

**Universidad Autónoma de Madrid**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Departamento de Filología Española**

**Miguel de Cervantes en la Narrativa de  
Paul Auster**

**Tesis Doctoral**  
**Teresa Icardo Campos**  
**Bajo la dirección del doctor:**  
**Antonio Rey Hazas**

**Universidad Autónoma de Madrid  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Española**

***Miguel de Cervantes en la narrativa de  
Paul Auster***

**Memoria para optar al grado de doctor  
presentada por:  
Teresa Icardo Campos  
Madrid, 2009**

# Indice

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
<b>El postmodernismo y el neobarroco .....</b>	<b>9</b>
<b>Dos biografías con coincidencias. ....</b>	<b>12</b>
<i>Las fuentes de información biográfica .....</i>	<i>12</i>
<i>Origen, familia, primeros años y formación .....</i>	<i>13</i>
<i>Historias de familias .....</i>	<i>14</i>
<i>Infancia y primeras lecturas .....</i>	<i>17</i>
<i>Formación.....</i>	<i>19</i>
<i>Viajes.....</i>	<i>22</i>
<i>Cervantes: Adiós a la Armada y a América.....</i>	<i>26</i>
<i>Paul Auster: Primer matrimonio. Editorial Ex-Libris y Beca Ingram Merrill... </i>	<i>32</i>
<i>Primer hijo. Trabajar para sobrevivir. “Béisbol en acción” y beca de Bellas Artes</i>	<i>33</i>
<i>Una novela policiaca, Jugada de presión.....</i>	<i>33</i>
<i>“Espacios blancos”. La invención de la soledad. Comienzo de una carrera</i>	<i>34</i>
<i>literaria.....</i>	<i>34</i>
<b>Contexto histórico de Cervantes y Auster .....</b>	<b>35</b>
<i>La ruptura con el lenguaje .....</i>	<i>36</i>
<i>El primer perspectivismo literario: La Picaresca.....</i>	<i>37</i>
<i>La búsqueda de la objetividad .....</i>	<i>38</i>
<i>La locura.....</i>	<i>39</i>
<i>La nueva ruptura con el lenguaje.....</i>	<i>42</i>
<i>El nuevo escepticismo, la novedad del existencialismo. La transición</i>	<i>44</i>
<i>postmoderna.....</i>	<i>44</i>
<i>Las primeras manifestaciones postmodernas.....</i>	<i>46</i>
<b>La parodia del Barroco .....</b>	<b>48</b>
<i>Historia y literatura .....</i>	<i>48</i>
<i>La novela de caballerías y El Quijote.....</i>	<i>50</i>
<i>El género de detectives y Trilogía de Nueva York.....</i>	<i>51</i>
<b>La picaresca en el mundo literario austeriano</b>	<b>54</b>
<i>La picaresca en América .....</i>	<i>55</i>
<i>Auster y la picaresca moderna .....</i>	<i>59</i>
<b>Teoría literaria de Paul Auster.....</b>	<b>64</b>
<i>El azar y El Quijote .....</i>	<i>64</i>
<i>“Espacios blancos”.....</i>	<i>68</i>
<i>El movimiento y la escritura .....</i>	<i>71</i>
<i>El libro, la escritura y la lectura en El Quijote .....</i>	<i>71</i>
<i>El libro, la escritura y la lectura en Trilogía de Nueva York.....</i>	<i>74</i>
<i>El narrador de Trilogía de Nueva York.....</i>	<i>76</i>
<i>Los nombres en la narrativa austeriana.....</i>	<i>78</i>
<b>Ciudad de cristal .....</b>	<b>79</b>

<i>El azar</i> .....	81
<i>Ciudad de cristal y El Quijote</i> .....	81
<i>Historias dentro de historias</i> .....	84
<i>Realidad ficción</i> .....	91
<i>Los marginados</i> .....	93
<i>El narrador</i> .....	94
<b>Fantasmas</b> .....	<b>95</b>
<b>La habitación cerrada</b> .....	<b>103</b>
<i>Quijotesca relación entre el narrador y Fanshwe</i> .....	105
<i>Vida y literatura</i> .....	106
<i>Éxito de El país de nunca jamás y el misterio del narrador</i> .....	107
<i>La vida como sucesión de historias</i> .....	108
<i>Viaje a Francia o la bajada a los infiernos</i> .....	110
<b>El país de las últimas cosas</b> .....	<b>112</b>
<i>La ciudad y el proceso de autodestrucción</i> .....	113
<i>Morfología de la ciudad</i> .....	114
<i>El País de las últimas cosas estructura similar al Lazarillo</i> .....	114
<i>Evolución del personaje</i> .....	116
<i>Reescritura de motivos del Lazarillo</i> .....	117
<i>El narrador extradiegético y el segundo autor del Quijote</i> .....	118
<i>La dialéctica del texto y su propósito</i> .....	120
<i>Realidad y ficción</i> .....	123
<i>Cuatrocientos años</i> .....	123
<b>El palacio de la luna</b> .....	<b>124</b>
<i>Narrador y personajes</i> .....	125
<i>La Historia contemporánea como fondo</i> .....	128
<i>Picaresca sin el determinismo quinientista. Literatura y vida</i> .....	129
<i>Identidad del país</i> .....	133
<i>Movimiento, escritura y azar</i> .....	134
<i>Composición de la novela</i> .....	136
<i>La creación poética del nombre del protagonista</i> .....	138
<b>La música del azar</b> .....	<b>142</b>
<i>Thomas Nashe y The Unfortunate Traveller; or the Life of Jack Wilton</i> .....	143
<i>Azar y armonía: el oxímoro</i> .....	145
<i>Las mujeres</i> .....	146
<i>Ruptura con su vida anterior</i> .....	147
<i>La carretera</i> .....	147
<i>Nashe, personaje austriaco</i> .....	148
<i>Composición de la narración, de la libertad al encierro</i> .....	149
<i>Nashe y Pozzi una amistad cervantina</i> .....	151
<i>El castillo gótico convertido en muro</i> .....	153
<i>La maqueta de Stone o la meta representación</i> .....	156
<i>La colección de Flowers</i> .....	157
<b>Mr. Vértigo</b> .....	<b>159</b>
<i>Mr. Vértigo y los rasgos constructivos de la picaresca</i> .....	161
<i>La razón de la escritura</i> .....	161

<i>El medio diálogo</i> .....	163
<i>La perspectiva de la primera persona y la dualidad temporal</i> .....	164
<i>La prehistoria</i> .....	165
<i>Hambre, ascenso social y valores morales</i> .....	166
<i>La evolución temporal, eje ordenador del relato</i> .....	169
<i>Historicismo</i> .....	173
<b>Leviatán</b> .....	<b>175</b>
<i>Los hechos</i> .....	175
<i>El azar en la historia de quince años de amistad</i> .....	176
<i>La digresión a través de los personajes</i> .....	178
<i>Los autores</i> .....	180
<i>La metamorfosis de Sachs</i> .....	183
<i>El azar, los textos y las historias</i> .....	184
<i>Realidad y ficción</i> .....	187
<b>Tombuctú</b> .....	<b>190</b>
<i>Willy Christmas</i> .....	191
<i>Míster Bones</i> .....	193
<i>La relación Willy- Míster Bones</i> .....	194
<i>El narrador</i> .....	196
<i>Sobre la composición novelesca y la credibilidad</i> .....	197
<i>Entre loco y cuerdo</i> .....	200
<i>Evolución de los personajes</i> .....	202
<i>Recapitulando</i> .....	203
<b>La noche del oráculo</b> .....	<b>204</b>
<i>El protagonista escritor</i> .....	204
<i>Diálogo con el lector: notas a pie de página</i> .....	207
<i>Punto de vista múltiple</i> .....	209
<i>El oráculo y la perspectiva múltiple como trasgresión</i> .....	212
<i>Realidad ficción</i> .....	213
<i>Unidad en la variedad</i> .....	215
<b>El libro de las ilusiones</b> .....	<b>220</b>
<i>Metaficción y cruce de autores</i> .....	222
<i>La vida interior de Martin Frost</i> .....	223
<i>Hector Mann:</i> .....	226
<i>Escrutinio</i> .....	228
<i>Deseos no respetados</i> .....	228
<i>Libros que producen libros</i> .....	230
<b>Brooklyn Follies</b> .....	<b>232</b>
<i>El protagonista y Tom</i> .....	233
<i>El azar y lo imprevisible</i> .....	235
<i>Historias cruzadas</i> .....	236
<i>Literatura</i> .....	237
<b>Un hombre en la oscuridad</b> .....	<b>241</b>
<b>El universo literario cervantino y el aprendizaje austeriano</b> .....	<b>246</b>

<b>Viajes por el Scriptorium o la confirmación de la existencia de un mundo literario austeriano .....</b>	<b>258</b>
<b>Comentario a las respuestas de Paul Auster</b>	<b>264</b>
<b>Questions for Paul Auster .... ¡Error! Marcador no definido.</b>	
<b>Cuestionario enviado a Paul Auster .....</b>	<b>269</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>273</b>
<b>Novelas por orden cronológico.....</b>	<b>278</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>279</b>

## ***Agradecimientos***

Agradezco a Antonio Rey Hazas la oportunidad que me brindó al ofrecerme el tema de esta tesis y el interés que se ha tomado durante la elaboración de la misma, así como sus oportunos consejos y comentarios.

Mi agradecimiento, también a María Teresa Slanzi, de la editorial Anagrama, por facilitarme la dirección del correo electrónico de Jen Dougherty, asistente personal del señor Auster, quien intercaló de inmediato, la contestación a mi cuestionario en la agenda de éste.

Quiero, también, señalar que este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y el ánimo de Juan Carlos, mi marido.

## ***Introducción***

El presente trabajo se propone estudiar la comunión de intereses literarios del escritor barroco castellano Miguel de Cervantes y del escritor postmoderno estadounidense Paul Auster, para confirmar una vez más, que no sólo el nacimiento de la novela permanecerá unido al *Quijote*, sino también, cómo la actualidad de la propuesta cervantina supera las distancias culturales y temporales y revela la atemporalidad del lenguaje literario, conciliando la hermandad universal de los creadores al margen de nacionalismos y cronologías, porque como decía Borges:

...un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo con su lector y la entonación que impone a su voz las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una



relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como se leerá en el año dos mil, yo sabría como sería la literatura del año dos mil.<sup>1</sup>

El texto citado es de 1951 y hoy cumplimos, en su nombre, si se nos permite, la propuesta de Borges. Leemos sus palabras en los inicios del dos mil y revalidamos su opinión sobre la identidad del libro. El caso es que el diálogo entre el libro y el lector continúa siendo la esencia de la lectura atenta y por lo tanto su sustento. Si tuviéramos que dar una respuesta al citado texto de Borges, diríamos que puesto que la literatura depende tanto de la escritura como de la lectura, mientras siga habiendo un *lector desocupado* dispuesto a dialogar con un libro, la literatura continuará su trayectoria hasta el infinito. Por esto entiendo que estas páginas deben ser una reflexión sobre el efecto de la lectura en la literatura misma; de la lectura del *Quijote* hecha por Paul Auster y de su presencia en su propia escritura, porque no hay que olvidar que todo escritor es antes que nada lector.

## ***El postmodernismo y el neobarroco***

El movimiento postmoderno, el postmodernismo o la postmodernidad, empezó agrupando a los artistas europeos, herederos de la Avant-Garde que se exiliaron en los Estados Unidos tras la segunda Guerra Mundial, por lo que puede hablarse de un comienzo del movimiento en la década de los cincuenta, en los sesenta se produjo su consolidación y en los setenta y primeros años de los ochenta dominaba la mayor parte de las disciplinas, definiendo toda manifestación artística auto reflexiva y apolítica.

El término postmodernismo no goza de las simpatías de muchos artistas que, identificados con él, por otros, no se incluyen bajo los mismos parámetros, porque la

---

<sup>1</sup> Jorge L. Borges, *Otras Inquisiciones*, OC, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1992, Vol. II, pág. 341.

cobertura posmoderna desde hace treinta años, ha alcanzado quizá, un panorama excesivamente amplio de manifestaciones tanto del mundo del arte, como filosóficas.

Los planteamientos filosóficos del posmodernismo suponen una reacción contra la epistemología realista; la negación del cartesianismo autónomo; la transparencia del lenguaje y la accesibilidad a la realidad, contra lo que propone el deseo, la contingencia, el cambio, la diferencia, y la ausencia tanto del único, como de su significado.

