

La vida interior de Martin Frost de Paul Auster **y su proyección intratextual**

Óscar Curieses
Universidad de Alcalá de Henares
oscarcurieses@gmail.com

Resumen

El presente artículo investiga en las relaciones que mantiene la película *La vida interior de Martin Frost*, con otros filmes (*Smoke* y *Lulu on the Bridge*) y textos (*Ciudad de cristal* y *La historia de mi máquina de escribir*) de Paul Auster analizando el fenómeno intratextual. No se ocupa de la relación que mantiene con la novela *El libro de las ilusiones* (donde la película es contada por uno de los personajes) pues ya ha sido investigada y desarrollada en múltiples trabajos.¹

Palabras clave: intertextualidad cinematográfica, intratextualidad, cine y literatura.

Abstract

This article delves into the relationship among the film *La vida interior de Martin Frost* with other films (*Smoke* y *Lulu on the Bridge*) and texts (*Ciudad de cristal* and *La historia de mi máquina de escribir*) by Paul Auster by analyzing the intra-textual phenomenon. The article does not deal with the relationship with the novel *El libro de las ilusiones* (where the film is narrated by one of the characters) as it has already been researched and developed in many works.

Keywords: film inter-textuality, intra-textuality, Film and Literature.

INTRODUCCIÓN Y DEFINICIÓN: INTERTEXTUALIDAD E INTRATEXTUALIDAD

El concepto de intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva en su artículo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» publicado en la revista *Critique*, n.º 239, en 1967 (Martínez Fernández, 2001: 9). Dos años después a su publicación inicial, el término se consolidó en

¹ Esa relación se encuentra estudiada en los materiales adicionales que parecen junto al guión de la película), *La vida interior de Martin Frost* (2007), algunos de los artículos contenidos en *The Invention of Illusions. International Perspectives on Paul Auster* (2011) editados por Stefania Ciocia y Jesús Ángel González, así como el capítulo que yo mismo le dedico en mi tesis doctoral *Leer en la imagen: Paul Auster y el cine* (2012) entre otros.

otra obra de la misma autora, *Semiótica*, editada en 1969. A partir de la creación y afianzamiento del término creado por Julia Kristeva, han sido muchos los críticos que lo han empleado y que han tratado de definirlo (restringiéndolo a un marco determinado o ensanchándolo al máximo, como en el caso de Roland Barthes). Kristeva se refiere en *Semiótica* a la intertextualidad como el «espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto» (Kristeva, 1978: 67). De todos modos, pensar que esa referencia al «texto poético» pueda resultar extensible a cualquier obra artística –como ya han advertido distintos pensadores, por ejemplo Lotman– pudiera resultar excesivo. Es decir, el valor de las palabras de Kristeva radica en la idea originaria y en el concepto que designa, pero su concepto ha sido reformulado posteriormente, o mejor, redefinido por distintos autores como Barthes, Genette, Rifaterre, Lotman, Segre y un largo etcétera.²

Los orígenes del término acuñado por Kristeva se relacionan con Mijaíl Bajtin, quien concibe al ser humano básicamente como alguien dialógico, es decir, un ser inconcebible sin un interlocutor. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. El lenguaje es polifónico por naturaleza y todo enunciado siempre está habitado por otras voces. Por tanto, nuestro hablar resulta siempre un hablar de otro u otros, no siendo los propietarios de las voces que usamos: el lenguaje es una propiedad colectiva (Martínez Fernández, 2001: 53). La aportación de Kristeva consiste en trasladar esa idea sobre la voz y las voces al lenguaje literario y sus obras. De ahí que en un texto de un autor (su voz) se encuentren los textos de otros autores (sus voces). La autora de *Semiótica*, por consiguiente, concibe la escritura como una lectura de un corpus literario anterior y el texto literario como absorción y réplica de textos previos, de los que sería al mismo tiempo reminiscencia y transformación (Estébanez Calderón, 2001: 570-571). Este salto de la voz bajtiana al texto como voz, llevado a cabo por Kristeva, tendrá múltiples seguidores dentro de la escuela posmoderna, uno de los más destacados Roland Barthes, quien a lo largo de *La aventura semiológica* (1985) llega a afirmar que «todo texto es un intertexto» y que no solo se debe considerar como intertextos aquellos textos que le preceden, sino también los que le suceden Barthes (1994: 281-352).

