnos en la intimidad de Paul Auster y de su obra por una puerta bien curiosa. Escritos a caballo entre su estudio de Brooklyn y “el asiento trasero de un coche circulando entre los embotellamientos del centro de la ciudad”, los guiones de *Smoke* y de *Blue in the face* también nos traen a la memoria que, a los veinte años, Paul Auster escribió guiones de películas mudas y que suspendió el examen de ingreso al IDHEC, ¡igual que Wim Wenders! Gracias a un reparto asombroso -Lou Reed, Harvey Keitel, Giancarlo Esposito, Jim Jarmusch, Madonna-, esas novelas de cine - como habría podido bautizarlas Cocteau-, especie de “hombres y mujeres al borde de un ataque de nervios”, constituyen un hermoso homenaje a su barrio fetiche, situado a un tiro de piedra del puente de Brooklyn y de su pasarela suspendida, considerada por Walt Whitman “el mejor de los remedios” para el alma; allí donde Stillman, en *Ciudad de cristal*, “se suicida y muere antes incluso de llegar a tocar el agua”, allí donde Paul Benjamin, el escritor de *Smoke* que interpreta William Hurt, acude a comprar sus *Schimmelpenninck small cigars*, en la esquina de la calle Court.

EL ARTE DE LA CAÍDA

Con el fin de desterrar para siempre una antigua creencia de escuela -el horror de la naturaleza ante el vacío-, Pascal inventó tres experimentos, uno de los cuales se conoce como “el vacío dentro del vacío”. Así, su universo material y espiritual, más allá incluso de la invención del barómetro, fruto de una psicología intelectual geómetra y matemática, era comparable al universo de Dante, con sus grandes círculos concéntricos, de los que únicamente se puede escapar por milagro. Lector apasionado de sus *Pensamientos*, Paul Auster, a imagen y semejanza del hermano de la comunidad de la abadía de Port-Royal que plagió a su maestro Montaigne, aunque desmarcándose de él para imitar a un más severo Pierre Charron, atribuye a la imaginación un sinfín de hechos heteróclitos, de falsas apariencias, de “engaños”, aun cuando la imaginación no ande siempre errada. Entre esos hechos está el vértigo sobre una viga. Para librarse del hastío -que, de hecho, fue la enfermedad de la época clásica y que Pascal convierte en el segundo elemento de la tríada humana: “Condición del hombre: inconstancia, hastío, inquietud”-, el héroe austeriano no vacila en lanzarse al vacío. Ya en las primeras páginas de *La música del azar*, un Nashe que piensa que no le queda nada que perder, “cierra los ojos y salta”, sé lanza sin el menor escalofrío de inquietud. En *El Palacio de la Luna*, Barber se cae, se rompe la columna y acaba muriendo. En *El país de las*

últimas cosas, Anna Blume salta por la ventana a través del cristal detrás del saltador Ferdinand, “que camina audaz hacia el precipicio”. En *Leviatán*, Benjamin Sachs hace lo mismo... En el caso del pequeño huérfano que el maestro Yehudi descubre mendigando por las calles de Saint Louis (*Mr. Vertigo*), lo que nos propone es una caída invertida: camina sobre el agua y realiza ejercicios prodigiosos de levitación. Y, para terminar, sólo recordar que en una de las tres versiones de la muerte del abuelo paterno, éste se “cae de una escalera”... La obsesión por la caída, recurrente en muchos de estos personajes, es tanto la caída del hombre como la del miembro de la familia, especialmente la del padre, que Paul Auster evoca en estos términos en su célebre y breve *El cuaderno rojo*: “... mi padre estaba trabajando en el tejado de un edificio en Nueva Jersey. No sé cómo (yo no estaba presente), resbaló del alero y se precipitó al vacío. Otra vez iba de cabeza al desastre, y una vez más se salvó. Un tendedero frenó su caída, y escapó del accidente con apenas unos chichones y algunas magulladuras. Ni siquiera una conmoción. Ni siquiera un hueso roto”. Ese recuerdo nunca abandonaría a Paul Auster. Como el de cierto falso héroe de Albert Camus, testigo de un drama mudo -el ruido de un cuerpo asomado en un pretil que acaba precipitándose en el agua- que confiesa en un bar de Amsterdam. Al igual que *la noia*, esa insatisfacción más misteriosa aún que la satisfacción, a la que Alberto Moravia arrancó su novela más turbadora: *La noia*. La caída a la manera de Auster sume todas sus novelas en una atmósfera de esa terrible inocencia que sucede a la falta. Al acceder a la edad adulta, sus personajes no alcanzan otra sabiduría que el descubrimiento del vacío, como vacío está el océano Pacífico frente al que se encuentra el protagonista de *El Palacio de la Luna* en la última página del libro. Mirando sin mirar al Oriente y la China, observa su propio vacío, el de las conspiraciones del destino tras la caída. Y, en medio de todas estas pistas revueltas, una ligera esperanza: “Sólo el amor es capaz de detener al hombre en su caída”, constata el vagabundo erudito.

AMÉRICA: IN THE COUNTRY OF FIRST THINGS

En *Historia natural y moral de las Indias*, publicado en Sevilla en 1589, el jesuita José de Acosta, creyendo escribir el primer tratado científico sobre el Nuevo Mundo y, por consiguiente, libre de las leyendas y los mitos que divulgaban los primeros descubridores, atribuía sin embargo las riquezas minerales de las Indias a la “voluntad del Creador”, que había repartido sus dones a su antojo”. Así, la presencia de oro en el agua se debería al “Diluvio” y la llegada de los españoles nada menos que a la proximidad del Arca de Noé. Ésa era la América de El Dorado, la de la Fuente de la Juventud y las Siete Maravillas del mundo, la del “país de la canela” y de una cierta exploración “quijotesca” que el mismísimo Cándido descubrirá en 1759 mientras busca a mademoiselle Cunégonde “en los confines de los orejones”... Así es, cuando menos en una de sus caras, la América de Paul Auster. El autor de *Moon Palace* juega con los mitos de América, desde la conquista del Oeste hasta el primer paso del hombre sobre la luna, pasando por el béisbol, después de redescubrirla tras su estancia en Francia de 1971 a 1974. El genocidio de los indios, la bomba atómica y Vietnam, la Estatua de la Libertad y la de John Brown, son otros de los mitos fundacionales que Paul Auster nos ofrece en una versión más trágica. Más que nunca, América se nos aparece como un país inventado, como una idea más que como un lugar, un concepto esculpido en relieve en el que la distancia entre ideales y realidad se acentúa día a día. Philippe Petit está en lo cierto; en esta obra, América no es una nación que progresa, sino que repite su partida de nacimiento. Paul Auster es un continuador de la tradición poética y de la

novela intelectual a lo Edgar Allan Poe, que para escribir su *Eldorado* se inspiró en la vida de Sir Walter Raleigh, cuyo hijo murió como consecuencia de un ataque contra los españoles. En esta América de la vida y la muerte, en ese país de *last things*, de las últimas cosas, el mito de El Dorado aparece invertido. El oro-color, símbolo del sol, se convierte en oro-moneda, símbolo de perversión y de exaltación impura de los deseos. El oro se transforma en lodo. Marco (como Polo) Stanley (como el salvador de Livingstone) Fogg (como el héroe de Julio Verne) es un Cristóbal Colón que se apresura: transforma la carrera del oro en carrera hacia la muerte. Creyendo andar en busca del Paraíso Perdido, descubre el Infierno, “O Inferno de Wall Street”. Inventa una historia que no es la verdadera. En pleno territorio neoyorquino, descubre América o, mejor dicho, una América que nada tiene que ver con la Tierra Santa que el desobediente

H. D. Thoreau describe en *Walking*: “Quizás surgirá ante el viajero un no sé qué indescriptible de *loeta* y de *glabra*, de alegre y de sereno en nuestro rostro. De otro modo, ¿con qué fin daría vueltas la tierra y para qué se descubriría América?...”

LA BOTELLA LANZADA AL PADRE

La invención de la soledad constituye una meditación en torno al padre, el de Paul Auster, que murió repentinamente a los sesenta y siete años. Una muerte comunicada por teléfono. Un libro escrito por necesidad. En los tres libros de la *La trilogía de Nueva York*, el padre misterioso está presente: amenazador, ausente o muerto. *El Palacio de la Luna* narra la historia de un huérfano que se cría con su tío, un músico frustrado, y que, a través de una serie de peripecias y de encuentros, descubrirá a su abuelo y a su padre. En el caso de *Smoke*, la película de Wayne Wang basada en un guión de Paul Auster, aparece en escena un joven de color, Rashid, que acabará descubriendo en Cyrus Cole al padre que andaba buscando. A Paul Auster le persiguen esas historias de filiación y de paternidad, esos hijos y padres que, como decía Henry James, buscan *the pattern in-on the carpet*, el estampado de la alfombra. Padres ausentes y culpables, hijos abandonados a sus interrogantes, padres judíos “a los que no se odia”, como escribe Philip Roth, padres excéntricos como Effing, que tuvo un hijo en el pasado que no le ha visto jamás, que se ha convertido en escritor y al que piensa ayudar financiando su obra en secreto a través de una fundación. Effing, padre ausente-presente de *El Palacio de la Luna* que dicta a Marco Stanley Fogg sus memorias para que, una vez muerto, lleguen a manos de ese hijo desconocido. La escritura, el libro, se convierten en el medio, en la botella lanzada al padre, para restablecer la comunicación rota, para colmar el libro. Es Mallarmé, padre afligido que lanza a su hijo desaparecido el canto sepulcral de *Pour un tombeau d'Anatole*: “*Fosse creusée par lui / vie cesse là*”, que Paul Auster, por azar o necesidad, tradujo al inglés.³ En Auster, *Pour un tombeau d'Anatole*, historia invertida de *La invención de la soledad*, constituye el vínculo entre el Sartre sin padre y el Kierkegaard que avanza: “El que está decidido a trabajar, da a luz su propio padre.” Al escribir acerca del vínculo existencial que une un padre a su hijo y sobre su intento de dilucidación, Paul Auster no está escribiendo “directamente” sobre el padre: está reflexionando sobre el hecho de escribir sobre otro. Y es que el escritor escribe siempre acerca de otro: “Del examen de mi padre pasé al examen de mi propia conciencia del mundo.”

³ *A Tomb for Anawle*, con presentación y traducción a cargo de Paul Auster. San Francisco, North Point Press, 1983.

La historia de la memoria es la de la mirada. A través del lenguaje, el hombre existe en el universo, que puede ser tanto una habitación -la de Ana Frank, que da a la parte trasera de una casa en la que vivió Descartes- como una ciudad. Sin embargo, no ya Amsterdam, ni París, sino Nueva York, espacio inusual, “laberinto de pasos infinitos” (cf. *La trilogía de Nueva York*), en el que el hombre se pierde no sólo en sí mismo, sino también en la ciudad; Brooklyn, innombrado, que recorreremos como haríamos con el cuerpo del protagonista. Ciudad de luminosidad inmensa y densa que Stillman, en *Ciudad de cristal*, elige sin vacilar: “Porque es el más desesperado y abandonado de los lugares, el más abyecto. Aquí todo está roto y el desarraigo es universal.” Brooklyn, protagonista de pleno derecho de algunas páginas de Paul Auster, que sería la cuarta ciudad de Estados Unidos si fuera un municipio autónomo, llega a existir casi físicamente en *Smoke* y *Blue in the face*. Mediante el encargado de un estanco (Auggie Wren) y un escritor (Paul Benjamm), Paul Auster nos sumerge literalmente en el universo cosmopolita de Breukelen, esa “tierra cortada” que los colonos holandeses fundaran en 1636 y que constituye un mundo aparte, el punto en el que el East River termina su recorrido para mezclarse con las aguas de la bahía de Nueva York, el lugar donde el célebre puente ha acabado sustituyendo al famoso transbordador que permitía que los ricos habitantes de Manhattan se trasladaran a sus casas de campo. De los rusos de Brighton Beach a los haitianos de Crown Heights, de la comunidad judía del puente de Williamsburg a los italianos de Bensonhurst y Coney Island, Brooklyn es un *special world* a cuyos encantos se han rendido infinidad de escritores. Ahí está Betty Smith, cómo no, con su célebre *A Tree Grows in Brooklyn*, pero también Arthur Miller, Norman Mailer, Truman Capote, Thomas Wolfe, John Dos Passos, Henry Miller y Walt Whitman -de hecho fundamentalmente por su “Brooklyn Heights”-. Paul Auster ha optado por el barrio de Park Slope, victoriano y anticuado, mitad Londres y mitad Bruselas, con sus casitas con pilares y escalinatas adornadas con barandales de hierro forjado que bordean el Prospect Park West, que diseñaran Frederick Law Olmstead y Calvert Vaux, los paisajistas de Central Park. “Me gusta toda esa gente tan variada que vive aquí: negros, blancos, amarillos; todas las religiones, todas las lenguas. Es una parte de la ciudad que no se toma en serio, que es más tranquila. Mis dos películas son una especie de homenaje a ese Brooklyn, a lo que representa”, dice Auster. El Brooklyn de Park Slope es pues el de la Brooklyn Cigar Company, una tienda que no era más que un decorado de cine, pero con los estantes repletos de auténticos paquetes de chicles, tabletas de chocolate y tarros de caramelos. Una máscara tras otra máscara. Una ciudad que se despide de su realidad imaginaria para entrar en el mundo de una ficción real. Una ciudad encerrada en la historia de su vida, que se convierte en instrumento invisible después de haber deambulado al azar: *broken land*.

LA HABITACIÓN: *THE ROOM IN WHICH I AM WRITING THIS*

De nuevo, Pascal. Y es que, antes que Paul Auster, Pascal llevó a cabo a su manera una meditación sobre la habitación como lugar en el que el yo se pierde y se encuentra alternativamente, se disuelve y trata de recomponerse de nuevo. La partida que jugamos en la vida no es una partida que comienza, sino una partida mediada. En

los *Pensamientos*, Pascal apremia a su interlocutor que se niega a apostar: “Ya os habéis embarcado”, le dice. Y esta última, brusca, tiene unas resonancias infinitas. Al igual que en Pascal, en Auster la reflexión humana se presenta en medio del mar (la *Eneida*), en pleno bosque o en mitad de la vida (*La divina comedia*). Sin embargo, ese mar y ese bosque son ese incesante vaivén que abruma la conciencia del hombre que ha sabido encerrarse en su habitación en compañía del secreto inextricable: “Todo ser, sea el que sea, es el centro de la vorágine” (Victor Hugo). Mientras que Daniel Buren nos cuenta que abandonó su sótano del distrito dieciocho de París, su suelo de tierra, su claraboya minúscula, según sus propias palabras, para no “criar moho” y poder trabajar en las calles de la ciudad, en las plazas, *in situ*, Paul Auster ha elegido y ha llevado a su vez a sus personajes a elegir el espacio reducido de la habitación. En *Fantasmas*, Negro explica maravillado a Azul que, al finalizar sus estudios universitarios, Hawthorne regresó a Salem y “se encerró en su habitación, de la que no volvió a salir hasta transcurridos nada menos que doce años”. Después de haber vivido un año entero metido en una *chambre de bonne* de París, donde escribió su primera antología de poemas, Paul Auster abandona todas las mañanas el *brownstones* de pilares adosados y cornisas a la antigua de ese barrio tremendamente victoriano de Park Slope para encerrarse en su “ratonera”, una habitación desnuda transformada en despacho donde trabaja de 9 a 4 de la tarde, “*six hours a day, five to seven days a week*”. Detrás de su montón de cuadernos Claire-Fontaine de tamaño grande que se compra en Francia y de las volutas de sus queridos Schimmelpenninck -esos puritos holandeses que Harvey Keitel vende en su tienda de la Brooklyn Cigar Company-, Paul Auster redescubre la *chambre de bonne* parisina en la que el padre de M. permaneció escondido a lo largo de varios meses para huir de los nazis y que M. ocupó a su vez, por no se sabe a ciencia cierta qué asombrosa coincidencia, cuando al cabo de más de veinte años se marchó a estudiar a París. La habitación es la habitación del verdadero drama humano: el lugar donde Hölderlin llegó a la locura, en el cuarto que le había dispuesto el ebanista Zimmer en una torre de Tubinga; el lugar del cual Pascal, meditando sobre “la caza y la presa”, tras reconocer el engaño del divertimento, propone al hombre que tome posesión. Como un rey destronado, el hombre “solo en una habitación” experimentará “el hastío, la melancolía, la tristeza, la pesadumbre, el despecho, la desesperación”, pero, al igual que en *La habitación cerrada*, ése es el precio que hay que pagar para llegar a ver la luz. Después de tres días de encierro en su habitación de hotel, el narrador puede decir por fin: “En un momento dado, tumbado sobre la cama y mirando las rendijas de las persianas cerradas, comprendí que había sobrevivido.”

VAGAR POR LA FRONTERA

A pesar de que la idea del vagabundeo se remonta a la novela picaresca del siglo XVI o a lo que los alemanes denominaban “novela de formación”, el tema de la vida errante es uno de los temas constitutivos de la literatura norteamericana. Los personajes de identidades huidizas y escindidas de la *beat generation* no hacen sino retomar la alegoría inevitable de una América construida sobre el concepto de *frontera*. Se trata de una frontera que sus ciudadanos están condenados a agrandar y que Bret Harte, fundador de esa literatura que llamamos *western*, se encargará de describir a través de los legendarios arquetipos del jugador profesional, el niño, el buscador de oro y la mujer fatal.⁴ Paul Auster asigna a sus personajes una tarea legendaria: la de atravesar un

⁴ *The Luck of Roaring Camp and Other Sketches*, de Bret Harte.

espacio que no es otro que el de la soledad. La vida se presenta así como un enigma que hay que descifrar: el enigma del totalitarismo en *El país de las últimas cosas*, el enigma del muro que hay que construir en *La música del azar*, el enigma de la vigilancia en *La trilogía de Nueva York*, el enigma del agua sobre la que hay que caminar en *Mr. Vértigo*, el enigma de un antiguo jugador de béisbol que maquilla su suicidio como asesinato en una novela escrita con seudónimo. En definitiva: el enigma del enigma. Aunque atraviesen los Estados Unidos o no salgan de Manhattan (ni a veces de Brooklyn), los héroes austerianos buscan su identidad en una vida errabunda urbana, fantástica, continental, como en *El Palacio de la Luna*. Siguiendo el ejemplo de Maqroll el Gaviero, ese marinero metafísico del colombiano Álvaro Mutis que dice estar más interesado en el desplazamiento de la caravana que en la caravana misma, que en sus camellos y camelleros, los personajes de Paul Auster, extremistas del ascetismo, acaban caminando mentalmente: “Un cuerpo se pone en movimiento. O se queda inmóvil. Si se mueve, algo comienza. Si se queda inmóvil, algo comienza también” (*White Spaces*). Nashe, el ex bombero de *La música del azar* que lo ha abandonado todo -esposa, trabajo, amigos, ilusiones, vida- para cruzar América al volante de un flamante Saab recién estrenado, acaba ahogándose en un pánico brutal y en la nada. En cuanto a los protagonistas de *Ciudad de cristal* y *El Palacio de la Luna*, uno acabará su vida en un contenedor y el otro se convertirá en un vagabundo más de Central Park. La vida errante es una búsqueda de identidad que conduce a reconstruir el mundo trazando la palabra Babel por las calles de Nueva York (*Ciudad de cristal*), cambiando de identidad hasta perder la propia o tratando de aprender a ser alguien (*El Palacio de la Luna*). Todo ello hasta conseguir por fin pisar la luna, una noche de 1969, como un animal enloquecido: “La omnipresencia de la luna en mis libros subraya el hecho de que era la última frontera que le quedaba a América por alcanzar y que, desgraciadamente, allí no había nada especialmente interesante que descubrir.”

GOD IN THE FACE

White Spaces era, sin lugar a dudas, una reflexión acerca de la muerte, “del frío, de la sepultura por el frío”, escribía Bernard Delvaille, pero trataba también del desgarramiento del hombre sin Dios. Un buen número de personajes de Paul Auster están abandonados a su suerte, son prisioneros de los fantasmas de la pérdida y de las carencias, están libres de lazos familiares... Quinn ha perdido a su mujer y a su hijo, Fogg a su tío y a su esposa y (por decirlo de algún modo) a su “hija”. A lo largo de las regiones que atraviesa o de las metrópolis titánicas que descifra como otros tantos jeroglíficos metafísicos, el héroe austeriano vaga hacia ninguna parte, se retira -preferentemente a cualquier parte-, va dejando lagunas: “Tu fantasma se escurre de pronto a través de la seda de la nada.” La novela a la manera de Paul Auster, viaje iniciático a través de nuestras propias tinieblas, es un lugar en el que el hombre solo busca su destrucción. Si Dios no existe, todo está permitido, decía Dostoiévski. Ése es el desafío lanzado al deslumbrante virtuosismo que debe habitar en el héroe austeriano que, después de imprimir la más insólita emoción a sus gestos más rutinarios, se convierte en un desconocido para sí mismo, en una criatura diríase imaginaria. No son los hechos lo que cuenta, sino la manera de concebirlas o de vivirlos. Y en la base de todo ello está un modo de comportarse que conduce a una lucidez libre de exhibicionismos. “*Je me roule en moy mesme*”, insiste Montaigne, para añadir a continuación: “Es un humor melancólico..., fruto de la pesadumbre de la soledad, lo que me metió primero en la cabeza la ilusión de lanzarme a escribir.” Libre y en medio de la

nieve, en el desgarrar de un dolor íntimo, el hombre austeriano se lanza a la caza cautivadora de sí mismo. Evita en lo posible mirar atrás (*El país de las últimas cosas*): “Te ves como eras y te quedas horrorizado.” Trata de librarse de la obligación de defender su mentira (*Ciudad de cristal*). Retomando el título inglés de su segunda película, *Blue in the face*, trata de salir a toda costa de esa situación límite de tensión nerviosa. Huye de la ley, hace estallar réplicas de la Estatua de la Libertad (*Leviatán*), en la medida en que la fe no significa *exactamente* nada para él. Al igual que en Montaigne, a su juicio, Dios no constituye jamás una preocupación: no es más que una mera palabra, un concepto, válido para los filósofos. No hay nada que decir acerca de ello y todo que hacer al respecto. Sustraer al hombre de toda tentación metafísica y lo remite a su tarea principal: “Llevar la humana vida de acuerdo con la humana condición.”

EL AZAR INVERTIDO O LOS CAPRICHOS DE LA CONTINGENCIA

El concepto de “azar objetivo”, que podría relacionarse con la crisis de las ciencias que sobrevino a finales del siglo XIX y también con la “sincronía” como principio de encadenamiento acausal elaborado por Jung, está en deuda, según Breton, con Engels (“la forma de manifestación de la necesidad”) y con Freud (el análisis nos permite encontrar un “deseo” en el acto que parecía fruto de una mera coincidencia). “Es la necesidad de hacernos apasionadas preguntas sobre algunas situaciones de la vida lo que caracteriza el hecho de que parezcan pertenecer a la vez a la serie real y a una serie ideal de acontecimientos, que constituyan el único puesto de observación de que disponemos en el interior de ese prodigioso dominio d’Arnheim mental que es el *azar objetivo*” (*Limites non frontières du Surréalisme*, 1937). En *Nadja* (1928) y, más adelante, en *Los vasos comunicantes* (1932), Breton puso sobradamente de manifiesto un sinfín de coincidencias de hechos y signos, de encuentros y acontecimientos inesperados, pero hay que esperar a *L’Amour fou* (1937) para que sistematice lo que llegará a convertirse en uno de los principales campos de investigación del surrealismo. El azar austeriano no es “objetivo”, no existe, es fruto de lo “fortuito” y de la “necesidad”: del *accidente*. Demuestra “contingencia”, en el sentido en que lo entiende la filosofía cuando demuestra la existencia de Dios a través de la contingencia del mundo: ese falso-verdadero-azar-truncado actúa como una causa necesaria, una obligación. Fascinado por la obligación o por la ausencia de ésta y de sus consecuencias, el héroe austeriano, completamente libre -por lo menos en un primer “tiempo”-, encuentra en su camino un grano de arena (un accidente) que le empujará a una tarea a la que ya no podrá sustraerse. La lógica encuentra otra lógica. Auster pone al lector sobre aviso: la libertad puede resultar peligrosa. Si uno no anda con cuidado, le puede llegar a matar. En *Leviatán* y en *La música del azar*, el personaje sobre el que se descarga el golpe se cree libre porque está solo, cuando en realidad está perdido. El falso azar austeriano, a pesar de ser sinónimo de libertad de acción y de ensueño -cosa que nunca se da ni en Edgar Allan Poe, ni en E.T.A Hoffman-, es el doble caprichoso de una lógica que no para hasta que desafía. Al igual que Hansel y Gretel en el cuento de Grimm, los dos protagonistas perdidos de *La música del azar* son víctimas de la mala fortuna. Hechizo y sortilegio, ésa es la trampa que nos tiende ese azar microscópico que hace que el destino de los personajes se tambalee. En *Un roi sans divertissement*, Jean Giono nos da una esclarecedora definición de la belleza que podría coincidir con la de *accidente* en Auster: “Basta una leve agitación de brisa, una mala utilización de la luz del atardecer, un voladizo con la inclinación de las hojas para que la belleza, trastocada,

ya no resulte en absoluto sorprendente.” Ése es el sentido que le da Peter Aaron en *Leviatán -chance* designa tanto “suerte” como “azar”- en el cuaderno negro de Sophie-Maria: “Una mañana salió a comprar película para su cámara, vio una libreta negra de direcciones tirada en el suelo y la recogió. Ése fue el suceso que inició toda la triste historia. Maria abrió la libreta y el diablo salió volando, salió volando un azote de violencia, confusión y muerte.”