Los fundamentos de los primeros momentos del movimiento se basan en el estructuralismo francés y posteriormente serán Roland Barthes y Jacques Derrida, más tarde Jacques Lacan, Jean-François Lyotard y especialmente Michael Foucault los que le darán contenido ideológico.<sup>2</sup>

Simultáneamente al reconocido movimiento postmodernista, dentro del cual se incluye a Paul Auster, un sector de la crítica literaria englobó a una parte de la literatura latinoamericana bajo el título de neobarroca que comparte con el postmodernismo algunos aspectos.

## II

La categorización de neobarroco comenzó en Latinoamérica en la década de los setenta, fue especialmente Severo Sarduy<sup>3</sup>, quien lo utilizó para aproximar el Barroco español a la literatura hispanoamericana. Una década más tarde de la aportación de Sarduy, fue Gustavo Guerrero<sup>4</sup> quien profundizó en este enfoque crítico, que pudo tener su origen en la rehabilitación de Góngora por los poetas del Veintisiete. Cuatro décadas más tarde, la literatura hispanoamericana recurrió de nuevo al Barroco para renovar el nivel formal de la exhausta narrativa de lo “real maravilloso” y “el realismo mágico”.

---

<sup>2</sup> Para mayor información: Hans Bertens and Joseph Natoli eds. *Postmodernism. The Key Figures*, Malden, Blackwell, 2002.

<sup>3</sup> “El Barroco y el Neobarroco”, en C. Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México 1972.

<sup>4</sup> Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, Barcelona, Del Mall, 1987.

Pero antes había sido Eugenio D'Ors, en su obra *Lo barroco*, quien había ampliado el significado del término más allá del periodo comprendido entre el Renacimiento y la Ilustración, haciéndolo extensivo a la morfología natural y válido tanto en Oriente como en Occidente. Y también, en los sesenta, Alejo Carpentier, partiendo de las ideas de Eugenio D'Ors escribió en *Tientos y diferencias*: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios”. Más tarde afirmaría, en una conferencia transcrita en *Razón de Ser*, que lo barroco era una “pulsión creadora” y había de borrar de las mentes que fuera una invención del siglo XVII.<sup>5</sup>

Pero estas teorías han sido olvidadas y la vuelta a la explicación del tono barroco de la literatura escrita, a partir de los setenta, remite al Barroco histórico. Sánchez Robayna recuerda el comienzo de la utilización del término neobarroco:

[...] lo conceptual común al Barroco histórico y una determinada expresión literaria contemporánea: una literatura en “segundo grado” una meta-literatura que revierte en sí misma una y otra vez su objeto y vuelve transparentes sus propios mecanismos constructivos, en una suerte de irrefrenable furor autorreferencial. Si en el Barroco se representa el representar, se pinta el pintar, se relata el relatar, se representa la representación de una comedia (*Meninas, Don Quijote, El retablo de las maravillas*) Una buena parte de la literatura contemporánea - desde Cortázar, hasta Italo Calvino, desde Joan Brossa hasta Harodo de Campos, Samuel Beckett, hasta *Performance Group*- practican nuevas formas de metapoesía, metaficción, metateatro. El mismo Velázquez – hoy objeto de un consumo multitudinario- ejemplifica en la plástica la barroca “técnica de lo inacabado” distinta del fragmentarismo radical casi programático de un amplio conjunto de obras de la actualidad- Es la apoteosis del significante. El dramatismo barroco o la tensión de tal designio desembocan en la concepción de una gravedad finalista del arte, de una buscada trascendencia del objeto artístico frente a la astucia de la muerte, del tiempo y de la infinita vanidad de todo<sup>6</sup>.

Sánchez Robayna continúa recordando los rasgos característicos del Barroco español, partiendo de la propuesta de Baltasar Gracián en *El discreto*, “No hay estado,

---

<sup>5</sup> Ibid, PP, 16-17.

<sup>6</sup> Andrés Sánchez Robayna, *Silva Gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp., 183-184

sino continua mutabilidad de todo” (XVII) y destaca tres caras de la crisis del Barroco histórico:

- El “sentido fúnebre del Barroco”. El hombre, ante la incapacidad de escapar a la muerte reacciona creando un arte finalista.
- “La dificultad en la asimilación de las innovaciones”, debido a la aparición de la nueva tecnología permitiendo el aprovechamiento y transformación de la naturaleza por un lado y la revolución provocada por la invención de la imprenta por otro.
- “La imposibilidad de conciliar lo espiritual y lo sensual y el tormento que ello produce en el espíritu barroco”, planteado por Casaldueiro.<sup>7</sup>

Las sugerencias de Sánchez Robayna, nos parecen suficientes para justificar el estudio de la relación entre Cervantes y Auster, más aún, sabiendo, por éste mismo que, “Cervantes siempre” está en su mente cuando escribe.

### ***Dos biografías con coincidencias.***

No pretendo llegar a ninguna conclusión teórica al escribir simultáneamente sobre las biografías de Miguel de Cervantes y Paul Auster. Mi intención es destacar ciertas coincidencias en ambas trayectorias vitales con objeto de entrar en materia más literaria. Parto de la “excusa” biográfica sin buscar paralelismos entre los dos personajes, sus hechos y las circunstancias en las que vivieron. Simplemente me ha parecido una forma interesante de exponer las experiencias vividas, a través de la que encontraremos más coincidencias que equivalencias. Coincidencias como que ambos iniciaran sus periodos de formación fuera de sus países de origen; que se trate de dos lectores compulsivos y que esa actitud lectora la trasfieran a sus personajes; que hayan vivido momentos de transición política y social en sus respectivos países y momentos históricos; que adoptaran una posición radical frente a la guerra, a favor o en contra; que compartieran una profunda identificación con la realidad de su país y que la

---

<sup>7</sup> Joaquín de Casaldueiro, “Algunas características de la literatura española del Renacimiento y Barroco” en Filología y crítica hispánica, *Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano*, Madrid, 1969.

situación económica precaria repercutiera, no sólo en sus vidas, sino también en sus obras.

## **Las fuentes de información biográfica**

Por todas estas coincidencias, como he dicho, creo que merece la pena ir equiparando los datos que tenemos de ambas vidas, teniendo en cuenta que la biografía de Cervantes se ha estructurado en base a las referencias, que se suponen, de él mismo en sus obras y por el esforzado rastreo de sus biógrafos en los archivos y los depósitos de documentación, lo que lleva en demasiadas ocasiones, a que la suposición y la interpretación ocupen el lugar de la certeza. En este aspecto contamos con ventajas sobre la biografía de Auster, al disponer con información de primera mano en, *A salto de mata*, *El cuaderno rojo* y por las numerosas entrevistas que se le han hecho en los diversos medios de comunicación, incluso por Internet.

## **Origen, familia, primeros años y formación**

Cervantes nació en Alcalá de Henares, (1547-1616) hijo de cirujano, nieto abogado y biznieto de comerciante de paños. Se ha especulado mucho sobre el origen judío de sus antepasados, pero lo único que se sabe con certeza es que fue bautizado y educado como cristiano católico.

Paul Auster es estadounidense, Newark. (Nueva Jersey) (1947) Segunda generación de emigrantes judíos nacidos en los Estados Unidos de procedencia Polaca. Su abuelo paterno fue agente inmobiliario en Kenosha (Wisconsin). Su padre también tuvo alguna experiencia en el negocio inmobiliario, y fue copropietario de un establecimiento de electrodomésticos con dos de sus hermanos.

América fue el destino de la familia Auster, como el de muchos otros emigrantes durante el siglo XX, obligados a abandonar su país natal para huir de la pobreza o del

antisemitismo. Los Estados Unidos, sobre todo Nueva York, se han convertido en el primer referente real de sus obras.

Trescientos años antes, debido a la dudosa limpieza de sangre o únicamente por razones administrativas y políticas, América fue, para Cervantes, un anhelo no alcanzado y murió sin que se le permitiera conocer el Nuevo Mundo. Feliz circunstancia que, sin duda, favoreció la escritura de *El Quijote*.

El antisemitismo era un hecho real no sólo en Europa, sino también en los Estados Unidos de los años cuarenta. La familia Auster fue víctima del mismo cuando a los dieciocho años, Sam Auster, padre de nuestro escritor, fue despedido de los laboratorios de Thomas Edison por ser judío al segundo día de ser contratado. En *El palacio de la luna* se hace una pequeña referencia a Edison, sin duda, dedicada a este lamentable recuerdo familiar: “Que le den por culo a Edison, a él y a su condenada bombilla”<sup>8</sup>

Paul Auster fue educado como un niño americano. Sobre su condición religiosa refiere recuerdos de la infancia de la que ofrece indicios de la convivencia con la comunidad católica, “Bien pensado esa canción [se refiere a un anuncio publicitario de la radio] forma parte de mi infancia tanto como las canciones de los campamentos de verano o el *Padrenuestro*.” En su memoria se mezclan también los recuerdos sobre su origen semita, pero como si tal referencia no le perteneciera,

[...] visitas a restaurantes judíos en barrios que yo no conocía, lugares oscuros llenos de viejos, con mesas adornadas con botellas de agua mineral teñidas de azul; y como me daban náuseas, no tocaba la comida y me contentaba simplemente con mirarlo [a su padre] devorar *borsht, pirogen* y carne guisada cubierta de rábanos picantes.<sup>9</sup>

La familia Auster debió celebrar el *bar mitzvah* del escritor, porque en *A salto de mata* comenta que el dinero que le dieron por la ocasión, lo guardó para invertirlo, a los dieciocho años, en su primer viaje a Europa, viaje del que se hablará más adelante.

---

<sup>8</sup> Paul Auster, *El palacio de la luna*, Barcelona, Anagrama, 1998, p., 141.

<sup>9</sup> Paul Auster, *La invención de la soledad*, Barcelona, Anagrama, 1998, p., 44.

Su posición religiosa de adulto la deja bien clara en una respuesta a Gerard de Costanze, [...] “no soy religioso. La esencia de cualquier religión tiene algo positivo, pero la práctica la pervierte.”[...] <sup>10</sup>

## Historias de familias

Tanto los Cervantes como los Auster cuentan con acontecimientos dramáticos en sus historias familiares:

Es difícil de aceptar, pero cada familia tiene sus historias. Locos, criminales y acciones violentas. Se guardan gran cantidad de recuerdos que están enterrados. Durante el proceso de la escritura remontan a la superficie. No se de donde vienen, no es consciente. De vez en cuando puedo reconstruir el origen, pero es necesaria mucha suerte y suficiente material surgido de las tinieblas. El escritor nace de sus recuerdos.<sup>11</sup>

De la muerte del abuelo paterno, Harry Auster, nuestro escritor había tenido información contradictoria desde la infancia: Muerto en un accidente de caza; al caerse de una escalera o víctima de la primera guerra mundial. Estas tres versiones sumadas a las de sus primos aumentaban prodigiosamente el misterio sobre un abuelo, del que, por otro lado, no se hablaba en familia. La incógnita se convirtió en intriga al encontrar una foto antigua de su abuela y sus tíos. La madre con sus cinco hijos ante la que debía ser la casa familiar. Una foto rasgada y pegada después de haber hecho desaparecer la figura del padre, [...] “como si hubiera sido desterrado a otra dimensión, [le hizo] temblar” [...] <sup>12</sup> a Auster. Años más tarde se enteró por azar, de que su abuela, Anna Auster, había matado a su abuelo de un disparo.

Ya habían iniciado el proceso de divorcio. Su abuela había sido juzgada y absuelta en el juicio en el que se declaró culpable del homicidio, alegando abandono y malos tratos. Durante el juicio, el hermano del abuelo, Sam Auster, disparó a su cuñada para vengar la muerte de su hermano, el disparo, afortunadamente, no tuvo consecuencias fatales.

---

<sup>10</sup> Ibid., p., 13 y « Entrevista con Gérard de Costanze », « Magazine Littéraire » Dic., 1995, N° 338. (La traducción es mía)

<sup>11</sup> Ibid., p., 22.

<sup>12</sup> Ibid, p., 52.