En general, la posmodernidad concebirá la obra literaria como un intertexto, por lo que no considera el texto como una entidad cerrada sino abierta hacia el resto de textos y el lector. Ante esa pretensión de la posmodernidad se han levantado algunas críticas

2 José Enrique Martínez Fernández traza en *La intertextualidad literaria* (2001) un amplio recorrido por el término y ensaya una definición muy adecuada del mismo. Se recoge en este trabajo esa acepción de intertextualidad, ya que consiste en una recopilación y aclaración excelente de dicho término, así como de su definición.

como las de Gérard Genette o Cesare Segre quienes, aceptando el término, han tratado de limitarlo o definir mejor su alcance. Segre matiza la opinión de Barthes para señalar que todo texto no supone un intertexto (pues según él esto resulta una obviedad), sino que puede llegar a serlo en el caso de que se active y se ponga en relación con otros (Martínez Fernández, 2001: 78). Pero será Genette quien en *Palimpsestos* (1962) ensaye una tipología exhaustiva intentando clarificar las distintas maneras en que un texto se relaciona con otros. Concebirá la intertextualidad como «transtextualidad», entendiendo ésta del siguiente modo: «todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos» (Genette, 1989: 9-10). Genette emplea el término intertextualidad para referirse a las relaciones de copresencia de un texto en otro texto (por ejemplo la cita, el plagio o la alusión); emplea los términos «paratextualidad» (para la correspondencia que el texto guarda con su paratexto), «metatextualidad» (para la relación del texto con la crítica), «architextualidad» (para la correlación que mantiene el texto con la enunciación en general) y finalmente «hipertextualidad» (para la derivación existente entre dos textos).

Este artículo trabaja con la tercera tipología de derivación de textos sobre las que ha reflexionado José E. Martínez Fernández (Martínez Fernández, 2001: 144):

- a) Textos que derivan de otros en su proceso de creación pero que no dependen de ellos semánticamente.
- b) Textos que derivan de otros y que son necesarios para llevar a cabo la adquisición de sentido.
- c) Textos que derivan de otros y cuya lectura intertextual o palimpséstica resulta enriquecedora.

Por último en este artículo se utiliza el concepto de intratextualidad como la intertextualidad existente dentro de obras creadas por un mismo autor (Martínez Fernández, 2001: 151) en este caso se trataría de algunas obras del escritor y cineasta Paul Auster. Y será así, independientemente de que se aborden obras correspondientes a distintas disciplinas (cine, literatura y pintura). La intratextualidad mantendrá todos los rasgos y características propios de la intertextualidad y los aplicará dentro de la obra de un mismo autor.³ Una aclaración, en este trabajo no se entenderá por intertextualidad lo que Genette define como tal, sino lo que este autor denomina «transtextualidad», aunque en ocasiones sí se acuda a las tipologías por él

³ «Para la intratextualidad al igual que para la intertextualidad hay citas, alusiones, marcadores, reelaboraciones...» (Martínez Fernández, 2001: 152).

creadas. Esta intratextualidad, llamada por otros «intertextualidad restringida» (Estébanez Calderón, 2001: 560-561) no deja de tener aspectos en común con conceptos señalados por Kristeva al referirse a la intertextualidad como absorción y réplica de textos previos. Si parece arriesgado generalizar tanto como hace Barthes al decir que «todo texto es un intertexto», no lo es tanto el hacerlo dentro de la obra de un mismo autor. Con Auster sí podemos pensar que toda escritura resulta de algún modo una reescritura, una remodelación leve, mediana o fuerte de textos previos (entiéndase «texto» en sentido amplio: como «obra artística»). Las palabras del autor de Brooklyn que se encuentran en la primera novela de la *Trilogía de Nueva York* despejan toda duda: «Lo que le interesaba de las historias que escribía no era su relación con el mundo sino su relación con otras historias» (Auster, 2002: 14). Paul Auster parece haber trabajado en esa dirección en sus películas, él mismo se ha encargado de expresarlo así. ¿Cómo si no podríamos explicar *Blue in the Face* y su vínculo con *Smoke*? ¿Cómo si no podríamos abordar el tema de la mujer imaginada en *Lulu on the Bridge* y su deriva hacia lo cómico en *La vida interior de Martin Frost*? (Curieses, 2014: 80). La intertextualidad supone un concepto literario que se ha ido ampliando con el paso del tiempo y ha dado un salto cuantitativo y cualitativo hacia otras disciplinas⁴. De esta manera resultaría empobrecedor para nosotros examinar únicamente el fenómeno intertextual y intratextual relacionándolo con lo literario sin emparentarlo con otras disciplinas como el cine y la pintura.

LA VIDA INTERIOR DE MARTIN FROST (2007) Y CIUDAD DE CRISTAL (1985)

La disquisición mantenida entre Martin Frost (David Thewlis) y Claire Martin (Irène Jacob) en una escena del filme sobre si la palabra «Berkeley» se refiere al filósofo inglés, a la universidad o a ambos sirve como enlace intertextual con una de las producciones más notables de Auster, *Ciudad de cristal* (primer volumen de su *Trilogía de Nueva York*). Claire le pregunta a Martin acerca de una de sus obras en la que dos de sus personajes tienen el mismo nombre (Auster, 2007a: 40). Este hecho presente en ambas obras activaría el fenómeno intratextual desde la película hacia la novela, debido a que en esta se encuentran dos personajes en los que ese hecho se produce igualmente: Peter Stillman (padre) y Peter Stillman (hijo). Así se pone en marcha la correspondencia intratextual entre estas dos obras, lo que obliga a llevar a cabo un examen detenido de las posibles confluencias y elementos comunes, además de sus posibles consecuencias en

⁴ Existen pocas obras que traten el concepto de «intertextualidad» relacionándolo con el cine. Las más destacables son el capítulo que le dedica Robert Stam en *Nuevos conceptos para la teoría del cine* (New Vocabularies in Film Semiotics, 1992) y el libro *The Memory of Tiresias: Intertextuality in Film and Literature* (1998) de Mijail Iampolski.

cuanto a su significado. Si a primera vista esa relación pasa casi inadvertida, en un estudio comparativo en profundidad parece mucho más evidente.

