

Paul Auster

La música del azar

Mario Saavedra

“Poeta de la contingencia” ha sido llamado Paul Auster debido a sus tramas dominadas por los encuentros y desencuentros del azar. Mario Saavedra revisa las formas e historias que el escritor estadounidense ha desplegado en varias de sus novelas, como Leviatán, Tombuctú y La música del azar, en su permanente intento de explorar, con el apoyo de novedosos artilugios narrativos, los secretos que el destino esconde a sus personajes.

Qué duda cabe de que Paul Auster (New Jersey, 1947) es uno de los pocos novelistas estadounidenses que después de William Faulkner, Ernest Hemingway y Henry Miller ha propuesto verdaderas variantes al género narrativo. Conocido como el escritor del azar, del sino, en el universo literario de Auster pareciera que el destino siempre está a prueba; tobogán abierto a todas las posibilidades, su escritura esconde el destino sin consigna, sin hora y sin fecha en el calendario, franco sólo a su “posibilidad de ser”. Arquitecto de lo inesperado pero probable, persigue en lo cotidiano las bifurcaciones surgidas de acontecimientos aparentemente anodinos, como acontece en *La música del azar* y sobre todo en la peculiar escena central de *Leviatán*.

Poeta de la contingencia, como en su momento lo llamó algún crítico atento a los experimentos lingüísticos que identificaron a varios de los escritores de su generación, el estilo de Auster se muestra en apariencia sencillo, pero dicha claridad deviene más bien de su compromiso con lo que para él es mucho más que instrumento de expresión. Y tras esa supuesta sencillez se esconde además una compleja arquitectura narrativa, la construcción de un entreverado andamiaje de digresiones, de múltiples historias dentro de la historia, de espejismos

dentro del gran espejo de la anécdota, porque su conocimiento de la evolución del género moderno por antonomasia resulta de igual modo puntual.

Son muchos los asuntos que obsesionan a este no pocas veces incendiario crítico del mundo de hoy, del propio imperio norteamericano, del llamado *american way of life*, en la medida en que su talante emotivo e intelectual es el de un humanista profundamente comprometido con los temas del complejo tiempo que le ha tocado vivir, entre otros, una misteriosa pero de igual modo inobjetable sensación de pérdida, de des-posesión; como contraparte, y a la vez como consecuencia, un obsesivo apego al dinero y a lo material, o la condición de vagabundeo que define a muchos de sus personajes neurálgicos (en *El Palacio de la Luna*, por ejemplo, Marco Stanley Fogg proyecta una irónica simbiosis de tres notables viajeros del pasado). Y en el centro de esta sensación de pérdida por supuesto que se cuestiona también el problema de la identidad, en otros complejos juegos de espejo que entretejen la ficción con la realidad, el mundo del sueño con el de la vigilia, como acontece en su medular *Trilogía de Nueva York* donde uno de sus personajes —no el narrador— se llama como él, o en *Leviatán* donde otro de ellos —aquí sí el narrador mismo:

Peter Aaron— tiene sus iniciales y conoce a una mujer llamada Iris —anagrama de su esposa Siri—, o en *La noche del oráculo* donde alguno más lleva por nombre —anagrama del Auster— Trause. La enfermedad, el mimo en la descripción de los objetos de papelería, la meta-literatura, son señas de identidad recurrentes en estas proyecciones de lo que pareciera ser y no es, o de lo que aparentemente no es pero es, porque en Auster las fronteras entre ficción y realidad no pasan de ser una representación simulada, entreverada, de cuanto se vive, se presente, se sueña o se imagina.

Heredero indirecto de escritores como Kafka y Beckett, y a contracorriente de una tradición literaria norteamericana más apegada a un realismo casi documental, el propio Auster ha insistido en el determinante impacto que sobre él han tenido dos escritores medulares en el curso de la literatura contemporánea. El ascendente de Samuel Beckett, por ejemplo, notable tanto en el inicial descubrimiento de su vocación en lengua inglesa como en su más tardía y definitiva etapa de arraigo en París, cuando estudiaba con especial interés la poesía y la narrativa francesas sobre todo de los siglos XIX y XX —sin olvidar la crucial experiencia de otros escritores norteamericanos en Francia—, proviene no sólo del novelista autor de *El innombrable* y *Malone muere*, sino también del dramaturgo creador de ese texto cardinal del teatro contemporáneo que es *Esperando a Godot*.

Qué duda cabe de que sus estudios sobre la poesía francesa han sido fundamentales para entender con mayor claridad la indudable influencia de la lírica gala en la evolución de la propia poesía estadounidense del siglo XX, incluida la suya. Gran conocedor de las vanguardias dentro y fuera de su país, sus varios textos sobre personajes como George Oppen y otros objetivistas estadounidenses resultan de igual modo reveladores, y en esa revisión analítica de los grandes personajes y corrientes del siglo XX, en torno a los cuales ha aportado ideas y juicios revolucionarios, sobresale la figura más que deslumbrante del gran poeta alemán de la posguerra Paul Celan. Sus opiniones sobre otros personajes de un pasado literario más remoto como Hölderlin, Leopardi, Montaigne y Cervantes, entre otros muchos escritores de su interés, agrandan la silueta de un valioso polígrafo anglosajón de quien su variada obra crítica y analítica revela una sólida cultura.