El tío Sam, era el único superviviente de una familia de cinco hijos, de los que tres murieron combatiendo en el ejército austriaco. También se tomó declaración a Elizabeth Grossman, única hermana de la abuela, quien relató cómo ella y su hermana Anna habían emigrado desde Austria, cómo habían trabajado haciendo sombreros en Nueva York, cómo ahorraron sus primeros cientos de dólares. Contó, también, sobre el matrimonio de Harry con su hermana, del fracaso de un negocio de dulces y del traslado a Kansas del matrimonio y posteriormente a Canadá, donde eran conocidos como Harry Ball y señora. Durante su estancia en Canadá, el abuelo Harry abandonó a la abuela Anna y a los niños el 14 de julio de 1909. Al día siguiente la policía encontró a la señora Auster y a sus hijos echados en un colchón en el suelo bajo los efectos del gas de los fogones abiertos. El policía Moore del condado Peterboro (Canadá), dijo también, que la señora Auster tenía ácido fénico en los labios y que tras su recuperación en el hospital presentaba síntomas de locura. Los hijos mayores del matrimonio, tíos de Paul Auster, declararon que sus padres discutían a veces y que a menudo se oía el nombre de una tal Fanny, supuesta amante del padre. Otros testigos de su etapa en Chicago declararon haber visto a la señora Auster correr por la calle con el pelo desgreñado, como si hubiera perdido la razón. El abogado Baker en su alegato, que duró casi una hora y media, resaltó la condición de emigrante y luchadora, sin hablar inglés, de la viuda Auster y el jurado la declaró inocente. Después del juicio, la madre con sus cinco hijos se trasladó al este por recomendación de su abogado<sup>13</sup>.

Los datos de la familia Cervantes no son más tranquilizadores. El abuelo Juan de Cervantes, que era jurista, pleiteó contra Martín de Mendoza, hijo ilegítimo del duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza, para reclamar los seiscientos mil maravedíes de una dote para su hija, María de Cervantes, tras su amancebamiento, embarazo y el posterior despecho de Martín hacia María. Su traslado a Alcalá de Henares podría estar provocado por las consecuencias del pleito ganado al de Mendoza, no sin que le costara al abuelo Juan, un breve encarcelamiento en Valladolid. Este mismo abuelo, que pleiteó por la dote de una hija despechada, abandonó a su mujer y a sus hijos, llevándose al más pequeño y a una criada con la que se amancebó para instalarse en Córdoba, su ciudad natal.

---

<sup>13</sup> *La invención de la soledad*, pp., 51-76.



Rodrigo, padre de Miguel de Cervantes se casó con Leonor Cortinas, hija de labradores de las cercanías a Madrid. Tuvieron siete hijos de los que Miguel fue el cuarto. De Alcalá se marcharon a Valladolid, donde Rodrigo fue encarcelado, por no hacer frente a sus deudas, en la misma cárcel que estuvo su padre y estaría Miguel en junio de 1605. Tras esta experiencia la familia se trasladó a Córdoba, en la que ya residía el abuelo Juan con la criada y el hijo pequeño. Los recién llegados ocuparon una vivienda aparte. De Córdoba se trasladaron a Sevilla en 1564, de camino a Sevilla, quizás pasaron algún tiempo en Cabra, donde vivía un tío del escritor tocayo del abuelo. En Sevilla vivieron hasta 1566. En aquellos momentos era una ciudad cosmopolita donde la riqueza, recién llegada de Las Indias, debía circular a raudales, pero los Cervantes no levantaron cabeza, porque a los dos años, toda la familia se trasladó a Madrid, quizás huyendo del segundo embargo. Nuestro Miguel tenía diecinueve años, pero había pasado en Sevilla lo suficiente para almacenar recuerdos de una ciudad llena de contrastes en la que debían ocurrir cosas extraordinarias, como el ajusticiamiento público de la mujer adúltera y el mulato con el que cometió su falta, en una plaza de San Francisco repleta de gente, que años más tarde recordaría el novelista en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Puede que las amistades de adolescente y, sin duda, los siete meses que pasará en 1598 en la cárcel, le pusieran al día en lo que del mundo del hampa sevillano necesitaba saber para escribir *Rinconete y Cortadillo*. Obra compuesta, según Astrana Marín, en agosto de ese mismo año, por ser la fecha que aparece en el libro de apuntes de Monipodio, 12 de agosto.<sup>14</sup>

Cervantes, ya en Madrid, se vio envuelto en un duelo en las galerías del Palacio Real durante el que, al parecer, hirió a Antonio de Segura con la espada. La condena por ese tipo de delito no era otra que la amputación de la mano derecha al autor del agravio. Si estos hechos ocurrieron en realidad, serían motivo suficiente para que Cervantes decidiese huir a Roma en 1569, donde entraría al servicio del Cardenal Acquaviva como ayuda de cámara. Un año más tarde se alistó en la Armada y no regresará a España hasta 1580.

## Infancia y primeras lecturas

---

<sup>14</sup>Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Cervantes*, Madrid, Reus, 1953, Vol. 5, p., 326.

Los recuerdos de la infancia y la adolescencia de Auster están marcados por la diferente posición de sus padres frente al dinero, razón que les llevaría al divorcio cuando el escritor cursaba el último año en el Instituto.

Durante la infancia y la adolescencia, como cualquier niño americano, realizará pequeños trabajos en el barrio, quitando la nieve de las aceras, cortando hierba, vendiendo limonada a la puerta de su casa o botellas de vidrio, como aprendiz en la tienda de su tío, o en las instalaciones de los campamentos de vacaciones.

El trabajo, el dinero y la administración del mismo han formado parte de su vida desde niño. Sus personajes tienen una relación con esos tres temas muy similar a la suya propia, descrita ampliamente en su autobiografía *A salto de mata*, en la primera parte de *El palacio de la luna* y en *La habitación cerrada*.

A los diez años se encontró por casualidad la revista *Mad Magazine*<sup>15</sup> a través de la que se enteró del trato que se les daba a los negros en los estados del sur; que los rusos habían lanzado el Sputnik y empezó a reconocer que les [...] “habían enseñado a creer en la libertad y justicia para todos, pero el caso era que la libertad y la justicia estaban teñidas.”<sup>16</sup> Por la misma época, en 1957, descubrió en su propia casa la biblioteca de un tío suyo traductor de Homero y Virgilio:

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.<sup>17</sup>

La lectura definió su vida y determinó su profesión. El ser depositario de los libros de su tío, generosamente recordado en *El palacio de la luna* como el tío Victor, constituyó mucho más que una anécdota afortunada y posible en los Estados Unidos del siglo XX; convirtió a Paul Auster, desde niño, en un lector privilegiado y con el tiempo en un escritor de élite.

---

<sup>15</sup> Revista de humor y sátira dirigida a los adolescentes que despertó sospechas en los años cincuenta sobre su posible tendencia comunista y subversiva. El FBI, llevó a cabo una investigación tras recibir numerosas cartas de padres preocupados por su influencia en los adolescentes americanos.

<sup>16</sup> *A salto de mata*, Barcelona Anagrama, 1998, p., 16.

<sup>17</sup> Cortanze, 1999, p. 176.

De su vida de estudiante de instituto no cuenta nada en su autobiografía, tan sólo lo menciona para decirnos que no asistió a la ceremonia de graduación en junio de 1965 por que, el día en cuestión, estaba embarcado rumbo a Europa, lo que se puede considerar como el principio de su carrera como escritor.

El primer dato que tenemos de la infancia de Cervantes, además de su bautismo en Alcalá de Henares en Septiembre de 1547, es que asistió a la escuela de Alonso Vieras en Córdoba a los siete años y no hay noticias de que fuera a la escuela en Valladolid antes del traslado a la ciudad andaluza. Podría ser que más tarde fuera al nuevo colegio de los jesuitas de la misma ciudad, aunque esta hipótesis sólo se sostiene por la cariñosa alusión que hace Berganza en *El coloquio de los perros*<sup>18</sup>. “Aquellos benditos padres y maestros que enseñaban [...] enderezando las tiernas varas de su juventud”. En 1568 completó su formación erasmista y moderna, que se dejará sentir en su obra, en la academia de López de Hoyos, en Madrid.

La infancia y adolescencia nómadas, los viajes y sobre todo, el cautiverio, los trabajos como funcionario público recorriendo España, dejarán a Cervantes recuerdos que irán apareciendo en todas sus obras. Los años de Italia relacionándose con los círculos literarios de Nápoles y más tarde con los de Madrid, le harán madurar y modernizar su técnica narrativa. Por otro lado su [...] “natural inclinación” por [...] “leer todo lo que caía en sus manos, aunque sean los papeles rotos de las calles,”<sup>19</sup> haría el resto. Comparado con Góngora y Quevedo, Cervantes fue un autodidacta al que horrorizaba la tendencia erudita del humanismo, en *El Quijote* encontramos sobrados ejemplos de ello.

## Formación

El inicio de la carrera de Paul Auster, como escritor, está marcado por su primer viaje a Europa, como se ha dicho. Los 1500 dólares ahorrados durante la infancia y la adolescencia, le sirvieron para comprar un billete de barco, tarifa de estudiante y pasarse

---

<sup>18</sup> *El coloquio de los perros*, Florencio Sevilla y Antonio Rey, eds. Madrid, Alianza, 1997, p., 62.

<sup>19</sup> *Quijote*, I, IX.

dos meses y medio viajando por Francia, Italia, España e Irlanda. “Era la época de *Europa por cinco dólares diarios* y si uno vigilaba bien sus fondos, esa cantidad alcanzaba perfectamente. [...] En dos meses y medio, perdí más de diez kilos.”<sup>20</sup> En París, [...] tuve encuentros extraordinarios<sup>21</sup> pero [...] pasé la mayor parte del tiempo solo, a veces excesivamente solo, solo hasta el punto de oír voces dentro de mi cabeza”, y en Dublín más “soledad, silencio y caminatas”<sup>22</sup>, dedicándose a recorrer insaciablemente la ciudad:

[...] las calles se habían convertido en algo enteramente personal, en un mapa de mi territorio interior. Y después durante años, cada vez que cerraba los ojos antes de dormirme, volvía a Dublín. Mientras me abandonaba la conciencia y me iba sumiendo en el sueño, allí me encontraba de nuevo, caminando por aquellas mismas calles. [...] <sup>23</sup>

La cita corresponde a un jovencísimo Auster, que debió pasar por una suerte de viaje iniciático, de modo que los recorridos a pie por las ciudades se convirtieron en introspecciones, en viajes hacia el interior de sí mismo, como lo serán los viajes de los protagonistas de sus novelas, en las que el movimiento y la escritura se desarrollan paralelamente, [...] “por cada paso que doy añado otra palabra, como si por cada palabra que yo dijera fuera a cruzar otro espacio.”<sup>24</sup>

A su regreso a los Estados Unidos Paul Auster comenzó sus estudios de literatura inglesa, francesa e italiana en la Universidad de Columbia, (Nueva York) (1965-1970). Fue un periodo en el que,

[...] el dinero fue la última de mis preocupaciones [...] en aquellos años no se trataba de hacer planes, ni preparar mi futuro económico. Los libros, la guerra de Vietnam, el esfuerzo por descubrir la forma de hacer lo que me proponía, ésa era la cuestión.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> *A salto de mata*, p., 22.

<sup>21</sup> Conoce a S, con el que experimenta [...] “por primera vez la sensación de tener un padre.” “El libro de la memoria” en *La invención de la soledad*, Barcelona, Anagrama, 1998, p., 131. En el relato de su relación con S aparece el tema recurrente en su obra: la habitación cerrada en la que cabe el universo.

<sup>22</sup> *A salto de mata*, 23.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 25-26.

<sup>24</sup> «Espacios blancos» en *Pista de despegue*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 87-91.

<sup>25</sup> *A salto de mata*, p., 26.

En los periodos de vacaciones aceptó empleos manuales que le dieron la oportunidad de nutrirse de modelos para crear a sus personajes fuera del ambiente académico y familiar, viajando

[...] a las ciénagas y letrinas del mundo [que] nunca dejaron de ofrecerme algún descubrimiento interesante, de completar mi formación de manera inesperada. [...] Casey y Yeddy, las cosas que hicieron aquel verano siguen nutriendo mi imaginación.<sup>26</sup>

Otro personaje de aquella época es Frank el friega platos de un campamento de verano, en el que trabajó,

[...] un tipo hosco y malhumorado que bebía mucho [...] Resultó que Frank era un individuo cultivado, muy inteligente. [...] En el espacio de dieciséis meses, me dijo, murieron todas las personas que habían significado algo para él. Hablaba en tono filosófico, casi como refiriéndose a otra persona, y sin embargo había una resaca de amargura en su voz. [...] Me rendí – concluyó- Ya no me importaba lo que pasase, así que me hice vagabundo.<sup>27</sup>

Con este esquema de personaje construirá a Daniel Quinn para *Ciudad de cristal* y a David Zimmer para *El libro de las Ilusiones*, y algún rasgo para Jim Nashe de *La música del Azar*.