Lo que señala el personaje de Claire en ese momento de la película es únicamente el comienzo de una red «intertextual» más mucho extensa. El mismo personaje de Martin Frost se encuentra duplicado en el filme, ya que por una parte está el personaje del escritor que escribe la historia [nivel 1] y de otra el personaje del escritor [nivel 2] que forma parte de la historia que escribe el anterior [perteneciente al nivel 1]. En ese punto ya se puede observar cómo lo designado por las palabras no tiene por qué poseer univocidad, sino que puede ser múltiple o dirigirse a distintos referentes. Este asunto relacionado con la correspondencia o no entre las palabras y las cosas se trata con atención en un pasaje de *Ciudad de cristal*. La única inquietud del personaje de Peter Stillman (padre) es precisamente esa, la invención de un lenguaje «que al fin dirá lo que tenemos que decir. Porque nuestras palabras ya no se corresponden con el mundo».⁵ En cualquier caso, la concepción lingüística de Stillman no admitiría la plurivocidad de sentidos, algo que aparece tanto en *Ciudad de cristal* (con los personajes del padre y el hijo) como en *La vida interior de Martin Frost* (con su protagonista, Martin Frost, duplicado).

Ese aspecto del desdoblamiento no resulta el único rasgo común entre la película y la novela. En ambas creaciones aparece Paul Auster como personaje; en *Ciudad de cristal* como el escritor⁶ que visita Daniel Quinn⁷ y en *La vida interior de Martin Frost* como la voz en *off* del narrador extradiegético y Paul Restau⁸, dueño de la casa en la que se aloja Martin Frost en su periodo de descanso. Las fotografías presentes en distintos lugares de la vivienda de los Restau, en las que aparecen Paul Auster, Siri Husdvedt (mujer del escritor) y Sophie Auster (hija del escritor que aparece de niña) así lo corroboran.

Esta presencia de lo familiar (biográfico y real) trasladado a la ficción se halla igualmente en *Ciudad de cristal*, donde aparecían su segunda esposa, la escritora Siri Husdvedt y

⁵ La idea de Peter Stillman padre es que toda cosa posee una función concreta, si esa cosa ya no cumple su función no se puede designar con la palabra en cuestión: «Puesto que ya no cumple su función, el paraguas ha dejado de ser un paraguas. Puede que se parezca a un paraguas, puede que haya sido un paraguas, pero ahora se ha convertido en otra cosa. La palabra, sin embargo, sigue siendo la misma. Por lo tanto, ya no puede expresar lo mismo». Para un desarrollo ulterior de la idea de lenguaje de Stillman, véase Auster, 2002a: 87-89.

⁶ Véase Auster, 2002a: 103 y ss.

⁷ Daniel Quinn es un literato que ha abandonado su carrera de escritor «serio»; Auster lo describe como alguien que publicó varios libros de poesía en otro tiempo, para dedicarse al género de la novela de detectives bajo el pseudónimo de William Wilson.

⁸ Como ya se ha señalado, «Restau» es un anagrama de palabra Auster.

Daniel Auster⁹, hijo del primer matrimonio del escritor (Auster, 2002a: 112-113). Todo ello da fe de la voluntad de integrar la ficción en la realidad y viceversa, así como de preguntarse por la identidad en relación con los dos aspectos anteriores.

En la película de Auster, Martin Frost relata su «vida interior» [*inner life*] y Daniel Quinn, protagonista de la *Ciudad de cristal*, lleva una tarea de detective privado, es decir de «private eye»; pero que se puede entender también como «private I», es decir, como una suerte de «yo privado» o «yo interior». Daniel Quinn escribirá toda su historia en un cuaderno rojo, que encontrará uno de los personajes en la primera novela de la *Trilogía*. Ese texto encontrado será el que se ofrezca finalmente al lector como la historia narrada en *Ciudad de cristal* (aunque con algún añadido). De modo semejante sucede en el filme de Auster; Martin Frost es narrador de la historia [nivel 1] en la que él propio Frost está escribiendo otra historia [nivel 2].

Además, en una y otra obra aparecen personajes que visitan a sus autores, aunque este recurso no se ejecute en idénticos niveles de ficción. Claire Martin visita a Martin Frost en repetidas ocasiones y Daniel Quinn visita y llama a Paul Auster una vez perdido el rastro de Peter Stillman padre (Auster, 2002a: 103).