Quizá resulte injustificado y hasta baladí establecer una razón de juicio en la obra de un escritor como Paul Auster a partir del grado de presencia que en ésta puedan tener, como documento biográfico, la vida y la personalidad del mismo escritor, cuando esa calificación debiera desprenderse sólo y sobre todo del valor estético e intrínseco del propio corpus creativo. Más o menos autobiográfica, porque al fin de cuentas dicho juego de espejos las más de las veces funciona sobre todo como eso,

como juego de espejos, una obra artística existe como universo autónomo y que se independiza de su dios-creador, al margen de que por supuesto en el sentido explicativo de dicho universo funcionen como coordenadas el ser que le ha dado vida y sus propias circunstancias, entre las cuales de igual modo se inscriben el talento y la capacidad inventiva de ese mismo dios-creador. Por supuesto que después de leer gran parte de las novelas de Auster resulta fácil perderse entre la ficción y lo biográfico, entre lo que es inventiva y su complemento vivencial, y sobre todo en un escritor que, como el autor de la *Trilogía de Nueva York*, ha creado un complejo cedazo de vivencias deformadas y maquinaciones introyectadas.

Es fácil verse de repente atrapado en este complejo laberinto de personajes y de situaciones con los cuales nos identificamos o hacemos cómplices, que nos atraen o repudian, pero ante los que difícilmente podemos permanecer impávidos. Autor lúdico, Auster construye redes que como el telar de una araña nos seducen y agarran, víctimas de un enmarañado aparato que utiliza ya sea nuestra pasión voyerista o nuestra debilidad a apropiarnos de otras existencias ajenas que bien quisiéramos vivir en carne propia, cuando no disfrutar perversamente en su condición lamentable o fatídica. No deja de llamar la atención que este sabio y sagaz constructor de anécdotas nos ofrezca a su vez múltiples puertas de salida, unas ciertas y otras apenas engañosas, y que juegue con nosotros como el gato lo hace con el ratón, porque muchas de estas opciones de evacuación suelen ser meras ilusiones dibujadas por un prestidigitador que ha engañado otra vez nuestros sentidos y voluntad de escape. Hábil instrumentador, Auster suele ofrecernos varios finales posibles, falsos epílogos, múltiples trances o saltos de una a otra anécdota o historia menores, porque el poder de la digresión es desde Cervantes, pasando por Sterne y Diderot, esa varita mágica que usa el narrador para ir de un asunto a otro sin tener por qué dar explicaciones por tan sorpresivo abandono; en el camino, la reflexión, el debate, la crítica, el conflicto, la duda, las elucubraciones, los aciertos y desaciertos, en fin, el ir sin rumbo fijo pero seguro, porque en la novela no importa la solución programática sino la búsqueda interrogativa y nunca conclusiva del ser.

Ligado a otros revolucionarios de la literatura contemporánea como el siempre inagotable Borges, los argumentos de Paul Auster nos recuerdan no pocas veces a “Las ruinas circulares” del autor de *El Aleph*. La idea de una historia contenida en otra historia es un juego en el que Auster se deja caer seguido, convirtiendo lo cíclico en una cinta de Moebius, como por ejemplo sucede, como cadena consecuente e irremediable, en *Lulu on the Bridge*, guión cinematográfico de una película que cuenta la filmación de otra película porque, como predijo Heráclito de Éfeso, “nada concluye definitivamente y sin em-

bargo nunca volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río”. Como acontece en esas típicas historias austrianas donde un escritor escribe sobre la vida de otro escritor, recurso de igual modo muy borgeano, y que el propio autor argentino reconocía como una clara herencia cervantina, otro tanto acontece en *Auggie Wren*, argumento que compone lo que luego fue el guión de *Smoke* y *Blue in the face*: el protagonista fotografía todas las mañanas, a la misma hora, la misma exacta esquina, registrando de esa forma el paso del tiempo... En este sentido, su obra se caracteriza menos por la descripción externa que por la narración de los estadios internos de sus personajes, que resultan ser, al menos en sentido fragmentado, los del propio escritor-personaje; las constantes reflexiones de estos entes en vilo, composición entreverada del *alter ego* del mismo narrador, nos comparten las disquisiciones de un escritor que cuestiona sobre cuanto existe, es y pasa.