LA HERENCIA EN HERENCIA

La herencia conlleva siempre para el personaje principal una interrupción de la rutina: “Tener dinero significa algo más que poder comprar cosas, significa que nada en el mundo puede afectarte” (*La invención de la soledad*). El golpe de suerte es un golpe del destino que desencadenará un proceso irreversible. Después del derroche progresivo de la herencia, el interesado se encuentra sin nada, quizás una obsesión, sin duda una certidumbre: la herencia -terrible ecuación- ha salvado la vida a un personaje en busca de existencia que ya no sabe qué hacer con esa donación inesperada, con esa prolongación, con esa ausencia diferida que acabará dejando una gran laguna que los demás tratarán de colmar. Ahí está, por ejemplo, la desaparición de Quinn en *Ciudad de cristal*; la historia de la habitación sin dirección y, más tarde, el interior de un cubo de basura. Sin embargo, antes del vértigo, ese patrimonio legado por la persona fallecida que nos erige en *herederos directos*, interviene en el flujo de la narración. Fanshawe hereda, en *La habitación cerrada*, el abrigo de un ex director de cine que se suicida: “... una prenda negra y larga que me llega casi hasta los tobillos. Me hace parecer un espía.” Antes de una temporada desastrosa desde el punto de vista económico y moral que le obliga a abandonar su apartamento (*El Palacio de la Luna*), Marco Stanley Fogg hereda unos libros de su tío músico, víctima mortal de un ataque al corazón. Jim Nashe (*La música del azar*), el bombero melómano, hereda 200.000 dólares de un padre al que no ha visto jamás y decide cambiar de vida y dedicarse a recorrer América. Jack Pozzi, profesional del póquer, necesita que le caigan 10.000 dólares para recuperarse, casi exactamente la suma que le queda a Nashe (de hecho son 14.000) al cabo de unas semanas de vida errante. Quinn (*Ciudad de cristal*) ha acabado con todo su saldo -trescientos cuarenta y nueve dólares- antes de regresar a su apartamento de la calle Ciento siete. Rashid (*Smoke*) que ha recogido del suelo una bolsa que contenía cinco mil ochocientos catorce dólares, los entrega a Auggie para compensarle de las cajas de habanos que por accidente ha dejado empapados, Auggie, a su vez, confía la bolsa a su antigua amiga, Ruby, con objeto de que pueda costear una cura de desintoxicación a esa chica que podría ser su hija, “para que pueda cumplir los diecinueve”. El dinero circula y salva. La herencia cambia la vida: puede cambiarla totalmente. El propio Auster heredó a los treinta y un años, tras la muerte de su padre, una suma modesta que cambió el rumbo de su vida: “Ese dinero me proporcionó la sensación de seguridad y, por primera vez en mi vida, tuve tiempo de escribir, de meterme en proyectos de largo alcance sin tener que preguntarme cómo iba a pagar el alquiler. En un sentido, todas las novelas que he escrito salen de ese dinero que me dejó mi padre. Me dio dos o tres años y eso me bastó para levantar cabeza. Me resulta imposible ponerme a escribir sin pensar en eso.”⁵

⁵ Paul Auster, “Entrevista con Larry McCaffery y Sinda Gregory”, en *El arte del hombre*, Barcelona, Edhasa, 1992.

Tradicionalmente, el muro es un cercado protector: cierra un mundo y evita que penetren en él influencias negativas. Al asegurar la defensa de un dominio, al mismo tiempo lo limita. Sin embargo, también puede erigirse en símbolo de escisión, como el Muro Blanco que separaba el alto y bajo Egipto, o el Muro de las Lamentaciones, que separa a los hermanos exiliados de los que se han quedado. El muro austeriano es una imagen recurrente curiosa. Uno de sus primeros libros de poemas, publicado en 1976, se titulaba *Wall Writing*, literalmente: “escritura mural”. El narrador tallaba piedras “para desafiar a la tierra”, las ocultaba y las rompía; leía en braille, por la noche, heridas “sobre el muro interior de tu grito”. Paul Auster escribía también: “Es un muro. Y el muro es la muerte.” O incluso: “Pues el muro es una palabra.” En presencia de ese muro repetido, presentía “la suma monstruosa de los detalles”. El muro hölderliniano tenía algo de tablas de la ley y le persiguió. Así, cuando Auster se pone a escribir obras de teatro en 1976, nos contará en una de ellas -que se escenifica en ocasión de una representación privada- la historia de dos hombres que se pasan el tiempo que dura el espectáculo construyendo un muro que, al final, se interpone entre ellos y el público. Cuando los dos desdichados protagonistas de *La música del azar* pierden su insólita partida de póquer contra un par de millonarios excéntricos y perversos, éstos les acabarán obligando a pagar su deuda de juego levantando un muro enorme con las 100.000 piedras de un castillo, comprado en Irlanda, que tienen amontonadas en su propiedad de Pennsylvania, cercada como un campo de concentración. En cuanto al programa de obras públicas que promueve el nuevo gobierno autoritario en *El país de las últimas cosas*, no es otro sino un “proyecto de muro marino...”. El muro, prisión en la que escribimos pintadas como para demostrar que existimos, encierra al héroe austeriano, que termina por dejarse aniquilar por él. Pero ¿qué sentido habría que conferir a ese encierro con el que concluye la aventura de Nashe y Pozzi que había empezado en los grandes espacios abiertos? En *Wall Writing* Auster escribe: “El lenguaje de los muros -o una última palabra / cortada / de lo visible.” Sobre el muro inmóvil se cierne la mancha del silencio o de lo sobrenatural. En el transcurso de una conversación con Larry McCaffery y Sinda Gregory, Paul Auster declaró en 1989: “El mismo día en que terminé de escribir *La música del azar*, un libro que trata de muros, de esclavitud y de libertad, cayó el muro de Berlín. Y aunque no hay que extraer ninguna conclusión de eso, cada vez que pienso en ello me viene un escalofrío.”

Entrevista con Paul Auster
Nueva York, octubre de 1995

“La sensación de la fragilidad de la vida
me persigue sin descanso.”

Paul Auster y yo habíamos quedado en vernos un sábado, sobre las diez. Las manifestaciones ligadas al cincuentenario de las Naciones Unidas tenían el centro de Manhattan colapsado y me obligaron a madrugar para no llegar tarde a la cita. Apenas había tenido tiempo de parar un taxi y de indicarle al taxista, en español, mi destino y ya estábamos atravesando el primer arco neogótico del puente de Brooklyn. El célebre puente suspendido, testigo de la muerte de su creador antes incluso de iniciarse su construcción y del mortal salto al vacío de Robert Odlum, me demostraría de inmediato no ya que, una vez al otro lado, “los fantasmas vendrían a mi encuentro”, como reza el subtítulo del *Nosferatu* de Murnau (el fantasma de la noche), pero sí que, cuando menos, estaba cambiando de aire imaginario... Al atravesar el East River, los mil noventa y un metros de carretera de acero galvanizado me habían llevado a unir definitivamente dos ciudades distintas. Tenía media hora por delante para poder confirmar lo que ya sabía: que Brooklyn no era Manhattan. En la cabeza me daba vueltas una frase de *La trilogía de Nueva York*: “La última vez [que Azul cruzó el puente de Brooklyn] fue con su padre cuando él era niño y ahora le viene el recuerdo de aquel día. Se ve a sí mismo cogido de la mano de su padre y caminando a su lado...”

Brooklyn, ciudad multirracial en la que se cruzan antillanos y rusos, italianos y judíos, árabes y haitianos, tiene sus barrios residenciales: Brooklyn Heights y Park Slope. Es ahí donde vive Paul Auster, junto a Siri Hustvedt, su esposa, y Sophie, su hija -Daniel, su hijo adolescente, se encontraba entonces en Massachusetts estudiando fotografía-. Park Slope, que bordea el exuberante Prospect Park, con sus casas victorianas, ornadas por torres y torrecillas fin de siglo, bóvedas de entrada neorrománicas, gárgolas y frisos barrocos y escalinatas que recuerdan a los palacios venecianos.

La tranquilidad anacrónica de ese Brooklyn de otro tiempo contrasta curiosamente con la terrible angustia ontológica de un autor profundamente inmerso en una obra a quien el tremendo éxito no ha logrado alterar ni un ápice. Por una parte, la casa: cálida, abierta, decorada por Sin y en la que vela Jack, un cariñoso perro como una alfombra peluda al que le encanta olisquear el café recién molido. Por otra, un estudio: una “habitación cerrada”, una “habitación propia”, en la planta baja de un edificio moderno, con las persianas metálicas bajadas y un aparato de aire acondicionado que te aísla del mundo con su ruido incesante.

La amabilidad y la disponibilidad de Paul Auster sólo pueden compararse con su tesón por dar con la palabra adecuada, con su irrefrenable determinación a la hora de lograr poner coto a ese pensamiento o a ese concepto que le obsesiona. Paul Auster, que ha leído a Pascal y a Montaigne, pero también a Shakespeare y a Kafka, es el hombre de la duda fundamental. Entre grandes carcajadas y algunos silencios, habla de la muerte y de la infancia, de las mujeres y del cine, del judaísmo y del amor, del béisbol, de América, del arte de la soledad. Aprovechando para denunciar las etiquetas que algunos estudiosos apresurados no han dudado en colgarle, Paul Auster se nos revela no ya como debería ser, sino tal como es. Desnudándose con pudor, ocultándose en ocasiones, se muestra como un hombre en pos de la verdad flanqueado por un gemelo escritor de

agudeza sin fisuras. Más allá de las apariencias, intenta sin vacilar lo que en béisbol se llama “un golpe suicida”.

Hay muchos escritores en sus libros. Leviatán presenta a dos clases enfrentadas, al que cree (Peter Aaron) -“La vida imaginada por ti pasa a ser más importante que la tuya propia”- y al que ha dejado de creer (Benjamin Sachs) -“Inventar historias es una impostura y él había decidido renunciar a la ficción”-. ¿La condición de escritor constituye un observatorio privilegiado?

No, en absoluto. Al escritor le asaltan a diario dudas con respecto a lo que está haciendo. Algunos días, esta vida al lado de la gente corriente, casi paralela al mundo, a las cosas, a los acontecimientos históricos, a la sociedad en su conjunto, me resulta tan extraña... En ese libro, Benjamin Sachs y Peter Aaron se limitan a reflejar, cada cual a su manera, mis propios interrogantes. El escritor experimenta una especie de frustración y una necesidad de fidelidad; fidelidad a lo que hace, a esas opciones que ha hecho suyas y que procura mantener... Es una pregunta sin respuesta... El mayor peligro, para todo escritor, es sentirse demasiado satisfecho de su obra y de su lugar en el mundo. Para avanzar, para progresar -y ésta es la esperanza de todo escritor-, hay que luchar. La adversidad es necesaria: sin ella, dejaríamos de plantearnos tantas preguntas. Benjamin Sachs y Peter Aaron son las dos caras de una misma moneda.

Benjamin Sachs dice: “Tengo que entrar en el mundo real y hacer algo...” Y el escritor, ¿puede salir de su habitación?, ¿puede cambiar de papel impunemente?

Se pueden encontrar ejemplos de muy buenos escritores que han sabido salir de su habitación. William Carlos Williams,⁶ gran poeta americano que fue médico generalista y pediatra, ayudó a traer al mundo a centenares de criaturas. Wallace Stevens⁷ trabajaba como abogado en una compañía de seguros. Y más interesante aún es Sir Walter Raleigh...⁸ Ese hombre hizo de todo. Fue uno de los mejores poetas de la época isabelina, filósofo, explorador, soldado; cortesano, científico y prosista. Algunos escritores contemporáneos se han politizado con diversa fortuna. En Francia, Jean-Paul Sartre es un buen ejemplo del escritor “comprometido”. Yo no tengo absolutamente nada en contra de eso, simplemente me resulta muy difícil participar activamente en la arena pública y seguir haciendo lo que hago. De vez en cuando, salgo de mi “habitación” por cosas muy concretas: tengo mi conciencia y mis convicciones, como todo el mundo... Sin embargo, en esos casos sólo intervengo como ciudadano y no como escritor. Estoy pensando para ser exactos en el drama de Salman Rushdie. Escribí un artículo para el *New York Times*⁹ y participé en la redacción de un pasquín colectivo, del que se tiraron miles de ejemplares y que se distribuyó en las librerías neoyorquinas. Este año he intervenido en la jornada de conmemoración del milésimo día del sitio de

⁶ Tocólogo, practicó su oficio durante cincuenta años. Poeta (1993-1962), cabe destacar especialmente: *Cien poemas* (Madrid, Visor, 1988), *Williams: Poemas* (Madrid, Visor, 1985). Fue también novelista: *Historias de médicos* (Barcelona, Montesinos, 1986).

⁷ Poeta norteamericano (1879-1955). Entre sus obras destacan: *Auroras de otoño* (Madrid, Visor, 1993), *El ángel necesario* (Madrid, Visor, 1994), *Adagio* (Barcelona, Península, 1987).

⁸ Este favorito (1552-1618) de la reina Isabel I, cortesano y navegante, dirigió una expedición al Orinoco. Además de sus libros de viajes, han llegado hasta nosotros sus poemas y una historia del mundo (inacabada).

⁹ Texto que en Francia reprodujo el periódico *Libération*: “Lleva la cruz por todos nosotros y ahora me resulta imposible reflexionar acerca de lo que hago sin pensar en él.”

Sarajevo y he participado en una rueda de prensa, junto con otros cinco escritores, negros y blancos, para hablar en defensa de Mumia Abu-Jamal. No soy un político, pero cuando algo te afecta profundamente resulta imposible no reaccionar.

En Leviatán asistimos a una asombrosa carrera de velocidad entre el escritor Peter Aaron y el FBI. En Ciudad de cristal, Quinn, autor de novelas policiacas, se convierte en el detective Paul Auster gracias a cierta equivocación... ¿El escritor vendría a ser también un detective? ¿Son intercambiables ambas funciones?

Los dos oficios tienen algunos rasgos comunes. Existen similitudes entre esas dos actividades: escritura y vigilancia. Ambos persiguen una verdad que a menudo se oculta tras las cosas y que resulta difícil de alcanzar. Al igual que el detective, el escritor tiene que ir más allá de las apariencias. Las novelas policiacas son sorprendentes en este sentido: el hecho de querer descubrir una verdad repite el gesto del escritor.

En Fantasmas, Blanco encarga a Azul que siga a Negro... En sus libros muchos personajes siguen a otros... ¿Acaso la vida es una “persecución infernal”, una “vigilancia sin cuartel”?

Pues no lo sé (*risas*), la verdad... La cuestión de los temas, de las repeticiones o de las obsesiones pertenece al dominio de las cosas que no comprendo... Sinceramente, si comprendiera todos esos misterios no sentiría la necesidad de escribir acerca de ellos. Estoy obsesionado porque no sé. Esos interrogantes constituyen la materia prima de mi trabajo.

¿Ha seguido a alguien alguna vez?

... (*Vacila*)... No...

¿Y le han seguido a usted?

... No... No lo creo (*risas*).

Un buen número de sus personajes desaparece, cambia de identidad. En Ciudad de cristal, el hombre a quien se supone que tiene que seguir el detective Quinn desaparece y, para colmo, el mismísimo detective se volatiliza. En La habitación cerrada, el narrador suplanta a su amigo Fanshawe, presuntamente desaparecido: se casa con su esposa, adopta a su hijo, publica sus manuscritos y se embarca en la redacción de su biografía... ¿Vivir es desaparecer?

Es muy difícil responder. Los hechos, las ideas, las historias se apoderan de mí y yo me contento con seguirlas, sin llegar a comprenderlas... No, no las comprendo...

En La trilogía de Nueva York, Azul, que lee a Henry David Thoreau al otro lado de la ventana, se disfraza de mendigo para poder engañar mejor a su víctima, que lo confunde con Walt Whitman. ¿Siempre nos disfrazamos? ¿Siempre somos dobles desdoblados? ¿Todo ser es una multitud que devuelve al otro su reflejo invertido? ¿Siempre engañamos al otro?

El origen de todo esto es aún más radical. Siempre se habla del carácter de la gente como si se tratara de algo inmutable, fijado para siempre. Y yo creo que la personalidad -y ahora me estoy refiriendo a la vida, no a los libros- está formada por una infinidad de gamas, de colores, de espectro muy amplio. El ser humano encierra múltiples posibilidades. Examinemos a un hombre con detenimiento y veremos que lo habitan montones de ideas, opiniones, acciones y reacciones que se contradicen. El mismo acontecimiento que anoche me parecía trágico, hoy me resulta de lo más cómico y mañana se me antojará algo totalmente indiferente, sin interés: me dejará frío. Reconocer que cambiamos constantemente, que nos mueve una especie de corriente, de flujo de emociones y de pensamientos, explicaría quizás el origen de todas esas personalidades escindidas -dobles, triples- que transitan por mis libros. El hecho de admitir nuestras contradicciones, de aceptarlas y profundizar en ellas, nos lleva por caminos insólitos. La mejor definición de la diferencia que existe entre comedia y tragedia la debemos a Mel Brooks: “La comedia es cuando resbalas con una piel de plátano y te rompes la pierna. La tragedia es cuando me corto el dedo.” Muy profundo, ¿no?

¿El que escribe y el que vive son una única y misma persona?

Evidentemente, pero creo que comprendo mejor al que vive que al que escribe... Las ideas que se me ocurren me dejan siempre asombrado, atónito incluso. Todos los escritores tienen que pasar por eso: es como una fuerza, casi exterior, que se apodera de ti, que te invade. Pero aun así es precisamente aquello que no comprendo lo que me conmueve y se encarga de ponerme en marcha. Si supiéramos todas las respuestas, ¿para qué íbamos a embarcarnos en esa larga aventura, en ese viaje interminable que representa un libro? Vamos conociendo las respuestas día a día, todos los días descubrimos precipicios...

¿De dónde surge la fuerza para escribir? Ha declarado haber escrito Mr. Vértigo “al dictado de Dios”...

Sí, ésa es la impresión que tenía... Pero es una manera de hablar... Aunque sí que es verdad que tenía la impresión de que el libro “ya” existía, que estaba escuchando la voz de Walt. Walt es el autor del libro, yo no he sido más que su amanuense.

¿El escritor es un ser aislado?, ¿un ser en soledad? ¿La verdadera vida sería la interior y, por consiguiente, estaría cargada necesariamente de soledad?

Ésta es una cuestión que me preocupa enormemente. Pero, a pesar de todo, creo que todo el mundo está solo a todas horas. Se vive solo. Los demás están a nuestro alrededor, pero vivimos solos. A veces conseguimos asomarnos al misterio del otro, penetrar en él, pero es muy poco frecuente. Es el amor, principalmente, el que permite esos encuentros. Hará cerca de un año, encontré un cuaderno de mis tiempos de estudiante. Lo usaba para tomar notas, para guardar mis ideas. Hubo una cita que me impresionó especialmente: “El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo.” Tenía diecinueve años y mi filosofía sigue siendo la misma. Mis libros se limitan a desarrollar esa constatación.

Llegamos a tener la impresión de que, para usted, la soledad no tiene connotaciones negativas... ¿Acaso no existe la mala soledad?

La soledad no es una cosa negativa, es un hecho. Es la verdad de nuestra vida, exactamente eso y punto: estamos solos. En inglés, existen dos palabras para designar la soledad. Está *solitude*, pero también *loneliness*. *Loneliness* designa un sentimiento de abandono. Significa: no quiero estar solo, me pesa la carga de la soledad, quiero estar con los demás. En cambio, *solitude*, en inglés, es neutro. Se trata simplemente de la descripción de un estado: estamos solos. *Loneliness* conlleva más emoción, sensaciones. En francés sólo existe una palabra para designar dos estados y es el contexto el que determina la diferencia.

¿El único temor, en definitiva, más allá de la soledad, no sería quedarse sin energías para poder seguir escribiendo?

En realidad, no se trata de ningún temor. Puedo imaginarme perfectamente, y sin demasiadas dificultades, el momento en que ya no tendré nada que decir como escritor, en que esta necesidad que hoy me empuja se habrá desvanecido. Y si llega ese momento, tanto mejor, tanto peor, yo que sé..., es así... Quizás entonces podré intentar hacer otra cosa con mi vida: ser médico o timador. Como escritor, el placer, el único, lo encuentro en ese algo que me empuja a escribir. A menudo se habla de la disciplina del escritor, de que es necesario ser duro con uno mismo. La cuestión, a mi juicio, no es ésa. Yo no necesito disciplina, escribo sin ninguna obligación. Si tuviera que forzarme, no escribiría. Cuando uno siente que ya no tiene nada que decir, vale más callarse.

En La invención de la soledad reconstruye un pasado que en gran medida le pertenece, pero que no siempre se corresponde con el suyo: ¿la escritura alimenta las heridas o las cura?

La escritura no cura nunca nada. Para cumplir con esa tarea con honestidad, hay que plantearse preguntas siempre. Dar con respuestas definitivas a las cosas es imposible, o excepcional. Siempre nos encontramos ante algo que se abre, ante otra cosa. Yo nunca tengo la sensación de cerrazón. Las cosas nunca terminan y cada historia es una historia que continúa... En casi todos mis libros, el final es algo que se abre a otra cosa, una cosa nueva. Se abre al episodio siguiente, a un paso que no aparece en el libro pero que el libro sugiere. Un paso de un libro o un paso de la vida: es lo mismo. Si el personaje no está muerto, su vida continúa. (*Risas*)

Rara vez hace morir a sus personajes...

La única vez en que se plantea la eventualidad de la muerte en uno de mis personajes es en *La música del azar*, al final de todo. Ni siquiera yo estoy demasiado seguro de que mi personaje esté muerto... Philip Haas, que adaptó la novela al cine, me lo preguntó un día: “Vamos a ver, ¿Nashe se muere o no se muere?” Y yo le dije que lo importante era que estuviera preparado para morir, que estuviera preparado para aceptar la muerte si se presentaba. Pero sigo sin saber si está muerto... Es el lector -en este caso, el realizador- quien debe interpretar esa “muerte”. Philip decidió prolongar la historia y, en su película, Nashe no se muere, cosa que para mí es perfectamente aceptable.

Lo que cuenta es que Nashe haya introducido en su vida la idea de su propia muerte. Que muera o no carece de importancia. Lo único que importa es que haya adquirido conciencia de la idea de la muerte...

Exactamente. Ha salvado una etapa. Ha alcanzado un grado de reflexión existencial. Eso es lo que pretendía expresar: ese nivel de conciencia casi sublime.

Escribe “sin ninguna obligación” pero con dolor, “como si me arrancaran una muela todos los días”, o eso ha dicho...

(*Risas*) La mayor parte del tiempo sí, es difícil. Escribo muy lentamente. Tengo una cabeza demasiado activa, creo. No vivo en la pasividad. Cada idea desencadena un montón de ideas más. Tengo que estarme frenando todo el rato, andar retomando siempre el hilo de la narración, y a veces es muy complicado. Tengo un espíritu sumamente propenso a la digresión. Todos mis esfuerzos se concentran en no sucumbir.

¿Ha leído demasiada literatura picaresca?

Pues no (*risas*). La digresión era uno de los temas más cultivados en la literatura inglesa del siglo XVIII. El libro más célebre prueba de ese interés es, como sabrá, *Vida y opiniones de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. ¡Nada menos que un libro entero sobre la digresión! Uno de los capítulos se titula incluso “Digresión sobre la digresión”. En *El Quijote* también hay muchas digresiones, caminos secundarios, desviaciones...

Ha escrito muchos de sus libros simultáneamente. Hay páginas de El Palacio de la Luna que reaparecen en La trilogía de Nueva York. Fogg se llamaba Quinn antes de instalarse en Ciudad de cristal. El país de las últimas cosas lo escribió cuando estaba totalmente metido en La trilogía de Nueva York. ¿Siempre se escribe el mismo libro? ¿Cada libro constituye una especie de réplica del anterior?

Absolutamente. Siempre lo he visto así. He llegado incluso a constatar que en el itinerario de mis libros se daba una especie de alternancia entre obras complejas y laberínticas y otras más sencillas y directas. Siempre siento la necesidad de cambiar. Continuidad no significa univocidad.

A pesar de ello, uno tiene la impresión de que Mr. Vértigo no pertenece a ese ciclo.

Se ha rizado el rizo. *Mr. Vértigo* representa un salto en otra dirección. Después de *Leviatán*, que fue un libro que me costó mucho escribir, muy áspero, una experiencia bastante penosa en conjunto, quería volcarme en un proyecto más aéreo, más ligero. En el fondo, ese deseo de hablar de la levitación se me antoja como una resistencia a la pesadez, a una cierta pesadez de la novela precedente. *Mr. Vértigo* es distinto de los demás libros. ¿Por qué saldría el texto de esa manera? He pensado mucho en eso. En el resto de mis novelas, el personaje central quiere ser bueno; ése es su principal objetivo: llevar una vida ejemplar, moral, justa. Sin embargo, en torno a ese “héroe” gravitan siempre otros personajes, gente como todo el mundo, ni más ni menos egoístas, ni más ni menos filósofos que los demás, que piensan en el dinero, en el sexo, y a los que les gusta beber y comer. Por primera vez, he permitido que uno de esos personajes corrientes ocupara el primer plano: Walt está muy cerca del Pozzi de *La música del azar*, o del Boris Stepanovich de *El país de las últimas cosas*. Walt no viene de ninguna parte. Al fin y al cabo, mis libros están repletos de Walts que actúan a la sombra del personaje principal.

La poesía ha sido una etapa importante en su trabajo. ¿Podría decirse que la ha

abandonado en favor de la prosa?

Ya de muy joven quise ser novelista, escribir historias. Y me sumergí literalmente en la literatura y especialmente en la poesía, que constituye la base de toda literatura, de todo ese esfuerzo por expresarse a través de las palabras. Paralelamente, escribía prosa, pero los resultados no me satisfacían. Tenía mis textos en prosa metidos en el cajón. No sé por qué, pero mis poemas me parecían más dignos de publicación... Hacia los veintinueve o treinta años pasé por una crisis terrible. No conseguía escribir poemas. Estuve varios años tirando el noventa y nueve por ciento de lo que escribía. No era feliz en la vida y cada vez me costaba más trabajar. Llegué a pensar que todo había terminado, que ya no sería escritor. A pesar de tantas esperanzas y de tanto esfuerzo, iba a tener que replantearme el porvenir. Y de pronto, no sé cómo, surgió algo: una nueva conciencia, un nuevo deseo de escribir, bajo una forma diferente -la de la prosa-, y decidí dejarme llevar por ese impulso sin por ello romper totalmente con la poesía. Me resulta muy difícil entender claramente este fenómeno, adentrarme en ese bosque oscuro, pero los hechos son ésos... Con la distancia, puedo decir que mi poesía es una parte de mí de la que no reniego. De hecho, es el *origen* de lo que estoy escribiendo ahora.