La observación directa de los tipos que se cruzaban con él, la vida universitaria y la lectura compulsiva, hicieron que a su regreso a París en 1967, sintiera que ya no era el mismo de tres años antes porque,

Había pasado los dos últimos años (1965-66, 18 y 19 años) en un delirio de libros, y en mi cabeza se habían vertido nuevos mundos; transfusiones, capaces de alterar la vida, habían reconstruido mi sangre. Casi todo lo que sigue siendo importante para mí en el ámbito de la literatura y la filosofía lo descubrí en esos dos años. Rememorando ahora esa época, me parece casi imposible asimilar la profusión de libros que leí. Me los tragaba en cantidades pasmosas, consumía países y continentes enteros de libros, nunca me cansaba. Dramaturgos isabelinos, filósofos presocráticos, novelistas rusos, poetas surrealistas. Leía como si el cerebro, se me hubiera prendido fuego, como si mi propia supervivencia estuviese en juego. Una obra conducía a otra, un pensamiento a otro, y cada mes cambiaba de ideas sobre todas las cosas.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid, p., 31.

<sup>27</sup> Ibid, pp., 18-19.

<sup>28</sup> Ibid, p., 32.

El programa de intercambio, por el que se encontraba en Francia, resultó estar muy por debajo de sus expectativas y renunció, quedándose en París por su cuenta hasta noviembre. Fueron unos meses de lecturas, escritura y de largas sesiones en la *Cinematèque* y las salas de cine clásico de la orilla izquierda. Estuvo a punto de solicitar el ingreso en la escuela de cine de París, pero lo desestimó al constatar el alto nivel de exigencia. Escribió un guión para una película muda pensando en Buster Keaton, extraviado junto con el resto de los escritos de ese periodo.

Regresó a Nueva York con el propósito de terminar la carrera, compromiso que contrajo con su familia, con la idea de volver después a París. En el 68 los envíos de tropas a Vietnam eran cada vez más numerosos. El reingreso en la Universidad era una forma de retrasar el riesgo de ser reclutado. Afortunadamente el decano Platt, lo readmitió de inmediato en el curso académico y [...] “oficialmente sería como si no hubiera faltado a clase”. Si el decano no le hubiera abierto las puertas de la Universidad, casi con toda seguridad lo hubieran *llamado a filas* y tras su negativa de incorporarse al ejército, hubiera “sido fugitivo de la justicia”.<sup>29</sup>

Los dos últimos años de formación académica de Paul Auster, estuvieron marcados por las protestas del movimiento estudiantil norteamericano. Se relacionó con distintos grupos y llegó a conocer a Ted Gold, que murió al explotar la bomba que manipulaba en una casa del West Village; a Mark Rudd que vivió en la clandestinidad diez años militando en el grupo revolucionario *Weather Underground* y a Dave Gilbert portavoz del *Students for a Democratic Society* (SDS) que cumple condena de setenta y cinco años por participar en el atraco de un camión que transportaba el dinero de la Brinks<sup>30</sup>. Un día, al entrar en una oficina de correos y observar los carteles de las diez personas más buscadas por el FBI, se dio cuenta de que conocía a siete de ellos.

Aunque escribió bastante, no obtuvo ningún resultado de sus tentativas en esos dos años.<sup>31</sup> Tardará veintitrés años en publicar *Leviatán*, donde Peter Aaron recorre los Estados Unidos haciendo explotar réplicas de la *Estatua de la Libertad* en numerosos pueblos del país. En este personaje se fundirán todos estos líderes que protagonizaron las protestas estudiantiles de los sesenta y setenta.

---

<sup>29</sup> Ibid, p. 34.

<sup>30</sup> Compañía de transportes blindados.

<sup>31</sup> *A salto de mata*, p., 36.

La Universidad era entonces,

[...] “zona bélica de manifestaciones, sentadas y moratorias [...] “Yo participé en algunas cosas y me distancié de otras. Contribuí a la ocupación de uno de los edificios del *campus*, fui maltratado por la bofia y pasé una noche en el calabozo, pero principalmente fui espectador, simpatizante, compañero de viaje. Por mucho que me hubiera gustado incorporarme al movimiento, descubrí que no tenía temperamento para actividades en grupo. Mis instintos solitarios estaban demasiado arraigados, y nunca logré embarcarme en el navío *Solidaridad*.<sup>32</sup>

Pero en la entrevista de Cortanze dice también,

La política no se puede eludir. [...] toda obra de arte, de una manera consciente o inconsciente es un acto político.<sup>33</sup>

## **Viajes**

Auster se licenció en la Universidad en junio de 1970 y por sorteo se libró de tener que ir a Vietnam, por lo que no tuvo que convertirse en prófugo. Comenzó a mantenerse haciendo traducciones de francés y trabajó para la oficina del censo, esta experiencia se comentará más adelante. Gracias a la intervención del marido de su madre, en agosto, consiguió enrolarse en el *Esso Florence*, un viejo petrolero, que cargaba y descargaba petróleo por el Golfo de Méjico. El mar le ofreció un buen catálogo de personajes y bares de marineros reales: “locales sórdidos; rufianescos; tascas sombrías.” Mientras estuvo embarcado, se las arreglaba para escribir algunas horas al día. Ya estaba trabajando en *Unearth: Poems*, *Wall Writing: Poems*,<sup>34</sup> *El país de las últimas cosas* (1987) y *El palacio de la luna* (1989).

Tanto la experiencia como empleado del censo, como la de marinero están ampliamente desarrolladas en *La habitación cerrada* (1987), aunque, años más tarde todavía no es capaz de entender lo que le reportó la experiencia en el barco:

Aún ahora no entiendo bien lo que pretendía demostrar embarcándome así. Para mantenerme en desequilibrio, supongo. O sencillamente para ver si era capaz de hacerlo, de defenderme solo en un mundo que no era el mío. En

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Gérard de Cortanze, *Dossier Paul Auster*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.109.

<sup>34</sup> *Unearth: Poems, 1970-72*, New York, Living Hand, 1974. *Wall Writing: Poems*, Berkeley, The Figures, 1976.

ese aspecto creo que lo conseguí. No podría explicar lo que logré en esos meses, pero al mismo tiempo estoy seguro de que no fracasé.<sup>35</sup>

Con el dinero que había ganado en los meses en el mar, tuvo *para instalarse y poco más* en París, así que volvió a las traducciones, que alternó con los trabajos de *negro literario* para un productor de cine y para su mujer, lo que le llevó a pasar un mes en Méjico, a fin de ayudar a la señora X a rescribir una obra de teatro que debía convertirse en un libro. Debido a la depresión de la señora X, no llegó ni a empezar el trabajo, pero afortunadamente, nuestro escritor, lo había cobrado por adelantado, que más tarde le reclamaron, frente a lo que se defendió rechazando, incluso, un papel en una película que debió ser un éxito, Auster no dice el título. De vuelta en París, desempeñó un puesto de telefonista nocturno en la oficina del *New York Times* y las clases de inglés fueron otra fuente de ingresos.

Puede parecer una ironía de la vida, el hecho de que estando en contra de la intervención americana en Vietnam, se hubiera librado de ir a la guerra por sorteo, pero lo que resulta todavía más sorprendente es que, estando en París, le ofrecieran la traducción de la *Constitución Vietnamita*, del francés al inglés. Fueron ocho ó diez folios que le pagaron con una cena en el restaurante vietnamita más barato y sencillo, pero mejor de París, según cuenta en *A salto de mata*<sup>36</sup>.

En la vida de Cervantes, también se da alguna ironía. Como, en caso de que fuese cierto el altercado en las Galerías de Palacio, que después de huir de Madrid, ante la posibilidad de que le cortaran la mano derecha, como ejecución de la sentencia, que llegara a Roma en 1569 y en Lepanto le dejaran inútil la izquierda en octubre de 1571.

Antes de regresar a Nueva York, Paul Auster pasó unos meses, con su novia en la Provenza, traduciendo, escribiendo y cuidando la casa y de los perros de unos amigos. El acuerdo consistía en alojamiento y un salario de 50 \$, más dinero para la comida de los perros y la gasolina. A pesar de todo pasaron por momentos dramáticos a final del invierno, cuando, “Los cheques dejaron de llegar, robaron uno de los perros, y poco a poco acabamos con toda la comida de la despensa.” Desesperados se prepararon

---

<sup>35</sup> *A salto de mata*, p., 58.

<sup>36</sup> *A salto de mata*, pp. 69-70.



un pastel de cebolla con lo único que quedaba en la cocina, pero mientras hablaban para controlar la impaciencia provocada por el hambre, el horno hizo en exceso su trabajo y les quemó lo que debía ser su última cena. “Era realmente el fin, una situación terrible y espantosa.” Menos de una hora después llegó un amigo fotógrafo de *National Geographic*, que les invitó a cenar [...] “copiosamente y bien, [...] pero por exquisita que fuera la comida no puedo recordar nada” [...] “No he olvidado nunca el sabor del pastel de cebolla” [carbonizado]. *El cuaderno rojo* cuenta con todo detalle este periodo. La etapa en el sur completó su tercer viaje a Francia.<sup>37</sup>

Francia parecía la elección lógica, pero no creo que fuera allí por motivos lógicos. El hecho de que hablara francés, de que hubiera traducido poesía francesa, que conociera y apreciara una serie de gente que vivía en Francia, fueron argumentos que desde luego pesaron en mi decisión, pero no llegaron a ser factores determinantes. Lo que me animó a ir, creo, fue el recuerdo de lo que había pasado en París tres años antes. [...] Lo único que quería entonces era ponerme a escribir. Recobrando la interioridad y libertad de aquella primera época [...] No tenía la intención de convertirme en un ex patriota. Renunciar a los Estados Unidos de América no entraba en mis planes, y en momento alguno consideré la posibilidad de no volver. Sólo me hacía falta comprobar, de una vez por todas, si era verdaderamente la persona que creía que era.<sup>38</sup>

Hemos dejado a Cervantes en Roma como ayuda de cámara del Cardenal Acquaviva en 1570, pero después de un año pasó a formar parte de la *Armada Invencible*. Su heroica actuación en Lepanto lo convirtió, a los 24 años, en un protagonista como los de ficción, míticos caballeros en defensa de la cuenca mediterránea de la amenaza turca. Por otro lado, luchar junto a Don Juan de Austria suponía estar a las órdenes de un capitán tan joven como él,

[...] que como en los libros de caballerías, es hijo de un emperador, el mayor del mundo; ha nacido escondidamente de irregulares amores, se ha educado fuera de la corte y ha aparecido a la luz de las gentes aureolado de un maravilloso prestigio [...] Don Juan de Austria, nuevo Amadís, convence a los de su generación, entre ellos Cervantes, de que no es todo tan inverosímil ni fabuloso en los libros de caballerías.<sup>39</sup>

Su alistamiento en la Armada como arcabucero le permitió viajar por Italia, Urbina, Florencia, Venecia, Ferrara, Ancona, Lucca, Bolonia, Parma, Nápoles, Messina, Sicilia, Cerdeña y Génova. El siete de octubre de 1571 tomó parte en la batalla de

---

<sup>37</sup> *El cuaderno rojo*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 29-36.

<sup>38</sup> *A salto de mata*, pp. 60-61.

<sup>39</sup> Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1967, p., 34.

Lepanto a bordo de la nave *La Marquesa*, bajo el mando de Barbarigo. Recibió tres arcabuzazos que le valieron un aumento de tres escudos al mes, el reconocimiento de su valor entre sus superiores y los supervivientes de la mítica batalla y el sobre nombre de *el manco de Lepanto* para el resto de su vida. En 1575 partió de Nápoles en la galera *La Sol* rumbo a España con cartas de recomendación de Don Juan de Austria y del duque de Sessa, que avalaban su valentía en Lepanto como *soldado aventajado*. Pero la mala suerte, que siempre acompañó a los Cervantes, le visitó de nuevo y el 20 de Septiembre, *La Sol* fue abordada y sometida por el pirata Arnaute Mamí, por lo cual, Cervantes pasó cinco años y medio de cautiverio en Argel. Así lo recuerda en su comedia *El trato de Argel*, el soldado *Sayavedra* [...] “que representa la conciencia moral de la obra, y cuyo apellido tiene resonancias cervantinas evidentes.” Fue publicada en 1615 en el volumen de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.<sup>40</sup> Los versos que recuerdan la llegada a Argel son los siguientes:

Cuando llegué cautivo y ví esta tierra  
Tan nombrada en el mundo, que en su seno  
Tantos piratas cubre, acoge y cierra,  
No pude al llanto detener el freno,  
que, a pesar mío, sin saber lo que era,  
me ví el marchito rostro de agua lleno. (I, vv. 396-401)

*Los baños de Argel*, *La gran sultana* y *la Historia del cautivo* intercalada en la primera parte del *Quijote* recogen, también, los recuerdos de esos años de cautiverio.