En su sustancial *El cuaderno rojo*, a manera de prolegómenos de su mucho más complejo libro de ensayos *Experimentos con la verdad*, refiere cómo un accidente ocurrido cuando era niño en un campamento terminó por delimitar la frontera que parece separar, en su percepción de los hechos, el destino del azar; y después de ese día nada para él volvería a ser lo mismo. Punto de partida en la construcción de su literatura aparentemente sólo lúdica e intrascendente, lo cierto es que a partir de ese hecho vital de la infancia, cuando estuvo a milésimas de segundo de ser alcanzado por un rayo y un compañero suyo que iba delante se convirtió en la víctima de tan trágica experiencia (“Siempre he sabido que ese hecho no causó el mismo efecto sobre todos los demás pubertos que lo vivimos”, ha escrito), pasó a ser puntal de un universo donde el escritor juega con la idea contraria de que al menos en el espacio de la ficción todo resulta ser posible, la eterna repetición de un mismo hecho, porque, como también escribió Borges: “Todos hemos amado a la misma ciudad y hemos luchado por la misma mujer: Troya y Helena”.

La *Trilogía de Nueva York*, cuya primera historia es también su primera novela, puede ser considerada como el germen de esta poética de la contingencia. Todo comienza cuando suena un teléfono: ese hecho dispara una cadena de asociaciones en la que se entremezclan el autor y los personajes, porque a partir de una inesperada coincidencia (“La realidad suele superar a la ficción”, dice el autor-personaje, recordando una experiencia vivida por Auster en ese mismo tenor y que precisamente daría pie a *Ciudad de cristal*, primer título de La *Trilogía de Nueva York*). El azar y la providencia ruedan, a simple vista, libres de sutiles interpretaciones, sin que los personajes involucrados puedan hacer nada para detenerlos, y descubrimos en el propio autor-personaje Paul Auster el valor de lo casual: “Algo sucede, y desde el momento en que



Paul Auster en Brooklyn

empieza a suceder, nada puede volver a ser lo mismo”. Como en la experiencia trágica y a la vez milagrosa de su infancia, cuando estuvo a un ápice de la muerte, queda otra vez asentado que las más de las ocasiones sólo solemos ser juguetes del destino, como desde 1978, poco menos de diez años antes de la escritura de la *Trilogía de Nueva York*, lo expresó en su ensayo *Espacios blancos*, en cierto modo antecedente de lo que en 1993 volvería a retomar en *El cuaderno rojo*.

En este citado primer título de la *Trilogía de Nueva York*, el asunto autobiográfico referido tiene que ver con una llamada telefónica que el novelista en ciernes recibió una noche equis, preguntando por un detective privado llamado paradójicamente “Paul Auster”. Y lo que no se atrevió a contestar entonces el verdadero Auster, en medio de este golpe irónico del destino, daría pie precisamente a la escritura de *Ciudad de cristal*, donde en un juego de espejos más —el primero, y por lo mismo el decisivo— el personaje llamado Quinn sí finge ser el investigador Auster. Entonces Quinn conoce al tal Auster de la ficción, quien obviamente resulta no ser detective sino escritor. En un inteligente artificio más del novelista prestidigitador, quien aquí vuelve a sorprender al lector con una inesperada vuelta de tuerca más, no deja

de intrigarnos que hacia el final de la historia, exactamente en las dos últimas hojas del relato, el escritor cambie de tercera a primera persona, lo cual no deja de hacer patente el vacío de quien estaba contando todo hasta ese momento. La aparición repentina de la primera voz recrudece entonces la voluntad lúdica de quien no sólo se inmiscuye de buenas a primeras en el curso de la acción, sino que además insiste en ser amigo del Auster de la ficción. Pero si Quinn es Quinn, y Auster está dentro de la trama, ¿quién diablos es el que escribió la historia de Quinn hasta que gira “de persona”? Nada, ni un nombre deja el autor allí, como solía hacer Borges cuando jugaba a ser visto en su intimidad por otro que no era pero sí era él...

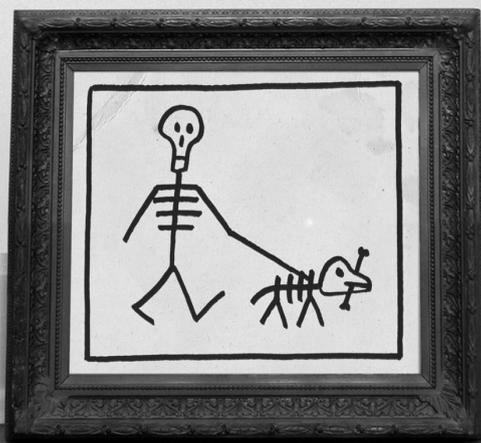
Situada entre los laberintos detectivescos de Chandler y los páramos existenciales de Beckett, *Fantasma*, el segundo título de la mencionada *Trilogía de Nueva York*, empieza también con todos los requisitos de una novela policiaca, pero adquiere muy pronto, y sin perder nada de *suspense*, una dimensión metafísica. El lector se desliza aquí de un misterio policiaco a un enigma metafísico, de la pregunta de “¿quién es el culpable?”, a una