Ese paso por la poesía y el ensayo se remonta a unos veinte años atrás. En 1976, llegó incluso a hacer incursiones en el teatro...

En el fondo, ese primer “impulso” narrativo, como lo llamo a veces, que no era más que el renacer de un deseo que me había acompañado desde mis tiempos de estudiante, me fue conduciendo lentamente a la escritura novelesca. No escribí más que tres o cuatro obras de teatro, y eso durante la corta temporada de unos pocos meses... Mi primera obra, *Laurel and Hardy go to the Heaven*, se representó una única vez, en una función privada que organizó John Bernard Meyers, quien durante los años sesenta fue codirector del Artists Theatre de Nueva York. Solía invitar a poetas y artistas plásticos a esas *performances* y encontramos los nombres de Ashbery, O’Hara, Rauschenberg, Jasper Johns. Esa experiencia fue decepcionante para mí. No me gustó el montaje de la obra. Me pareció mala. Volví a trabajarla, pero acabé olvidándola. El tema del muro, presente en *Laurel and Hardy go to the Heaven*, volvería a utilizarse, unos cuantos años más tarde, en *La música del azar*. *Hide and Seek*, mi tercera obra, reaparecerá bajo la forma de algunas frases en *El país de las últimas cosas*. *Blackouts*, mi segunda obra, también en un acto, se pasó mucho tiempo enterrada en el fondo de un cajón, como el resto de mis incursiones teatrales. Hasta que un día, mientras estaba enfrascado en la redacción de *Ciudad de cristal*, me acordé de esa obra que había escrito hacía ya algunos años. Tuve una sensación extraña: como si ya hubiera escrito sobre lo que estaba trabajando. Releí la obra. Las situaciones y los nombres eran los mismos que los que transitaban por mi libro de ese momento, aunque presentados de una manera diferente. Fue entonces cuando me replanteé de nuevo el libro. De *Blackouts* convertido en prosa de ficción salió *Fantasmas*. Esas obras no tienen ninguna importancia crucial para mí, pero siempre es interesante conocer el origen de algo, esa materia extraña, por terminar, de la que ha surgido la obra...

También ha traducido a numerosos autores -Sartre, Joubert, Blanchot, Mallarmé, Char y Dupin, entre otros- y escrito varios ensayos...

Ya no tengo muchas ganas de traducir. Eso pertenece a una época pasada, ligada

a mi juventud, en la que quería descubrirlo todo, “mascar” la literatura de otros escritores, penetrar sus palabras. En general, fue bastante emocionante... Pero ya no escribo ensayos. Corresponden a un periodo de maduración muy lento, de años de formación. Tenía que pasar por ahí, escribir para los demás, para y sobre los demás para poder comprenderme mejor.

Se le ha relacionado a menudo con la novela policiaca, lo cual me parece absurdo. Al igual que Cervantes, que en El Quijote utilizaba recursos de los libros de caballerías, usted recurre a menudo a convenciones de un determinado género literario para ir más allá...

Estoy de acuerdo con usted y me parece totalmente absurdo. Yo descubrí la novela policiaca cuando escribía poemas y ensayos, y su forma me cautivó de inmediato. Me pasé varios años leyendo centenares de novelas policíacas, pero luego perdí el interés. Llegué incluso a escribir una novela policiaca, pero por razones puramente alimentarias y, de hecho, fue la única vez en mi vida en que me planteé escribir por dinero. Me encontraba en una situación límite, de modo que estaba dispuesto a prostituirme. ¡Y, a pesar de mi buena predisposición (*risas*), salió fatal! *Ciudad de cristal* adopta el planteamiento de una novela policiaca, a pesar de no serlo en absoluto, sólo para ser fiel a la situación de partida que inspiró la novela: una llamada telefónica en plena noche que me pregunta, por equivocación, si soy un detective privado de la Agencia Pinkerton. Y a pesar del respeto que siento por un género tan maravilloso como el de la novela policiaca y de la admiración que profeso por escritores como Hammett o Chandler, de hecho ese género literario no representa nada importante en mi vida.

En su obra se establece a menudo una relación entre novela y biografía. En El Palacio de la Luna, Effing pretende escribir su necrológica. Peter Aaron (Leviatán) lleva sus iniciales. Benjamin Sachs (Leviatán) ha escrito una novela (Luna) que le han rechazado dieciséis editoriales, que fue exactamente lo que le ocurrió con Ciudad de cristal, por citar unos ejemplos. ¿Se puede hablar de alguien que no sea ese hombre invisible que es uno y explicar así la historia de la gente que le rodea?

Eso me interesa muchísimo... Es precisamente la cuestión que está en la base de mi deseo de escribir novelas. Exploré esa problemática en *La invención de la soledad*, que no es una novela, pero tropecé con un enigma fundamental: ¿cómo iba a hablar de mi padre? Y, desde una perspectiva más general, ¿cómo iba a hablar de otro? Es un planteamiento que supone problemas enormes y que conlleva siempre enfrentarse a numerosas contradicciones que no dejan de fascinarme. En cierto modo, la mayoría de mis novelas adoptan la forma de la biografía de alguien. Es el itinerario global de una vida lo que me interesa, no sólo momentos aislados, sino todo lo que abarca una vida, con sus giros, sus altibajos, sus tachones, sus vacilaciones, sus remordimientos.

Y, sin embargo, nunca llegaría al extremo de escribir la biografía de alguien que haya existido.

Exactamente. Prefiero las biografías imaginarias. Evidentemente, podría optar por contar una vida imaginaria de Shakespeare... Hace diez años leí un libro extraordinario sobre Mozart: una biografía en forma de reflexiones sobre la posibilidad de escribir una biografía. Y me siento totalmente solidario con ese enfoque. Cuando era

más joven, acaricié el proyecto de escribir reflexiones biográficas sobre destinos que me interesaban, pero no cuajó, salvo un pequeño ensayo sobre Sir Walter Raleigh.

Usted ha dicho: “La mayor parte del tiempo no me considero novelista.” ¿Sería entonces un “narrador”, como se dice en español?

Sí, es cierto, tiene razón. En la frase que cita, me refiero a mi actividad como novelista. Tengo que reconocer que no me preocupa todo eso que parece interesar a la mayoría de escritores. No sé por qué. Y no es que critique su empeño, que me parece perfectamente loable, pero es que, a mi juicio, la novela como investigación sociológica no tiene mucho sentido. Explicar y describir cómo se vive y se muere hoy en día no me interesa. Enumerar cuáles son los vinos que gustan a la gente, los cigarrillos que fuman, los coches que conducen, la ropa que se lleva y toda esa superabundancia de detalles ligada a un determinado momento histórico -toda esa ola de “novela realista”-, me deja frío. A veces me apetece leer libros así, pero me resultaría imposible escribirlos. Sin embargo, eso no impide que me sienta un escritor “realista”. La auténtica vida cotidiana me interesa enormemente. No se pueden escribir sólo libros abstractos, porque eso no tiene ningún interés: ni escribirlos ni leerlos. Hay que dedicarse a proyectos específicos. Cuanto más específico sea un libro, más universal será.

La música del azar está presentada como una especie de fábula real, y Mr. Vértigo, su último libro, va aún más allá. Es más lírico, más fantástico, ¿estaría más cerca quizás de sus escritos poéticos?

En mi opinión, *Mr. Vértigo* es un libro realista. El único elemento que no es “verosímil”, pero que naturalmente hay que aceptar, es la cuestión de la levitación. En cuanto se admite este hecho, todo es cierto: la psicología de la gente, las referencias históricas, todo. Esa historia, que se desarrolla sobre un trasfondo de realidad, surge literalmente del suelo y de la verdad. No se trata de ningún cuento de hadas, en ese sentido literal del término casi peyorativo. Este libro acaba de publicarse en Dinamarca y allí ha suscitado un artículo muy interesante que plantea lo siguiente: ¿se puede escribir un libro realista fantástico? Y es que el periodista ha entendido perfectamente de qué se trataba: el realismo mágico no me interesa.

¿Entroncaría entonces con la novela iniciática?

Sí, es posible, pero no de una manera consciente. La cuestión de los años de juventud me interesa mucho. Cuando leo biografías de personajes célebres, sean o no escritores, siento siempre un gran interés por los capítulos dedicados a lo que eran antes de convertirse en figuras públicas. Los años de formación siempre tienen algo apasionante. En cuanto Churchill se convierte en Churchill, ya es menos interesante. ¿Qué camino seguimos hasta convertirnos en nosotros mismos?... Tal vez sea por esta razón por lo que buena parte de mis libros están emparentados con lo que en Alemania se llamaban novelas de formación. *El país de las últimas cosas*, *Mr. Vértigo*, *El Palacio de la Luna*, *La habitación cerrada*, podrían entrar en cierta medida en esa categoría...

¿Es un escritor “existencial”, en el sentido de “nacido para la escritura”?

No sé qué significa eso. No me gustan las etiquetas. ¿Existencial? ¿Posmoderno? Son los demás los que deben juzgar. Yo puedo imaginarme dedicándome

a otro trabajo, pero, por motivos que desconozco, la escritura es lo que más me ha atraído. La mayor parte del tiempo me resulta muy difícil disociarme del trabajo que hago: es yo en la medida en que yo soy él. Consagrado a un empeño: lograr un estilo transparente. Escribir un libro olvidando que su materia es el lenguaje... Esta necesidad, este ideal alientan mis frases.

Todos sus personajes tratan de dar un sentido a su vida y lo pierden a medida que se van acercando a él. ¿Vivir es encaminarse siempre hacia una oscuridad mucho mayor?

Cada cual trata de descifrar su propio caos en el de los demás, en esa densa espesura de confusión. Sin embargo, algunos de mis personajes progresan en la vida: Anna Blume, Nashe, Walt acaban comprendiendo quiénes son y logran descifrar el mundo que les rodea. A veces retroceden: es lo que hace Quinn. Mis personajes son todos gente definida, muy distintos unos de otros. Tienen muchas similitudes entre sí, especialmente en la manera de hablarse a sí mismos, pero también divergencias importantes. Sus deseos, sobre todo, son diferentes. Como todo novelista, estoy en todos y cada uno de mis personajes, pero en mi fuero interno estoy convencido de que existen por sí mismos, que son muy distintos de mí. ¡Pues sí, no son yo! (*risas*). Se nota especialmente en los libros escritos en primera persona... La prosa de Anna Blume, la de Peter Aaron y la de Walt poseen un estilo propio, porque son personas distintas, que piensan, se expresan y viven cada una a su manera. A veces tengo la impresión de que escribir una novela es ser actor. Te metes en otro personaje, en otro ser imaginario, y acabas por convertirte en ese otro personaje, en ese otro ser imaginario. Por ese motivo, sin duda, disfruté tanto trabajando con los actores de *Smoke* y *Blue in the face*. El escritor que escribe historias y el actor que interpreta comparten un mismo esfuerzo: meterse en la piel de unos seres imaginarios, darles cuerpo y verosimilitud, conferirles un peso y una realidad.

Ese trabajo colectivo es muy distinto de ese otro más solitario del escritor. ¿Le costó aceptarlo?

Fue un cambio total, pero me resultó muy beneficioso: me obligó a poner en tela de juicio todas mis costumbres. Dejas de controlarlo todo. En el trabajo en equipo cada cual tiene un ritmo propio que hay que respetar. El equipo tiene que estar perfectamente cohesionado para que el proyecto llegue a buen puerto. Es como una cadena: se rompe un eslabón y todo se detiene. Pero se llega a disfrutar de verdad participando en algo con los demás, confiando en su trabajo. Cada uno es brillante en su terreno: ya sea la producción o el montaje, la imagen o el sonido. Entonces surge una forma de respeto hacia el otro que va creciendo. Naturalmente, este “desvío” no ha modificado mi relación con la escritura. Y a pesar de que en muchos puntos pueda haber sentido en ocasiones cierta frustración, no me arrepiento en absoluto de esa experiencia. Como decía Edith Piaf: “*Non, rien de rien, je ne regrette rien.*” (*Risas*)

Se ha dicho hasta la saciedad que el “azar” desempeña un papel importante en su obra, pero yo no lo veo así. El “azar” no sustituye al destino: es su instrumento. En cambio, su universo novelesco es más bien presa de la necesidad, de lo que Sartre llamaba las “contingencias”.

“Paul Auster y el azar”... ¡Ah sí, me resulta francamente irritante! ¡Tiene toda la razón! Está la necesidad y las contingencias y la vida no es más que eso, contingencias.

No hay mas que abrir los ojos y mirar la vida de la gente que te rodea, la de tus amigos, para darse cuenta de hasta qué punto ninguna existencia sigue una línea recta. Somos permanentemente víctimas de contingencias cotidianas. Pienso a menudo en una palabra: *accidente*. Existen dos acepciones, la filosófica y la cotidiana, en el sentido en que se habla, por ejemplo, de un accidente de automóvil. Por definición, un accidente no es previsible. Se trata de algo que ocurre: no previsto. Y nuestras vidas están hechas a base de accidentes. También me interesan mucho los accidentes que no llegan a producirse. La casualidad existe... El tipo que cruza la calle y que se libra por los pelos de que le arrolle un vehículo... Ese milímetro gracias al cual permanece con vida me fascina: esa distancia ínfima contribuye a fabricar una vida. Me parece muy evidente; no hay nada más normal que eso. No, sinceramente, la idea del “azar” no me interesa. Es como si se descubriera por primera vez leyendo mis libros: es absurdo.

A Borges le colgaban temas recurrentes: los tigres, el tango, las bibliotecas, los laberintos, la ceguera... Se utilizaba “borgiano” como se utilizó “kafkiano”. Corre el peligro de llegar a suscitar un adjetivo. ¿Dentro de poco utilizaremos “austeriano”!

(Risas) Dios mío, “austeriano”... Auster... nada que hacer... (Carcajadas)

En la existencia sobrevienen a veces accidentes y unas vidas hasta entonces banales se convierten en extraordinarias por el simple hecho de pasar a depender de pronto de otra lógica.

Las causas de esos “accidentes” son distintas en cada libro. Todo cambia para Anna Blume cuando decide ir a esa nueva ciudad. Walt descubre que posee un don oculto. Nashe recibe una herencia que da un vuelco a su vida. Benjamin Sachs debe afrontar unas terribles crisis interiores que le obligan a replantearse totalmente su existencia. Quinn ve su vida revolucionarse tras una llamada telefónica. En *La habitación cerrada*, una carta de la viuda de Fanshawe al narrador orientará su vida en una dirección inesperada. En *El Palacio de la Luna*, la muerte del tío es el verdadero detonante de la historia. Todos esos personajes han experimentado una pérdida, están en ese territorio intermedio que la teología llama “limbo”, se encuentran al borde... Vamos a analizar un ejemplo concreto: Quinn en *Ciudad de cristal*. Su mujer y su hijo han muerto. Ha perdido todo lo que le vinculaba a una vida normal. Está como “vaciado”. Además, cuando recibe la llamada telefónica, responde sin vacilar. Esta vacuidad hace que esté disponible y la historia puede comenzar. Esta carencia hace que esté abierto al exterior, en situación de espera, y cuando se presenta un hecho insólito, puede seguir su curso. No es que me obsesionen las historias raras, pero cuando pierdes los vínculos que te unen a los demás, te metes irremisiblemente en territorios desconocidos, incontrolables. Ahí está el quid de la cuestión: porque rodeados de esa otra gente, invadidos por una determinada lógica de otros, más normales, siguen llevando una vida corriente. Mis personajes, seres en escisión, terminan a menudo encontrando a alguien que dará un vuelco a sus vidas. Es esa posibilidad de amor, de poder compartir la vida con otro, lo que lo cambiará todo.

En Leviatán alude a una célebre canción infantil: en el momento de la batalla, un rey monta su caballo, el caballo pierde una herradura, cae, el rey cae a su vez y la batalla se pierde. ¿En nuestra existencia se producen encadenamientos perversos?

Son cadenas de contingencias. En las historias más tontas o más sencillas... En

las películas de aventuras, por ejemplo..., que por lo demás me encantan... Estamos al borde del acantilado. En primer plano, los dedos del aventurero se aferran desesperadamente a la roca. Sin ese matojo providencial, el protagonista se habría precipitado al vacío y estaría muerto, pero el matojo está ahí y la historia puede continuar. Es como una metáfora de la vida. El novelista quita y pone los matojos a su arbitrio, eso es verdad, pero tampoco es tan sencillo. Aunque decida, yo nunca me siento como un titiritero. Yo no escribo así. Me interesa más bien el esfuerzo de tratar de meterme en la piel de otro, conocerlo, asomarme a sus misterios, habitarlo para comprenderlo mejor y poder así seguir el hilo de sus pensamientos y sus actos. Pero no es mi voluntad la que le guía, sino la suya la que me obliga a seguirle. Para mí, lo que yo llamo “la honestidad del escritor” reside ahí: en comprender, en encontrar una verdad en lo que escribo, pero sin llegar nunca a la manipulación. Se acordará de ese fragmento de *La música del azar* en el que Nashe roba las figurillas de la maqueta... Pues bien, le prometo que al escribirlo no tenía ese robo en mente. De pronto, me vi empujado al mismísimo centro de esa historia con Nashe. Le “vi” levantarse, entrar en la habitación y robar las figurillas. La decisión de escribir o no escribir esa escena me correspondía a mí, evidentemente, pero no la tomé hasta que no hube sentido en mi interior la experiencia de Nashe. Primero Nashe robó y luego transcribí el robo... Complicado, ¿no? De hecho, lo que quiero decir es que en ese preciso instante comprendí algo nuevo sobre Nashe. Recuerdo que un productor me telefoneó después de haber leído el libro. Quería hacer una película¹⁰ en la que pretendía conceder un mayor protagonismo a Flower y Stone. “No se les ve lo suficiente. ¡No pueden desaparecer así!”, me dijo. Y yo le respondí que era fundamental que no regresaran nunca, que tenían que seguir siendo una amenaza invisible y me justifiqué: “Siento que no tengo derecho a cambiar...” Pero no acababa de convencerles: “¡Tienes todo el derecho! ¡Puedes hacer lo que te dé la gana con los personajes de una historia! ¡Quien manda eres tú!” No había entendido nada. Los que de verdad mandan en una novela son los personajes. Esa conversación con el productor resultó ser muy instructiva. Muchas veces se considera al novelista una especie de dios que manipula unas marionetas, pero en mi caso la experiencia de la escritura no depende nunca de esa categoría: es una necesidad interior.

Sus novelas están repletas de seres indecisos, desorientados, de solitarios que van de un lugar a otro, que asumen personalidades ajenas, que se fingen otros para sentir que existen. ¿Acaso no es usted mismo una persona desarraigada en los Estados Unidos, a caballo entre el Antiguo y el Nuevo Mundo, que se ha reencontrado con sus mitos fundacionales después de regresar de Francia en 1974?

No, no es eso. Había escrito muchas de las páginas de *El Palacio de la Luna*, todas ellas impregnadas de la idea de América, mucho antes de mi estancia en Francia. América siempre me ha interesado. Es mucho más sencillo de lo que acaba de apuntar. Ante todo, se trata de una cuestión de carácter. Casi todos los escritores, poetas o no, se sienten al margen de la vida, de la sociedad. Caminamos en sentido opuesto. Somos testigos. Observamos las cosas. No acabamos de sentirnos involucrados en las actividades de los demás. Cuando era muy joven, un adolescente, era tan tímido que ni siquiera me atrevía a hablar. En 1965 leía a Joyce con tal pasión que quise explorar su ciudad... Pues bien, me pasé dos semanas en Dublín, solo, sin hablar con nadie. ¡Era horroroso ver a aquel imbécil atenazado por semejante timidez! En clase, y más tarde en

¹⁰ Al final la dirigiría Philip Haas en 1992.

la universidad, no me atrevía a abrir la boca. Estaba allí, participaba interiormente. Sólo contestaba cuando el profesor me lo pedía y entonces farfullaba una respuesta. Toda esa época fue muy difícil para mí... Siempre me sentía excluido... Y no era que los demás me marginaran, sino mi propia ineptitud... Por otra parte, en los Estados Unidos, el hecho de ser judío ya te aísla de por sí. Yo me crié en una ciudad de Nueva Jersey en la que el carácter mixto de la religión entre judíos y protestantes era una realidad. Todos los inviernos, escenificábamos pequeñas obras de teatro para festejar el fin de año. Pero yo me negaba con testarudez a cantar villancicos, a pesar de que nadie me lo pedía, porque no me sentía identificado con ellos. Se me ha quedado grabado el recuerdo de esos días en que toda la clase se iba a ensayar la función y yo me sentía solo hasta la desesperación... Son esas pequeñas cosas, que se van acumulando a lo largo de toda una vida, las que te sitúan al margen de la vida de los demás. Entonces uno mira; se convierte en observador. Eres ciudadano de un país pero, al mismo tiempo, te sientes como un extranjero. Miras desde dentro, pero también desde fuera. Sí, todo eso sin duda me ha formado. Actualmente, a los cuarenta y ocho años, he “progresado” algo, me refiero como ser humano. Puedo hablar con la gente. Hace veinte años, no habría podido hablar con usted como lo estamos haciendo ahora. El solo hecho de pensarlo me habría resultado insoportable. Mis años de docencia en Princeton, de 1985 a 1990, me demostraron que podía hablar delante de los demás. A veces me viene todavía a la memoria el recuerdo de esas terribles lecturas de poemas en las que nunca levantaba la nariz de las hojas y en las que nunca miraba al público.

Actualmente, se le reconoce. El nombre de Paul Auster en la portada de un libro puede significar también: Existo, se me reconoce...

Siempre he sabido que existía, pero, cómo lo diría yo, en un lugar un poco “cerrado”. Ver mi nombre en la portada de un libro me resulta algo muy ajeno a mí. Yo siempre estoy aquí, en mí. Las cosas que me rodean son reales, pero no me afectan en absoluto... Es un poco raro, ¿no?

Lo que más le afecta es ese lugar extraño, ese itinerario que separa lo que es de la hoja de papel que va llenando de palabras.

Quizás. Mi sitio está en esa actividad; nunca en el resultado de esa actividad. Siempre en el esfuerzo del *hacer*. En ese momento me olvido de todo, estoy enfrascado en el trabajo. Debe de tratarse de una especie de liberación... bueno, quizás...

Álvaro Mutis, o más bien su personaje, Maqroll el Gaviero, dice que le interesa más el itinerario de la caravana que lo que la compone: camellos, camelleros, la propia caravana...

Es decir, el movimiento de la caravana. Sí, estoy de acuerdo. Muy acertado. No se trata ni siquiera del libro terminado, sino más bien del itinerario de la escritura, del momento de la escritura. En cuanto se publica, el libro ya no te pertenece: pertenece a los demás. Se convierte en otra cosa...

A Borges se le consideraba el menos argentino de los escritores de Argentina. ¡Y eso que no había nadie más argentino que Borges! A menudo leemos: “Paul Auster, el más europeo de los autores norteamericanos”, y es totalmente falso.

Tiene toda la razón. Nunca he entendido qué significaba eso. A menudo, la gente perezosa -y en este caso ciertos periodistas-, que no piensa las cosas con detenimiento, se inventa etiquetas para poder ir clasificando a sus víctimas en diferentes casillas. A los críticos les encantan las categorías. Y en cuanto uno de ellos escribe algo, los demás se limitan a repetirlo. No tiene ningún sentido. El arte y la literatura de cada país posee unas características propias, es un hecho. Sin embargo, también participamos de una corriente mucho más amplia, la de la literatura mundial. Las traducciones existen desde los albores de la imprenta. Los escritores norteamericanos, por ejemplo, al igual que sus lectores, leen además a otros escritores que no tienen el inglés como lengua materna. Los escritores están sometidos a influencias ajenas a su país de origen. No hay más que ver la historia de la evolución del soneto: una forma nacida en Italia, que se difundió por Europa y que originó, entre otros, el soneto francés y el soneto inglés. A mediados del siglo XVI, el magnífico poeta Thomas Wyatt¹¹ reinventó a Petrarca en inglés. Pues bien, no hay nada más inglés que esa poesía, que es *también* una poesía de “importación”. No veo la diferencia. La Biblia está traducida en el mundo entero. Flaubert, el francés, influyó mucho al irlandés Joyce, que a su vez influyó mucho en el norteamericano Faulkner, que influyó mucho en el sudamericano Gabriel García Márquez, que también ha influido mucho en Toni Morrison. ¡Las fronteras no existen! ¡A nadie se le ocurre decir que Toni Morrison es la más colombiana de los escritores norteamericanos! Esas fronteras son absurdas. Lea con detenimiento las novelas de Herman Melville, que a mi juicio es el novelista más grande de la historia de la literatura norteamericana, y verá que son novelas absolutamente insólitas, con una construcción absolutamente alejada de todo lo que se está haciendo ahora... Son novelas prácticamente incomprensibles e inclasificables. Es el mayor de los escritores norteamericanos y sus libros no tienen nada que ver con la literatura norteamericana. Si se aceptan las categorías, *Moby Dick o la ballena blanca* es un libro que contiene ensayo, poesía, novela de aventuras... Mitad y mitad... Ya estamos otra vez, tres mitades: ¡imposible! (*Risas*). Por otra parte, para tratar de responder a su pregunta tendría que añadir que vivimos en un lugar y que ese lugar constituye de por sí un mundo fundamental para cada individuo. Todo artista, escritor o lo que sea, responde al entorno en el que habita. En mis libros, respondo a la realidad que me rodea: una realidad norteamericana.

Una realidad de la que el béisbol -presente en todos sus libros- forma parte también.