## **Cervantes: Adiós a la Armada y a América.**

En 1581 Cervantes regresó a España del cautiverio argelino, esperando que se le reconociera su heroica participación en Lepanto con un nombramiento de capitán. No es difícil suponer que deseara reincorporarse a la Armada y marchar de nuevo a Italia, de la que guardaba gratos recuerdos. Escribirá en *El licenciado vidriera* que, Nápoles es la ciudad [...] “a su parecer y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa y aún de todo el mundo.” Y también sobre la vida del soldado:

[...] pintóle muy al vivo la belleza de la ciudad de Nápoles, las holgueras de Palermo, la abundancia de Milán, los festines de Lombardía, las espléndidas comidas de las hosterías; dibujóle dulce y puntualmente el aconcha, patrón; pasa acá, manigoldo; venga la macatela, li polastri, e li macarroni. Puso las alabanzas en el cielo de la vida libre del soldado, y de la libertad de Italia;

---

<sup>40</sup> *El trato de Argel*, Sevilla y Rey eds. Madrid, Alianza, 1996, p., XIV.

Pero la merecida distinción le fue denegada y superada la desilusión personal, en caso de que lo lograra, y con el furor migratorio que debía cundir por todos los rincones de Castilla, el 17 de febrero de 1582 solicitó por primera vez, sin éxito, un cargo al Consejo de Indias de Lisboa mediante carta dirigida a Antonio de Eraso, Cervantes tenía 34 años.

Entre 1581 a 1587, se casa, al parecer, precipitadamente en Esquivias con Catalina de Salazar, reside en esa localidad, pero viaja de vez en cuando a Madrid; tiene una hija con una madrileña casada con un tabernero y escribe *La Galatea*, fruto de la relación con los círculos poéticos de la capital influidos por el éxito de *La Diana* de Montemayor. [...] “me entretengo en criar a Galatea,” dice a Eraso en la carta de 1582, en donde, como apuntan Rey Hazas y Sevilla, vuelca el rencor por la indiferencia que le brinda la corte, más interesada en la política anexionista lusa, que en recompensar tantos años de humillaciones y sufrimientos. En *La Galatea*, continúan ambos especialistas, plantea su castellanismo frente a las prebendas concedidas a Portugal, inspirándose en el tono biográfico de *El pastor de Filida* de Gálvez Montalvo. Su pastor Elicio se opone al acuerdo del matrimonio del padre de Galatea, tras el que esconde a Felipe II, [...] “lo cual bien podría implicar una rebeldía en nombre del mundo de Galatea, o lo que es lo mismo, el mundo de las riberas del Tajo, el río castellano, y en consecuencia, en nombre de Castilla [...].<sup>41</sup> Ciento veinte ducados le pagaron a Cervantes por *La Galatea*, publicada en 1585.

El principal rasgo de la vida cervantina, como hemos visto hasta ahora, fue el viaje constante, la inestabilidad económica y la mala suerte. Sin una profesión, como la tuvieron su bisabuelo, su abuelo y su padre, que tampoco nadaron en la abundancia, se las arregló entre la Armada y los cargos de la administración pública, alternando etapas de desahogo, con otras de auténtica pobreza. Mientras la corte rechaza todas sus peticiones, Cervantes va plasmando sus recuerdos en su escritura, según Rey y Sevilla [...] “en buena medida, había llegado al mundo de las letras porque se le había cerrado el de la milicia.”

---

<sup>41</sup> Sevilla y Rey, 1995, p., 29.

En 1587, en lugar de ser nombrado capitán de la Armada o de adjudicarle un destino en el Nuevo Mundo, le otorgaron un cargo de comisario de las galeras reales, por lo que deja a Catalina, su mujer, en Esquivias y se marcha a Sevilla. En 1592 le nombraron recaudador de impuestos; ambos cargos dieron con él en la cárcel de Castro del Río en 1592 y en 1597 en la de Sevilla.

Seguramente debido al encarcelamiento en Castro del Río, no pudo cumplir el compromiso de entregarle al autor Rodrigo de Osorio las seis comedias pactadas a cincuenta ducados cada una, según escritura fechada el 5 de septiembre de 1592.<sup>42</sup> Pero, si por la cárcel no pudo escribir las referidas comedias, con ocasión de su ingreso en ella, podría ser que empezase a gestarse *El Quijote*, como parece decir el autor en el primer prólogo: [...] “bien como quien se engendró en la cárcel.” Si fuera así, según Antonio Rey Hazas, Cervantes debe referirse a los seis primeros capítulos, al parecer publicados con anterioridad a 1605, escritos siguiendo el patrón de *Las novelas ejemplares* e inspirado en el anónimo *Entremés de los romances*, en el que se cuenta como el labrador Bartolo enloquecía de leer romances.

El 21 de mayo de 1590 solicita de nuevo un destino en ultra mar, esta vez desde Madrid y por tercera vez desde Sevilla, donde reside desde 1587, como se ha dicho, esperando que se le haga la [...] “merced de un oficio en las Indias, de los tres o cuatro que al presente están vaco,” a lo que se le respondió: [...] “busque por acá en que se le haga merced.”<sup>43</sup> Esta última instancia firmada con los apellidos Cervantes de Saavedra, podría confirmar la hipótesis de la escritura de la *Historia del cautivo* entre 1589 y 1590, por aparecer en ella [...] “un soldado llamado tal de Saavedra” que años más tarde formaría parte del primer *Quijote*.

Por entonces Cervantes tenía 43 años y debía estar cansado de sobrevivir más de cinco años de cautiverio en Argel, durante los que no sólo tuvo que soportar el cautiverio en sí y superar el desánimo tras el fracaso de cuatro intentos de evasión, además, a su regreso a España, la corte no le reconoció su valor. Quizás contaba con un instinto especial para sobreponerse a la adversidad que le acompañó, como la pobreza, toda la vida. No en vano escribiría en el prólogo de sus novelas ejemplares sobre el

---

<sup>42</sup> Astrana Marín, 1953, vol. V, p., 30-31.

<sup>43</sup> Ibid., pp., 19 y 30.

cautiverio que fue: [...] “donde aprendí a tener paciencia de las adversidades.” Mucha paciencia tenía que tener don Miguel, que además de guardar cautela ante la iglesia, para evitar ser molestado por la Inquisición, tuvo que soportar la excomunión por el simple hecho de ejercer la función de comisario de galeras, requisando víveres para la armada, sin eximir a la Iglesia de esta obligación. Un incidente con un sacristán y el encarcelamiento de éste por negarse a contribuir, le costó la excomunión a Cervantes, y no fue la única, en el entremés *La guarda cuidadosa* reflejará la antipatía que sentía por este tipo de personajes:

Siempre escogen las mujeres  
Aquello que vale menos,  
Porque excede su mal gusto  
A cualquier merecimiento.  
Ya no se estima el valor,  
Porque se estima el dinero,  
Pues un sacristán prefieren  
A un roto soldado lego;  
Más no es mucho que, ¿quién vió  
Que fué su voto tan necio,  
Que a sagrado se acogiese,  
Que es de delincuentes puerto?

La mala fortuna se cebo en él hasta tal punto que le fue atribuido, falsamente en Valladolid, la autoría de un homicidio perpetrado delante de su casa en 1605.<sup>44</sup> Unido a esta vida de frustración y carencias, de trece años de duros e indignos trabajos, ante el fracaso bélico de la Armada, el hambre, el escepticismo y una vida familiar llena de conflictos, resulta más que razonable que sintiera añoranza de [...] “la vida libre del soldado [...] y la libertad de Italia,” [...] por lo que el Nuevo Mundo debió parecerle la mejor de las alternativas.

Cervantes podría haber conseguido embarcarse rumbo a América, pero en tal caso, *La Galatea*, *El Quijote*, las *Novelas ejemplares*, *El Persiles*, *El Viaje al Parnaso*, las *Ocho comedias* y *los ocho entremeses*, no hubieran sido compuestas tal y como las conocemos o no hubieran sido compuestas en ningún caso, ya que el contacto directo con el entorno inmediato fue determinante para ofrecer el realismo *admirable* y *verosímil* que impregnaron sus obras. Porque la relación con poetas y mendigos, el

---

<sup>44</sup> Ibid., p., 38.

contacto directo con lo cotidiano, tanto de España, como del extranjero, es lo que dieron a las obras de Cervantes el realismo que las caracteriza.

Martín de Riquer nos da algunos trazos de lo que Cervantes fue testigo como comisario de galeras y como recaudador de impuestos, de donde pudo nutrirse de modelos reales para crear los personajes de sus obras:

[...] había tenido que viajar por parte de España y visitar las más alejadas aldeas y se había puesto en contacto íntimo y directo con el pueblo: con palurdos ignorantes, con ricachones avaros, con mujeres hacendosas y hembras de rompe y rasga, con curas de aldea y con hidalgos de villorrio. Había tenido que hacer noche en ventas ruines e incómodas, en las que paraban toda suerte de caminantes, desde el noble señor y la dama principal, hasta el tramposo titiritero o el más vil castrador de puercos.<sup>45</sup>

Por otro lado, Astrana Marín nos cuenta que en el libro parroquial de Esquivias, localidad de la que procedía su mujer, entre 1587 y 1600 aparece el nombre del cura Pedro Pérez; que en el testamento del tío de su mujer, Juan de Palacios, se menciona a un tal Alonso Quijada, vecino del lugar; y que en España el apellido Quijote era corriente en la época, como lo demuestran los certificados de defunción de Pedro Quijote hijo de Pedro Quijote muerto en 1595 y Antón Quijote muerto en 1605. Por lo que el origen manchego de don Quijote bien puede ser, como se ha venido afirmando desde el comienzo de la historia crítica de la obra, el resultado del contacto directo de Cervantes con la España profunda. También el personaje de Sancho pudo ser sugerido por un antiguo refrán, “Allá va Sancho con su Rocín”, Covarrubias en su *Tesoro*: “Dizen que este era un hombre gracioso, que tenía un aca, y donde quiera que entraba la metía consigo”.<sup>46</sup>

De los años en Sevilla, (1558-60 y 1587-1600) y quizás de su supuesta afición al juego y del encarcelamiento en el noventa y siete, pudo resultar el acercamiento al submundo mafioso que protagoniza el peculiar Monipodio, reflejado también en *La española inglesa* y en el entremés *La cárcel de Sevilla*. Durante su segundo periodo en Sevilla pudo conocer también a su admirado Lope de Rueda.

---

<sup>45</sup> Martín de Riquer, 1976, p., 40.

<sup>46</sup> Astrana Marín, 1953, V., V, pp., 171 y 248.

De su estancia en Valladolid (1603-1606), mientras la ciudad sirvió de asiento a la corte de Felipe III, tanto como a las “mozas vagabundas” y con ellas, al “mal francés”, resultó *El coloquio de Cipión y Berganza* en donde se cuenta como el alférez Campuzano, protagonista de *El matrimonio engañoso*, sale del hospital de la Resurrección después de *tomar sudores*, y ser testigo del excepcional acontecimiento canino cerca del matadero, barrio en el que se ubicaba la casa en la que vivió nuestro escritor esos años. Del matadero sevillano ya traía sobrado conocimiento de sus etapas anteriores en la ciudad andaluza, como demuestra la descripción del matadero en *Rinconete y Cortadillo*.

La escritura de la obra de madurez de Cervantes, se puede considerar, como la consecuencia de su permanencia en España, por esta razón, de alguna forma lo podemos conectar con el interés de Auster por [...] “los accidentes que no llegan. Un peatón que se libra de ser atropellado por un milímetro. Esa distancia mínima contribuye a fabricar una vida nueva.”<sup>47</sup> Se puede aplicar esta misma reflexión, teniendo en cuenta que el hecho de que no se le autorizase la incorporación a la Armada y de que no se le considerara apto para cruzar el Atlántico, no equivalen a ningún tipo de accidente sino, a la frustración de los deseos de un hombre que no se encontraba a gusto ni querido. En la *Adjunta al Viaje al Parnaso* escribió: [...] “ni los autores me buscan, ni yo les voy a buscar a ellos” [...]

La extraordinaria capacidad de observación cervantina, de haber ido a América, se hubiera nutrido de las novedades de las tierras y las gentes recién descubiertas. Por el contrario, al permanecer en España, el pesimismo impregnó su obra por lo vivido en carne propia y por los síntomas del derrumbamiento del Imperio, agravado:

[...] “por la peste, la emigración masculina no orientada a generar riqueza, sino, a la “*iglesia, mar o casa real*, económica y demográficamente inútiles, por un lado y, por la proliferación de estudiantes, vagabundos, domésticos y mendigos cuya vida picaresca no favorece en nada a la producción, ni a la población.”<sup>48</sup>

Si Cervantes hubiera visto satisfecho su anhelo de ir al Nuevo Mundo, digo, la descripción del entorno español hubiera sido sustituida por la posibilidad de testimoniar

---

<sup>47</sup> Gérard de Costanze, 1999, p., 21.