Por último, se hace necesario subrayar la aparición del narrador al final de las dos trabajos. La imagen de Martin Frost que cierra el filme sugiere que todo lo acaecido durante la película ha ocurrido dentro de él y que es él mismo quien lo cuenta. Al término de la *Ciudad de cristal* aparece también un personaje que será parcialmente el narrador de la historia, quien escribe lo que le sucedió a Daniel Quinn, respetando parte del contenido del cuaderno rojo:

Por lo que respecta a Quinn, me es imposible decir dónde está ahora. He seguido el cuaderno rojo lo más atentamente que he podido y cualquier inexactitud de la obra debe atribuírseme a mí. Hay momentos en el que el texto resultaba difícil de descifrar, pero he hecho todo lo que he podido y me he abstenido de cualquier interpretación. El cuaderno rojo, por supuesto, es solo la mitad de la historia, como cualquier sensible entenderá. En cuanto a Auster, estoy convencido de que se portó mal desde el principio al fin. Si nuestra amistad ha terminado, él es el único culpable (Auster, 2002a: 144-145).

LA VIDA INTERIOR DE MARTIN FROST (2007) Y SMOKE (1995)

Al igual que sucede en *Ciudad de cristal*, la activación «intratextual» se produce en la escena en la que Claire Martin alude a la historia con personajes que poseen el mismo nombre. Ese recurso a la intertextualidad, en *Smoke* (1995) se lleva a cabo mediante las figuras de Paul Benjamin y Rashid Cole; allí este último decide apropiarse

⁹ Paul Auster tiene un hijo llamado Daniel Auster de su primer matrimonio con la escritora Lydia Davis, que aparece brevemente en *Smoke* robando una revista.

del nombre del escritor para ocultar su verdadera identidad en varios momentos del filme.



[Rashid Cole, quien tomará el nombre del escritor, y Paul Benjamin en el apartamento de este último en un fotograma del filme.]

Por tanto, también desde el primer trabajo cinematográfico en el que participó Auster se establece un diálogo de manera explícita a través de la intratextualidad con *La vida interior de Martin Frost*. Este diálogo, incluso resultando menos fructífero que el que se da con la novela *Ciudad de cristal* y con su filme *Lulu on the Bridge*, deja un rastro importante de elementos intratextuales.

Otro de los rasgos comunes radica en la inserción de una historia dentro de otra, así como el proceso de transformación de elementos no pertenecientes a la ficción en ficcionales. En *Smoke* esta metamorfosis resulta capital y sugiere una posible respuesta (aunque muy abierta) a la pregunta: ¿qué es la ficción? En *La vida interior de Martin Frost* lo decisivo no es tanto ese proceso de transformación sino la confusión, solapamiento y retroalimentación entre esos dos mundos a través de la figura mediadora de un escritor. El personaje de Frost, a diferencia del personaje de Paul Benjamin, sí es nuclear para la propia existencia de la película; se trata de su propia historia y además su nombre encabeza el título del largometraje.

Ambos largometrajes se encuentran emparentados por utilizar la reelaboración de un texto previo, más breve; *Smoke* amplía «El cuento de Navidad de Auggie Wren» («Auggie Wren's Christmas Story», 1990) y *La vida interior de Martin Frost* ensancha el largometraje visionado por David Zimmer, que recibe título homónimo dentro de la novela *El libro de las ilusiones*.

Los nombres de sus protagonistas y su vínculo con la realidad también suponen un elemento destacable. «Restau», apellido del dueño de la casa donde se aloja Martin Frost, es un anagrama de «Auster» y «Paul Benjamin», nombre del escritor que aparece en

Smoke, es parte del verdadero nombre de Auster: Paul Benjamin Auster. Su primera novela, *Jugada de presión* (*Squeeze Play*, 1984) fue firmada bajo ese seudónimo.

Un último mecanismo digno de mención dentro de la recreación cinematográfica es la relevancia de la visión interna en común a ambos filmes. Al final de *Smoke* aparece una secuencia en blanco y negro que traduce a imágenes las palabras de Auggie Wren desde el punto de vista de Paul Benjamin, es decir, su visión interior de la narración de Auggie. La utilización de ese recurso también se produce en *La vida interior de Martin Frost* y tiene lugar cuando Martin recuerda a Claire que ha desaparecido.

LA VIDA INTERIOR DE MARTIN FROST (2007) Y LULU ON THE BRIDGE (1998)

En *Lulu on the Bridge* reaparecen algunas de las relaciones intratextuales ya vistas con respecto a otros trabajos de Paul Auster. Este guarda una mayor proximidad con su último largometraje debido a la estructura en *mise en abyme* (cajas chinas a modo de metaficciones) y a que el narrador se constituye como eje nuclear de todo el discurso. En *Lulu on the Bridge* el narrador dominante, Izzy Maurer, es un personaje que protagoniza la historia que sueña mientras se debate entre la vida y la muerte. En este largometraje se siguen encontrando elementos vinculados a la biografía de Auster; esta vez no será su hijo Daniel (que representaba un pequeño papel en *Smoke*) sino Sophie Auster, que realiza una breve aparición interpretando a la hija del productor de la nueva versión de *La caja de Pandora*.