Estuve acariciando un proyecto que jamás llevaré a cabo y que consistía en escribir un ensayo que habría llevado por título *El béisbol para extranjeros*. El año pasado, una cadena pública emitió un documental sobre la historia del béisbol: ¡nada menos que dieciséis horas de programa! Eso ya le da una idea de la importancia que tiene ese juego en la vida norteamericana... No sé por dónde empezar. De entrada, es un deporte que se practica cuando se es joven y todos sentimos un apego nostálgico hacia nuestra juventud. Por otra parte, es un juego en el que la estética desempeña un papel importante: las líneas visuales del campo, de una especial claridad, contribuyen a tejer recuerdos tenaces. Se puede rememorar un partido de una manera muy viva, muy presente. El juego se desarrolla con bastante lentitud, con momentos de gran energía, movimientos generosos y tiempos muertos. El ritmo es muy importante. Lo que resulta especialmente atractivo en el béisbol es que no hay reloj, como en los demás deportes,

¹¹ Sir Thomas Wyatt o Wyat (1503-1542), poeta y diplomático. Este antiguo amante de Ana Bolena llevó el soneto a la perfección. Su obra es de carácter póstumo.

como en el fútbol o en el baloncesto, donde los partidos terminan irremisiblemente después de un tiempo determinado, inmutable. No hay tiempo en el béisbol. Aunque un equipo vaya muy por debajo en el marcador, hacia el final del partido, gracias a una fase del juego especialmente atrevida, siempre puede acabar ganando. Todos los vuelcos son posibles. Por otra parte, es un deporte que se practica a diario durante seis meses -lo que dura la temporada-, es decir, ciento sesenta y dos partidos. Así que todos los equipos tienen necesariamente sus altibajos, sus descabros, sus incertidumbres. Los hay que empiezan muy fuerte y no resisten la temporada y otros en cambio que la rematan con un final apoteósico. Los mejores equipos pierden un tercio de sus partidos y los peores ganan siempre por lo menos un tercio. Todo se decide durante el tercer tercio, en la mayor de las incertidumbres. Además, es un deporte que está muy ligado a la historia americana. *The Baseball Encyclopaedia*, un libro de más de cuatro mil páginas, es la verdadera historia de los Estados Unidos. Todos los partidos que se han disputado desde los orígenes de este deporte aparecen escrupulosamente transcritos, con la ayuda de miles de columnas de cifras. Y así sabemos que Riggs Stephenson jugó durante catorce años, participó en 1.310 partidos y obtuvo 4.000 *chances* en *base*. Le apodaban *Dummy*: el mudo. Se recuerdan las proezas de Pepper Martin de una tarde de 1930 y se olvida cuáles fueron los grandes movimientos sociales del momento y quién era entonces presidente de los Estados Unidos. Hay que tener también en cuenta que el béisbol se convirtió muy deprisa en el deporte de los inmigrantes, un deporte democrático que facilitaba la integración. Mi abuelo adoraba el béisbol y al presenciar los partidos se convertía en norteamericano. Sí, en efecto, el béisbol es un tema amplio y complejo al que me siento muy vinculado. Durante la temporada de béisbol, abro el periódico y comienzo invariablemente leyendo la transcripción de los partidos que se celebraron el día anterior. Es como un ritual. Si posees una experiencia visual y física de este deporte, te bastan esas meras columnas de cifras para reconstruir todo un partido: desencadenan imágenes y a los pocos segundos ya te encuentras en el campo entre los jugadores.

Con frecuencia alude al judaísmo, y su obra poética está trufada de temas judíos. En El país de las últimas cosas, el rabino dice que todo judío tiene siempre la impresión de pertenecer a la última generación de judíos. Siempre nos formamos a través de aquello que tuvo lugar antes de nacer. Usted es nieto de inmigrantes judíos: ¿cómo vive ese pasado, esa cultura?

Es una pregunta muy amplia... Para ser conciso y preciso diría que el judaísmo es todo cuanto soy, de donde salgo. Añadiría también que es muy importante para mí. Y eso a pesar de tener grandes reservas en lo que se refiere a la práctica religiosa, reservas relacionadas no sólo con el judaísmo, sino con todas las religiones. No soy persona religiosa y desconfío de lo que han hecho las grandes religiones. La esencia de la religión tiene algo positivo que su práctica pervierte. No hay más que ver que el fundamentalismo actual, en todos sus dominios, es una práctica aterradora y peligrosa. Los judíos, cristianos, musulmanes y demás “religiosos” son los responsables de esta horrible degradación. La historia, la tradición del pensamiento y la forma de ver el mundo del judaísmo me resultan muy cercanos. Contrariamente a otras religiones como el cristianismo -y a menudo hablamos largo y tendido de este tema con Siri, que es de cultura luterana-, el judaísmo propone códigos que permiten una vida no ya idealista, sino realista, y eso es lo que me atrae de él. Es una religión que acepta las debilidades del ser humano y que jamás le exige que sea un santo. Y creo profundamente que eso es lo que el cristianismo pide, y es un grave error. Su regla de oro es: “Haz a los demás lo que quieras que te hagan.” El judaísmo, en cambio, dice: “No hagas a los demás lo que

no quieras que te hagan.” La diferencia es fundamental. Los judíos invirtieron los datos del problema. Por una parte, tenemos una orden terminante; por la otra, estamos más bien ante un “vive y deja vivir”. ¡Menuda lección de tolerancia! Cada lectura del Antiguo Testamento es una lección. Lo releo a menudo. Me siento muy vinculado a la historia del pueblo judío en todas sus ramificaciones. No obstante, no siento en absoluto la necesidad de escribir sobre el judaísmo. Es una parte de mí que puede o no aparecer en un libro. No constituye mi fuente principal, sino más bien un elemento entre otros tantos que, en la misma medida que los demás, me ha formado de los pies a la cabeza.

El Palacio de la Luna era una historia de familias y de generaciones, una especie de novela a lo David Copperfield. ¿Acaso toda escritura no tiene por principio una investigación genealógica? La pregunta es siempre más o menos la misma: ¿De dónde vengo yo?, ¿qué escribo?

Yo he conocido a mis abuelos paternos y a mis bisabuelos maternos. No puedo remontarme mucho más allá... Entre los inmigrantes llegados a los Estados Unidos creo que existía un gran deseo de hacer tabla rasa, de liquidar un pasado demasiado pesado. En realidad, la cuestión de los orígenes no me quita demasiado el sueño. No es más que otro misterio y, como todos los misterios, trae de la mano una serie de interrogantes. Efectivamente, la cuestión de la generación es un tema que se aborda en *El Palacio de la Luna*. El de la “familia” me interesa más, la búsqueda de un parentesco más inmediato: los padres y los abuelos, etc...

El pasado puede reservarnos descubrimientos terribles... Usted descubrió que su abuela había asesinado a su abuelo de un disparo en la cocina de su casa, en enero de 1919, y que Edison, en 1929, el año de la Depresión, despidió a su padre, al que había contratado como ayudante de laboratorio hacía un par de semanas, al enterarse de que era judío.

Vivir, aceptar, es difícil, pero todas las familias tienen sus historias. En todas se tropieza con chiflados, criminales, actos violentos, porque todo eso forma parte de la vida, sencillamente.

En Leviatán uno de los personajes dice: “Nadie puede decir de dónde proviene un libro y menos que nadie la persona que lo escribe. Los libros nacen de la ignorancia.” En El Palacio de la Luna, los relámpagos desempeñan un papel especial. ¿No fue un relámpago lo que mató, delante de usted, a uno de sus compañeros durante un campamento de verano cuando tenía catorce años? Mi pregunta es sencilla: ¿acaso los libros, todos los libros, no vienen del pasado?

Sí, indudablemente. Tenemos muchos recuerdos que a veces están muy enterrados. Y es el proceso de la escritura lo que hace que esos pequeños fragmentos de recuerdos afloren a la superficie. Pero no es algo consciente: no sabemos de dónde vienen, no los podemos concentrar en un punto. De vez en cuando podemos seguir su trayectoria y remontarnos hasta los orígenes, pero hace falta mucha suerte y suficientes materiales surgidos de esas tinieblas. El escritor nace de esas fuentes ocultas.

¿Qué relación mantiene con Norteamérica? En sus novelas se plasma a menudo una América preocupada por sí misma, por sus propias raíces. En Leviatán, aunque no la Estatua de la Libertad, si se dinamitan réplicas...

Lo que me fascina de este país son las contradicciones. Se trata de una tierra maravillosa, que ha cambiado la faz de la tierra, que ha contribuido a forjar un nuevo concepto de nación, con unos principios admirables que representan una especie de modelo para el resto del mundo y que, al mismo tiempo, se encuentra anegada en la más total de las hipocresías: una sociedad que tiene como fundamento el racismo y la esclavitud. Yo observo este país, tan lleno de energía, con esa libertad admirable y esas debilidades tan deprimentes. Me siento en conflicto permanente con los Estados Unidos... Y no soy el único... Los Estados Unidos no tienen nada que ver con el resto de los países, es un país inventado, “descubierto”... Francia la habitan los franceses y no se pone en tela de juicio la validez de la idea de Francia. Desde que América existe, en cambio, no dejamos de preguntarnos: “Pero ¿qué es América? ¿Qué significa ser americano?” La raza americana no existe: venimos de todos los rincones del mundo. Es un debate inagotable. El ensayo de Tocqueville *La democracia en América* sigue siendo el libro más importante que se ha escrito hasta la fecha sobre los Estados Unidos. Y aunque se escribió en 1838, contiene observaciones que son todavía hoy de una gran pertinencia. Para nosotros, el concepto de democracia y de libertad es una idea magnífica. Aceptar el concepto de democracia es un paso difícil que no se da de una manera automática. De hecho, esta lucha entre autoritarismo y auténtica democracia existe desde la creación de los Estados Unidos. Cuando era más joven, creía como un ingenuo que todo el mundo aceptaba esos principios: ¡craso error! Hará veinte años, se realizó un experimento que consistía en repartir entre los norteamericanos un panfleto con *La declaración de independencia*, diciendo que se trataba de una petición y que había que firmarla a toda costa. Pues bien, una mayoría aplastante se negó a firmar aquel extraño papel que todo el mundo confundió con un panfleto de propaganda comunista. Aterrador, ¿no? Actualmente, nuestro país está pasando por una escisión terrible: una mitad de América observa a la otra mitad. Una mitad opina que vivimos todos juntos en una misma sociedad, que somos responsables los unos ante los otros y que nuestro deber de ciudadanos consiste en crear aquí abajo el mejor de los mundos para el mayor número de gente posible. Frente a esto están otros que no razonan en términos de sociedad y que creen que lo único que cuenta es el individuo. Para ese clan, la vida se reduciría a una lucha entre ganadores y perdedores. Si ganas, tanto mejor. Si pierdes, pues mala suerte. A mi juicio, éste es el gran debate que sacude a la sociedad norteamericana actual, un debate especialmente incisivo.

Como dice Peter Aaron en Leviatán: “América ha perdido el norte.”

Sí, a eso me refiero. Y también a que América ha perdido su gran y hermoso ideal.

Después de la esperanza de los años sesenta, vino la decepción de la mano de Reagan y Bush, más tarde Clinton y ahora Colin Powell, que opina que Ronald Reagan “era un político maravilloso porque tenía visión”. ¿Acaso América se está sumiendo en lo que llama “el americanismo débil y triunfante”?

El retorno de la derecha al poder actual de los Estados Unidos tiene algo de aterrador. Lea su programa con atención: no es ni más ni menos que una nueva forma de fascismo. Desgraciadamente, hasta ahora no ha surgido todavía ninguna oposición digna de ese nombre capaz de hacerle frente. Y eso es sumamente perjudicial.

Da la impresión de que América sólo es capaz de congregarse cuando se trata de “diversiones”, en el sentido pascaliano del término, sabiamente orquestadas por los medios de comunicación: asesinatos, escándalos, rivalidades entre patinadoras, el juicio Simpson, por citar unos ejemplos.

Efectivamente. Desde el principio me negué a desperdiciar mi tiempo en esos escándalos. Actualmente, la concentración de los medios de comunicación en los Estados Unidos es tal que tienen poder suficiente para desviar la atención de la gente -¿voluntariamente?, ahí está la cuestión- hacia temas sin importancia. Desde hace varios años, una sucesión de escándalos ha venido copando sistemáticamente la atención de un país tan escindido y fragmentado que ya no se puede hablar ni de historia ni de narración común. De hecho, esos escándalos acaban siendo la única narración capaz de agrupar al país. Ya no existen puntos comunes, sino una participación común en una empresa de descerebramiento, y el juicio de O. J. Simpson constituye el triste apogeo de este engranaje infernal.

¿Todos sus libros son políticos? ¿Se puede eludir la política?

La política no se puede eludir. Haciendo referencia a lo que acabo de explicar, yo pertenezco al primer grupo, al que opina que vivimos en una sociedad y que somos solidarios. En ese sentido, sí, toda obra de arte, de una manera consciente o inconsciente, es un acto político.

Todavía no hemos hablado de sus lecturas, de esos libros que turban, se escurren, pero que permanecen. A propósito de Kafka, por ejemplo, ha dicho: “No le entiendo, es como un sueño, un sueño que te envuelve y que suscita reflexiones muy serias sobre las cosas.”

Ya no leo a Kafka, pero los autores que te impresionaron una vez siempre quedan, no cabe duda. Hawthorne, Whitman, Melville..., Cervantes, siempre... Shakespeare, que sigue siendo, a mi juicio, el modelo... Pienso a menudo en Kafka... Puedo evocar algunos de sus textos sin dificultad. Sí, representa algo que llevo dentro. En Princeton hice trabajar a mis estudiantes sobre textos de Kafka. De eso hace ya cinco años, pero no le he vuelto a leer desde entonces.

Entre los autores franceses cita a Proust, pero sobre todo a Pascal y a Montaigne...

Sobre todo a Montaigne. Lo que me fascina de él es que fue el primero en asomarse de verdad a su yo de escritor. Se examinó de veras. Tenía un espíritu excepcionalmente abierto y el coraje suficiente para seguirlo en sus divagaciones. Sumergirse en Montaigne es como leer a un contemporáneo. Es muy directo y sincero. En él no existe el filtro de la religión, ni mitología, ni ideología entre él y sus palabras. Montaigne fue una verdadera revelación para mí. Me enseñó mucho y sigo pensando en él a menudo. De él también podría decir que le llevo dentro de mí. Sin duda, hay otros autores...

Como H. D. Thoreau, el autor predilecto de Benjamin Sachs, que declaraba “ser primero hombre y después americano”.

Thoreau es ante todo un gran estilista. Tiene tal agudeza, tanta energía mental...

En mi opinión, es uno de los grandes prosistas en lengua inglesa. Sin embargo, sus grandes ideas, que se encuentran reunidas fundamentalmente en el ensayo *La desobediencia civil*,¹² son de una gran modernidad. Su gran concepto de la “resistencia pasiva” ha dado la vuelta al mundo. Thoreau influyó de manera decisiva en Tolstói, en Gandhi (que no habría existido sin él), en Romain Rolland, y sobre todo en el Movimiento de los Derechos Civiles de Martin Luther King. Refractario a la guerra que los Estados Unidos entablaron contra México, se negó a pagar sus impuestos como muestra de su desaprobación. Según cuenta la leyenda, cuando le encerraron en la cárcel recibió la visita de su anciano maestro Emerson, que le preguntó: “Henry, ¿por qué estás aquí?”, a lo que él respondió: “Y usted, ¿por qué no está?” No obstante, su gran libro sigue siendo *Walden*,¹³ en el que narra la experiencia de la soledad. Fue uno de los primeros en reparar en las contradicciones de este gran país que es los Estados Unidos, país agrícola, de granjas y campesinos, que la industrialización iba a transformar poco a poco. A Thoreau no le gustaba lo que veía. Esos años de 1850 a 1852 que precedieron a la Guerra de Secesión vieron estallar a una sociedad abrumada por el peso de las contradicciones y cómo moría anegada en sangre. Esa guerra, no hay que olvidarlo, se cobró más vidas que todo el resto de guerras juntas que haya librado los Estados Unidos. La primera guerra moderna del mundo... Una guerra industrial. Thoreau fue un visionario excepcional y eso es lo que me impresiona de él.

¿Cómo ve la literatura norteamericana actual?

Creo que estamos atravesando un período más bien de esplendor. Hay muchos grandes escritores, lo cual es fundamental, y cada uno tiene una estética particular que le permite seguir un camino propio. Se están dando infinidad de enfoques sumamente diferentes, pero desgraciadamente no los aprecian un número suficiente de lectores. Los inmigrantes continúan renovando la literatura norteamericana. Y hay un factor sociológico que no hay que silenciar, aunque a primera vista pueda parecer menos interesante que algunos criterios estrictamente literarios: cada recién llegado que pone el pie en suelo americano siente la necesidad de escribir su historia y de explicarse, de contar el descubrimiento de “su” América. Siente la obligación de interpretar e inventar una narración que le permita comprender el presente.

El único punto de anclaje de Nashe en La música del azar es su hija, que ha criado su hermana y a la que visita con regularidad. En la entrevista que sigue a El arte del hambre dice cosas muy acertadas y conmovedoras sobre sus hijos... ¿La infancia es un tema que le conmueve especialmente?

Me siento muy próximo a mi infancia... Hay una frase preciosa de Joseph Joubert que traduje en 1983: “Están los que recuerdan su infancia y los que recuerdan el colegio.” Pues yo tengo recuerdos de mi infancia perfectamente grabados. Recuerdo con excelente precisión algunos de mis sueños de niño. El hecho de ser padre me ha cambiado mucho. En cierto modo, ha cerrado un círculo. Se puede decir que, como persona, no me sentía completo antes de ese nacimiento. Esa idea tan poderosa de convertirse en el elemento de una continuidad es fundamental. Es interesante reparar en que no conseguí escribir novelas hasta que fui padre. Antes del nacimiento de Daniel, a pesar de mi empeño, no lo conseguía. Pienso que debe de existir un vínculo entre ambas

¹² Henry David Thoreau, *Desobediencia civil y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1987.

¹³ Henry David Thoreau, *Walden o la vida en los bosques*.

cosas. Por otra parte, el niño es uno de los personajes novelescos más interesantes.

¿Qué lugar concede a las mujeres en su obra? ¿Son creadoras, dominadoras, inquietantes, imprevisibles? ¿Tienen el sentido del sacrificio amoroso? ¿Despiertan en plena noche a poetas que escriben novelas policíacas con seudónimo? ¿O bien son cálidas y redentoras como la maravillosa Kitty Wu de El Palacio de la Luna?

Salvo en el caso de Anna Blume, los personajes principales de mis libros son siempre hombres. En *Leviatán* aparecen mujeres que desempeñan un papel muy importante. Recuerdo una crítica muy interesante sobre la versión cinematográfica de *La música del azar*, que por otra parte escribió una mujer. Reprochaba a esa adaptación el hecho de que no hubiera prestado suficiente atención a la visión que tienen las mujeres sobre Nashe. Es una observación capital. En el libro, Nashe está rodeado de mujeres: su esposa, su hija, su madre, su ex mujer, su amiga Fiona, con la que planea casarse, la prostituta Tiffany... Son las mujeres las que nos dan una descripción más completa de Nashe, una descripción que es fácil de extrapolar al conjunto del género masculino.

Sin necesidad de hablar de temas, hay unas grandes corrientes que atraviesan su obra: la muerte, por ejemplo... Nos está esperando a todos. Es inexorable. Sus personajes jamás la eluden, sino que juegan al ajedrez con ella como el caballero de El séptimo sello de Ingmar Bergman.

Gran parte de mi trabajo estriba en el hecho de afrontar esa cuestión. Y no se trata ya de que yo acepte la realidad de la muerte, sino de que la experimente, de que permita que impregne los gestos más nimios de la vida. Hace poco pensé en que Montaigne opinaba, cuando era joven, “que la meta de la filosofía era enseñar a morir”. Con la edad, acabó retractándose: “la verdadera meta de la filosofía es enseñar a vivir”, rectificó. Evidentemente, se trata de una única y misma cosa, pero el enfoque es distinto. Pienso que, poco a poco, me voy decantando hacia ese segundo enfoque... Sí, eso creo... Cuando se ha vivido tanto tiempo como yo, la muerte ya no puede resultar tan aterradora como cuando se tienen veinte años. A los cincuenta ya no es lo mismo... No sé... No son más que especulaciones... Ya veremos... Pero es una idea que me vino a la cabeza ayer, o anteayer... ¡Ha dado en el clavo! (*Risas*)

Los grandes edificios-espejo de Ciudad de cristal, que pueden resquebrajarse en cualquier momento, están ahí para transmitir una sensación de fragilidad, ¿la de la vida, quizás?

La vida puede venirse abajo con tal facilidad... Todo puede cambiar en un instante. La sensación de la fragilidad de la vida me persigue sin descanso. Me contagia una gran alegría -la de estar vivo- y, al mismo tiempo, un miedo atroz: por el hecho de poder perder con tanta facilidad a la gente que queremos.

¿Y esa fragilidad no sería fruto de una afirmación que recorre toda la obra de Dostoievski, a saber, que el hombre es un hombre sin dios?

Todos mis libros, básicamente, se plantean o plantean cuestiones espirituales. No son “religiosos”, pero se acercan a ese algo que tiene que ver con la religión. La materia del espíritu; en el fondo, eso es lo que más me interesa. De eso estoy seguro. Es

el auténtico motor que me lleva adelante...

¿Y el humor?

Vamos a ver, el humor es un problema cultural. Ayer cené con mis cuñados. La hermana de Siri, que ha vivido cinco años en París y domina perfectamente su lengua, nos explicó que en los momentos más desopilantes de una película de los Hermanos Marx la sala entera permaneció en silencio. Los franceses se lo toman todo tan en serio... Según nos contó, a veces ella se reía tan fuerte que sus vecinos le llegaron a pedir que se callara. A los ingleses se les saltan las lágrimas de risa leyendo o escuchando a Beckett, pero ése no es el caso de los franceses. Eso obedece sin duda a diferencias culturales... Este verano estuve en Francia y Actes Sud y la productora cinematográfica Pyramides tuvieron la amabilidad de organizar un pase de *Smoke* para que pudiera comprobar la fidelidad de los subtítulos. Habría unos sesenta espectadores. ¡Pues nadie se reía! Después de la proyección, mucha gente me vino a decir lo mucho que le había gustado la película y lo muy divertidos que les habían parecido algunos momentos. Y yo sin enterarme... Y es que los franceses no se ríen “en voz alta” como en los Estados Unidos.

¿Qué relación mantiene con el cine?

Cuando era muy joven era un cinéfilo empedernido. La cantidad de películas que habré visto... Luego empecé a interesarme menos. No es que me volviera reacio al cine, es que ya no me atraía tanto. Como ya sabrá, estos dos últimos años me han llevado a transitar ese mundo por dentro: Philip Haas adaptó en 1993 *La música del azar* y acabo de rodar dos películas con el realizador Wayne Wang, y he disfrutado. Pero prefiero estar aquí, en mi estudio, escribiendo un libro. Quizás un día me sienta tentado por una nueva experiencia como guionista... No lo sé... Nunca se sabe... *Smoke* es nuevo en un noventa y nueve por ciento. El *Cuento de invierno de Auggie Wren* fue el detonante que permitió que conociera a Wayne Wang, y en *Smoke* la narración del cuento no aparece hasta el final. Y, sin embargo, ese guión, totalmente original, jamás habría podido ser el esqueleto de un libro. Es una historia escrita para el cine. Usted, que ha leído el libro, habrá podido comprobar que el texto era más largo que la película, y es que hubo que cortar mucho el guión...

Sin embargo, este guión se inscribe perfectamente dentro de su obra. Contiene su universo, sus obsesiones...

Sí, claro. Es una parte de mi trabajo. Me la tomé muy en serio, la redacción de ese guión, aunque se trate de una historia un poco más ligera que las que suelen constituir los cimientos de mis libros. Quería hacer algo muy sencillo, sobre gente absolutamente corriente. Sin embargo, *Smoke* es una película bastante optimista. Es verdad que aparece gente un tanto angustiada, perdida, abrumada de problemas... Como en la vida... Pero se da la circunstancia de que cada uno de los personajes trata de fomentar en el otro lo mejor que lleva dentro, lo que considera lo mejor. Y eso es posible, ocurre, no es una fantasía de escritor. Se trata sencillamente de una manera determinada de abordar las cosas, los seres y la gente. Wayne y yo hablamos largo y tendido de esto desde el principio del proyecto. ¿Qué queríamos hacer? Yo enseguida hice hincapié en un aspecto que para mí es esencial: no quería hacer una película cínica. Casi todas las películas que se exhiben actualmente, sobre todo en los Estados Unidos,

son películas cínicas. El cinismo es un reflejo de nuestro tiempo, tan falso como ese sentimentalismo beato de la época victoriana. Hoy no nos reímos, como se reirán dentro de cien años, de todo el cinismo de nuestro fin de siglo XX. El cinismo -al igual que su otra cara, el sentimentalismo- no es la vida. Yo creo que la gente no vive en su fuero interno de una manera cínica. Así que la ausencia de cinismo fue uno de los deseos sobre los que edificamos el proyecto: la película no podía ser cínica. No teníamos ni la menor idea de la acogida que iba a tener. Su éxito, modesto, puesto que se trata de una película de bajo presupuesto, no deja de ser mucho mayor de lo que nos habíamos imaginado, porque sigue en cartel a los cinco meses y pico del estreno, y se debe fundamentalmente a esa falta de cinismo, creo yo. Es eso lo que ha gustado a los espectadores.

Da la impresión de que las dos películas se complementan, que es indispensable ver Smoke y Blue in the face... ¿Cada una tiene una estructura propia?

Sí. La estructura de *Smoke* es bastante insólita porque la parte final, el *Cuento de invierno de Auggie Wren* que cuenta Harvey Keitel, no tiene nada que ver no ya con el resto de la película, sino con los planos que preceden a la narración. No es una conclusión. Cuando Auggie se pone a contar la historia, abre otro camino. A mí me gusta que las cosas se abran que no se terminen. En cuanto a la segunda película, *Blue in the face*, es ante todo un acertijo. Dejamos que los actores se divirtieran durante seis días y luego “cosimos” todos esos elementos entre sí. Fabricamos una especie de curioso panorama. El resultado es algo muy, muy ligero. No había nada previsto, pero nadie tenía ganas de dejar *Smoke*. Ese algo imprevisible me empujó hacia un nuevo rumbo. Tenía que hacer algo totalmente distinto de lo que estaba acostumbrado a hacer y eso me hizo mucho bien. En el cine, cada día que pasa oculta una nueva crisis. Hay mucha tensión, momentos de suma precisión. En el fondo, esta experiencia me ha permitido adquirir cierta relajación, me ha ayudado a aceptar la adversidad. En el cine ocurren cosas horribles todos los días, hay que mantener siempre la calma... Tener una paciencia extraordinaria.

Blue in the face cuenta con un reparto fabuloso: Lou Reed, Harvey Keitel, Giancarlo Esposito, Jim Jarmusch, Madonna... Pero también está Brooklyn. ¿Se trata de un homenaje a esta ciudad?