<sup>48</sup> Pierre Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 2004, p., 69.

el desarrollo de un mundo nuevo, y conociendo el compromiso literario que mantuvo Cervantes con la realidad, no es aventurado imaginar a Tomás Rodaja aprendiendo todos los secretos de un hechicero indio; que Rinconete y Cortadillo no lo hubieran tenido fácil para integrarse en una tribu aislada en la que sólo se hablase Quechua; que la Gitanilla sería amiga de Pocahondas; que don Quijote hubiera encontrado en el Amazonas un marco incomparable para satisfacer su deseo de aventuras sin necesidad de recurrir a la imaginación, porque allí, la realidad superaba la fantasía de las novelas de caballerías; por otro lado, a Sancho le hubieran sobrado ínsulas donde escoger y los *Trabajos de Persiles y Segismunda*, en lugar de parodiar la novela bizantina, hubiera preconizado *in situ*, lo Real Maravilloso.

Cuando apareció la primera parte del *Quijote* en 1605, ya había escrito *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, no publicadas hasta 1613 con el resto de las *Novelas ejemplares*, que circulaban, anónimamente manuscritas por Francisco Porras de la Cámara, mezcladas con otras obras.

*El viaje al Parnaso* se puso a la venta impreso en 1614; La segunda parte del *Quijote* y *Las ocho comedias y los ocho entremeses, nunca representados* son de 1615. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, fue publicada póstumamente, en 1617. Quedaron en la oscuridad las comedias representadas y desgraciadamente no impresas y desaparecidas, de las que habla el autor con cariño, como es el caso de *La confusa*, estrenada en 1565 y *El trato de Constantinopla y la muerte de Selim* escrita en 1587. No vieron la prensa y quizá nunca fueron escritas, las obras anunciadas, *El engaño a los ojos*, *El famoso Bernardo*, ni *Las semanas del jardín*.

## **Paul Auster: Primer matrimonio. Editorial Ex-Libris y Beca Ingram Merrill**

Paul Auster regresó a Nueva York en julio de 1974 y en un arrebato su novia y él, decidieron casarse. Empezó a trabajar en la editorial Ex Libris, dedicada a publicar libros de manifestaciones artísticas del siglo XX. Auster escribía y distribuía catálogos y enviaba los pedidos. Trabajando en esta editorial conoció a John Lennon: "--Hola" -le saludó, tendiéndole la mano, "soy John". "--Hola" -le contestó Auster, dándole un buen



apretón de manos-. “-Soy Paul”. Lennon quería ver las fotografías de Man Ray.<sup>49</sup> En marzo de 1975, dejó la editorial y publicó [...] “dos libros de poemas, [escribió] varias obras de teatro, quince o veinte artículos de crítica y [tradujo] media docena de libros con su mujer, Lydia Davis.”<sup>50</sup> Su amigo John Bernard Meyers le animó a solicitar una beca a la Fundación Ingram Merrill dotada con cinco mil dólares, lo que le dio un respiro económico durante unos meses.

A través de Meyers, consiguió una única representación de una obra suya, que acortaría y cambiaría de título por el de *Laurel y Hardy van al cielo* [*Laurel and Ardy Go to Heaven*]. Tras el fracaso de la representación, [...] “la metí en una carpeta junto a las otras dos obras que había escrito (*Apagones y Escondite*) [*Blackouts y Hide and Seek*] y guardé la carpeta en un cajón de mi mesa. Mi intención era dejarla allí y no mirar nunca más dentro del cajón”.<sup>51</sup> Recordamos, ahora, el prólogo de 1614 de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, en donde Cervantes dice:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio.

No es raro que un escritor arrincone una obra o varias a la espera de que se las publiquen o con intención de que permanezcan así, guardadas para siempre, lo que es asombroso es que dos escritores escriban sobre la misma experiencia con tres siglos y medio de diferencia.

## **Primer hijo. Trabajar para sobrevivir. “Béisbol en acción” y beca de Bellas Artes**

En 1977 nació el primer hijo de Paul Auster, Daniel. La angustia por la falta de dinero se hizo entonces más asfixiante. Fue cuando se decidió a promocionar un juego de cartas con el que se podía jugar un partido de béisbol. Lo había inventado de niño y sobre aquel recuerdo, dibujó las cartas y redactó las reglas. Trató de vender su invento a

---

<sup>49</sup> *A salto de mata*, p., 90.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p., 91. Incluidas en el apartado Obras de Paul Auster.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p., 98.

varios fabricantes de juegos, sin éxito. Este episodio de su vida aparece con todo género de detalles en *A salto de mata*, las diez páginas que le dedica son la prueba tangible de hasta que punto llegó su desesperación económica. En el momento de tirar la toalla, sobre ser escritor, le llegó una beca de tres mil quinientos dólares del Instituto de Bellas Artes.

### **Una novela policíaca, *Jugada de presión*.**

La idea de escribir una novela policíaca le asaltó una noche de insomnio. Había sido un buen lector del género y conocía a fondo los entramados de las intrigas y escribió una novela con la trama clásica de asesinato pero que en este caso lo que tenía apariencia de asesinato, resultaba ser un suicidio. La tituló *Jugada de presión* [*Squeeze Play*] y firmaba con el pseudónimo Paul Benjamín, se publicó en una editorial que empezaba, pero quebró sin conseguir distribuir la novela<sup>52</sup>.

### **“Espacios blancos”. *La invención de la soledad*. Comienzo de una carrera literaria.**

El caso de Paul Auster es bien distinto al de Cervantes, respecto a su decisión de hacerse escritor:

Desde siempre, mi única ambición era escribir. Lo sabía desde los dieciséis o diecisiete años y nunca me había hecho ilusiones de que podría ganarme la vida escribiendo. El escritor no *elige una profesión*, como el que se hace médico o policía. No se trata tanto de escoger, como de ser escogido, y una vez que se acepta el hecho de que no se vale para otra cosa, hay que estar preparado para recorrer un largo y penoso camino durante el resto de la vida.<sup>53</sup>

En 1978 terminaba de escribir el artículo “Espacios blancos”<sup>54</sup> en el que exponía parte de su teoría literaria cuando su padre, Sam Auster, fallecía repentinamente dejándole una herencia que le permitiría escribir sin tener que preocuparse de cómo pagar las facturas. Esta situación es muy parecida a la de los escritores que protagonizan

---

<sup>52</sup> Tanto las tres obras de teatro, como el juego de cartas de béisbol y la novela de detectives, aparecieron publicadas en el volumen de *A salto de mata* como “Apéndices 1, 2, y 3”.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p., 9.

<sup>54</sup> Ver nota 16.

sus obras. Unas veces en forma de herencias, *El palacio de la luna*, otras son indemnizaciones como en *El libro de las ilusiones* o dinero encontrado como en *Leviatán*. Los protagonistas reciben una cantidad de dinero importante y a partir de ese momento pasan de una situación en la vida, a otra. Ese es el momento en el que empieza la historia que Auster quiere contarnos.

La muerte de su padre en 1979 y la escritura de *La invención de la soledad* marcan el comienzo de una nueva etapa en la vida del escritor, “Pensé: mi padre ya no está, y si no hago algo de prisa, su vida entera se desvanecerá con él.”<sup>55</sup> En esta obra de juventud ya aparecen los principios literarios propuestos en el artículo citado, “Espacios Blancos”, la simultaneidad entre el movimiento, la vida y la escritura y la ineficacia de las palabras para contar los acontecimientos.

En 1980, divorciado de su primera mujer, publicó la traducción de un texto de Simenon: *Trilogie africaine*, al año siguiente. En el 1981 conoció a Siri Hustvedt su actual mujer, también escritora. En 1982 apareció su extraordinaria antología de poesía francesa de siglo XX: *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*, de la que hizo la selección de textos y la selección de traductores de los mismos. Este mismo año aparece *La invención de la soledad* con éxito considerable. En el 83 publica más traducciones, la selección de textos de Joseph Jouvert, *The Notebooks of Joseph Jouvert*, y “Pour un tombeau d’Anatole” (“A Tomb for Anatole”) y el libro de recuerdos de Philippe Petit, el funambulista que encontró en Montmatre, *On the High Wire*.

En el micro relato *Wren’s Christmas Story* [*Cuento de Navidad de Augie Wren*] publicado en el *New York Times*, el 25 de diciembre de 1990, contiene la técnica narrativa de casi toda su obra. Paul Auster cuenta la historia del personaje Paul Auster, que recibe el encargo de escribir un cuento de Navidad. Su amigo Augie Wren le cuenta una historia verdadera, en la que el mismo Augie adopta la personalidad de Robert Goowding: Un personaje, el mismo Auster en la ficción, escribe la historia que otro personaje le cuenta, que a su vez adopta la personalidad de un tercero.

La publicación de este cuento interesó al director de cine Wayne Wang, quien le propone la escritura del guión de cine *Smoke*. En mayo de 1990 ambos se reúnen en el

---

<sup>55</sup> *La invención de la soledad*, p., 12.

apartamento del escritor en Park Slop. En diciembre de 1994 terminarán de rodar *Smoke* y *Blue in the face*. Estrenadas y publicadas como libros en el 1995. *Mr. Vértigo*, se publicó en 1994. En 1996 *Smoke* recibe el premio a la mejor película extranjera en Dinamarca y Alemania. Ese mismo año Auster escribe y dirige *Lulú on the Bridge* [...] *Lulú en el puente*. *Timbuctu* [Tombuctú] apareció en 1999, *The book of Ilusions* [El libro de las ilusiones] en 2002 y *Oracle Night* [La noche del oráculo] en 2003; *Brookling Follies* en 2006; *Travels in the Scriptorium* [Viajes por el Scriptorium] en 2007 y *Man in the Dark* [Un hombre en la oscuridad] en 2008.

## **Contexto histórico de Cervantes y Auster**

En este apartado, me propongo exponer las razones por las que, *El Quijote* fue la respuesta o un síntoma a la necesidad de renovación y de adaptación de la nueva mentalidad del hombre moderno, carente de un lenguaje capaz de expresar la nueva relación con la naturaleza, con Dios, con la ciencia, con las cosas, con la historia, con la literatura y consigo mismo, y compararlas con las causas de las convulsas rupturas que los artistas y filósofos de la segunda mitad del siglo XX mantuvieron con la tradición humanista del siglo XIX y las primeras décadas del siglo pasado, para comprobar que si bien en el *Quijote* se recogen, no sólo los síntomas de una época en crisis, sino también la solución literaria y lingüística a esa crisis del siglo XVII, tres siglos y medio más tarde y aún hoy día, cuando acabamos de celebrar el cuarto centenario de la obra magna de Cervantes, los recursos literarios de ésta siguen resolviendo los interrogantes teóricos provocados por las innovaciones históricas, sociales y culturales, que llevan agitando al hombre durante más de cien años.

### **La ruptura con el lenguaje**

La búsqueda del conocimiento iniciada durante el Renacimiento, sin el temor al absoluto, continuaba siendo imparable en la Europa del siglo XVII. Marcelo Dascal<sup>56</sup> describe la época a través del aluvión de novedades provocadas por el progresivo declinar de la *Escolástica* y del latín; por el desplazamiento de Dios del centro del pensamiento; por el protagonismo de la realidad inmediata en lugar de la fantasía

---

<sup>56</sup> Marcelo Dascal, "Lenguaje y conocimiento en la filosofía moderna", en *Del Renacimiento a la Ilustración*, I, Madrid: Trotta, CSIC, 1992, p., 15.

medieval; por la Reforma; por la crítica a Platón; por las necesidades tecnológicas y económicas derivadas de los descubrimientos geográficos; por el reconocimiento de las lenguas autóctonas europeas y las recién descubiertas en América y por la reaparición del nuevo escepticismo paralelo al desinterés por la vida después de la muerte que, daba paso a la preocupación por el individuo, para asegurar la permanencia en el mundo de los vivos.

Estas novedades postergaron las certezas fundamentales, por lo que el lenguaje tuvo que adaptarse para reproducir la nueva realidad y madurar en la exposición de un nuevo discurso que ya no tenía a Dios como centro de la vida del hombre y en consecuencia el lenguaje antiguo, como vehículo de expresión del conocimiento, ya no era de fiar. La relación lenguaje-conocimiento se había convertido en un tema recurrente desde el Renacimiento, ya que éste abría al hombre las puertas de la libertad, libertad que empezaba en las palabras al multiplicar hasta el infinito su significado. Fue con la expansión del significado como se fue configurando el criterio y con él, el punto de vista. El nuevo concepto de lenguaje fue convirtiéndose en el soporte del individualismo y del sentido crítico, frente a una realidad cada vez más ambigua, cuya representación dejó de ser incuestionable.