mucho más difícil de responder, “¿qué es ser culpable?”. Una de las obras de Auster que más lo emparentan con el autor de *Esperando a Godot*, por una efervescencia filosófica que toca cuerdas de muy elocuente resonancia, en *Fantasma* vuelve a hacerse presente ese tan austero juego de espejos donde una personalidad se desdobra en todos sus posibles perfiles y voces. Confirmando esa idea borgeana de que los personajes heroicos tienen mucha más sustancia y razón de ser, en *Fantasma* esos entes son recompensados por el coraje de emprender una mudanza radical de sus personas —acto de purificación, o mejor sería decir, “de negación de la normalidad”, que algunos llegan a pagar incluso con su vida—, enriquecidos por la transformación y la aventura. Así queda asentado una vez más que los personajes de Auster distan mucho de ser comunes y corrientes, pues en su condición cervantina suelen apostar todo en aras de sus ideales.

El tercer título de la *Trilogía*, *La habitación cerrada*, nos retorna de lleno y sin concesiones al elemento del azar, del sino paradójico y enloquecido que según Auster suele saltarse todas las trancas y sorprendernos una y otra vez. Narrador-personaje y su espejo Fanshawe, por otra parte amigos entrañables de la infancia y hermanos por voto de sangre, se han distanciado “por azares del destino”, teniendo ambos que tomar rumbos distintos: “La vida nos arrastra de muchas maneras que no podemos controlar y casi nada permanece con nosotros. Muere cuando nosotros morimos, y la muerte es algo que nos sucede todos los días”. Y esta idea del simulacro cotidiano de muerte ha estado presente en la literatura desde siempre, porque lo que se nos va quedando en el camino de la vida nos sugiere la idea de un dejar de ser día con día; incluso el trance de la vigilia al sueño simboliza y simula este mismo estado, que en el abandono del sueño otra vez vuelve a hacerse patente con no menor dramatismo. En otras palabras, como decía Nietzsche, si hay una idea que acompaña por siempre al hombre, ésta es la de la muerte, y elevados poetas nuestros como Xavier Villaurrutia o Elías Nandino establecieron un maridaje casi simbiótico con ella.

De alguna manera *alter ego* de Auster, el narrador-personaje dice ser un joven crítico y periodista que ha abandonado ya la idea de escribir un gran libro, hasta que el pasado perdido de buenas a primeras por fin se reconoce en el presente y la necesidad de escritura vuelve a hacerse presente, impostergable. El narrador-personaje descubre que su reflejo, el desaparecido Fanshawe, ha sido el único verdadero depositario de la facultad-condena de escribir, a tal grado que deja un torrente de manuscritos inéditos junto a una nota donde paradójicamente lo condiciona a cargar con la responsabilidad de decidir si eso debe salir a la luz o no. Facultad o condena, sí, efectivamente, tamaño descubrimiento en la vida de quien aquí cuenta la historia trae consigo esa no me-

PAUL AUSTER TOMBUCTÚ



booket

nos obsesiva idea austriana de que el hombre está condicionado, en su ambivalente capacidad racional, a entrever, a vislumbrar sus máscaras, sus prisiones: “Sólo la oscuridad tiene la fuerza necesaria para hacer que un hombre le abra su corazón al mundo, y la oscuridad es lo que me rodea cada vez que pienso en lo sucedido...”.

Y esta fuerte presencia del azar, de las historias dentro de otra historia, lleva a pensar la obra de Auster como un complicado laberinto de espejos donde el sino mismo es luz o sombra proyectada hacia todos los planos posibles. Abiertos o cerrados, monstruosos o angelicales, ascendentes o descendentes, de trazos rectos o circulares, estos laberintos austrianos se entretajan con hilos clarososcuros de la realidad biografiada y de la ficción ilusionista, de la vigilia y del sueño, del inframundo y de la estratosfera, con claras influencias de ese típico universo kafkiano donde pareciera que todo resulta factible. Cómo no sentirse atrapado por ejemplo por ese enmarañado y a la vez seductor telar que constituye *A salto de mata*, especie de “ensayo autobiográfico sobre el dinero”, en palabras del propio autor, donde Auster reconstruye obsesivamente varios momentos de su historia personal, desde su niñez hasta cuando logra publicar su primera novela; ahora a través de un *thriller*, de un policial negro oscurecido precisamente por la enfermedad ambición material, se detiene con mayor atención en la época de estudiante en la Universidad de Columbia y sus años de mayores privaciones en París, cuando por otra parte se fortaleció la actividad del no pocas veces explotado traductor del francés.