Años más tarde Sophie sí desarrollará un papel más relevante en el segundo largometraje dirigido por su padre. Su aparición se lleva a cabo por partida doble: a través de unas fotografías, en las que aparece junto a su familia (cuando era una niña) y a través de la interpretación del personaje de Anna James. Estas fotos propias del ámbito doméstico, al ser integradas en una ficción, concitan un significado claramente distinto ante el espectador).

Idéntico mecanismo, presente en *La vida interior de Martin Frost*, se encuentra en *Lulu on the Bridge* cuando al inicio de la película se deja ver una imagen de Siri Husvedt (segunda mujer de Paul Auster) que contempla el personaje de Izzy Maurer antes de salir a tocar al escenario. Todas esas recurrencias potencian la ambigüedad existente entre realidad y ficción, o, al menos, subrayan su retroalimentación, ya que siendo parte de la realidad extracinematográfica del autor, él mismo se ocupa de integrarlas dentro de sus discursos de ficción, en este caso el cinematográfico.



[Sophie Auster en dos momentos de *La vida interior de Martin Frost*: retratada en la infancia con su madre, la escritora Siri Husvedt, y junto al personaje Martin Frost.]



[Sophie Auster en *Lulu on the Bridge* –a la izquierda– y Siri Husvedt en una de las fotografías – margen derecho– que mira el personaje Izzy Maurer.]

No es extraño que un artista utilice personas cercanas de su entorno familiar como personajes, pero sí resulta destacable que establezca una hibridación constante entre esa proximidad y la ficción desarrollada.

En *Lulu on the Bridge* no aparece Paul Auster como personaje pero sí otro de sus tópicos literarios habituales: el de la creación. La gran virtud de la película es que ejecuta ese recurso de forma indirecta, es decir, a través de los elementos que aparecen en el sueño de Izzy Maurer. Soñar se convierte así en clara coincidencia con el pensamiento de Carl Gustav Jung en una forma de creación tan potente como la labor artística. Por eso la afirmación ya mencionada de Auster acerca de la relación entre *Lulu on the Bridge* y *La vida interior de Martin Frost* resulta tan concluyente: «una respuesta a *Lulu on the bridge* en clave humorística».¹⁰

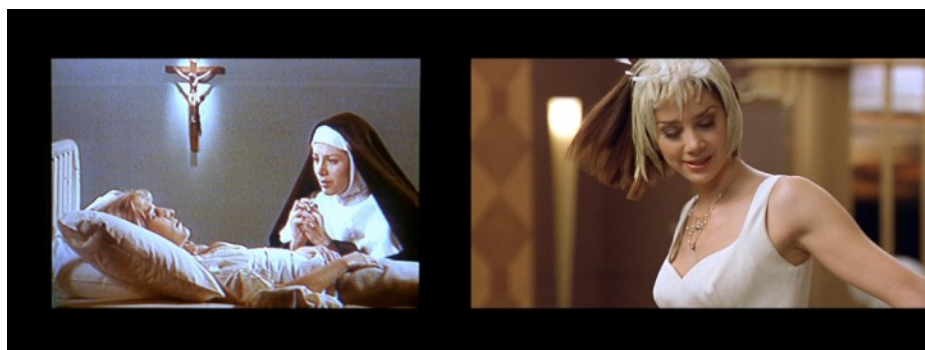
Pero no solo el sueño como correlato de la escritura se encuentra presente. También existe un paralelismo claro entre las distintas metataficciones insertadas en ambos discursos. De esta manera, se desvía la atención de la primera ficción, la de Izzy Maurer, dotándola de una aparente «realidad». Esos distintos niveles de ficción encajados unos dentro de otros llevan al espectador a pensar que las imágenes que presencia pertenecen

¹⁰ Entrevista a Paul Auster en *La vida interior de Martin Frost* (DVD), Cameo, 2008.

a la maquinaria del sueño. Auster, por tanto, consigue un desplazamiento progresivo de la ficción que otorga al primer nivel un falso estatus de realismo. Este mecanismo de cajas chinas aparece de manera similar en *La vida interior* de Martin Frost sin que el espectador sea capaz de advertirlo. Al igual que Izzy Maurer es el protagonista de la ficción que sueña en *Lulu on the Bridge*, el escritor Martin Frost es el protagonista de la ficción que escribe y en la que escribe. El hecho de que dentro de esas metaficciones también aparezcan nuevos elementos ficticios produce nuevamente ese efecto de falsa realidad.



[La imagen de Izzy Maurer en la ambulancia –izquierda– pertenece al primer nivel de la ficción, mientras que la de Izzy junto al personaje de Celia Burns –derecha–, pertenece al segundo nivel de ficción: es lo que Izzy Maurer sueña mientras se debate entre la vida y la muerte.]