## **El primer perspectivismo literario: La Picaresca**

Al liberarse de los servicios a la moral, a la piedad religiosa y a la historia, la literatura asumió como único fin el entretenimiento y el deleite del lector. La decadencia del platonismo ya no garantizaba la correspondencia directa entre las cosas y el cielo de las palabras y el escritor, identificado como individuo, tuvo que ocuparse de elaborar una nueva correspondencia entre ambos. De este nuevo panorama surgió un género que acabaría llamándose novela.

La picaresca había iniciado el camino hacia la consolidación de la nueva narrativa moderna, en la que lo representado y el representante se relacionaban estrechamente sin mediación ninguna entre el original tomado de la realidad inmediata y lo reproducido en el plano artístico. La mimesis se generaba desde el punto de vista de un narrador determinado, que contaba una historia a través de la analogía directa, vivida

o inventada por él. Nada hacía dudar de la autenticidad de lo representado, que se atribuía visos de historicidad. Lelia Madrid nos dice a este respecto:

[...] al desconocer la naturaleza transpositiva del signo lingüístico, el conocimiento estaba signado por la semejanza [...] El discurso era uno solo y no había espacio para lo marginal, ni las perspectivas, ni las versiones o diferentes lecturas.<sup>57</sup>

Con la picaresca, lo reproducido, imaginado o no, respondía a un original sometido a la predestinación biográfica del protagonista por *ser hijo de sus padres*, condición que le hacía incapaz de alterar su destino, ofreciendo una versión en primera persona única y cerrada de su propia vida.

La transparencia de los datos biográficos del protagonista, como la bajeza de su origen, dejaban atrás la tradición medieval construida sobre personajes heroicos con laboriosos y oscuros orígenes históricos y familiares. *El punto de vista* del nuevo personaje informaba y conformaba la narración que, al ser leída, podía ser cuestionada por la superior condición del lector, frente al ínfimo nivel de la sociedad seiscientista que representaba el pícaro.

Riley reconoce en la picaresca un perspectivismo primario que desarrollará profundamente Cervantes en *El Quijote* a través de la compleja naturaleza de los responsables del texto desplegados en varios niveles (anales manchegos, cronistas, historiadores, encantadores, Cide Hamete Benengeli, editor y traductor ) a demás de la variedad y abundancia del diálogo entre todos los personajes, no sólo entre Don Quijote y Sancho, sino entre todos los representantes de la sociedad del momento; del habla de cada uno de ellos, como señaló Leo Spitzer; de la opinión de los personajes como lectores de novelas de caballerías y del mismo lector en diálogo con el libro: “Tu lector pues eres prudente juzga lo que te pareciere” [...] escribe el traductor, en el margen, al terminar la aventura de la “Cueva de Montesinos”. (II, XXIV). En contraste con la Picaresca, donde [...] “el mundo era legible y sus signos eran interpretados por el protagonista como significantes [...]”<sup>58</sup> el Barroco inauguraba el reino de la ambigüedad, de la duda, de la opinión y del escepticismo.

---

<sup>57</sup> Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: La inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987, p., 20.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 17.

## La búsqueda de la objetividad

Montaigne había iniciado la búsqueda del discurso objetivo en la *Apología de Raimond de Sabond*, a través de la que difundió las ideas básicas del escepticismo antiguo, reclamando el acceso a la objetividad, imposible en un mundo todavía incapaz de desinhibirse del heredado aprendizaje unívoco medieval que, hacía inviable el análisis de una verdad limpia de implicaciones subjetivas. Montaigne proponía el distanciamiento entre el suceso y la opinión, lo que en la ficción corresponde a la separación entre el autor y la historia, para otorgar al lector el máximo grado de libertad que se lograría medio siglo después en *El Quijote*:

Por otra parte, ¿quién podrá juzgar de esas diferencias? Lo que decimos de las disputas religiosas, que necesitamos de un juez que no pertenezca ni a un bando ni a otro, sin ideas preconcebidas ni simpatías, cosa imposible entre los cristianos, ocurre igualmente en esto; pues si es viejo, no puede opinar sobre la manera de sentir de la vejez por ser él mismo parte interesada en el debate; si es joven lo mismo; si sano, tampoco; si está enfermo, si duerme o si vela. Precisaríamos de alguien exento de estas cualidades para que sin prejuicio juzgase de las percepciones, que el serían indiferentes; y para ello precisaríamos un juez que existiera.<sup>59</sup>

Montaigne planteó la necesidad de encontrar la verdad objetiva y el Barroco, dando un paso más hacia delante, desecharía esta búsqueda aceptando la realidad calidoscópica múltiple y subjetiva.

Por otro lado, cuando Descartes afirmaba que sólo el intelecto podía reconocer la verdad y alcanzar un conocimiento subjetivo, a través del yo, ese yo autosuficiente para el conocimiento ya estaba presente varias décadas antes en Quevedo, Calderón, Góngora, Shakespeare y Cervantes, quienes consideraban que las manifestaciones del yo a través del sueño, la locura y la soledad, ofrecían soluciones al lenguaje para expresar una verdad, cada vez más inestable.

## La locura

---

<sup>59</sup> Michael de Montaigne, “Apología de Raimundo Sabunde” en *Ensayos*, Vol. II, Madrid, Cátedra, 2002, p. 326.

Don Quijote, en su locura, se constituye como el signo de la aparición de la subjetividad como estado de conciencia, en una realidad construida sobre el lenguaje como experiencia individual. Él es quien ha querido ser, por voluntad propia [...] “yo se quien soy [...] y se que puedo ser no sólo los que he dicho sino todos,” [...] I, V. Junto a Hamlet, es el paradigma ante la duda metafísica que angustiaba al hombre: La ambigua relación entre la realidad y la ficción; la tradición y la modernidad.

Don Quijote actuó gracias a la locura, superponiendo lo leído a lo vivido, dice Riley. Utilizó la parodia de los libros de caballerías como respuesta al sentimiento de nostalgia de la pérdida de identidad entre el signo y el significante. Hamlet fue incapaz de decidir que camino tomar, existió bajo la duda ontológica entre el ser real o el ser en la fantasía. También Segismundo debe su existencia a la duda entre la vida y el sueño. El peregrino de Góngora vaga en solitario imitando la realidad bucólica por la añorada Arcadia y Montaigne había vivido, en la realidad, entre la presunción del saber y la imposibilidad de la certeza. Todos dudaban de la certidumbre del pasado y se enfrentaron solos, a un mundo desprovisto de las antiguas equivalencias del conocimiento absoluto, planteándose interrogantes en torno a la duda metafísico-epistemológica con preguntas como: ¿Qué soy? ¿Qué es vivir? ¿Qué es ser?, como sugiere McHale<sup>60</sup>

En esta atmósfera de búsqueda de nuevas formas de representación surgió el loco-cuerdo para fusionar las verdades absolutas de la Edad Media con el desajuste entre la realidad y el equilibrio de su representación en el Barroco.

Erasmus de Rotterdam, en el *Elogio de la locura*, había recorrido los estamentos de las clases privilegiadas de la sociedad para demostrar que en todos ellos aceptaban la locura porque tras ella, a menudo, se escondía la verdad dual o la ilusión de las apariencias. Según Harald Weinrich<sup>61</sup> la locura junto al ingenio y la melancolía constituían la poética heredada de la tradición medieval y provocaban la risa al confundir la ficción con la realidad. Foucault explica su función en la cultura de Occidente:

---

<sup>60</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen, 1987, p., 58.

<sup>61</sup> *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Renacimiento. La utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Heinz-Peter Enderss, Pamplona, Eunsa, 2000, pág. 33.



Una vez desastados la similitud y los signos, pueden constituirse dos experiencias y dos personajes pueden aparecer frente a frente. El loco entendido, no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje tal como se ha dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como se fue institucionalizando poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XX es el que se ha enajenado dentro de la analogía. Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras. [...] Dentro de la percepción cultural que se ha tenido del loco hasta finales del siglo XVIII, sólo es el Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia, por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza. [...] De allí proviene (de la Soberanía de lo Mismo) en la cultura occidental moderna, el enfrentamiento de la poesía y la locura. Pero no se trata ya del viejo tema platónico del delirio inspirado, es la marca de una nueva experiencia del lenguaje y de las cosas. En los márgenes de un saber que separa los seres, los signos y las similitudes, y como para limitar su poder el loco asegura la función del *homosemantismo*: junta los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar. El poeta asegura la función inversa; tiene el papel alegórico bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír “el otro lenguaje” sin palabras ni discursos de la semejanza. El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos.<sup>62</sup>

Foucault actualizaba en la década de los sesenta la postura de los escritores barrocos comparando al loco con el poeta capaz de encontrar semejanzas que él mismo genera de las cosas que le rodean, sin tener en cuenta lo diferente que puedan ser esas cosas de las palabras que les otorga. El loco tiene el poder de la *homosemantización*, es decir, juntar las palabras para igualarlas y el poeta tiene el papel alegórico, hacer llegar esa igualdad hasta las palabras que hablan de esa igualdad. El loco elimina un objeto atribuyéndole otro significado y el poeta une el signo y la semejanza.

Respecto a Don Quijote, Foucault dice:

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso [...] las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanzas que las llene; ya no marcan las cosas [...] los signos del lenguaje no tienen más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas Don Quijote vaga a la aventura. [...] La verdad de Don Quijote no está en la

---

<sup>62</sup> Michael Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pp., 55-6.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, pp., 54-5.

relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas.<sup>63</sup>

Si en el Barroco las palabras rompieron su relación con las cosas, hoy, renuevan ese divorcio y funcionan como átomos individuales carentes de significado fuera del texto del que tienen que formar parte. Foucault utiliza la imagen de don Quijote enfrentándose a las palabras en busca de nuevos significados y recuerda que es el lector de esas palabras, quien debe darles el significado que andan buscando.

Michael Foucault, reconoció el icono de don Quijote y Sancho como meta escritura; como parodia de los libros de caballerías vive para cumplir la ley de la caballería, en el mundo que se circunscribe, desde las páginas del libro hasta la escritura misma:

Largo grafismo gráfico como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre las semejanzas de las cosas. Sin embargo no del todo: pues en su realidad de hidalgo pobre, no puede convertirse en caballero, sino escuchando de lejos la epopeya secular que formula la Ley. El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer, y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballerías escribieron de una vez por todas, la prescripción de su aventura.<sup>64</sup>

## La nueva ruptura con el lenguaje

Durante las primeras décadas del siglo XX, surgieron las vanguardias con [...] “la misión de hacer el arte extraño al mundo, sacudir la sensibilidad entorpecida, forjar una nueva realidad mediante la fragmentación de la antigua” [...] <sup>65</sup> Buscar la burla de las afirmaciones tradicionales, para expresar lo despiadado y lo blasfemo. Durante el siglo de Picasso surgió un desenfrenado componente dionisiaco de erotismo, agresión, desmembramiento, muerte y nacimiento. Ezra Pound había decretado del arte: “Que sea

---

<sup>64</sup> Ibid., p., 53.

<sup>65</sup> Richard Tarnas. *La Pasión del pensamiento occidental*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1997, p., 370.

nuevo” pero con el tiempo reconoció: “No logro que sea coherente”, recuerda de nuevo Tarnas y añade.