No menos revelador resulta también el Paul Auster de *La invención de la soledad*, previo y preparativo ensayo autobiográfico en el que ya se vislumbra esta senda de autoauscultación a través del instrumento degenerativo del dinero, de la ya mencionada ambición material, dividida en dos etapas o cuadros complementarios: primero, “Retrato de un hombre invisible”, que corresponde a su historia familiar, con la complicada relación con su padre “extremadamente avaro” como eje motor, y donde de igual modo algo o mucho se reconoce de ese ambivalente y definitivo vínculo de Kafka con su progenitor descrito en el más que influyente texto *Carta al padre*; enseguida, “El libro de la memoria”, la otra cara de la moneda, retrato del Auster padre, contemplación de esa sensación de *solitude* —o extrañamiento— que lo perseguirá en toda su literatura. Y quizás este juego de palabras (“soledad” puede ser *loneliness* o *solitude*) no tenga en español el mismo peso específico que en el original inglés, que en otras lenguas latinas como el francés o sobre todo el portugués donde mantiene una similar carga, y que a otros escritores contemporáneos como el bohemio Milan Kundera ha dado pie a largas disquisiciones contenidas en medulares títulos suyos como *La insoportable levedad del ser* o *Los tes-*

tamentos traicionados. En el inglés de Auster, como en el checo de Kundera, la primera interpretación implica un sentimiento de ausencia, de carencia, un estado triste donde hace falta la presencia del “otro”; la segunda, *solitude*, tiene que ver más bien con “el estar despoblado de cosas o personas”, como presencia vacía e innecesaria, imagen perfecta del ser acompañado pero solitario. De ahí la importancia de tener presente el título del original en inglés: *The Invention of Solitude*, sobre todo por tratarse de un escritor que, según dice él mismo, debe tener definido el título antes de comenzar una historia.

El cuaderno rojo, de 1993, está compuesto, en cambio, por una serie de casualidades y situaciones ocurridas en la vida del autor, donde la sincronicidad, horadando como gotas que casi ni se sienten pero cuyo efecto fatal comprueba el tiempo, fue la que marcó la temática de la que parece no poder salir. En una extraordinaria traducción al español de Justo Navarro, para la colección Panorama de Narrativas de la editorial Anagrama, el mismo Navarro nos ofrece un prólogo (“El cazador de coincidencias”) que bien penetra tanto en la personalidad y la poética del novelista como en la importancia de este título para acceder a la obra austriana: “El mundo es un misterio azaroso”. El luminoso texto introductorio de Navarro teje fino en esa idea tan firme en la literatura de Paul Auster con respecto a que la esencia del escritor se justifica en su capacidad de convertirse en otro(s): “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar por traducirte a ti mismo... Escribir es un caso de *impersonalization*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro”.

En este sentido, según el mismo Auster, mucho se parece el escritor al actor, pues ambos comparten una similar tendencia catártica (“empedernida neurosis”, diría Freud) a vivir otras vidas; ambos traducen a la lengua de la ficción, de las fábulas por ellos encarnadas o al menos enunciadas —a manera de la función de un médium—, la lengua dolorosa y misteriosa del mundo, y como los dos forman parte del mundo actuado y descrito, terminan traduciendo a sí mismos: “Escribir es una actividad que parezco necesitar para sobrevivir. Me siento muy mal cuando no lo hago. No es que escribir me produzca un gran placer, pero es mucho peor cuando no lo hago”. En *El cuaderno rojo* deja patente que se hacía novelista mientras descubría “la música del azar”, como precisamente se llama una de sus más personales novelas, y en ese acto de traducción (*traduttore traditore*, dicen los italianos) lleva al terreno de la literatura de ficción esa citada experiencia de infancia que marcaría su vida y su personal condición de escritor, del Paul Auster que se ha denominado a sí mismo “cazador de coincidencias por obligación moral”: “Pero el idioma del azar es también el idioma de la fragilidad: hay

coincidencias y casualidades con las que te mueres de risa y hay coincidencias y casualidades con las que te mueres”.

En *Leviatán* ese juego de espejos tiene que ver con su propia condición de escritor proyectada al infinito, pues Paul Auster escritor escribe una novela sobre un escritor (Peter Aaron) que cuenta sobre la vida de otro escritor (Benjamin Sachs). Juego de espejos y anagramas donde los nombres y las situaciones se reflejan: Peter Aaron, que tiene las mismas iniciales que Auster, tiene a su vez una esposa llamada Iris, mientras que la de Auster se llama Siri; ambos tienen un hijo de un matrimonio anterior, y mientras el de Auster se llama Daniel, el de Aaron, David. Todo comienza con un muerto anónimo, que deja de serlo cuando Peter Aaron decide contar su historia, antes de que las autoridades lo satanicen por su condición de extremista suicida: Benjamin Sachs. Así, Aaron escribe *Leviatán*, que es la leyenda o biografía no oficial de Sachs, el muerto, también escritor y objetor de conciencia encarcelado durante la guerra de Vietnam, desaparecido desde 1986, autor de una novela de juventud que le convirtió fugazmente en un escritor de culto, en un angustiado agonista de ese eterno dilema: ¿literatura o compromiso político-social?, ¿realidad o ficción?