Por supuesto. Al principio, decidí venirme a vivir aquí porque los apartamentos eran más baratos que en Manhattan, al otro lado del East River. Vivo en Brooklyn desde hace dieciséis años. Hará tres años, Siri y yo decidimos mudarnos. Vivíamos cuatro en un apartamento que se nos había quedado demasiado pequeño. Entonces pregunté a Siri si quería regresar a Manhattan. Estaba abierto a cualquier cambio porque sabía que a ella le había costado mucho instalarse aquí. Antes de conocerme, jamás había puesto los pies en Brooklyn y la primera vez que quedamos aquí estaba horrorizada. Siri me dijo que prefería quedarse... Me gusta este barrio, con todas sus lenguas y sus culturas. Es tranquilo y no se toma en serio. Sí, esas dos películas son un homenaje a Brooklyn, a todo lo que este barrio representa para mí.

¿Quiere hablarme del libro que está escribiendo?

No, prefiero no hacerlo. Resulta peligroso hablar de cosas que todavía están por terminar. Podría ponerme otra vez mañana, pensar que el libro es malo y pararlo todo...

Anna Blume acaba quemando los libros...

Yo no quemo los libros. Los respeto demasiado. Los admiro...

La biblioteca pública de Nueva York acaba de comprar todos sus manuscritos, que a partir de ahora tendrán por vecinos a los de Charles Dickens, Mark Twain, Vladimir Nabokov, Henry Miller... ¿Le parece importante, extravagante, útil?

Por alguna razón que desconozco, siempre he guardado los manuscritos, papeles, cartas y toda clase de cosas que se van amontonando en cajas que por lo demás no vuelvo a abrir jamás... Me cuesta tirarlos, sencillamente... No puedo... Así que todo eso estaba aquí, amontonado, en esas cajas viejas abarrotadas. Y un buen día me llamó un marchante de manuscritos y me preguntó si estaba dispuesto a vender mis papeles. Me pareció un poco extravagante y le dije que todavía no estaba muerto, que todavía no había tenido tiempo de pensar en mi testamento... (*risas*). “No, lo puede hacer a partir de este momento...”, me replicó. En el fondo, no era una mala idea: me deshacía de mis papelotes viejos para que los guardaran en un lugar seguro y los protegieran y, encima, estaban dispuestos a pagarme. Así, inter nos, no fue una decisión tan difícil de tomar... No ha cambiado nada: sigo escribiendo y amontonando mis papeles en cajas nuevas...

Nueva York, octubre de 1995

Entrevista con Paul Auster
Nueva York, mayo de 1995

“El cuaderno es una especie de hogar
de las palabras.”

Descubrió la Estatua de la Libertad en el verano de 1953, a raíz de una excursión memorable a Liberty Island en compañía de su madre. ¿Qué recuerdo guarda de ese día?

El relato, tal como aparece en *Leviatán*, es exactamente lo que yo llamaría una “historia real”. Entonces yo tenía seis años, y no he vuelto a pisar Liberty Island. Mi principal recuerdo de todo aquello sigue siendo ese descenso sobre el trasero, peldaño a peldaño. Esa lucha, sobre los fondillos del pantalón, con mi madre atenazada de pronto por el vértigo. La Estatua de la Libertad, a pesar de estar cargada de símbolos, pasó a un segundo plano. Ese ejemplo delata un dato muy valioso sobre mi método de trabajo: y es que no investigo demasiado. No tengo ese deseo de recrear lo vivido a toda costa. Mis libros son producto de mi imaginación. Yo no hago nunca reportajes.

En ese episodio de la Estatua de la Libertad aparecen, al igual que en tantas otras páginas de sus novelas, hermosas descripciones del agua. El mar, el río, ¿están muy presentes en Nueva York?

He cogido el ferry de Staten Island varias veces en mi vida... A mi regreso de Francia, en 1974, estuve dos años viviendo en Riverside Drive, en un apartamento que estaba en el último piso de un edificio cuya azotea daba al Hudson River. Tenía una vista magnífica. Descubrí así que había una circulación fluvial muy intensa. Al nivel de la calle, uno olvida que Nueva York es una ciudad rodeada de agua. Basta con ascender un poco para darse cuenta de inmediato. Todos los días presenciaba ese ir y venir de barcos y eso es algo que cambió mi visión de la ciudad de una manera considerable.

En los testimonios sobre Nueva York abundan los pasajes dedicados a la presencia del agua... En The American Scene,¹⁴ Henry James evoca la belleza de la luz y del aire, la “gran escalera del espacio”, las “puertas abiertas del Hudson”. La ciudad de Nueva York se alza sobre uno de los mayores puertos naturales que existen.

Desde el Upper East Side, que en el siglo XIX todavía no era lo que actualmente llamaríamos un “barrio”, se podía coger un ferry que te llevaba hasta el sur de Manhattan. En aquella época aún no existía ni el metro ni el autobús; se viajaba mucho en barco... Ya conoce el célebre poema de Whitman: “*Crossing Brooklyn Ferry*”. No es más que un largo poema épico sobre las multitudes de hombres y mujeres que cruzaban el río antes de que se construyera el puente.

“No hay nada más pomposo ni más admirable a mis ojos que Manhattan cercado de mástiles”, escribe...

Exactamente. Se trata de uno de los poemas más hermosos de la literatura

¹⁴ *The American Scene*, Henry James.

norteamericana.

A veces sus personajes se mueven por Little Italy y Chinatown. Sin embargo, no viven en esos barrios, se limitan a transitar por ellos... Barber, por ejemplo, invita a Kitty y Fogg a un restaurante de Chinatown.

Little Italy es un barrio que ha ido menguando como una piel de zapa con el transcurso de los años. Chinatown, en cambio, no ha dejado de crecer. No he estado mucho en Chinatown. Hacia 1969, tuve que dejar el apartamento en el que vivía y un amigo me dio cobijo durante algunas semanas en un *loft* entre Chatham Square y el puente de Manhattan. Mi experiencia de ese barrio se remonta a aquella época y fue muy breve...

¿Se trata del “loft polvoriento de East Broadway”, que Fogg y Kitty alquilan por “menos de trescientos dólares” en El Palacio de la Luna?

Exactamente.

Siguiendo con El Palacio de la Luna, escribe que Chinatown era como “un país extranjero” para Fogg y que cada vez que salía de su casa se sentía “completamente desorientado y confuso”.

Esa impresión era la mía: una observación tomada directamente de la vida. Hace poco, gracias a *Smoke y Blue in the face*, he redescubierto Chinatown... Como las oficinas de producción se encuentran en esa parte de Manhattan, Wayne Wang y yo teníamos que ir por allí muy a menudo. Se hallan en el cruce de Little Italy, SoHo y Chinatown, concretamente en la calle Lafayette. Comíamos con frecuencia en los restaurantes chinos del barrio. Wayne pedía en chino y para mí eso era una experiencia tan nueva como apasionante.

En El Palacio de la Luna, Barber, que quiere “catar” la vida en Nueva York, subarrienda un apartamento en la calle 10, entre la Quinta y la Sexta Avenida...

En este caso se trata también de una referencia personal y que se remonta a la misma época en que andaba en busca de apartamento. Estuve varias semanas viviendo en casa de un amigo, en una habitación con una ventana que daba a la calle 10. El edificio era un *brownstones*. El *brownstones* es un elemento “típico” del viejo Nueva York. Y como resulta que terminé viviendo en muchos, también aparecen bastantes *brownstones* en mis novelas. Esos edificios viejos contrastan con las nuevas edificaciones, mucho más rutilantes. Guardo en mi recuerdo el Greenwich Village, que fue para mí un lugar muy agradable.

Vamos a quedarnos, si lo desea, en el Village... Uno de sus lugares más célebres sigue siendo la White Horse Tavern, donde Fogg se emborracha con Zimmer y va con Barber...

Cuando era joven, iba a la White Horse Tavern de vez en cuando. No me parecía que tuviera nada especial. Pero ese bar, que llevaba allí mucho tiempo, formaba parte de mi “paisaje”. Era una especie de punto de encuentro, de lugar de reunión. Todos lo

conocíamos. En sus tiempos, Dylan Thomas también lo frecuentaba.¹⁵

A menudo hace referencia a un edificio de ladrillo rojo del número 6 de la calle Varick... En La invención de la soledad el narrador se muda ahí a principios de la primavera de 1979. En El Palacio de la Luna Fogg se cruza con Zimmer, al que no ha visto en trece años, “en la esquina de la calle Varick con Broadway”. En Leviatán Peter Aaron tiene una habitación allí, no muy lejos del loft de la calle Duane en el que vive Maria Turner. ¿Qué representa ese lugar para usted?

Allí viví cosas muy importantes para mí que contribuyeron a mi formación. Siento mucho apego por ese lugar, que actualmente se ha transformado completamente y está sembrado de *lofts* enormes, luminosos y caros. En aquella época, los apartamentos se caían en pedazos y el conjunto rezumaba una imagen de pobreza y miseria. Estuve viviendo allí varios meses en 1979. Fue en el número 6 de la calle Varick, en la habitación minúscula que me correspondía, donde escribí la mayor parte de “El Libro de la Memoria”. Era horrible. La miseria más absoluta. Pagaba cien dólares mensuales de alquiler. ¡Cien dólares! Evidentemente, no tenía cuarto de baño y para ir al lavabo había que salir al rellano, porque era común. Era horrible.

¿El 6 de calle Varick constituye un caso aislado en la construcción de su universo narrativo? ¿Hay otros lugares que estén vinculados de una manera tan íntima a algunas páginas de su obra?

Los lugares no cuentan, salvo en ese caso muy especial del 6 de la calle Varick: el lugar también formaba parte del libro. Sin la experiencia de esa habitación, el libro habría sido totalmente distinto. La idea del libro se gestó precisamente en ese sitio. Pero insisto, los lugares no tienen ninguna importancia real. Por lo demás, no me he considerado nunca un escritor de Nueva York, por ejemplo. Nunca describo el tipo de vida que se lleva en Nueva York. Nueva York no es más que un lugar en el que ocurren las cosas. El caso de Dickens es totalmente distinto: se puede decir de él que es el escritor de Londres.

Por otra parte, hay varias de sus novelas que no transcurren en Nueva York... Me gustaría que me hablara de los parques... Los parques, “esa naturaleza sublimada”, ocupan un lugar importante dentro de su universo, especialmente el más neoyorquino de todos ellos: Central Park. Fogg piensa que el parque puede brindarle “una oportunidad de recuperar su vida interior”...

Entrar en un parque viene a ser como ir al campo, pero en el corazón de la ciudad. ¿Cuál es la función de un parque urbano? Indiscutiblemente la de alimentar la vida de la ciudad. En los parques se descansa, se retoma el contacto con la naturaleza. Todo es “artificial”, pero está plantado, dispuesto y cuidado para que transmita esa impresión de proximidad. Pues sí, esa “naturaleza sublimada”, como la llamo en *El Palacio de la Luna*, está bien. La gente aprovecha mucho los parques neoyorquinos y no están nunca vacíos. El parque es una especie de drenaje.

Sus personajes viven experiencias fundamentales en ellos, se comprenden, tratan de conocerse. También se convierten en vagabundos...

¹⁵ Dylan Thomas murió en 1953.

Sobre todo en *El Palacio de la Luna...* Es una biografía dedicada a Edgar Allan Poe leí que, cuando vivía en las proximidades de Mont Tom, le gustaba admirar el Hudson River desde esa pequeña colina. Sin embargo, en aquella época Riverside Park no existía. El parque no es únicamente un lugar de reposo: Fogg se descubre en él. ¿Dónde vivir? Ésa es la pregunta que se plantea, y como no encuentra ninguna respuesta, decide quedarse a vivir en Central Park unas semanas. Es una solución que elige empujado por la desesperación y la necesidad.

¿Usted también acude a los parques?

No muy a menudo. De vez en cuando me paseo por el Prospect Park de Brooklyn, con mi hija y mi perro Jack.

El parque no podría existir sin su contrario, que es al mismo tiempo la condición de su existencia: la calle. Anna Blume afirma que “las hay por todas partes y no hay dos iguales”. En La habitación cerrada se dice a propósito de las calles neoyorquinas que son “caóticas”, y Fogg, que transita por ellas, asegura que se da en ellas “una forma natural, quizás necesaria, de indiferencia hacia los demás”.

En Francia existe la tradición de la mirada: las personas se miran unas a otras, se espían. Cuando estoy en una cafetería en Francia, me resulta muy divertido observar a la gente mirarse de hito en hito. Es un auténtico juego que los norteamericanos en general, y los neoyorquinos en particular, no practican. En París todo es más homogéneo: se comparten las mismas actitudes, los mismos gestos, las mismas ideas. Aquí, en cambio, todo es tan difuso, tan múltiple, que nadie se interesa de verdad por los demás. En Nueva York reina un extraño sentimiento de miedo. Nadie quiere inmiscuirse en el espacio del otro, meterse en su territorio.

En el capítulo 7 de Ciudad de cristal, Quinn pronuncia una frase cargada de misterio y belleza mientras está siguiendo a Stillman: “Vagó por la estación como si estuviera dentro del cuerpo de Paul Auster...” Grand Central Station no se puede clasificar ni en la categoría de calle ni en la de parque: ¿qué significado tiene? ¿Qué se va a buscar allí?

Quinn tiene esa idea en un momento concreto del libro. Es una especie de pausa. Está esperando. No sabe qué va a ocurrir. Deja volar su pensamiento. Grand Central Station es un lugar interesante, muy distinto de las estaciones que se pueden encontrar en París. Está construida de una manera completamente diferente y su vida interior tampoco tiene nada que ver. Hay toda una población muy organizada que vive actualmente en las estaciones de Nueva York. Unos mendigos llegaron a crear una curiosa sociedad que se desarrollaba en los túneles, un fenómeno que incluso ha suscitado un libro: *Tunnel People*. Grand Central Station es una estación que comunica con el extrarradio y que, en *Ciudad de cristal*, se convierte en un lugar interior. Grand Central Station no es un lugar de evasión, eso está claro.

Hace un momento hablábamos de la White Horse Tavern del Village. Hay otro bar, en el 59 de la calle Cuarenta y cuatro Oeste, el Algonquin. En Fantasmas, Azul sigue a Negro. Hace referencia al vestíbulo del Algonquin y también a ese pequeño salón de la izquierda: el Blue Bar...

La escena a la que hace referencia transcurre en el vestíbulo del Algonquin, pero al mismo tiempo me divertía establecer una relación entre el personaje llamado Azul y el Blue Bar [Bar Azul] contiguo al Algonquin. El Algonquin conoció su momento de esplendor y llegó a inscribirse en las altas esferas de la literatura. Fue lo que llamaríamos un “café literario”.¹⁶ Es divertido comprobar que esa tradición se perpetúa. Yo no soy precisamente un habitual, pero voy en ocasiones. Allí me han hecho algunas entrevistas, como la de Ariel Dorfmann para la televisión canadiense. En dos días se grabó toda una temporada de programas, íbamos pasando de uno a otro, como en una peluquería... También participé en un programa de radio que se grababa los domingos... Hará unos diez años, *Ciudad de cristal* estaba entre las obras finalistas al Edgar Award. Douglas Messerli, mi editor de Los Ángeles, vino a Nueva York y, después de la cena, nos invitó al Algonquin a tomar una copa... Yo llevaba mi única chaqueta decente y mi única corbata presentable... La ocasión exigía celebrarlo por todo lo alto con champán.. Pues bien, el camarero se presentó botella en ristre y la descorchó con tal mala pata que me lo echó todo por encima, ¡como si llevara una manguera! Me dejó empapado de los pies a la cabeza... Fue mi bautismo literario... Como si fuera un barco.

En el cristal del Blue Bar hay dos indios que reman a bordo de una piragua... Son algonquinos, como los que vendieron la isla de Manhattan a Peter Minuit a cambio de la nadería de 24 dólares... En El Palacio de la Luna escribe: “De pronto me puse a soñar con los indios. Me veía, hace trescientos cincuenta años, siguiendo a un grupo de hombres medio desnudos por los bosques de Manhattan...” En cuanto a las telas de Ralph Albert Blakelock, que Effing aconseja que Fogg vaya a admirar al museo de Brooklyn, parecen englobar el Oeste y a todos sus habitantes naturales bajo un mismo símbolo: el de la armonía de los primeros días. A pesar de que no hace demasiada referencia a los indios, tengo la impresión de que se trata de un tema que tiene un peso especial para usted.

Pues sí, efectivamente. A menudo se olvida lo que era Nueva York hace todavía relativamente poco tiempo: una naturaleza salvaje poblada de indios. En trescientos años, todo ese equilibrio se ha visto transformado completamente. El indio representa muchas cosas a la vez. En primer lugar, lo que hay que tener en cuenta es, evidentemente, el tratamiento al que les sometieron los blancos que acababan de llegar aquí. Éstas eran sus tierras, las que habitaban desde hacía miles de años. Una de las manifestaciones de la hipocresía norteamericana consiste en olvidar que este gran país de las libertades, a pesar de seguir siendo uno de los faros de la libertad en el mundo entero, se ha cimentado y construido sobre el genocidio de un pueblo y la esclavitud de otro. Esta triste historia de las relaciones entre blancos e indios es una cruz con la que todos los americanos tienen que cargar. Es un drama que no hay que olvidar jamás. En la tradición india la tierra no pertenece a nadie, el concepto de propiedad no existe. No es el hombre el que decide, el que cerca una propiedad: la tierra es un don de los dioses. Esta manera de pensar, en radical oposición a la de los blancos, hizo imposible toda comunicación. Se trata de dos universos contrapuestos, de dos concepciones del mundo, de las relaciones humanas y de los valores. Pero eso ya lo sabe todo el mundo...

Cuando era niño, ¿qué imagen tenía de los indios?

¹⁶ Cf. *Les Cafés Littéraires*, Gérard-George Lemaire. La Différence, 1996.

Al igual que a la mayoría de los niños, los conocimientos del mundo indio me llegaron a través de las películas del Oeste, y por consiguiente, deformados. Según las películas, los indios eran salvajes sanguinarios o seres primitivos de una pureza ejemplar. En los juegos, preferíamos ser los vaqueros. Yo llevaba dos revólveres y un sombrero. Era un vaquero de pura cepa. El niño no quiere ser nunca el indio. El niño se identifica con el héroe y el héroe, en las películas, era siempre un blanco. Me refiero a las películas que se proyectaron a los espectadores de mi generación, que eran de un racismo tremendo. Recuerdo una serie que daban por televisión: “El Llanero Solitario”... Siempre acompañado de su fiel Tonto, el Llanero Solitario llevaba un antifaz y nadie sabía quién era. Montado en su caballo Silver, defendía a la viuda y al huérfano y surcaba el Oeste, realizando acciones a cual más ejemplar y desinteresada. El indio Tonto llamaba al Llanero Solitario *quimosabe*, que, en su “lengua”, se suponía que significaba “amigo”.

¿Se trata de ese serial radiofónico que se empezó a radiar en 1933 y que más tarde, en 1939, pasaría a la televisión, donde aguantaría hasta 1965?

Sí, eso es... Cada vez que el Llanero Solitario partía hacia una nueva misión, regalaba una bala de plata a un feliz afortunado que la enseñaba a sus allegados patidifuso... “¿Quién te ha dado esta bala de plata?” “No lo sé... Un hombre con un antifaz montado en un caballo...” Y entonces siempre había alguien que exclamaba: “¡El Llanero Solitario!” En ese momento se oía retumbar una melodía, siempre la misma, la obertura de *Guillermo Tell*... mientras el hombre enmascarado azuzaba a su caballo: “¡Aje, ooooh, Silver!” Una de las cosas más divertidas que recuerdo y que me abrió de verdad a otra manera de pensar -debía de tener unos diez años- fue la lectura de *Mad Magazine*, una publicación mensual de lo más sarcástico y humorístico y terriblemente satírica. Para mi generación fue una verdadera revelación. La sección dedicada a la televisión era magnífica. Se veía al Llanero Solitario y a Tonto rodeados por los indios... “¡Tonto, estamos rodeados!”, exclamaba el Llanero Solitario, y Tonto le respondía: “¿Qué quieres decir con *estamos*?” Era maravilloso, muy célebre, todo el mundo conocía ese chiste.

Broadway es la única avenida que corta la drástica geometría de Manhattan, la famosa cuadrícula de los 2.028 blocks, porque sigue el trazado de una antigua ruta india. Resulta emocionante.

Hace algunos años, Nik Cohn publicó un libro asombroso sobre Broadway, un largo paseo que arranca en el Lower Manhattan hasta alcanzar el norte del Bronx. Un camino muy largo. Es la única calle que ha permanecido intacta del Manhattan antiguo.

Entre el pueblo de Millbrook, donde encuentra a Pozzi, y la casa de Stone y Flower de Ockham, Pennsylvania, Nashe hace una parada simbólica en Nueva York en uno de los hoteles de mayor prestigio de la ciudad. Allí nos enteramos de que Pozzi ya había estado allí con su padre... ¿Se trata también de un recuerdo de infancia?

No. Al plaza no fui de niño, sino más tarde. Pasé mi noche de bodas con Sin. El Plaza es un antiguo hotel de lujo. En el libro, Nashe quiere impresionar a Pozzi, y aunque el Plaza no sea quizás el hotel más lujoso de Nueva York, sí es el símbolo del lujo. Como el Ritz en París. A pesar de todo, el apartamento de mis abuelos no quedaba muy lejos... La plaza Columbus Circle está a la misma altura que la calle Cincuenta y

nueve con la Quinta Avenida, frente a Central Park South. Pasábamos muy a menudo por delante de ese importante y célebre perímetro de la vida neoyorquina. Nashe y Pozzi se gastan una parte de su dinero en ese lugar, símbolo del dinero y el lujo, inscrito en un barrio especial de una ciudad que a su vez es símbolo también de cierto triunfo social y económico.

¿Una última parada antes de perderlo todo?

Sí, en cierto modo.

¿Pasando la noche de bodas en el Plaza pretendía impresionar a Siri?

(*Risas*). No, se trataba de un juego... Más tarde, Siri quiso celebrar una fiesta para festejar mis cuarenta años. Pero yo no quería: no me gustan las fiestas, la gente, las celebraciones. De modo que le propuse pasar una noche en un buen hotel de Nueva York. Y así es como nació este pequeño rito familiar... A partir de entonces, todos los años, después de celebrar el Año Nuevo, revivimos la noche ritual. Eso lo hicimos durante un tiempo. Un día en un hotel de lujo constituye una experiencia muy curiosa.. Viene a ser como hacer de turista en la ciudad de uno. Dejas a tus hijos veinticuatro horas y tienes la impresión de haber hecho un viaje a otro mundo, a otro planeta. Te cuidan como en un hospital. Es un lujo y un absurdo al mismo tiempo.

En su obra hay pocas referencias al Upper East Side. Sin embargo, hay una fundamental: el número 25 de la calle Sesenta y nueve Este. Stillman hijo vive allí. En Ciudad de cristal, Virginia Stillman abre la puerta del apartamento a un Quinn desconcertado que acabará montando guardia bajo una ventana de la residencia, instalándose en “un pequeño callejón por la noche” y, más tarde, en un contenedor de basuras de ese mismo callejón...

Una vez más, se trata de una reminiscencia autobiográfica. A mi regreso de mi segunda estancia en Francia, encontré trabajo con un vendedor de libros que tenía la oficina en el número 25 de la calle Sesenta y nueve Este. Durante ocho meses estuve acudiendo todos los días a ese lugar. Publicábamos y preparábamos catálogos para bibliófilos. El propietario, actualmente muerto, se llamaba Arthur A. Cohen y su “sociedad” Ex-Libris. Recuerdo un libro de Man Ray, con una tirada de cien ejemplares, *Mr and Mrs Woodman*. Los volúmenes iban acompañados de notas explicativas del tipo: “*Mr and Mrs Woodman*: de los trabajos más extraños, de los ya extraños de por sí, de Man Ray. El señor y la señora Woodman son dos figurillas, como dos marionetas construidas en 1943...”

También fue en la calle Sesenta y nueve donde se montó su obra Laurel and Hardy go to the Heaven...

Sí. Fue durante una de esas representaciones privadas que organizaba John Bernard Meyers en una antigua carrocera que Mark Rothko había transformado en taller, donde había acabado suicidándose seis años antes, en 1970. No muy lejos de allí, en el 939 de la Avenida Madison, se encuentra la librería Books and Co., muy cerca del Whitney Museum. Esa librería siempre ha apoyado mi trabajo. En el interior, entrando a mano derecha, colgada de la pared bajo la escalera, hay una fotografía muy divertida mía y del joven que por entonces dirigía esa librería. Hace ya tanto tiempo...

Seis o siete años después de esa primera foto hicimos otra de esos dos mismos hombres, con unos cuantos años más, que sostienen ante sí la primera... Curioso, ¿no?

En Ciudad de cristal habla con detalle del “emplazamiento histórico” de Stillman y de su trabajo como trapero. Muchos de sus personajes, especialmente Stillman y Anna Blume, definen los espacios y trabajan en ellos recogiendo objetos. Effing le pide a Fogg que se los describa: “Quiero ver las cosas que estamos mirando, ¡maldita sea!, quiero que usted me las haga ver.” Anna Blume trabaja durante un tiempo como “cazadora de objetos”. Usted mismo recuerda que Ponge recomienda “ver el objeto antes de nombrarlo”. En su antología de poemas Desapariciones, escribe: “Y de todo, de cada cosa que ha visto / hablará”. ¿Habría en Nueva York, ese “inmenso vertedero” (Ciudad de cristal), una arqueología del presente para vivir?

Todo cuanto tengo que decir sobre ese tema está en los libros... Soy incapaz de explicar esa atracción. No sé por qué me fascinan esos objetos desportillados y recuperados, pero es así, es un hecho...

No es de esos arqueólogos que cavan hoyos y hacen excavaciones. Sus personajes, a pesar de no estar en la superficie de las cosas, trabajan “en la superficie”. Ven las cosas con las que se cruzan, no van a buscarlas a otra parte, no las encuentran bajo tierra, en el suelo...

Es demasiado duro...

¿Demasiado duro hablar de ello?

Demasiado difícil hablar de estas cosas. Invénteselo.

¿Demasiado íntimo?

Sí, es demasiado íntimo.

¿Como los vagabundos?