[Los cuatro fotogramas anteriores pertenecen al tercer nivel de ficción; son imágenes procedentes de trabajos cinematográficos que ha llevado a cabo Celia Burns, personaje soñado por Izzy Maurer.]

A modo de esquema, se observarían los siguientes niveles dentro de la estructura ficcional que corresponden a *La vida interior* de Martin Frost y a *Lulu on the Bridge* respectivamente:

Primer nivel de ficción:

- Martin Frost llega a una casa y decide escribir un relato.
- Izzy Maurer recibe una bala perdida y tiene un sueño antes de morir.

Segundo nivel de ficción:

- Martin Frost, personaje de su propia historia (que también llega a una casa y decide escribir un relato) se encuentra con su musa en el relato que él mismo escribe.
- Izzy Maurer sueña que se cura poco antes de morir y que conoce al personaje de Celia Burns.

Tercer nivel de ficción:

- Martin Frost, personaje de su propia historia (del segundo nivel de ficción), escribe en esa historia metaficticia un nuevo relato: el relato sobre Nordstrum y Anna.
- Celia Burns aparece trabajando como actriz dentro del sueño de Izzy Maurer y le muestra fragmentos de distintos trabajos. También será la protagonista de la nueva versión de *La caja de Pandora*.

No obstante, esos distintos grados de ficción se recogen y son dotados de sentido en las últimas secuencias de ambas películas (característica estructural común que después se comentará) en dos planos muy semejantes: el de Izzy Maurer muerto en la ambulancia y el de Martin Frost en su mesa de escribir mirando a cámara (véanse los dos fotogramas reproducidos a continuación).



También resulta pertinente señalar como rasgo común de ambos filmes la aparición repentina de personajes femeninos de los que se enamoran personajes masculinos: Izzy

Maurer lo hace de Celia Burns y Martin Frost de Claire Martin. Ambos romances se encuentran relacionados con el tema de la musa y la inspiración, y desarrollan una línea argumental semejante: los personajes masculinos desencadenan su ficción al encontrarse con ellas. Ambas narraciones están construidas como estructuras bimembres (hombre y mujer) que nacen de una súbita pasión amorosa y posteriormente se diluyen. En los dos casos se produce una situación semejante: el aislamiento extremo y doloroso. El resultado, sin embargo, se resolverá de distinto modo: Izzy Maurer sí se separa de Celia Burns, mientras que Martin Frost se queda con Claire Martin. La resolución de cada filme se encuentra en perfecta sintonía con los géneros en los que podría enmarcarse; *Lulu on the Bridge* bajo la forma de una tragedia y *La vida interior de Martin Frost* como una comedia.

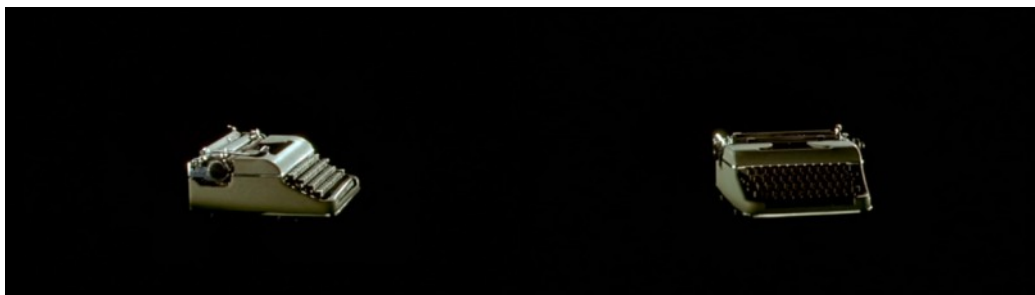
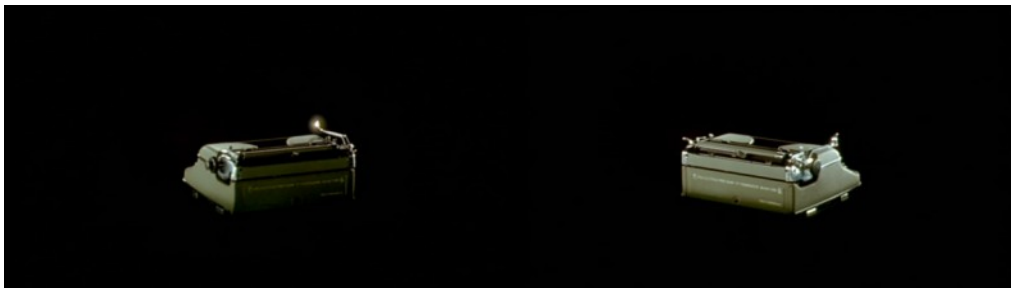
LA VIDA INTERIOR DE MARTIN FROST (2007) Y SMOKE (1995)