Otra vez con toques de *thriller*, de novela policiaca, *Leviatán* constituye una de las novelas más agudas y a la vez críticas de Auster, también instrumento lúcido e irremediable de los tantos devaneos que inquietan la conciencia de un escritor profundamente comprometido con su tiempo y con su condición de escritor. Benjamin Sachs encarna la naturaleza incendiaria de un Paul Auster aquí violentamente crítico para con un sistema imperialista obcecado, sordo a escuchar y mucho menos a aceptar otras formas de vida u opiniones distintas a las suyas, a su enfermizo encierro, a un concepto de libertad condicionada al poder del que más tiene y más puede. Con *Leviatán* se acentúa esa condición catártica de la literatura, de aquellas obras que tocan una cuerda del fondo de nuestra alma, en cuanto la experiencia Auster-Aaron-Sachs pasa sin darnos cuenta a formar parte de nuestra bitácora personal y más íntima: “Un libro es un objeto misterioso, dije, y una vez que sale al mundo puede ocurrir cualquier cosa. Puede causar toda clase de males y tú no puedes hacer nada para evitarlo. Para bien o para mal, escapa completamente a tu control”.

Incluso en el terreno literario, *El último coloso* y por qué no el propio *Leviatán* de Auster suponen una drástica ruptura con las formas tradicionales de la narración, a manera de homenaje implícito a obras tan arriesgadas de la literatura contemporánea como el *Ulises* de Joyce o *El hombre sin atributos* de Musil: “Todo parece verosímil, real, incluso banal por lo preciso de su descripción, y sin embargo Sachs sorprende al lector continuamente, mezclando tanto géneros y estilos para contar

su historia que el libro empieza a parecer una máquina de juego, un fabuloso artefacto con luces parpadeantes y noventa y ocho efectos sonoros diferentes...”.

El mismo título de la única novela escrita por Sachs, *El último coloso*, implica necesariamente un replanteamiento sarcástico de la filosofía de Hobbes expuesta en su *Leviatán*, entre otras razones porque la utopía de un estado perfecto no ha conducido más que a la construcción de otras tantas y mucho más entreveradas —truculentas— formas de autoritarismo. *El último coloso* está movido en principio por una ira madura y lacerante contra la llamada “gran utopía de América”, contra la caída estrepitosa del *american way of life*. “Casi imperceptiblemente, Sachs llegó a ser considerado un caso atávico, alguien en discordia con el espíritu de la época. El mundo había cambiado a su alrededor y en el actual clima de egoísmo e intolerancia, de golpes de pecho, de americanismo imbécil, sus opiniones sonaban curiosamente duras y moralistas...”.

El último coloso y *Leviatán* están hermanadas por su acción crítica e incendiaria, si bien en ambas obras persiste también ese halo de inflexión utópica que en el fondo envuelve a toda obra artística que se levanta tras la ilusión de un mundo mejor y más justo, más equitativo, y que en el caso específico de Estados Unidos se expresa condensado en la imagen de la Estatua de la Libertad que representa los ideales de democracia, igualdad y autonomía: “‘Despierta, América’, decía el comunicante. ‘Es hora de que empieces a poner en práctica lo que predicas. Si no quieres que vuelen más estatuas, demuéstreme que no eres una hipócrita. Haz algo por tu pueblo además de construir bombas. De lo contrario, mis bombas seguirán estallando. Firmado: El Fantasma de la Libertad’”. Y ese Fantasma es precisamente Sachs, el *alter ego*, por qué no, del propio Auster, al menos de su ente revolucionario, de su personalidad más vehementemente, de ese ser incendiario que todos llevamos en mayor o menor medida dentro. Ante un mundo que experimenta cambios tan drásticos y precipitados, y que en la época de la escritura de *Leviatán* apuntaban hacia una globalización ante la cual cada día las diferencias culturales y personales parecieran volverse imperceptibles (la caída del Muro de Berlín, la llegada de un personaje como Havel a la presidencia de Checoslovaquia, el fin de la Guerra Fría avizoraban otros tiempos), el ser crítico pero también utópico de un escritor como Auster sólo puede debatirse entre la esperanza y la incertidumbre, entre la ilusión de un mundo mejor y el temor a una cada vez más despiadada deshumanización.