Sí, como los vagabundos... Es una cuestión demasiado importante para mí. Tendría mucho que decir al respecto, pero resulta demasiado amplio, demasiado profundo. Afecta al mismo tiempo a la esfera espiritual y a la material. (*Largo silencio*). No, no puedo responder. Me falta la energía necesaria. Invénteselo...

Si pensamos en los rodeos de Stillman, en los distintos itinerarios, paseos, vagabundeos de sus personajes, ¿podemos afirmar que relaciona usted la literatura, las palabras, con el paseo? Sachs se pasea por Nueva York “como un alma en pena”, Effing y Fogg “recorren la ciudad de punta a punta”. ¿Existe un vínculo directo entre el hecho de caminar y la palabra, la búsqueda de las palabras?

En *El arte del hambre* hablo del célebre *Coloquio sobre Dante* de Osip Mandelstam.¹⁷ Allí se hace referencia a la relación que existe entre el paso del hombre y la palabra. “El Infierno y sobre todo el Purgatorio son una celebración del andar del

¹⁷ Osip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa*, Madrid, Visor, 1995.

hombre, de la medida y del ritmo de los pasos, del pie, de su forma...” Además, plantea este magnífico interrogante: “Me pregunto cuántos pares de sandalias necesitaría Dante para escribir *La divina comedia*.” Es una buena pregunta, ¿no? Hace ya mucho tiempo me propuse traducir *Las ensoñaciones del paseante solitario* de Jean-Jacques Rousseau, pero fue un proyecto que no llegó a cuajar. En cualquier caso, no soy ningún especialista de la literatura del paseo, ni tampoco de lo que se ha dado en llamar los “escritores viajeros”.

¿Qué significa el largo recorrido de Quinn, que le lleva de su apartamento de la calle Ciento siete Este, en Broadway, hasta la calle Setenta y dos Este, y termina, después de atravesar Battery Park, en un banco de piedra de la plaza del edificio de las Naciones Unidas?

No designa, como en “Babel”, una letra o una forma. A menudo me dicen: “He hecho un plano de esa peregrinación, pero no tiene ningún sentido, ¿qué quiere decir?” Quinn hace ese periplo porque está totalmente desesperado y se encuentra sumido en la mayor de las perplejidades. Camina para encontrar una solución. No sabe qué hacer. Ese recorrido dura un día entero. La ciudad le envuelve, como su desesperación. Y en ocasiones se detiene para anotar algo sobre los vagabundos en su cuaderno. Ahí está su descubrimiento: se convierte en vagabundo. Quizás no sea una buena respuesta, pero eso es lo que hace. Quinn es un hombre perdido.

En La invención de la soledad: “Lo que en realidad hacemos cuando caminamos por la ciudad es pensar.”

Hacemos un trayecto físico, avanzamos paso a paso. Se establece un circuito y, durante el trayecto, surgen pensamientos que van punteando el camino. Los pensamientos también realizan una especie de viaje. También se puede viajar mentalmente mientras se está sentado en una habitación. Hará unos treinta años, William Burroughs se paseaba con un cuaderno con las páginas divididas en tres columnas: lo que veía, lo que pensaba y lo que leía. Era muy interesante fijarse en las similitudes y las contradicciones entre esas tres categorías.

En Leviatán dice de Sachs que “vagaba libremente recorriendo las calles de la ciudad como un paseante del siglo XIX”. Le gusta de Wolfson su manera de “transmitir de una manera más inmediata lo que es vagar por las calles de Nuevas York”, y de Reznikoff su pasión por recorrer la ciudad “con los ojos abiertos”... ¿Le gusta caminar?

Me gusta caminar. En el fondo, todo el tema del paseo, del vagar, surge de la autobiografía. Una vez más, no ha salido de la literatura.

¿Como tantos otros aspectos de su obra?

Sí. O mejor dicho: sí y no. Algunos elementos están tomados directamente de la vida, en ocasiones los elementos más anodinos. Por ejemplo, el hecho de haber trabajado durante ocho meses en el 25 de la calle Sesenta y nueve Este sólo tiene importancia para mí. Ese lugar despide hacia mí una suerte de “vibraciones” personales. Introduzco esa dirección en mi trabajo y le otorgo una dimensión real. Siguiendo con ese ejemplo, podría haber escrito también que Stillman vivía en la calle Sesenta y ocho Este. Unos conductos misteriosos hacen que yo, escritor, utilice un detalle que puede

parecer absolutamente inane a los ojos de los demás. Yo creo que todo escritor, en un momento u otro, recurre a este método de escritura. El único libro en el que he hecho referencia a un lugar concreto de una manera consciente y me he esforzado en ser preciso es *Leviatán*. Situé la novela, que por lo demás es fruto de la más pura ficción, justo en el escenario de su redacción. La habitación del narrador fue la mía mientras estuve escribiendo, físicamente, el libro, lo cual no le agrega ningún “sentido” suplementario para el lector. Se trataba para mí de un método de trabajo con el que pretendía implicarme más aún en la historia. Peter Aaron escribe “estoy sentado a una mesa verde”, y yo estaba sentado a una mesa verde, en Vermont. Estaba describiendo lo que tenía a mi alrededor. Su biografía se parece un poco a la mía. Se establecen relaciones, intersecciones, lo cual no significa que se trate de un libro autobiográfico. Peter Aaron se casa con el personaje del libro de Siri *Los ojos vendados*.¹⁸ Se trata de una boda ficticia por partida doble.

La vida y la literatura fabrican extrañas coincidencias...

Sí. David Reed, un amigo pintor,¹⁹ es la fuente de muchos elementos que aparecen en *El Palacio de la Luna*. Fue él quien me habló de Blakelock. Es su experiencia como recluta (y no la mía) la que cuento a través del personaje de Fogg. Con él viajé al Oeste, a las montañas del Oeste, a Arizona y Utah, donde vivía. El señor y la señora Smith que aparecen al final del libro no son personajes inventados. ¡La señora Smith era una auténtica descendiente de Kit Carson! El señor Smith, que dirigía el *Training Post* indio de la reserva de los navajos, era un hombre muy guapo, a lo Gary Cooper. Tenía setenta años. Cuando lo miraba, pensaba: Es un verdadero hombre del Oeste, que ha nacido en estas tierras y todo eso. Pues bien, cuando hablé con él me confesó que había nacido en Nueva Jersey, en la misma ciudad que yo, Newark, y hasta habíamos ido a la misma escuela. Había dado sus primeros pasos como bailarín en Broadway en los años veinte, hasta que se marchó y decidió rehacer su vida. Todo eso me pareció tan emocionante... *El Palacio de la Luna* debe mucho a David Reed.

¿Realidad y ficción entretajan relaciones de amor y odio?

Los dos están íntimamente relacionados. Hace unos días recibí una biografía de Beckett que me ha sorprendido bastante. En su obra, Beckett hace referencia un número increíble de veces a nombres que existieron, a apellidos de personas reales, a situaciones autobiográficas, a lugares de su juventud y de su vida. Todo escritor recurre a ese procedimiento cuando le resulta útil o necesario. Siempre se tiene mucho apego a los acontecimientos que nos marcaron en nuestra vida. Que nos formaron. Esos recuerdos nos emocionan. Son recuerdos que dan un toque personal a todo cuanto escribimos: el verdadero eco íntimo de la obra. Bautizo a mis personajes con bastante facilidad. A menudo se me agolpan las ideas en la cabeza, y poder dar un nombre a unos personajes, “nombrarlos”, es uno de los aspectos verdaderamente mágicos de la escritura. Con ello se puede rendir un discreto homenaje a una persona desaparecida, por ejemplo. Eso es lo que hice en *La habitación cerrada* con Ivan Wyshnejreadsky, ese compositor hoy desaparecido. Te tropiezas con nombres útiles o divertidos que recuerdas o no. Todo depende de la combinación.

¹⁸ Siri Hustvedt, *Las ojos vendados*, Barcelona, Circe, 1994.

¹⁹ Cf. concretamente “Negro sobre blanco”, texto de Paul Auster sobre David Reed publicado en *El arte del hambre*, Barcelona, Edhasa, 1992, pp. 51-53.

Una combinación que en ocasiones puede resultar turbadora. Como en el caso de ese “edificio achaparrado y deforme” del sur de Central Park, en la esquina de Columbus Circle, que describe en La invención de la soledad y que tiene una historia muy curiosa...

Mi madre y su hermana nacieron y se criaron en Brooklyn, pero cuando cumplieron los dieciséis y dieciocho años, sus padres se fueron a vivir a Manhattan. El edificio del 240 de Central Park South estaba recién construido y mi abuelos fueron de los primeros que lo habitaron. Estábamos en 1941. Mis dos abuelos vivieron allí hasta el final de sus vidas. Mis primeras impresiones de Nueva York se gestaron allí. Pasé muchos fines de semana en ese apartamento. Fue allí donde Saint-Exupéry escribió *El Principito*, durante la guerra.

De hecho, fue a finales de enero de 1941 cuando dejó el Ritz-Carlton para instalarse en el piso 27 de ese edificio en el que vivía ya Maurice Maeterlinck. El edificio de sus abuelos era ya un lugar célebre, Consuelo [Crespi] ya vivía allí, en el piso 26, y recibía regularmente a Breton, Ernst, Duchamp, Dalí, Miró, Tanguy, etc... Saint-Exupéry acabará marchándose del 240 de Central Park South en febrero del 43 para instalarse en Beekman Place, en la antigua casa de Greta Garbo. Allí corregirá las galeradas de El Principito, con Annabella... Pero pasemos al Upper West Side... Max Klein, el protagonista de la novela que publicó bajo seudónimo, vive allí. Se refiere a ese barrio como a una especie de “Arca de Noé que da cobijo a todas las especies que existen en Nueva York”, ¿por qué?

El Arca de Noé designa la “plenitud” de la humanidad que se encuentra reunida en su seno. Una humanidad muy variada que encontramos quizás en Brooklyn con mayor facilidad que en el Upper West Side. Park Slope es una especie de Upper West Side en pequeño. Está habitado por un sentimiento muy parecido: una gran heterogeneidad, gentes procedentes de todos los rincones del mundo que viven juntas, en total armonía, en el mismo barrio.

De Columbus Circle al Upper West Side pasamos hacia Riverside Park y Morningside Heights, donde resplandecen las letras de neón rosa y azul del restaurante El Palacio de la Luna, en la calle Ciento dos Oeste, cerca de Broadway...

El Palacio de la Luna ya no existe, como ha desaparecido también el Hotel Harmony.

Allí donde baja Stillman, en la esquina de la calle Noventa y nueve Oeste con Broadway: “un pequeño hotel de mala muerte para pobres diablos”...

Me llamó la atención una valla publicitaria. Sobre la pared de ladrillo de un gran edificio, a la altura de Broadway, se leía en letras pintadas: “*The Hotel Harmony where living is the pleasure*”. El lugar tenía un aspecto lamentable. No había más que pobres y borrachos...

En Leviatán, Fanny encuentra un pequeño apartamento en la calle Ciento doce Oeste y Peter Aaron vive a cinco calles de su casa, en la Ciento siete Oeste. En El Palacio de la Luna, el Quinn’s bar & grill está en la esquina sudeste de la calle Ciento ocho. Uno de

los apartamentos que ocupa Fogg, “un estudio del quinto piso de un edificio con ascensor” se encuentra en la calle Ciento doce Oeste... Las referencias a esos barrios de Riverside Park y Morningside Heights abundan. ¿Ha vivido allí?

Viví dos veces en la calle Ciento siete Oeste, mientras estaba estudiando en Columbia. El primer año estuve viviendo en la ciudad universitaria, en un dormitorio, y más tarde pasé un año en el 311 de la calle Ciento siete Oeste y otro en el 262, al cabo de dos años. También he vivido en el 601 de la calle Ciento quince Oeste y en el 456 de Riverside Drive, aunque eso fue mucho más tarde. Es la dirección de Auster en *Ciudad de cristal*. Nunca he vivido en esos barrios con Siri.

Realizó sus estudios universitarios en Columbia. ¿Qué recuerdo le queda de entonces?

Estuve estudiando en Columbia durante cinco años: de 1965 a 1970. Se trata de años cruciales, que resultan difíciles de liquidar en unas pocas frases. Tenía entre 18 y 23 años... el período más intenso de la juventud, sin lugar a dudas. ¡Qué viaje más largo e intenso! Esos años fueron absolutamente fundamentales para mí, en todos los aspectos: libresco, literario, sentimental, político.

Estuvo trabajando en la Biblioteca de Columbia, según creo...

Sí, durante un año, varios días a la semana. En aquella época, tenía más de dos millones de volúmenes. Fue una experiencia muy rara. Mi trabajo consistía en devolver los libros a las estanterías. Era un trabajo de precisión. Nos habían advertido que si el libro no estaba colocado donde lo exigía su signatura, podía pasarse veinte años extraviado. A no ser por casualidad, nadie iría a buscarlo allí. Había unos espías que supervisaban nuestro trabajo. Un día, cometí un error y coloqué un libro en un lugar equivocado, por lo demás, no muy lejos de su lugar de origen. Estaba en una sala cerrada al público, donde no estaba permitida la entrada. Me encontraba solo ante aquellos kilómetros de estanterías y, de pronto, un hombre surgió de la sombra y dijo: “¡Usted, sí, usted! ¿Ha visto lo que acaba de hacer? ¡Ese libro no está colocado donde debería!” Estaba furioso... Tenía un despachito desde donde atendía lo que me llegaba a través de los tubos neumáticos, los libros que me devolvían de las plantas inferiores cuando los habían consultado o las signaturas de los que tenía que localizar. A veces, no ocurría nada de nada. Podía pasarme una o dos horas leyendo, o dejarme llevar por fantasías sexuales de una intensidad que no he vuelto a experimentar jamás. ¡Había que ser fuerte de verdad para sobreponerse a aquel tedio! Me encontraba solo, completamente solo entre aquellos miles y miles de volúmenes que descansaban en medio de un silencio de ultratumba. Estaba oscuro. Cada pasillo tenía su propio interruptor que había que apagar cuando uno se marchaba. A su llegada, los mensajes ponían en marcha una señal luminosa: unas bombillas rojas se encendían en el techo en una crepitación de ecos infernales... Aproveché esos recuerdos en la redacción de *El país de las últimas cosas*.

¿Esos años de formación están muy vinculados a ese barrio?

Sí, sin lugar a dudas. Hará unos ocho o nueve años, durante la época en que estuve dando clases en Princeton, un amigo profesor que daba un curso en Columbia me pidió que le sustituyera durante un semestre. Estuve haciendo el trayecto hasta Columbia, una vez por semana, durante tres meses. En cuanto ponía los pies en

Columbia sentía que me embargaba una tristeza tremenda. Me deprimía. Se producía como un penoso y extraño retorno de aquellos años. Fue entonces cuando caí en la cuenta, viéndolo con retrospectiva, de que allí no había sido feliz. Todas aquellas siniestras impresiones, francamente amargas, me iban llegando por oleadas. Era muy desagradable. Entonces comprendí que aquellos años habían sido años muy duros... Más tarde, volví a vivir en ese barrio durante cerca de tres años, a mi regreso de Francia. En total, habré vivido ocho años en el barrio de Morningside Heights, lo que equivale a una sexta parte de mi vida. Pero me he movido mucho por Nueva York.

¿Tanto como Fernando Pessoa, que se mudó cerca de sesenta veces?

Debo de haber vivido en unos veinte sitios, entre apartamentos y casas.

¿Brooklyn ha reemplazado Manhattan?

Me vine aquí en los primeros días del año 1980, en enero, en cuanto perdí la habitación de la calle Varick. Me había quedado sin apartamento y estaba buscando otro en Manhattan, pero todo estaba demasiado caro. Entonces decidí cruzar el East River y encontré un sitio en Brooklyn, en la calle Carroll, en Carroll Gardens. Allí estuve viviendo dos años hasta que conocí a Siri. Entonces nos mudamos a un apartamento más grande, en Tomkins Place (cinco años); a continuación a Park Slope, a la calle Tercera (seis años), y finalmente a la casa en la que estamos viviendo desde hace tres años. Siento un gran apego hacia este barrio, me viene como anillo al dedo. Vivir en la ciudad, en estas condiciones, resulta perfectamente aceptable, sobre todo con niños. Es más tranquilo que Manhattan, hay una menor densidad de población y te permite trabajar tranquilamente. Cuando daba clases en Princeton nos estuvimos planteando dejar la ciudad y marcharnos a vivir a Nueva Jersey. Incluso estuvimos una temporada buscando una casa. Al final lo dejamos correr, pero la experiencia nos ayudó a comprender que teníamos que quedarnos en Nueva York. Aunque eso no significa que vayamos a quedarnos toda la vida. Pero de momento no tenemos la intención de mudarnos.

En el barrio de Park Slope se respira cierta presencia del pasado que no se da en otras zonas, como una especie de atmósfera Henry James...

Hay otros barrios en Brooklyn parecidos a éste. Brooklyn Heights, especialmente. Tiene casas de madera, más pequeñas que las de Park Slope, que se remontan a 1830-1840 y que se consideran las más antiguas de Nueva York.

Ya no queda gran cosa del viejo Nueva York. Los grandes popes de la arquitectura, “esa nueva religión” de la que habla Rem Koolhaas, no ha dejado ni un rincón del pasado...

Manhattan ha quedado totalmente arrasada. Toda la historia de Nueva York se refleja en esa necesidad de destruir para reconstruir inmediatamente. El pasado se borra. Brooklyn ha podido eludir mucho más ese proceso.

Para ir de Manhattan a Brooklyn hay que pasar por el famoso puente...

Pasar de Manhattan a Brooklyn por el puente es como meterse en otro mundo.

Me gusta mucho ese puente. Cada vez que lo cruzo me siento contento. Es un trayecto que me sienta bien.

En Ciudad de cristal, Stillman se suicida saltando del puente...

Es un lugar privilegiado, mítico, mitológico. En *Fantasmas* cuento la historia de su construcción y de su arquitecto, John Roebling. Azul cruza el puente cogido de la mano de su padre, cosa que nunca he vivido... En este caso se trata de una ficción total.

¿El puente de Brooklyn está relacionado con el tema de la caída?

Sí. Es evidente que la caída tiene ecos religiosos y, más concretamente, bíblicos. Durante mis años de universidad, me sumergí a fondo en la obra de Milton *El paraíso perdido*. Se trata de un título que tuvo para mí una gran importancia, y la tiene todavía. Siento la caída como algo muy “físico”. En plena redacción de *Mr. Vértigo* caí en la cuenta de que muchos de mis libros contenían episodios relacionados con el concepto de la caída. Anna Blume, Barber, Sachs... Todas esas caídas están relacionadas con la de mi padre, que se cayó de un tejado cuando yo era joven. En *El cuaderno rojo* hago referencia a ese hecho dramático. Yo no estaba presente, pero me contaron el accidente. La idea de ese padre que cae de pronto del cielo me impresionó profundamente. Se trata de una imagen fundamental en mi formación que no ha dejado de perseguirme. La levitación de *Mr. Vértigo* es una prolongación de ese proceso: es una caída invertida.

Antes hablábamos de Brooklyn Heights. Ese barrio desempeña un papel importante en Fantasmas: Azul persigue a Negro por todas sus “callejuelas estrechas”.

Voy poco por ese barrio, pero estuve viviendo muy cerca de él cuando vine a instalarme en Brooklyn. Situé la acción de *Fantasmas* en el pasado.

El libro arranca exactamente “el 13 de febrero de 1947”...

Pues eso, en el pasado, y es que quería utilizar algunos aspectos, algunos elementos característicos de ese barrio histórico.

Para salir de Brooklyn Heights hay que coger la avenida Fulton y seguir por la avenida Flatbush hasta llegar a Grand Army Plaza y al museo de Brooklyn. En Leviatán, Fanny trabaja allí. Y es ahí donde Fogg, siguiendo los consejos de Effing, irá a ver el Moonlight de Ralph Albert Blakelock... ¿Visita a menudo el museo de Brooklyn?

No, rara vez. En cuanto a Blakelock, ni siquiera le conocía hasta que mi amigo, el pintor David Reed, me habló de él y de su rara existencia durante una cena. Entonces quise ver sus cuadros. Pero tengo que admitir que si Blakelock no hubiera sido ese personaje tan extraño, no me habría sentido tan atraído por su obra. Sus telas son muy interesantes, pero su vida me fascina todavía más. Fue su vida lo que me llevó a descubrir su pintura.

En La trilogía de Nueva York escribe: “Ahí está el azul. Mediodía en Nueva York. El uniforme de policía de mi padre. Se va volviendo negro. Se ha hecho de noche en Nueva York.” Sólo recurre al color en raras ocasiones, pero siempre en momentos muy

intensos, elegidos.

Efectivamente. Mi trabajo no se puede comparar con el de un pintor. No es visual, sino más bien interior. Sin embargo, de vez en cuando ese “interior” se ve sacudido por una profunda impresión visual y el libro lo refleja. A veces se trata de una impresión violenta. Puede ser un color inesperado, como los labios de un rojo intenso de Virginia Stillman en los que se fija Quinn en *Ciudad de cristal*. Seguro que hay otros ejemplos, pero éste es el primero que me viene a la cabeza.

En sus libros rara vez se habla de pintura. No obstante, en El Palacio de la Luna se lee: “Entonces cayó en la cuenta de que la escritura podía ser un buen sustituto de la pintura...”

La pintura es otra manera de ver que se distingue de la escritura, pero la actividad es la misma.

Parafraseando lo que escribe acerca de los libros, ¿cabría decir que “nadie puede decir de dónde proviene un cuadro”?

Sí, en efecto. Un cuadro genial no sufre ningún desgaste. Un buen libro no sufre ningún desgaste. A eso me refiero. Nunca se logra alcanzar el meollo. Ésa es la razón principal por la que el libro puede ser una fuente de energía y representar una especie de reto durante siglos. A Shakespeare se le lee y relee. Se puede pensar que ya está todo dicho sobre Shakespeare, pero es todo lo contrario: Shakespeare es inagotable. Una obra de arte no es como una ecuación matemática: no hay solución que encontrar porque no existe ninguna solución. La obra es una experiencia y la experiencia nace de una falta de saber. No es el saber el que desencadena el deseo de realizarla, sino su contrario. Aquel que tenga ideas muy fijas, rígidas, certezas, no podrá ser artista. Hacer arte consiste en explorar dominios que no se comprenden, que se nos escapan. A menudo tengo la impresión de que el mismo hecho de poder decir algo a propósito de un cuadro o de un libro, que el “comentario” en sí, sobre todo si es pertinente y acertado, delata la presencia de un corazón inalcanzable. El núcleo central de la obra es inalcanzable, como una estrella resplandeciente. No nos podemos acercar sin aceptar correr el riesgo de una posible destrucción. Existe un riesgo y un peligro. Podemos dar vueltas alrededor de la estrella, observarla de lejos, pero penetrar en ella es imposible. Viene a ser como cavar un agujero sin fondo.

El caminar tiene un aspecto muy “físico”, pero la escritura también. Usted asegura sentir mucho apego hacia su pluma estilográfica, hacia el aspecto “material” de la escritura.

Se trata ante todo de una cuestión de hábitos. Algunas personas, sean o no escritores, son capaces de pensar con un teclado. Otras, como yo, no sé por qué, sólo lo consiguen con un lápiz o una pluma. Eso se remonta a mi juventud, a la época en que aprendí a escribir. Ya entonces sentía un gran amor hacia las estilográficas, tendría diez años. Hoy ha pasado a ser un hábito. Me gusta el esfuerzo que requiere la utilización de una estilográfica. Es una verdadera actividad física. Soy muy sensible al ruido que hace cuando entra en contacto con la hoja de papel, a esa especie de raspeo que se produce de vez en cuando.

Está la estilográfica, pero también está el soporte, el papel. Quinn anda siempre en busca de “buenos cuadernos de espiral”, Anna Blume conserva el cuaderno azul que había comprado para Isabel; del cuaderno encontrado de Maria Turner surge el diablo... Usted mismo trabaja sólo en cuadernos Clairefontaine... ¿Por qué atribuye tanta importancia a ese objeto?

Siempre he trabajado con cuadernos de espiral. Prefiero las libretas de hojas sueltas. Todo está ahí, reunido en un mismo lugar. El cuaderno es una especie de hogar de las palabras. Como no escribo directamente a máquina, como todo lo escribo a mano, el cuaderno se convierte en mi lugar privado, en un espacio interior, diría yo. Es curioso... Naturalmente, acabo utilizando la máquina de escribir, pero el primer bosquejo siempre está escrito a mano.

La habitación, el estudio de trabajo constituyen también lugares muy privados...

Existe un contraste evidente entre mi gusto por vagar y la necesidad de la habitación. También he llegado a escribir en lugares más espaciosos, más soleados, pero prefiero los espacios pequeños. Hay una magnífica descripción de habitaciones de escritor en un libro de Blaise Cendrars, en uno de los últimos, un libro autobiográfico que escribió en el Midi: *Le lotissement du ciel*. Allí explica que los escritores prefieren estar encerrados en agujeros inmundos a disponer de lugares con vistas al exterior.

Me he topado con esa misma necesidad en el caso de algunos pintores. Pierre Soulages me confesó que siempre se las había arreglado para pintar en talleres “cerrados”, que prefería trabajar “escondido de todo y en lugares cerrados”.

Quizás no haya que disponer de demasiadas comodidades. La comodidad de un lugar contagia una especie de comodidad al espíritu. Para estar totalmente concentrado en el objeto del trabajo, el lugar tiene que estar sucio. En cuanto empiezo a escribir, ya no existe más que el trabajo. El entorno desaparece. Carece de importancia. El lugar en el que estoy es el cuaderno. El cuaderno es la habitación. Esto es la casa del cuaderno.

¿La habitación, el estudio hacen que desaparezcan las paredes que lo protegen? La pared, el muro, es un tema recurrente en su obra.

En efecto, es un tema que aparece con frecuencia. En mis poemas, en mi obra *Laurel and Hardy go to the Heaven*, en *La música el azar*... Se trata una vez más de algo muy complejo, plural. Algunos muros físicos, reales, pueden desempeñar un papel fundamental en la vida. En mi poesía, la apuesta más importante era sin duda descifrar el espacio que separa el *yo* del *tú*. El muro es una metáfora que refleja la dificultad que entraña esa especie de “transacción” entre dos personas. El muro se gestó en mi cabeza como una idea importante a través de esa experiencia poética. Y a partir de ahí, como todo aquello que tiene que ver con la idea del tiempo, los conceptos, las ideas, las experiencias van evolucionando de una manera distinta, adquieren un nuevo sentido...