A poco que se reflexione brevemente sobre las dos obras que se tratan en este epígrafe, *La historia de de mi máquina de escribir* y *La vida interior de Martin Frost*, se comprueba que la narración constituye un elemento fundamental. En la primera el título de «la historia de» lo subraya y en la segunda se deduce con facilidad de las palabras «la vida interior de», utilizadas casi como una particular biografía interna de algún personaje. Ambas tienen un carácter híbrido y palabra e imagen poseen una importancia considerable. El trabajo desarrollado por Sam Messer y Paul Auster (a iniciativa del primero) ofrece una serie cuadros de gran formato inspirados en la máquina de escribir Olympia de Auster. Este posteriormente escribiría el texto que da lugar a *La historia de mi máquina de escribir*. Respecto a la segunda obra, el lector ya posee los antecedentes necesarios para poder ubicarla a estas alturas, la palabra resulta una parte esencial del quehacer cinematográfico pero más aún cuando se trata un argumento relacionado con el acto de la escritura.



[Dos de los cuadros pintados por Sam Messer de la Olympia de Paul Auster. En el segundo (izquierda) se puede observar la metaforización de la máquina como un rostro humano con la boca abierta y las teclas a modo de dientes.]

Quizá eso no resulte suficiente para concebirlos como «intratextos», pero sin duda se pueden añadir algunos fotogramas que corroboran la activación intratextual del trabajo dirigido por Auster en las que aparece la máquina de Martin Frost de manera aislada e independiente, tal y cómo aparecen en las pinturas realizadas por Messer. La máquina que aparece en el filme es de la marca Olympia, como la que utiliza Paul Auster para escribir en la vida real.



[Fotogramas de algunas secuencias de la película de Auster en las que aparece la máquina Olympia en un espacio tiempo indeterminado.]

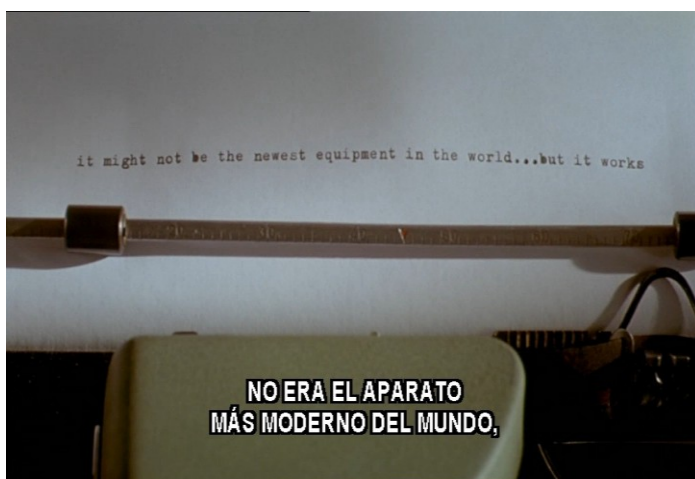
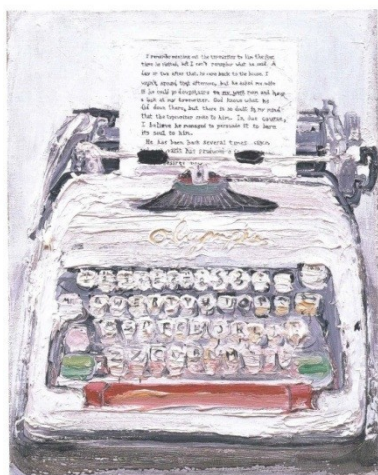
En *La historia de mi máquina de escribir*, Auster, que acaba de regresar a Nueva York tras su estancia en París, encuentra su antigua máquina rota y decide comprar otra de segunda mano. Se trata de la Olympia de un conocido:

En cierto momento de la conversación le mencioné lo que me había pasado con la máquina de escribir, y él me dijo que tenía una en el armario que ya no utilizaba. Se la habían regalado al terminar el bachillerato elemental en 1962. Si me interesaba, sugirió, estaría encantado de vendérmela (Auster, 2002b: 10).

Algo semejante le sucede a Martin Frost, quien saca de un armario de la casa de Jack Restau (recuérdese que «Restau» es anagrama de «Auster»), su amigo, una máquina de escribir. La reacción ante ese objeto por parte de Frost es la siguiente: «Puede que no fuese el equipo más moderno del mundo. Pero servía perfectamente» (Auster, 2007a: 32).

Con todo, las semejanzas en un momento dado se hacen extensibles incluso a la manera en la que se vertebran los dos trabajos. Ambos se asocian a espacios con fuertes dosis de ficción; la máquina proviene de Alemania Occidental, en palabras de Auster «un país que ya no existe» (Auster, 2002b:

10) y Martin Frost se encuentra ubicado en un espacio atemporal, al menos ajeno a lo que se entiende por tiempo convencional, pues nunca se informa de su localización geográfica ni de cuándo sucede la historia (el tiempo del relato en *La vida interior de Martin Frost* es de la creación literaria).