En *El país de las últimas cosas*, de 1987, por ejemplo, Anna Blumme escribe a su novio David Zimmer sobre una ciudad absorbente que cree los devora, que los elimina en su individualidad, porque ha pasado a convertirse en un laberinto donde la comunicación es cada día

menos factible; en esta jungla de asfalto ha desaparecido misteriosamente su hermano William, como si de buenas a primeras se lo hubiera tragado la tierra: “Así son las cosas en la ciudad, cada vez que crees saber la respuesta a una pregunta, descubres que la pregunta no tiene sentido”. Creador de un universo personal donde situaciones y personajes van y vienen, se entrecruzan e interactúan, conforme lo requieran lo que el escritor quiere decir y la propia anécdota, el mencionado Zimmer resulta ser quien da hospedaje a un compañero de facultad llamado Fogg en *El Palacio de La Luna*, y allí, como última reseña de Zimmer, Fogg cuenta que lo vio un día caminando por la calle junto con su esposa y dos niños, y que después ya no supo nada más de él, porque la vida es así, “azarosa e impredecible”; sin embargo, muchos años más tarde, en *El libro de las ilusiones*, esa esposa y los niños descritos por Fogg mueren en un accidente de avión, dando origen a la historia que ahora narra el mismo David Zimmer como personaje central...

En este tipo de maraña de acontecimientos suelen estar implicados los seres de ficción de Paul Auster, a quienes el escritor enreda, replicando sus nombres en distintas novelas, y manteniendo muchas veces entre ellos una real o aparente relación, mientras que en algunas más sólo los deja como meras falsas pistas para explicar o contextualizar a otros, como uno de los rasgos más atractivos y sugerentes en su arquitectura narrativa y de su propia poética.

Quizá sea *La música del azar*, de 1990, la que mejor explique la poética de un narrador que ha tenido en el *sino* su cuerda de escritura, su origen y su hilo conductor, su tema central y su porqué ficcional. Ante la terrible verdad de que su mujer ha decidido abandonarlo, Jim Nashe se lanza a la aventura de recorrer Estados Unidos sin rumbo fijo, motivado por la inesperada herencia que le ha dejado un padre ausente y el rechazo de una ciudad que ya no le atrae ni le dice nada. Arriba de su Saab rojo que en su naturaleza de nómada irredento reconoce corre como ningún otro, Nashe adquiere consciencia de su hasta entonces escondida devoción por la velocidad y por lo que él mismo dice ser una gozosa y desgarradora seducción por el desarraigo hacia todo lo que hasta entonces había sido. Pero como todo en la vida tiene un costo, y cuando ya de la inesperada herencia sólo le queda un diez por ciento, conoce al joven y excéntrico profesional de póquer Jack Pozzi y con él la posibilidad de apostar todo —¿cómo resistirse a este llamado de la fortuna!— en una competencia de cartas que le revela la más auténtica “música del azar”.

Y como todo pareciera y a la vez no estar escrito, el protagonista de *La música del azar* no sólo no se hace millonario en lo que suponía un triunfo asegurado, sino que termina siendo poco menos que esclavo en la realización de trabajos forzados para un proyecto arquitec-

PAUL AUSTER

La música del azar



ANAGRAMA
Otra vuelta de tuerca

tónico tan absurdo como los dos nuevos ricos que de buenas a primeras controlan su vida. Flower y Stone, como se llaman esta especie de Bouvard y Pécuchet modernos, convierten lo que hasta entonces había sido un *travelling* en novela gótica, con claras influencias de dos escritores que bien sabemos han sido determinantes en la formación de Auster: Kafka y Beckett. Víctimas del delirio de dos carceleros casi infernales, Nashe y Pozzi se convierten en cómplices dentro de un irracional mundo cuyas leyes se ubican entre lo fantasmal y lo ilusorio.

Una de las novelas más originales e inteligentes de Auster, *La música del azar* teje fino respecto de los hilos que construyen esa especie de telar que bajo los pies de los personajes austerianos se extiende siempre, como en un acto de acrobacia circense, sin saber cuáles van a ser los resultados de la precipitación al vacío. Sobreelaborada metáfora en torno de la identidad y la desaparición, *La música del azar* impone por su determinante planteamiento en torno a lo que llamamos destino (“... todo se reducía a una cuestión de secuencia, de orden de los sucesos...”), a esa insospechada suma y resta de sonidos y silencios que hacen de la música el lenguaje más cercano para explicar tanto lo más trascendente como lo más efímero de la existencia que sólo tiene razón de ser en el tiempo.

Tombuctú, de 1999, en cambio, nos recuerda más bien al Unamuno de *Niebla*, en cuanto instrumento narrativo que reutiliza elementos fabulescos para poner el dedo en la llaga respecto de los desmedidos apetitos de una época embelesada por el narcótico de la banalidad y el hedonismo. A través de Mister Bones, perro de raza indefinida pero de una inteligencia muy precisa, Auster construye una novela cuyo discurso se mueve entre la ironía y la nostalgia, entre la crítica acerba a un mundo perdido en un enfermizo homocentrismo y la construcción de un alternativo utópico donde el amor y el respeto a los demás, a los otros diferentes, nos salvan del precipicio. Y claro, ese can no habla inglés dizque porque “la forma de sus fauces no se lo permiten”, cuando en realidad se resiste por voluntad propia a “imitar” una lengua que considera terriblemente “obcecada” y “temeraria”; y por supuesto que la entiende a la perfección, para su desgracia, después de escuchar por tantos años el terrible torrente verbal de su “mareado” amo: “Era su segunda lengua, por supuesto, muy diferente a la que le había enseñado su madre, pero si su pronunciación dejaba algo que desear, dominaba a la perfección las interioridades de la sintaxis y la gramática”.