¿Se diluyen y oscilan, como el humo de un cigarrillo?

No fumo cigarrillos desde hace diez años. Toso demasiado, se hace insoportable. Prefiero los puritos. Fumar: vicio y placer.

Tituló su película Smoke.

No se trata únicamente de una referencia al tabaco. El significado es múltiple. *Smoke* evoca una sustancia que no se puede tocar. Es una metáfora con la que se intenta transmitir lo que puede pasar y ocurrir entre la gente.

¿Algo intangible?

Sí. Cuando se fuma un puro o un cigarrillo se produce humo. Es una sustancia real, pero no es sólida, no nos la podemos meter en el bolsillo. El humo cambia de forma a cada instante. El humo es el epítome de la inestabilidad. Las cosas entre la gente son reales, pero tampoco se pueden tocar.

En Blue in the face, Jim Jarmusch afirma que mucha gente empieza a fumar porque hace soñar... Usted ha escrito también que la pipa era el rasgo distintivo del auténtico escritor...

¿Yo he escrito eso?

Sí, en Leviatán... Sachs se compra una pipa. Tiene diecisiete años y escribe “sondeos de almas romántico-absurdos”...

Ah, sí, yo también lo hice. Ya me acuerdo. También me compré una pipa. Pues eso hay que colocarlo en la lista de los desengaños de juventud... *(Risas)*

El humo vuelve el mundo vaporoso, pero ése no es el caso de la nieve.

Me encanta la nieve, tanto en la ciudad como en el campo. La idea de que es capaz de borrar el mundo me fascina. Al igual que el silencio que la sigue o la acompaña. La nieve te permite ver el mundo de una manera distinta. La nieve cambia el mundo y permite redescubrirlo. El ritmo de vida de Nueva York está marcado por esos inviernos rigurosos en los que la nieve y la escarcha lo bloquean todo, en los que la ventisca y las tormentas cambian completamente la fisonomía de la ciudad.

¿Y la lluvia?

Me gusta cómo resplandece. La lluvia modifica la vista. Las refracciones crean todo un mundo de espejos. A veces, las tormentas de *fog* empapan Central Park. Effing tiene que pasar por dos tormentas...

Después de la tormenta, Fogg es otra persona, ha traspasado un límite. Es como si se hubiera revelado a sí mismo. Los elementos desempeñan un papel importante en sus libros.

Sí, efectivamente.

(Suena el teléfono: ¿preguntan a Paul Auster si eso es una ferretería!)

Aprovechando que las contingencias nos ayudan, podríamos hablar del teléfono. Tanto en su versión inalámbrica como en cabina, sus personajes lo utilizan con frecuencia...

Ocurren muchas cosas en torno al teléfono. Es cierto. ¿Por qué? Pues no lo sé. El teléfono, en general, me interesa mucho. Esa idea de estar hablando con alguien, de crear cierta intimidad y, al mismo tiempo, ser completamente invisible... Se pulsán unos botones y se puede hablar con cualquiera en el mundo. Resulta tan misterioso... Es al mismo tiempo aterrador, inútil y a veces magnífico: depende de las circunstancias. La cabina telefónica era algo interesante. Sin embargo, actualmente esas *telephone booths* [cabinas telefónicas] han desaparecido, las han sustituido por esos *pay phones* [teléfonos con monedas]. La cabina ha dado paso a esos espacios abiertos o, lo que es peor, a esos horribles teléfonos móviles. Es una lástima, con lo que me gustaba cerrar la puerta de las *telephone booths*... Hasta tenían un pequeño banquito para sentarse...

Basta con oírle para darse cuenta de que la oscilación vida y escritura es permanente. Todo es vida y todo es escritura.

La escritura es sin duda una enfermedad. Escribimos para compensar una carencia, algo que no va. Escribimos quizás para curarnos. No sé. Nunca encontramos realmente lo que andamos buscando, pero nunca perdemos la esperanza. Joubert dijo algo sublime: “Aquellos para los que el mundo no basta: los poetas, los filósofos y todos los lectores de libros.”

¿No hay distancia entre el lector y el escritor?

Se trata de actividades distintas, aunque existan puentes que las unen. El escritor también es lector. Como digo a menudo: he leído muchos más libros de los que he escrito.

En La habitación cerrada escribe: “Todos queremos que nos cuenten historias y las escuchamos como hacíamos cuando éramos jóvenes.” ¿Se trataría de una necesidad infantil que se prorroga?

No se trata de la reproducción de un deseo infantil, sino de algo que empieza en la infancia. Las historias son una necesidad humana. Los países, las naciones, necesitan de las historias. Los grandes mitos son, ante todo, grandes historias. Georges Washington, por ejemplo, no podía decir mentiras. Y todo el mundo conoce la anécdota del cerezo. De niño, cortó la rama de un cerezo y su padre le preguntó: “¿Has sido tú el que le ha cortado la rama al cerezo?” Y el pequeño Georges, que no puede ser un mentiroso porque va a convertirse en el futuro presidente de los Estados Unidos, reconoce inmediatamente su culpa... ¡El primer presidente tiene que ser un hombre perfecto! Las naciones y los hombres necesitan mitos y mentiras para construirse. Pero eso no significa que los libros sean mentiras, aunque, por definición, toda ficción sea siempre una mentira. Es una mentira que se acerca mucho a la verdad.

Entre mentira y verdad, ¿el escritor tiene una existencia real?

Creo que no. Eso es lo que quería tratar de abordar en *Ciudad de cristal*: la diferencia que existe entre el nombre que se lleva en la vida (el nombre biográfico) y el nombre que aparece en la portada de un libro. Esa persona que inventa historias, que cuenta, que hace arte, soy yo en todos los casos, naturalmente, pero no se sabe de dónde viene. Así que la parte de uno que es el escritor es un misterio incluso para el propio

escritor. No lo comprendo, no sé de dónde proceden mis ideas, de qué tierras lejanas.

Cuando publicó una novela policiaca se ocultó detrás de un seudónimo...

Lo hice por dinero, para ganarme la vida. No es lo mismo.

Actualmente está escribiendo un libro sobre el dinero en el que tiene pensado incluir ese libro que publicó con seudónimo, ¿por qué?

Me responsabilizaré de esa novela policiaca, pero dentro de un contexto determinado. Estará ahí como el cuerpo del delito. Será la prueba que me declarará inocente o culpable. La cuestión fundamental es la siguiente: ¿cómo ganarse la vida sin ejercer una verdadera profesión? Los trabajos literarios no forman parte del juego económico orquestado por y para el mundo del trabajo normativo. Un abogado percibe unos honorarios ya estipulados. Sabe cuánto puede ganar. ¿Qué se puede hacer con la literatura? Se puede escribir una obra de arte y ver cómo la rechazan en las editoriales y se puede publicar un libro mediocre y, gracias a él, ganar mucho dinero... La calidad del trabajo y su retribución económica no guarda ninguna relación en el caso de la literatura.

En sus libros, los personajes mantienen una curiosa relación con el dinero: se da, se intercambia, se recupera. Se hereda, se tiene o no se tiene: el dinero hace que la vida se tambalee...

Eso es algo muy importante para mí, y sin duda fruto de mis años de pobreza, esos años en los que tanto me costaba pagar el alquiler y cualquier tipo de factura. Tuve una infancia bastante fácil, en el seno de una familia de la pequeña burguesía. Comíamos siempre hasta hartarnos. No pasábamos frío. Teníamos un techo sobre nuestras cabezas. Cuando era pequeño, yo creía que todo el mundo vivía así. No descubrí de qué iba la vida, no me enteré de que no era así en absoluto, hasta mucho más tarde. Cuando era estudiante, sabía que en caso de necesitarlo siempre podía recurrir a mi familia, pero en cuanto esa protección desaparece, te das cuenta enseguida de que estás solo, terriblemente abandonado a tu suerte y en peligro.

En La habitación cerrada escribe: “Nadie desea formar parte de una ficción y menos aún si esa ficción es real.” ¿Qué quiere decir con eso?

Todos queremos vivir una vida real, nadie quiere formar parte de una historia. Dentro del contexto del libro del que se ha extraído esta frase, Sophie Fanshawe vendría a ser prisionera de una historia que no ha creado y de la que quiere escapar. Está sola con su bebé. Su marido ha desaparecido y, al crearse un mito en torno a su figura, ella ha pasado a convertirse, a su pesar, en parte de ese mito.

¿“La llave de nuestra salvación está en ser los dueños de las palabras”?

Es Stillman quien dice eso, no yo...

La redención puede alcanzarse a través del lenguaje.

Es él quien lo cree así, no yo. Hace doscientos años fueron muchos los sabios

que abordaron la cuestión del lenguaje universal: había que descubrirlo a toda costa. Esa búsqueda constituía una actividad crucial en el mundo filosófico y espiritual. Actualmente ya no se habla de esa gran cuestión, pero no cuesta demasiado comprender ese deseo de conocimiento.

El lenguaje encierra en sí su propia superación... En Ciudad de cristal afirma muy acertadamente: “El tiempo nos hace viejos... pero también nos da la noche y el día. Y, cuando morimos, siempre hay alguien para ocupar nuestro lugar.” La dimensión metafísica de su obra es innegable. ¿Le preocupa esta cuestión?

La cuestión metafísica es primordial. ¿Para qué escribir una obra si su autor no tiene ninguna pretensión metafísica, una curiosidad profunda y muy vasta que oponer a la vida y a todos esos grandes interrogantes? Pero la frase que ha citado la pronuncia Stillman padre, un personaje extraño donde los haya.

¿Piensa usted que el ser humano está al borde del precipicio, como sugiere la escena en la que Anna Blume estrecha el cuello de Ferdinand con la fuerza del “hierro” y reconoce actuar no ya en legítima defensa sino por “puro placer”?

Por supuesto, no me cabe ninguna duda. Somos capaces de cualquier cosa, lo cual a todas luces es la fuente de la alegría y del miedo de vivir.

¿El comportamiento del hombre sólo sería accesible a través del entendimiento?

El ser se revela bajo las cosas más anodinas. Basta con ser perspicaz y observador. Actualmente se habla mucho del “lenguaje corporal” ¿Por qué no? ¿Acaso no son éstos los mismos postulados del teatro?

¿El “lenguaje corporal” permitiría captar esa vida social neoyorquina que, como dice en Leviatán, “tiende a ser muy rígida”?

No sé por qué, pero toda la gente que conozco se queja de eso. Todo el mundo está muy ocupado. La vida cotidiana en Nueva York es dura y el mero hecho de existir exige mucho tiempo. La vida social se convierte en algo muy complicado y a veces las citas se conciertan con varios meses de antelación. La gente trabaja con verdadero ahínco. Pero eso no tiene nada de extraordinario: toda la ciudad respira y funciona así.

Sus personajes nunca van a “grandes restaurantes”, ¿lo hacen acaso para eludir tanta rigidez, tanta pretensión?

En *La habitación cerrada* invitan a Sophie a un gran restaurante para celebrar su aniversario. Pero tiene razón, la mayoría de las veces se trata más bien de restaurantes modestos, los mismos en los que yo solía comer a veces... De todas formas, los pequeños restaurantes simpáticos son mis preferidos. En Estados Unidos, la relación con la alimentación es mucho más sencilla que en Francia. Las propuestas culinarias cambian de una calle a otra, son de una gran variedad. En Francia la cocina se considera un arte y se toma tan en serio... Eso está profundamente arraigado en la cultura francesa. En Italia, por ejemplo, donde también gusta la buena cocina, se respira una mayor relajación, una mayor generosidad que en Francia. Desde hará cosa de unos diez años hay una cierta pretensión que está conquistando la nueva cocina norteamericana. Y no se

trata ya de un fenómeno circunscrito a Nueva York. La semana pasada estaba en Ohio y tuvimos que tragarnos una comida bastante mediocre en un contexto de unas pretensiones extraordinarias. Manhattan puede ser una ciudad muy pretenciosa; Brooklyn, no. Pero hay que reconocer que aquí no ocurre nada, no somos ningún centro cultural. Nueva York puede ser espantosa, y no me refiero a ningún barrio concreto sino más bien a ambientes, a esas capillitas del mundo del arte, el cine, la televisión, la edición, las finanzas...

*En Why Write?*²⁰ recuerda que los neoyorquinos llaman a la tierra “suelo”.

Floor es argot neoyorquino para designar el pavimento, la calle. Aunque esté en el campo, sobre la hierba, un verdadero neoyorquino hablará siempre del *floor*, del suelo.

Lo más chocante de Nueva York es el contraste que puede existir de una calle a otra...

En Nueva York, más que en ninguna otra parte, la vida puede cambiar radicalmente de una calle a otra. Hay unas líneas de demarcación muy precisas que delimitan los barrios, incluso aquí, en Brooklyn. En cuanto traspasas el límite de la Quinta Avenida, entras en una zona fea y peligrosa. Pero no hay más que volver a cruzar la calle para encontrar de nuevo ese ambiente campechano, simpático, burgués, familiar. Algunas calles de Manhattan son fascinantes. Ahí está la Cuarenta y siete Este, por ejemplo, totalmente copada por los comerciantes de diamantes y los joyeros. Los escaparates están abarrotados de joyas y de diamantes. Una calle que, precisamente, no es la Cuarenta y cinco ni la Cuarenta y ocho, sino la Cuarenta y siete, ¿por qué? Perdida entre todos esos comerciantes de diamantes se encuentra una de las librerías más célebres de Nueva York: la Gotham Book Mart. Allí se pueden encontrar libros antiguos y ediciones de tirada limitada.

Un poco como la Morgan Pierpont Library, la antigua mansión de un millonario convertida en museo, ese palacio de estilo renacentista que se alza en la esquina de la avenida Madison con la Treinta y seis Este... En El país de las últimas cosas, Nueva York está curiosamente presente y ausente al mismo tiempo.

Aparece Nueva York y también otras ciudades, capitales europeas o de América del Sur. Es una amalgama de varias sensaciones y recuerdos. Físicamente, la ciudad que sirve de modelo a *El país de las últimas cosas* es Nueva York, sin duda, aunque nunca me planteé que esa ciudad imaginaria fuera un compendio de Nueva York, una especie de Nueva York sin nombre. La ciudad de ese “país de las últimas cosas” no es una “reproducción” infiel de Nueva York, en absoluto: se trata de una “verdadera” ciudad imaginaria.

¿Se podría llevar la paradoja hasta el límite y afirmar que Nueva York es un elemento integrante de su obra?

Yo nunca he considerado Nueva York un elemento esencial de mi obra. La ciudad existe y constituye una parte integrante de mi obra. Es innegable que muchos acontecimientos se sitúan en Nueva York, pero eso obedece a razones sumamente

²⁰ “Por qué escribo”, *EL PAÍS Semanal*, 3 de marzo de 1996. Texto de Paul Auster.

concretas que trascienden el marco de la ciudad. Se trata de motivos de carácter anecdótico, íntimo, autobiográfico, o que están ahí para garantizar la buena marcha de la narración: son estructuralmente necesarios. A pesar de todo, la historia de Nueva York me interesa. La construcción del puente de Brooklyn, por ejemplo, es un episodio de la historia de Nueva York que indiscutiblemente me fascina. ¿Sabía que Hart Crane, el poeta norteamericano, alquiló, sin saberlo, la misma habitación de Brooklyn Heights que había ocupado cincuenta años antes el ingeniero Roebling y desde la que supervisaba con prismáticos la construcción del puente, paralítico en su silla? Hart Crane escribió allí su poema “El puente”. ¡Qué extraño azar!... Nueva York me encanta. Es una fuente de inspiración y de ideas. No se parece a ninguna otra ciudad. Pero, al mismo tiempo, detesto esta ciudad tan difícil, aunque reconozco que necesito de esa dificultad, del mismo modo que este estudio de trabajo es difícil por incómodo. Nueva York es una ciudad incómoda, lo cual resulta muy estimulante para el espíritu. Nueva York está tan imbricada en mi vida que me resulta difícil imaginarme en otra parte. Me doy cuenta de que esto último contradice todo cuanto he dicho anteriormente. En el fondo, estoy “en” Nueva York, y por consiguiente no puedo escribir conscientemente “sobre” Nueva York. Por lo demás, es algo que nunca me planteo. Cuando algo es importante, siento la necesidad de escribir sobre ello y, cuando ha dejado de serlo, pues dejo de hacerlo. Me empuja una única motivación: la exigencia y la necesidad de la obra. Nunca empiezo un texto pensando que voy a escribir sobre Nueva York. El título *La trilogía de Nueva York* surgió después de que hubiera terminado los libros de la *Trilogía*. No sé exactamente cómo se me ocurrió un título así. Me acordé de algunas películas del cine negro de los años cuarenta que llevaban títulos con nombres de ciudad: *Kansas City Confidential*, por ejemplo. En un principio, *Ciudad de cristal* iba a titularse *New York Confidential*. Luego lo cambié, pero la idea de conservar Nueva York en el título acabó por imponerse. Recuerdo también que *Fantasmas* se titulaba *La habitación cerrada*... Al final, acabé invirtiendo los títulos en el último momento, y es que designaban prácticamente lo mismo.

En El cuaderno rojo, y con eso podríamos quizás poner fin provisionalmente a esta entrevista, cuenta la historia de esas dos mujeres de Taipei cuyas hermanas respectivas viven en el 309 de un edificio de la calle Ciento nueve Oeste. Escribe: “En el mismo piso del mismo edificio del norte de Manhattan, cada una dormía en su apartamento, ajena a la conversación que, acerca de ellas, tenía lugar en el otro extremo del mundo.” Una imagen soberbia que considero se inscribe justo en el núcleo de su problemática novelesca.

La cuestión del “punto de vista” me interesa sumamente. Resulta imposible darse cuenta de ello si no se ha conocido a fondo, pero al mismo tiempo no se puede captar. No se puede estar en dos sitios a la vez. Hay algo que me interesa en el hecho de que pueda existir una relación entre personas y hechos aparente o realmente muy alejados entre sí. Es algo que únicamente puede darse a los ojos de Dios o en una obra de arte, en una novela, en una película. Se puede jugar con ese acontecimiento, se puede representar esa información. Reverdy enuncia, lo cual no ha dejado de impresionarme, que cuando se construye una metáfora poética se combinan dos imágenes, dos ideas, dos palabras, y que las cosas más alejadas entre sí son las más conmovedoras y se cuentan entre las más auténticas. A mi entender, esas dos hermanas vendrían a ser un poco como la metáfora poética de Reverdy. Pero ahora ya no nos encontramos en el campo de la idea, sino en el de la realidad humana. Se trata de un hecho de la experiencia. En *Ciudad de cristal* encontré la misma imagen, cosa que me dejó

pasmado. Hacia el final de la novela, cuando Quinn está solo en la habitación de Stillman, se pone a pensar en que si de verdad es de noche en Nueva York, al mismo tiempo y sin lugar a dudas será de día en China y los recolectores de arroz se estarán quitando la camisa porque el sol pica y tendrán calor. Esos dos momentos existen al mismo tiempo. Se trata de un mismo pensamiento que únicamente nuestra falta de ubicuidad nos impide vivir al mismo tiempo en China y aquí, en Nueva York.

Cronología

“Un paso en un libro o un paso en la vida: es lo mismo.”

1946: Boda de los padres: él tiene treinta y cuatro años, ella veintiuno. Ella es de Brooklyn, él ha vivido en Wisconsin hasta los siete años. “Su conducta durante el breve noviazgo había sido casta. Nada de insinuaciones atrevidas ni de las típicas y desesperadas proposiciones masculinas. De vez en cuando se cogían de la mano o intercambiaban un educado beso de buenas noches. No había habido una verdadera manifestación amorosa por parte de ninguno de los dos, y cuando llegó el momento de la boda, eran casi unos extraños” (Paul Auster, *La invención de la soledad*).

1947: Nacimiento de Paul Auster el 3 de febrero en Newark, Nueva Jersey. En su árbol genealógico aparece un pariente lejano que fue alcalde de Jerusalén de 1948 a 1951. Por parte de padre, unos abuelos de la Europa central, de Stanislav, Galitzia. Por parte de madre, una abuela originaria de Minsk y un abuelo judío polaco que llegó a Toronto de niño.

1950: Nacimiento de Janet, hermana de Paul Auster, el 12 de noviembre. “Era una criatura hermosa, de una fragilidad inusual y con unos enormes ojos marrones que se deshacían en lágrimas ante el primer inconveniente. Pasaba mucho tiempo sola; era un pequeño personaje que vagaba por un mundo imaginario de duendes y hadas, que bailaba de puntillas con vestidos de bailarina llenos de encajes, que cantaba en una voz apenas lo suficientemente alta para oírse a sí misma. Era una Ofelia en miniatura y, por lo visto, condenada desde entonces a una vida de constante lucha interior” (Paul Auster, *La invención de la soledad*).

1957: Descubrimiento fundamental de la biblioteca de un tío que traduciría a Virgilio y a Homero al inglés: “Tenía una biblioteca fastuosa. Era un cambio con respecto a mi casa, donde no había un solo libro. Mi madre tenía los suyos guardados en un rincón del granero y con ella fuimos abriendo las cajas, una a una. Fue mi primera biblioteca. Sin aquellos volúmenes quizás no me habría convertido en escritor.”

1959: Empieza a escribir: “Poemas y narraciones cortas muy bobas. No sé por qué, pero le cogí gusto de inmediato. Era un niño de lo más normal, jugaba al béisbol todos los días; pero me gustaba mucho leer y la idea de llegar a ser escritor me fascinó muy pronto.”

1962: Un día lluvioso de abril asiste a uno de los primeros partidos que los Mets disputan en Nueva York. El equipo fetiche sucumbe ante los Pirates de Pittsburgh. El béisbol llegará a convertirse en uno de los temas fundamentales de su obra. Se sumerge en la lectura de *Crimen y castigo* y, a continuación, devora uno tras otro a Fitzgerald, Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Salinger: “A partir de entonces mi vida cambió. La idea de que una novela pudiera ser “aquello”, me refiero a algo tan extraordinario, me dejó estupefacto. La idea de llegar a ser escritor empezó a obsesionarme seriamente. Me

pasaba el día escribiendo historias que trataban de niños, de jóvenes solitarios y también de poetas.”

1964: Divorcio de los padres. Su tío regresa a los Estados Unidos. El joven Paul le da a leer sus primeros poemas: “Era muy severo conmigo...”

1965: Estudios en la Universidad de Columbia, que terminará en 1970. Estudia literatura francesa, inglesa e italiana. Se compromete contra la guerra del Vietnam -“la sociedad americana se veía sacudida por grandes sobresaltos”- y empieza a trabajar en sus primeras traducciones: Dupin, Du Bouchet, Bonnefoy, Jaccottet. Primer viaje a París. Encuentro y amistad con S., que vive en el barrio de la plaza Pinel, en el distrito trece. La narración que hace de ello en *La invención de la soledad* revela ya uno de sus temas fundamentales, el de la habitación donde “cabía un universo entero, una cosmología en miniatura que contenía en sí misma lo más extenso, distante y desconocido.”

1967: A raíz de un segundo viaje, que realiza dentro del marco de un programa de intercambio, deja la universidad por desavenencias con su director de programa y se dedica a escribir poemas de septiembre a noviembre. Planea establecerse en París, donde piensa llegar a ser realizador, y se presenta al examen de ingreso en el IDHEC. Suspende y se dedica a escribir guiones para películas mudas: “Eran muy largos y muy detallados, setenta u ochenta páginas de complicados y meticulosos movimientos, cada gesto expresado en palabras. Comedias raras de caras impasibles y golpes: Buster Keaton redivivo. Esos guiones se perdieron. Ojalá supiera dónde están. Me encantaría ver cómo son” (Paul Auster, “Cómo se hizo *Smoke*”).

1968: Empieza a trabajar en las primeras versiones de *El país de las últimas cosas* y *El Palacio de la Luna*. Publica sus primeros artículos en *The Columbia Daily Spectator*, dedicados al cine: *Weekend*, de Godard, *El baile de los bomberos* [*Hori Ma Panenko*], de Milos Forman, *El hombre de Kiev* [*The Fixer*], de John Frankenheimer, basado en una novela de Bernard Malamud, y *Mingus*, una película acerca de Charlie Mingus.

1969: Publicación en la *Columbia Review Magazine* de lo que cabría considerar la forma preliminar de *El país de las últimas cosas*. Escribe “centenares y centenares de páginas”, rellena “decenas de cuadernos de textos en prosa”, que se guarda de enseñar a nadie porque no está satisfecho de ellos.

1970: Pasa el verano en Nueva York, donde trabaja para la oficina del censo (experiencia que relata en *La habitación cerrada*). En agosto se enrola en un petrolero que atraviesa el golfo de México: “Me habían adjudicado las tareas más bajas: hacía las camas, limpiaba las letrinas. Más adelante me destinaron al mantenimiento del puente y pasé a ocuparme del servicio de comidas. Hacía mi trabajo en un par de horas, así que me quedaban otras veintidós libres para escribir...” Trabaja en *El Palacio de la Luna*. El dinero que gana le permite regresar a París.

1971: Se instala en París en febrero: “Elegí Francia porque hablaba francés. No tenía intención de quedarme cuatro años. Me ayudó mucho esa distancia. Cuando vives en el extranjero te ves obligado a reconciliarte contigo mismo...” Vive en el distrito quince con su amiga hasta finales de año. Para subsistir, acepta “montones de trabajillos”:

traductor, profesor de inglés, negro, telefonista en la sede parisina del *New York Times*.

1972: La pareja se separa. Jacques Dupin cede a Paul Auster una minúscula *chambre de bonne*, en la rue du Louvre. Conoce a varios pintores (en torno a la galería Maeght) y entabla amistad con André du Bouchet; “fue a partir de entonces cuando empecé a tomarme en serio como escritor”. Mientras la Siamese Banana Press publica en Nueva York su *Little Anthology of Surrealist Poems*, decide dejar de escribir ficción y limitarse, “dado que el resultado era malo”, a la poesía y a los ensayos críticos: “Esa actividad, la de escribir sobre aquellos escritores, me ayudó a clarificar la cuestión de la prosa. La abandoné durante cerca de cinco años y la volví a retomar con *La invención de la soledad*.” Visita del padre en París, el único viaje que realizará a Europa en su vida: “Nuestro encuentro parecía extraído directamente de Dostoievski: el padre burgués visita a su hijo en una ciudad extranjera y encuentra al joven poeta solo, en una buhardilla, postrado por la fiebre. (...) Se había vuelto muy protector, lleno de indulgencia...” Acepta la propuesta de un productor de cine para el que venía realizando trabajos varios, y se marcha a México para ayudar a la esposa de éste a escribir un libro que le ha encargado un editor inglés. Con el dinero, alquila un nuevo apartamento en la rue Descartes, con su amiga “que había vuelto, como siempre...”.