[Tanto en la pintura de Messer como en el fotograma de *La vida interior de Martin Frost*, la propia obra informa acerca de su construcción y adquiere valores metadiscursivos.]

La máquina de escribir, como personaje, y el propio Martin se caracterizan por desarrollar un estrecho vínculo entre lo que se está escribiendo y ellos mismos: poseen rasgos metadiscursivos. Martin Frost escribe sobre otro Martin Frost (que a su vez

escribe una historia) y la máquina de escribir escribe (a través de Auster) la historia de la propia máquina de escribir: «La máquina de escribir está sobre la mesa de la cocina, y mis manos están sobre el teclado. Letra a letra, he ido viendo cómo escribía estas palabras» (Auster, 2002b: 56).

Las similitudes se encuentran también en el estatus de sus protagonistas con respecto al propio autor, ninguna alcanza una independencia completa de la figura de Auster. En el caso de la máquina por razones obvias (es Auster quien cuenta la historia de su máquina de escribir y «esta escribe su propio relato») y en *La vida interior de Martin Frost* por la utilización de la *voz en off* del cineasta neoyorquino ejerciendo de narrador.

No debe dejar de mencionarse que en la serie de cuadros de la Olympia aparezcan ciertos rasgos de humanización; no solo los títulos lo indican así (*Hambrienta* [1998] y *Muda* [2000]) sino el propio aspecto de la máquina. Se trata de una suerte de cabeza informe con una gran boca donde las teclas se han metamorfoseado en dientes.

A partir de este elemento se puede establecer una última conexión: el personaje representado por la máquina de escribir resulta una criatura semejante (al menos en algunos de los trabajos de Messer) al personaje del escritor.

Por último y recogiendo todo lo anterior, se debe señalar que la máquina Olympia de Auster es la protagonista del texto *La historia de mi máquina de escribir* de Auster y que Martin lo es asimismo del filme *La vida interior de Martin Frost*: los dos escriben su propia historia y ambos trabajos se ejecutan a la sombra del escritor «real» de Brooklyn, que planea por todo el discurso aunque nunca llegue a hacerse efectiva del todo.

La conexión intratextual presente en *La vida interior de Martin Frost* conduce a *Ciudad de cristal*, *Smoke*, *Lulu on the bridge* y *La historia de mi máquina de escribir*. En este filme se pueden hallar múltiples semejanzas con los trabajos anteriores que modifican el aparente desenfado y la sencillez de la película, para reclamar una mirada algo más compleja. Esa nueva visión, ya no tan inocente, se ampliará de manera sustancial al cotejarla con estos otros, aclarando algunas cuestiones acerca de la instancia del narrador, niveles de ficción, etc. La película, por consiguiente, se aleja de las apresuradas acusaciones de superficialidad hechas por algunos críticos. Todo lo dicho aquí anteriormente respecto a la intratextualidad queda sintetizado con claridad en esta breve aseveración de Auster, incluida en *Ciudad de cristal*, en relación al personaje de Quinn: «Lo que le interesaba de las historias que escribía no era su relación con el mundo sino su relación con otras historias» (Auster, 2002a: 14).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auster, P.** *La trilogía de Nueva York (Ciudad de cristal, Fantasma, La habitación cerrada)*, Barcelona: Editorial Anagrama, [1987] 2002a.
- _____. *Smoke & Blue in the Face*, Barcelona: Editorial Anagrama, [1995] 2005a.
- _____. *Lulu on the Bridge*, Barcelona: Editorial Anagrama, [1998] 1998.
- _____. *La historia de mi máquina de escribir*, Barcelona: Editorial Anagrama, [2002] 2002b.
- _____. *El libro de las ilusiones*, Barcelona: Editorial Anagrama, [2002] 2005b.
- _____. *La vida interior de Martin Frost*, Barcelona: Editorial Anagrama, [2007] 2007.
- Bajtin, M.** *Problemas de la poética de Dostoiewski*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Barthes, R.** *La aventura semiológica*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- Cioscia, Stefania y González Jesus Á. (2011), *The Invention of Illusions. International Perspectives on Paul Auster*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Curieses, Ó.** *Leer en la imagen. Paul Auster y el cine* (tesis doctoral inédita), Madrid: UCM, 2012.
- _____. "Diálogo con Paul Auster" (entrevista), en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 2014, nº763, Págs. 74-81.
- Estébanez Calderón, D.** *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Genette, G.** *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Editorial Taurus, 1989.
- González, J Á.** "Smoke and Illusions. An Interview with Paul Auster" en *Revista de Estudios Norteamericanos*. 2007, nº12, Págs. 57-67.
- Iampolski, M.** *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Kristeva, J.** "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*. 1967, nº 239, Págs. 438-465.
- _____. *Semiótica*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1969.
- Martínez Fernández, J E.** *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra, 2001.
- Stam, R.** *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York: Columbia University Press, 1992.