Bones piensa e interpreta el mundo con una sensibilidad muy canina, si bien de los humanos ha aprendido su sintaxis enloquecida, delirante. Condenado desde cachorro a vivir con su amo William Gurevitch, Mister Bones ha sido testigo sensible de cómo su “despistado” dueño se transformó en Willy Christmas desde que tuvo la alucinación de ver y escuchar a Santa Claus en la televisión, presa de una experiencia mística que acabó de sacarlo de este mundo sin sentido. Vagabundo, poeta errante, excéntrico sobreviviente de las revoluciones de los setenta, el ahora salvador pero hundido Willy Christmas no cuenta más que con la bondad y el cariño irrestrictos de su cercano amigo Bones, con quien ha recorrido Norteamérica y ha sobrevivido a los duros inviernos de Brooklyn, porque están condenados a vivir —a sobrevivir— el uno junto del otro, hasta que la muerte los separe.

Para quienes estamos cada día más convencidos de que en verdad el perro es el mejor amigo del hombre, más allá, mucho más allá de ese apenas para tantos manido lugar común que para nada profesan, es indudable que estaremos de acuerdo con la aseveración austeriana de que ese invaluable compañero no sólo también tiene alma, sino que la suya resulta ser muy superior a la de los de nuestra condición: “Sabía que aquella alma era mejor que muchas, y cuanto más la observaba, más refinamiento y nobleza de espíritu encontraba. ¿Era Mister Bones un ángel metido en el cuerpo de un perro?”. Mi querido y admirado Fernando Vallejo quizá diría al respecto que pruebas de confiabilidad perruna hay de sobra, mientras que por los desconocidos seres alados, ¿quién

de verdad se atrevería a meter las manos al fuego? En esta preciosa disertación canina que es *Tombuctú*, Auster prosigue su aprecio por los anagramas al afirmar que la mayor prueba de la benevolencia natural de los perros se corrobora en la escritura al revés de la grafía inglesa *dog* (perro), que resulta ser nada más y nada menos que *god* (Dios)... ¿Habría acaso prueba mayor de esa verdad, que “es la Verdad”, en palabras del mismo Auster! Pero Vallejo nos corregirá al respecto con que “no hay más verdad que el aquí y el ahora, o si acaso el ayer”, y tanto en ese pasado como en este presente estás tú, amigo inseparable... Testarudo que soy, todos los días hablo con Simón Armando y él, más inteligentemente testarudo que yo, todos los días me lo corrobora.

Volviendo al Mister Bones de *Tombuctú*, Auster nos asegura que se percibe en él inclusive cierta exquisitez estética, que por otra parte proviene de un particular refinamiento de espíritu tampoco presente en muchos que conozco. O si no por qué me habré visto obligado a contestar muy ufano a un insulso, cuando en la redondez de sus limitaciones de intelecto pero sobre todo de espíritu me increpó que por qué me había atrevido a llevar a mis perros (Constanza y su entonces aún vivo Simón Armando han sido nuestros inseparables compañeros de viaje, y desde pequeños escuchan, atentos y pacientes, extasiados, la música que oímos) a un concierto público donde se interpretaba el *Carmina Burana* de Carl Orff: “Mire, ahí como los ve, estos perros han escuchado mucha más música clásica en toda su vida que usted...”.

Y Tombuctú no puede ser otra cosa más que ese lugar adonde deben de ir a parar las almas buenas después de desprenderse de la coraza corporal que las oprime, como me lo ha contado el propio Simón Armando y llegó a entenderlo muy bien Mister Bones luego de que se lo explicara su sufrido pero generoso amo Willy. En medio del desierto, y ya muy lejos del mundanal ruido de Nueva York y de Baltimore, el sensible y siempre profundo Mister Bones reconoce el utópico Tombuctú de sus sueños guajiros, o más bien de los del doblegado Willy, porque al fin de cuentas en su bondad de alma él cree de verdad que todos deberían de ir a parar allí: “Donde termina el mapa del mundo, es donde empieza Tombuctú”, le dijo en alguna ocasión el propio Willy. A ese “paraíso de la otra esquina”, como tituló Vargas Llosa una de sus más bellas y personales novelas en torno de la utopía total, tendrán que arribar juntos los dos amigos inseparables, en igualdad de condiciones y de circunstancias, sin diferencias de ninguna índole y hablando por fin una misma lengua. Si el reino no es de este mundo, contradiciendo a Alejo Carpentier, Mister Bones tendrá ahora por fin la certeza de que las pretensiones de su amo de dejar un mundo mejor al que había encontrado no será nunca factible. **U**