1973: Cuando ha decidido ya regresar a los Estados Unidos, un amigo le propone que cuide de la casa que tiene en el campo, en el sur de Francia. Se instala en Moissac-Bellevue, cerca de Aups, en el Var. Esta temporada aparece ampliamente comentada en *El cuaderno rojo*.

1974-1975: Publicación en junio de *Fits ans Starts: Selected Poems of Jacques Dupin* y de *Unearth*, su primera recopilación de poemas. Regresa a Nueva York en julio, “con un total de novecientos dólares en el bolsillo”. Se instala con su esposa en un edificio de Riverside Drive. Escribe numerosos artículos en los periódicos. Traduce a Mallarmé, Joubert, Sartre, Simenon. Lee y relee a los grandes autores: Kafka, Hamsun, Beckett, Paul Celan. “Años sombríos: mi ambición era llegar a ser escritor. Tenía cuadernos abarrotados de palabras, pero no eran para nada ni para nadie.”

1976: Publicación de *Wall Writing*, poemas, así como de *The Uninhabited*, una selección de textos de André du Bouchet. Preguntándose “si este modo de expresión puede ajustarse a las nuevas aspiraciones” que siente cobrar fuerza dentro de sí, escribe varias obras de teatro en un solo acto. La primera, *Laurel and Hardy go to the Heaven*, volverá a utilizarla en *La música del azar*. La segunda, *Blackouts*, constituye la primera versión de *Fantasmas*. La tercera, *Hide and Seek*, aparecerá bajo la forma de algunas frases en *El país de las últimas cosas*. “Una de ellas”, dice Paul Auster, “para mi desgracia, llegó incluso a representarse...”

1977: Nacimiento de su primer hijo, Daniel: “Al convertirnos en padres nos vinculamos a un mundo que trasciende al nuestro, al devenir de las generaciones, a la inevitabilidad de nuestra propia muerte. Uno comprende que existe en el tiempo, y después ya no puede volver a mirarse del mismo modo” (Paul Auster, *El arte del hambre*).

1978: Año verdaderamente espantoso: “Todo iba mal. No tenía dinero, mi matrimonio se estaba desintegrando a pesar de que mi hijo era aún muy pequeño, la casa se me caía encima. En aquella época, decidí dejar de escribir poesía. No hacía nada.” Con el fin de ganar un poco de dinero, Paul Auster inventa un juego de cartas que simula un partido

de béisbol: fracaso total. Terminará escribiendo una novela policíaca bajo seudónimo: “En cuanto se la mandé al único editor a quien conocía, me propuso que la trabajara más y que la publicara con mi verdadero nombre. Me negué.”

1979: Ese año tienen lugar varios acontecimientos importantes. Paul Auster se separa de su primera esposa y se muda a un apartamento del número 6 de la calle Varick, en Manhattan; termina su primer texto en prosa (*White Spaces*) y le comunican la muerte de su padre. “En dos semanas terminé *White Spaces*, un sábado de enero de 1979, debían de ser las dos o las tres de la madrugada, y me acosté. Estaba convencido de que ese texto sería el puente entre mis dos vidas de escritor. A las ocho sonó el teléfono, era mi tío que me comunicaba la muerte de mi padre: una muerte repentina. En ese instante, fui consciente de otra cosa: supe que tendría que escribir sobre mi padre... empecé *La invención de la soledad* al cabo de unas semanas, en prosa, de una manera de lo más natural.” Publicación de una traducción de un texto de Simenon: *Trilogie africaine*.

1980: En febrero se instala en un apartamento de Brooklyn y vive la mitad de la semana con su hijo Daniel, que cuenta tres años. Publicación de su primer texto en prosa, *White Spaces*, así como de una recopilación de poemas, *Facing the Music*. Se encuentra con el funámbulo Philippe Petit, con quien ya se había cruzado en 1971 en el Boulevard Montparnasse: “Iba montado en un monociclo mientras hacía juegos malabares. Me quedé muy impresionado cuando me enteré de que había colocado una cuerda floja entre las torres de Notre-Dame y se había pasado horas caminando en el aire. Lo que más me chocaba era el aspecto clandestino de su hazaña.”

1981: El 23 de febrero, según reza ya la leyenda, a pesar de un catarro y de la ventisca, Paul Auster asiste a una lectura pública de una librería de la calle Noventa y dos a petición de un amigo y conoce a Siri Hustvedt: “Fui para animar a una amiga que iba a leer sus poemas y allí conocí a Siri. El flechazo fue inmediato.”

1982: Publicación de su extraordinaria antología de poesía francesa del siglo XX: *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*, extraordinaria tanto por la selección como por la elección de los traductores: Ashbury, Beckett, Bowles, Creeley, Dos Passos, Eliot, Ferlinghetti, Gascoyne, Pound, Rottenberg, etc. Publicación de *The Invention of Solitude [La invención de la soledad]* en una pequeña editorial, que obtiene un éxito de prestigio. La novela policíaca, escrita bajo seudónimo, acaba apareciendo en una colección de bolsillo: “Una mañana, un desconocido que iba a montar una editorial me llamó por teléfono y me preguntó si tenía algún manuscrito. Entonces me acordé de ese manuscrito olvidado. Se lo di. El libro se compuso, ¡pero la editorial quebró antes de que llegara a distribuirse! Así que me harté y le encargué a un agente literario que me buscara un editor. A los pocos meses, el libro apareció en edición de bolsillo.” Por fin se publica *The Art of Hunger and Other Essays [El arte del hambre. Ensayos]*.

1983: Publicación de su traducción de una selección de textos de Joseph Joubert, *The Note books of Joseph Joubert*, y de su traducción de *Pour un tombeau d'Anatole (A Tomb for Anatole)*: “En el orden natural de los acontecimientos, los padres no entierran a los hijos. La muerte de un niño es el peor horror para los padres, una afrenta contra todo lo que creemos que podemos esperar de la vida, por poco que eso sea” (Paul Auster, *El arte del hambre*).

1985: Traduce al inglés, por amistad, el libro de recuerdos del funámbulo Philippe Petit,

On the High Wire. Publicación de *Vicious Circles: Two Fictions & (After Fact)*, de Maurice Blanchot, texto traducido en 1981-82. A pesar del éxito de *La invención de la soledad*, nada menos que diecisiete editores rechazan *Ciudad de cristal* antes de su publicación.

1986: Paul Auster acepta una plaza de profesor en Princeton. Empieza dando clases de *Creative Writing*, pero enseguida lo deja en favor de un curso de traducción, donde permanecerá hasta 1990. Publicación de *Ghosts [Fantasmas]* y de *The Locked Room [La habitación cerrada]*, las dos últimas tablas del tríptico de *La trilogía de Nueva York*. Traducción de textos de Joan Miró: *Selected Writings and Interviews*.

1987: Publicación de *In the Country of Last Things [El país de las últimas cosas]*, proyecto que se gestara veinte años antes: “Escribir un libro es un proceso orgánico y en gran parte se desarrolla de una manera inconsciente.”

1988: Nacimiento de Sophie, hija de Paul Auster y Siri. Publicación de *Disappearances: Selected Poems [Desapariciones. Poemas 1970-1979]*.

1989: Publicación de *Moon Palace [El Palacio de la Luna]*: “El libro más largo que he escrito nunca y, sin duda, el más arraigado en un tiempo y en un espacio concretos.” Siri Hustvedt, que hasta la fecha únicamente había publicado una recopilación de poemas de 32 páginas, se lanza a escribir novela. *The Blindfold [Los ojos vendados]* tendrá un éxito inmediato. El cronista del *New York Times* la comparará con Harold Pinter y Peter Handke, Samuel Beckett y Thomas Bernhard. El libro, la narración en cuatro historias de un juego de desdoblamientos, se ha traducido ya a varias lenguas desde su publicación.

1990: Publicación de *The Music of Chance [La música del azar]*, que encierra en el título una de las palabras clave del universo austeriano: “*Chance*”. Proyecto cinematográfico con Wim Wenders, que no llega a cuajar por falta de producción. Publicación de “Auggie Wren’s Christmas Story” [“Cuento de invierno de Auggie Wren”], en el número del 25 de diciembre del *New York Times*. El cuento cautiva al realizador Wayne Wang, quien decide pedir a Paul Auster que escriba el guión de una futura película: *Smoke*. Auster deja su plaza de profesor en Princeton. Publicación de *Ground Work: Selected Poems and Essays, 1970-1979*, en Inglaterra (Faber & Faber).

1991: Wayne Wang visita a Paul Auster en su estudio de Park Slope en mayo.

1992: Edición revisada y aumentada de *El arte del hambre*. Publicación de *Selected Poems of René Char* (con las traducciones de Paul Auster), así como de *Selected Poems of Jacques Dupin* (selección y traducciones de Paul Auster). Publicación de *Leviathan [Leviatán]*, que aparece bajo el signo de una cita de Ralph Waldo Emerson.

1993: Publicación de *The Red Notebook [El cuaderno rojo]* (en Granta, n.º 44). La edición francesa de *Leviatán* se lleva el Premio Médicis a la mejor novela extranjera. Se estrena *La música del azar* en su adaptación cinematográfica de Philip Haas: fracaso relativo. Publicación de *Autobiography of the Eye* (poemas). Participa en la operación que organiza The Rushdie Defense Committee USA, y en julio publica en el *New York Times* el texto “A Prayer for Salman Rushdie”.

1994: El 28 de enero participa en una velada organizada para conmemorar los 1.000 días de resistencia de los habitantes de Sarajevo en el Union Square Theatre junto a Glenn Close, Susan Sontag, Vanessa Redgrave, Christopher Reeve y otros. Publicación de *Mr. Vertigo* [*Mr. Vértigo*] en Faber & Faber. Art Spiegelman publica *City of Glass* [*Ciudad de cristal*] en la colección “Neon Lit”, una adaptación al cómic del libro de Paul Auster del mismo título a cargo de Paul Karasik y David Mazzucchelli. Finaliza en diciembre el rodaje de *Smoke* y de su “colega”, tal como la llama Wayne Wang, *Blue in the face*. *The Review of New Contemporary Fiction* dedica su número de primavera a Paul Auster.

1995: Publicación de *Smoke & Blue in the face* en Nueva York en abril, coincidiendo con el estreno de las películas del mismo título. La University of Pennsylvania Press publica *Beyond the Red Notebook*, una recopilación de ensayos en torno a la figura de Paul Auster. Publicación de *The Red Notebook (True Stories, Prefaces and Interviews)* en Faber & Faber. Estreno en España y en Francia de la película *Smoke*. En Francia, el *Magazine Littéraire* le dedica un dossier en su número de diciembre.

1996: Éxito mundial de *Smoke*, que obtiene el premio a la mejor película extranjera en Dinamarca y Alemania. Publicación de *Why Write?* [*Por qué escribo*] y de *Translations* (antología de traducciones de Paul Auster, actualmente agotada). Paul Auster inicia la redacción de un ensayo sobre el dinero.

Bibliografía

“Por alguna razón que desconozco, siempre he guardado los manuscritos, papeles, cartas y toda clase de cosas que se van amontonando en cajas que por lo demás no vuelvo a abrir jamás... Me cuesta tirarlos, sencillamente... No puedo...”

OBRA PUBLICADA EN CASTELLANO

- El Palacio de la Luna*. Trad. de Maribel De Juan (Barcelona, Anagrama, 1990).
La música del azar. Trad. de Maribel De Juan (Barcelona, Anagrama, 1991).
El arte del hambre. Trad. de M.^a Eugenia Ciocchini (Barcelona, Edhasa, 1992).
Leviatán. Trad. de Maribel De Juan (Barcelona, Anagrama, 1993).
El país de las últimas cosas. Trad. de M.^a Eugenia Ciocchini (Barcelona, Anagrama, col. Compactos, 1994).
La invención de la soledad. Trad. de M.^a Eugenia Ciocchini, Barcelona, Anagrama, col. Compactos, 1994).
El cuaderno rojo. Prólogo y traducción de Justo Navarro (Barcelona, Anagrama, 1994).
Mr. Vertigo. Trad. de Maribel De Juan (Barcelona, Anagrama, 1995).
Smoke & Blue in the face. Trad. de Maribel De Juan (Barcelona, Anagrama, 1995).
Desapariciones. Poemas (1970-1979). Introducción, selección y traducción de Jordi Doce (Valencia, Pre-Textos, 1996).
La trilogía de Nueva York. Trad. de Maribel De Juan (Barcelona, Anagrama, 1996).

ENSAYOS SOBRE EL AUTOR

- L'œuvre de Paul Auster*. AA.VV., actas del coloquio celebrado en la Universidad de Aix-en-Provence en 1994. Artès, Actes Sud, 1995.
The Review of Contemporary Fiction. AA.VV., primavera de 1994.
Beyond the Red Notebook, “Essays on Paul Auster”. Bajo la dirección de Dennis Barone. University of Pennsylvania Press, 1995.
Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1969-1993. Introducción de Robert Hughes. Compilación y edición a cargo de William Drenttel. Trade & Limited Edition, 1994.
Magazine Littéraire, n.º 338, diciembre de 1995. AA.VV., bajo la dirección de Gérard de Cortanze.
Le New York de Paul Auster. Gérard de Cortanze. París, Éditions du Chêne, 1996.

a) Poesía

- Unearth*. Weston, Connecticut, *Living Hand* 3 (primavera de 1974).
Wall Writing. Berkeley, The Figures, 1976.
Effigies. París, Orange Export Ltd.; 1977
Fragments from Cold. Brewster, Nueva York, Patenthèse, 1977.
Facing the Music. Barrytown, Nueva York, Station Hill, 1980.
Disappearances: Selected Poems. Woodstock, Nueva York, The Overlook Press, 1988.
(Woodstock, Nueva York, The Overlook Press, 1988.)
Ground Work: Selected Poems and Essays, 1970-79. Londres, Faber & Faber, 1990.
(Londres, Faber & Faber, 1991.)
Autobiography of the Eye. Portland, Oregón, The Beaverdam Press, 1993.

b) Novelas y prosa

- White Spaces*. Barrytown, Nueva York, Station Hill, 1980.
The Art of Hunger and Other Essays. Londres, The Menard Press, 1982.
The Invention of Solitude. Nueva York, Sun Press, 1982. (Nueva York, Avon Books, 1985; Nueva York, Penguin Books, 1988; Londres, Faber & Faber, 1988.)
City of Glass. Los Ángeles, Sun & Moon Press, 1985. (Nueva York, Penguin Books, 1987.)
Ghosts. Los Ángeles, Sun & Moon Press, 1986. (Nueva York, Penguin Books, 1987.)
The Locked Room. Los Angeles, Sun & Moon Press, 1986. (Nueva York, Penguin Books, 1988.)
The New York Trilogy. Londres, Faber & Faber, 1987. (Londres, Faber & Faber, 1988; Nueva York, Penguin Books, 1990.)
In the Country of Last Things. Nueva York, Viking, 1987. Londres, Faber & Faber, 1988. (Nueva York, Penguin Books, 1988; Londres, Faber & Faber, 1989.)
Moon Palace. Nueva York, Viking, 1989. Londres, Faber & Faber, 1989. (Nueva York, Penguin Books, 1990; Londres, Faber & Faber, 1990.)
The Music of Chance. Nueva York, Viking, 1990. Londres, Faber & Faber, 1991. (Nueva York, Penguin Books, 1991; Londres, Faber & Faber, 1991.)
Leviathan. Nueva York, Viking, 1992. Londres, Faber & Faber, 1992. (Nueva York, Penguin Books, 1993; Londres, Faber & Faber, 1993.)
The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992. (Nueva York, Penguin Books, 1993.)
Auggie Wren's Christmas Story. Birmingham, Reino Unido, The Delos Press, 1992; Nueva York, William Drenttel New York, 1992.
Mr. Vertigo. Nueva York, Viking, 1994; Londres, Faber & Faber, 1994.
City of Glass. A Graphic Mystery. Adaptación: Paul Karasik y David Mazzucchelli. Dibujos: David Mazzucchelli. Nueva York, Avon Books, 1994.
The Red Notebook. (*True Stories, Prefaces and Interviews*). Londres, Faber & Faber, 1995.

TRADUCCIONES A CARGO DE PAUL AUSTER

- A Little Anthology of Surrealist Poems*. Nueva York, Siamese Banana Press, 1972. (Traducciones de Breton, Éluard, Char, Péret, Tzara, Artaud, Soupault, Desnos, Aragon, Arp.)
- Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*. Weston, Connecticut, *Living Hand* 2 (junio de 1974).
- The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet*. Nueva York, *Living Hand* 7 (1976).
- Jean-Paul Sartre. *Life/Situations: Essays: Written and Spoken*. Traducción de Paul Auster y Lydia Davis. Nueva York, Pantheon Books, 1977; Londres, André Deutsch, 1978. (Nueva York, Pantheon Books, 1977.)
- Georges Simenon. *African Trio: Talatala, Tropic Moon, Aboard the Aquitaine*. Traducción de Stuart Gilbert, Paul Auster y Lydia Davis. Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*. Nueva York, Random House, 1982. Edición a cargo de Paul Auster. Traducción de Paul Auster (de 42 poemas de varios poetas). (Nueva York, Random House/Vintage Books, 1984.)
- The Notebooks of Joseph Joubert: A Selection*. Edición, traducción y prólogo de Paul Auster. Epílogo de Maurice Blanchot. San Francisco, North Point Press, 1983.
- Stéphane Mallarmé. *A Tomb for Anatole*. Edición bilingüe. Introducción y traducción de Paul Auster. San Francisco, North Point Press, 1983.
- Philippe Petit. *On the High Wire*. Traducción de Paul Auster. Prefacio de Marcel Marceau. Nueva York, Random House, 1985.
- Maurice Blanchot. *Vicious Circles: Two Fictions & ((After the Fact))*. Traducción de Paul Auster. Barrytown, Nueva York, Station Hill Press, 1985. (Barrytown, Nueva York, Station Hill Press, 1985.)
- Joan Miró. *Selected Writings and Interviews*. Edición de Margit Rowell. Traducción (francés) de Paul Auster. Traducción (castellano y catalán) de Patricia Mathews. Boston, G.K. Hall and Co., 1986.
- Selected Poems of René Char*. Edición a cargo de Mary Ann Caws y Tina Jolas. Incluye las traducciones de Paul Auster de cinco poemas de juventud de Char. Nueva York, New Directions, 1992. (Nueva York, New Directions, 1992.)
- Selected Poems of Jacques Dupin*. Selección de Paul Auster. Traducción de Paul Auster, Stephen Romer y David Shapiro. Prólogo de Mary Ann Caws. Winston-Salem, Carolina del Norte, Wake Forest University Press, 1992. New Castle-upon-Tyne, Reino Unido, Bloodaxe Books, 1992.

ARTÍCULOS Y VARIOS

- ““Truth” Perseveres.” *Columbia Daily Spectator* 113:15 (11 de octubre, 1968): 4. Crítica de *Mingus*, una película sobre Charlie Mingus.
- “Harried Leisure in a Monstrous World: Notes on Godard’s *Weekend*.” *Columbia Daily Spectator* 113:21 (21 de octubre, 1968): C2, 4.
- “*Fireman’s Ball*.” *Columbia Daily Spectator*, 113:35 (15 de noviembre, 1968): 4. Crítica de *Hori Ma Panenko* (*El baile de los bomberos*), una película de Milos Forman.
- “The Hollywood Mentality.” *Columbia Daily Spectator* 113:49 (10 de diciembre, 1968): 4. Crítica de *The Fixer* (*El hombre de Kiev*), una película de John

- Frankenheimer basada en la novela de Bernard Malamud.
- "Was Christopher Smart?" *Columbia Daily Spectator* 113:50 (11 de diciembre de 1968): C6. Crítica de *The Collected Poems of Christopher Smart*.
- "Letter from the City." *Columbia Review Magazine* (otoño de 1969): 27-33.
- "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry." *Books Abroad* 47:1 (invierno de 1973): 76-78.
- "Pages for Kafka." *European Judaism* 16, 8:2 (verano de 1974): 36-37.
- "Itinerary." *Chelsea* 33 (septiembre de 1974): 169-170. Artículo sobre Laura Riding.
- "Some Notes on Charles Reznikoff's Poetry." *European Judaism* 17, 9:1 (invierno 1974/5): 13, 34-35.
- "The Death of Sir Walter Raleigh." *Parenthèse* 4 (1975): 223-227.
- "One-Man Language." *New York Review of Books* 22:1 (6 de febrero de 1975): 30-31. Crítica de *Le Schizo et les langues* de Louis Wolfson.
- "From Cakes to Stones." *Commentary* 60:1 (julio de 1975): 93-95. Crítica de *Mercier and Camier* de Samuel Beckett.
- "The Return of Laura Riding." *New York Review of Books* 22:13 (7 de agosto de 1975): 36-38. Reseña de *Selected Poems* y *The Telling* de Laura Riding.
- "Ideas and Things." *Harper's* 25:1506 (noviembre de 1975): 106-110. Reseña de las recopilaciones de poemas de John Ashbery y John Hollander.
- "Poet of Exile." *Commentary* 61:2 (febrero de 1976): 83-86. Reseña de las recopilaciones de poemas de Paul Celan.
- "Man of Pain." *New York Review of Books* 23:7 (29 de abril de 1976): 35-37. Reseña de *Selected Poems* de Giuseppe Ungaretti.
- "Flight Out of Time." *Mulch* 8/9, 3:4/4:1 (primavera-verano de 1976): 186-191. Reseña de *A Dada Diary* de Hugo Ball.
- "The Rebirth of a Poet." *Harper's Bookletter* 2:21 (21 de junio, 1976): 15. Reseña de *Ex Cranium* de Carl Rakosi.
- "In Memoriam: Charles Reznikoff (1894-1976)." *Harper's Bookletter* 3:1 (16 de agosto, 1976): 14, 16.
- "Contemporary French Poetry: An Introduction against Introductions." *Tri-Quarterly* 35 (invierno de 1976): 99-116.
- "Private I, Public Eye." *Harper's Bookletter* 3:11 (31 de enero, 1977): 12-13. Reseña de *Collected Poems* de George Oppen.
- "Story of a Scream." *New York Review of Books* 24:7 (28 de abril, 1977): 38-40. Reseña de *El libro de las preguntas* de Edmond Jabès.
- "Chaos and Beauty." *Saturday Review* 4:24 (17 de septiembre, 1977): 34-37. Artículo sobre John Ashbery.
- "Northern Lights: The Paintings of Jean-Paul Riopelle." *The Merri Creek, Or Nero* 3 (septiembre/octubre, 1977): 9.
- "Letters to Friends, Family and Editors." *San Francisco Review of Books* 3:10 (febrero de 1978): 8-9. Reseña sobre la correspondencia de Franz Kafka.
- "The Poetry of William Bronk." *Saturday Review* 5:20 (8 de julio, 1978): 30-31.
- "Happiness, or a Journey through Space: Words for One Voice and One Dancer." *Grosseteste Review* 12 (1979): 67-75.
- "The Decisive Moment: Charles Reznikoff." *Parnassus* 7:2 (primavera/verano de 1979): 105-118.
- "From *The Notebooks of Joseph Joubert*." *Montemora* 7 (1980): 147-162.
- "Stéphane Mallarmé's *A Tomb for Anatole*." *Paris Review* 22:78 (verano de 1980): 134-148.
- "The Art of Hunger." *Shearsman* 3 (1981): 62-68. Artículo sobre Knut Hamsun.

- "Apollinaire's *Le Pont Mirabeau*: Willbur/Auster Exchange on Translation." *Modern Poetry in Translation* 41-42 (marzo de 1981): 28-32.
- "A Few Words in Praise of George Oppen." *Paideuma* 10:1 (primavera de 1981): 49-52.
- "*The Notebooks of Joseph Joubert*." *The New Criterion* 1:4 (diciembre de 1982): 17-31.
- "The Poetry of Exile: Paul Celan." *Studies in Twentieth Century Literature* 8:1 (otoño de 1983): 101-110.
- "*From the Book of Memory*." *Action/Image: A Journal of Memory and History* I:1 (otoño de 1984): 31-36.
- "*In the Country of Last Things*." *Paris Review* 27:96 (verano de 1985): 204-225.
- "Across the River and Into the Twilight Zone." *New York Times Book Review* 91 (21 de septiembre, 1986): 14. Reseña de *Rubicon Beach* de Steve Erikson.
- "From *The Locked Room*." *Pequod* 23/24 (1987): 148-156.
- "Moonlight in the Brooklyn Museum." *Art News* 86:7 (septiembre de 1987): 104-105.
- "The Bartlebooth Follies." *New York Times Book Review* 92 (15 de noviembre, 1987): 7. Reseña de *La vida: instrucciones de uso* de Georges Perec.
- "A Conversation with William Bronk." *Sagetrieb* 7:3 (invierno de 1988): 17-44.
- "From *The Invention of Solitude*." *Aperture* 114 (primavera de 1989): 24-26.
- "Auggie Wren's Christmas Story." *New York Times* 140 (25 de diciembre, 1990): A31.
- "The Red Notebook." *Granta* 44 (verano de 1993): 232-253.
- "Black on White: Paintings by David Reed." *Denver Quarterly* 28:1 (verano de 1993): 63-64.
- "A Prayer for Salman Rushdie." *New York Times* 142 (1 de julio, 1993): A31.
- "From *Mr. Vertigo*." *The Review of Contemporary Fiction* 14:1 (primavera de 1994): 13-25.
- "True Stories: Coincidence." *Harper's* 28:1726 (marzo de 1994): 31-33.
- "Dizzy." *Granta* 46 (invierno de 1994): 215-234.
- "*Mr. Vertigo*." *Grand Street* 49 13:1 (verano de 1994):

FOTOGRAFÍAS