La preocupación por lo irracional y lo subjetivo, en combinación con el impulso de librarse de toda convención, produjo un arte surrealista inteligible sólo para un grupo de esotéricos, que no buscaba la comunicación.[...] El arte del siglo XX buscó de manera constante, fue una creciente lucha ascética en busca de una esencia no comprometida del arte, que eliminara gradualmente todo elemento artístico que pudiera considerarse periférico o contingente – representación, narración, personaje, melodía, tonalidad, continuidad estructural, relación temática, forma contenido, significado final- llevó inevitablemente a moverse hacia un punto final; en sólo un lienzo en blanco; un escenario vacío; el silencio. Los artistas quedaron ensimismados y finalmente abandonados a sus propios procesos creadores y a sus propios procesos formales. La impotencia subyacente empujó al artista a retirarse del mundo. Se limitaban a abordar problemas sobre la confrontación del yo y su lucha privada por la sustancia, por no hablar del compromiso con las visiones morales universales que ya no parecían sostenibles. La actividad humana se vio forzada a buscar fundamentos en un vacío sin modelos. El significado era arbitrario; la verdad tan solo convención; la realidad imposible de desvelar; el hombre una pasión inútil.<sup>66</sup>

Lo que había comenzado siendo una ruptura con la función estética del arte convencional burgués liberal de principios del siglo pasado, acabó en una búsqueda, un continuo interrogante sin respuesta, inserta en un mundo sin modelos, consumido por el vacío heredado de las dos guerras. El sentimiento de certidumbre del hombre en sí mismo había evolucionado a lo largo de trescientos cincuenta años, para regresar, en cierto modo, al punto de partida:

[...] el hombre a partir del cartesianismo adquirió una confianza ilimitada en sus propias capacidades, en su habilidad para adquirir conocimientos a través de la experiencia empírica. La dicotomía medieval razón y fe fue seguida por la divergencia entre el racionalismo científico y la cultura humanística romántica moderna. Los poetas románticos, los místicos religiosos, los filósofos idealistas y los psicodélicos contraculturales afirmarían la existencia de otras realidades más allá de la material y abogarían por una ontología de la conciencia humana marcadamente distinta de la ontología del empirismo convencional. Pero cuando se trataba de definir una cosmología básica, la mentalidad científica secular seguía determinando el centro de la gravedad. [...] La división de la Edad Media entre fe y razón y la división de comienzos del mundo moderno entre religión y ciencia se habían convertido en la división entre sujeto y objeto, entre lo interior y lo exterior, entre el hombre y el mundo, entre las humanidades y la ciencia [...] De lado de los románticos, Rousseau, Goethe o Wordsworth, se produjo una apasionada lucha por la unidad de conciencia con la naturaleza, tanto desde el punto de vista de la poética como desde el

---

<sup>66</sup> Ibid. pp., 387- 388.

punto de vista instintivo [...] Sin embargo este sentido primitivo romántico de armonía con la naturaleza sufrió la compleja influencia de su propio desarrollo interno [...] efectos de la civilización industrial y de la historia modernas, así como de la visión científica de la naturaleza como impersonal, no antropocéntrica y azarosa [...] el hombre moderno sentía cada vez más el alejamiento de la naturaleza, [...] y su confinamiento en un universo absurdo de azar y necesidad.<sup>67</sup>

El tono apocalíptico comenzaba a invadir los aspectos de la vida cultural. Se hablaba de declinación, caída, destrucción, colapso de casi todos los proyectos intelectuales de occidente, de un

[...] sentido extenuante de la significación metafísica y de la futilidad personal, pérdida de fe espiritual, incertidumbre en lo referente al conocimiento, una relación mutuamente destructiva con la naturaleza y una intensa inseguridad acerca del futuro humano. En los cuatro siglos de existencia del hombre moderno, Descartes y Bacón se habían convertido en Kafka y Beckett.<sup>68</sup>

El siglo XX se caracterizó por sumirse en un proceso contradictorio, por un lado se estaba produciendo un avance intelectual y psicológico extraordinario que tuvo como consecuencia un profundo sentimiento de malestar y alienación provocada por la abrumadora información sobre todos los aspectos de la vida. Cada vez se hacía más difícil dar coherencia y afianzar la certeza al mundo contemporáneo, al pasado histórico, a otras culturas, a otras formas de vida, al mundo subatómico, al macrocosmo, a la psique humana. El gran impulso que definió al hombre del Renacimiento - en su búsqueda de independencia, autodeterminación e individualismo- había terminado en un mundo en el que la espontaneidad y la libertad individuales se hallaban cada vez más ahogadas, no sólo teóricamente por un cientificismo reduccionista, sino también por el colectivismo y por el conformismo de la sociedad de masas. Los grandes proyectos revolucionarios habían llevado al individuo moderno a convertirse en meras cifras del aparato burocrático, comercial y político.

## **El nuevo escepticismo, la novedad del existencialismo. La transición postmoderna.**

---

<sup>67</sup> Ibid. p., 375.

<sup>68</sup> Ibid, p., 390.

En el aspecto literario, el modernismo había supuesto el fin de los grandes relatos del siglo XIX que tenían como fin tomar un objeto y hacerlo existir. Pero la estética occidental del siglo XX daba paso a la ambigüedad, al pluralismo y al relativismo. Rechazaban el humanismo que atribuía al hombre el poder para manipular la naturaleza en favor de un lenguaje que no solidificara “nuestros estados de conciencia” y que debía alcanzar un estado autónomo<sup>69</sup>. Supuso la vuelta al escepticismo que rechazaba la mimesis en la representación y la linealidad de la trama, en favor de la forma espacial, que terminará por evitar la temporalidad en la ficción con principio, medio y final. Esta posición la mantuvieron también los movimientos del absurdo de entre guerras y posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo que, orientaban a los hombres a adquirir conciencia sobre ellos mismos como individuos. El poder, procurado por el avance tecnológico, contrastaba con la sensación de desamparo. La moralidad profunda y la sensibilidad estética se enfrentaban a la horrible crueldad y a la basura. El ímpetu del hombre moderno había explotado en todas direcciones y sin embargo había desembocado en una pesadilla terrestre y en un desierto espiritual.

Según Tarnas<sup>70</sup> el existencialismo, como estado de ánimo o pesadilla, expuesto en las obras de Heidegger, Camus y Sartre, invadía toda la cultura moderna. Fue el vehículo que expresó la angustia y la alienación de la vida del siglo XX: el vacío espiritual, el sufrimiento, la muerte, la soledad, el miedo, la culpa, el conflicto, la inseguridad ontológica, la carencia de valores absolutos o contextos universales, el sentido del absurdo cósmico, la fragilidad de la razón humana y el callejón sin salida. Las cosas existían porque existían, no había ningún plan superior. Dios había muerto y el Universo era ciego a las preocupaciones humanas y estaba desprovisto de significado o de finalidad. El hombre estaba abandonado a sí mismo. Todo era contingente, había que admitir la falta de significado de la vida. Sólo la lucha daba sentido<sup>71</sup>.

Los narradores contemporáneos se dedicaron cada vez más a describir individuos atrapados en un medio problemático hasta la perplejidad tratando de crear sentido y valor en un contexto desprovisto de significado. La anterior pasión romántica

---

<sup>69</sup> Cristina Garrigós, *John Barth, Textos sobre el postmodernismo*, León, Universidad de León, 2000.

<sup>70</sup> *Ibid*, p., 370.

<sup>71</sup> En *La habitación cerrada* el narrador hará esta misma reflexión sobre la importancia de la lucha en la historia, y de como ésta está por encima de las palabras.

de fundirse con el infinito comenzaba a volverse contra sí misma. El hombre expresaba cada vez más la fragmentación, la dislocación y su propia parodia, pues las únicas verdades eran la ironía y la paradoja.

El monólogo de Carlos Fuentes en *Zona Sagrada*, que recuerda al *Gato negro* de Poe y *El Cabo* de Faulkner, como también el capítulo 8 de *Absalón Absalón*, o las últimas páginas de *Malone* de Beckett, son ejemplos de la transición del

[...] dominante epistemológico modernista al dominante ontológico posmoderno [...] La narrativa continuó con [...] la ruptura con todo patrón de la estabilidad y empezó con la propuesta de un narrador indigno”,<sup>72</sup>

como en *Malone* de Beckett; o el punto de vista limitado de Robbe-Grillet y de la *nouveau-roman*, en *La Jalouse*, 1957 [La celosía] en la que el vacío por la destrucción del mundo ha sido reemplazado por la reconstrucción hecha por el lector, aunque todavía ejerce el dominante epistemológico, en la obsesiva precisión por la disposición espacial de los objetos. Continúa Brian Mc Hale, *Dans le labyrinthe*, 1959 [El laberinto] marca el momento en que el lector es invitado a participar, perdiéndose como se pierde el soldado en la ciudad estructurada a base de series repetitivas, como ocurre en *El proceso* de Kafka y también en la infinita biblioteca de la *Torre de Babel* de Borges.

## Las primeras manifestaciones postmodernas

En 1967 John Barth<sup>73</sup> declaró la imposibilidad de la representación, de la objetividad y de la verosimilitud, la insignificancia de la ideología y de la función del hombre en la historia y proclamó el fin de la novela como forma de arte, que no significaba el fin de la novela como género, sino la oposición a la novela humanista precedente, por considerar una futilidad la continuación de la estética modernista representada en las figuras de Marcel Proust, Stéphane Mallarmé, W.B. Yeats, Ezra Pound, T.S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann y William Faulkner, durante la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>72</sup> McHale, 1987, p., 58.

<sup>73</sup> Garrigós 2000.

Dos años después del texto de Barth, Sukenick escribió:

[...] la realidad no existe, el tiempo no existe, la personalidad no existe. Dios era el autor omnisciente pero ha muerto; ahora nadie conoce la trama, y puesto que nuestra personalidad no cuenta con la sanción del creador, no hay garantía de la autenticidad de la versión recibida. El tiempo se reduce a la presencia, al contenido de una serie de momentos discontinuos. El tiempo ya no tiene utilidad, de modo que no hay densidad, sino sólo oportunidad. La realidad es simplemente nuestra experiencia; la objetividad, por supuesto una ilusión. La personalidad una vez pasada la fase de la torpe conciencia de sí mismo, se ha convertido [...] en un simple lugar de nuestra experiencia. En vista de estos anonadamientos, ¿debería sorprender que tampoco exista la literatura? ¿Cómo podría existir? Sólo existen la lectura y la escritura [...] modos de mantener un aburrimiento ante el abismo.<sup>74</sup>

En este ambiente de búsqueda en torno a la entropía, desde un sentido de crisis, de pérdida, de que todo se viene a bajo, surgió, en los Estados Unidos, la generación de novelistas como Barth, Barthelme, Sukenick, Coover, Pynchon y otros que fueron agrupados por la crítica literaria, desde los años cincuenta y progresivamente hasta los setenta como movimientos de existencialistas norteamericanos, de humor negro, de fabulistas y finalmente posmodernos que emplearán el lenguaje como vehículo de la autorreflexión, dejando de ser el medio para ocupar el lugar del referente, “¿Puede el lenguaje transparentemente representar la realidad, o la realidad es producto de sistemas simbólicos diversos?”<sup>75</sup>

El siglo XX había llegado a un punto sin retorno, las dudas en torno a la funcionalidad del lenguaje eran cada vez más profundas y el artista se sumerge en un hondo escepticismo que le llevó a desacreditar:

- La imaginación como única generadora de la obra de arte, que desde el siglo XIX había estado respaldada por la omnipotencia realista, naturalista y modernista y que había llevado, con eficacia, la carga descriptiva del entorno externo, como el mundo interior de los personajes.

---

<sup>74</sup> Ronald Sukenick, “The Death of the novel” en *The Death of the Novel and others Stories*, New York, Dial, 1969, p., 41.

<sup>75</sup> Tony Tanner, *City of Words. American Fictions 1950-1970*, London, Jonathan Cape, 1971, 141-52. Cita tomada de Herzogenrth, *An Art of Desire. Reading Paul Auster*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p., 3.

- Al autor como origen del texto, rompiendo definitivamente con el carácter absolutista con que éste componía la obra.

Se propuso al azar y la contingencia como responsables del inicio del relato desprovistos de cualquier carga simbólica o de significado.

El azar recibió la responsabilidad de ser el auténtico generador de la obra de arte favoreciendo la controversia y la provocación por no facilitar soluciones, por el contrario, en un momento de posguerra y sentimiento de que todo estaba perdido, sin un lenguaje capaz de expresar el estado en el que había quedado el mundo; en los años cincuenta, el artista “pone sobre el tapete”, como ocurrió en el Barroco, la inseguridad, el caos, la incoherencia, el pluralismo, la diversidad, el eclecticismo y la heterogeneidad.

La epistemología moderna, otra vez, según McHale, a través de los monólogos internos, había tratado de responderse a las siguientes cuestiones: ¿Cómo puedo interpretar el mundo del que soy parte?” Y “¿Qué soy yo en él?” Y el correspondiente ontológico posmoderno, se pregunta “¿Qué mundo es este?” “¿Qué hay que hacer en él?” “¿Cuál de mis yo debe hacerlo?” Se preguntan insistentemente, pero no esperan hallar la respuesta, quedando los finales abiertos y los conflictos sin resolver.

Por otro lado, el arte se ha convertido, con la postmodernidad, en la reflexión permanente sobre el proceso de elaboración del objeto artístico: de nuevo, como en el Barroco, se escribe sobre el escribir y se pinta el pintar, se representa el representar, sin ocultar de la vista ni de la lectura los recursos utilizados.

En arquitectura, los edificios de cristal convierten los materiales de construcción en elementos con función estética y dejan sin cubrir sus entrañas: las conducciones de refrigeración, los desagües y las cañerías forman parte del conjunto tanto como elementos constructivos, como ornamentales. El Centro George Pompidou de París es un espléndido ejemplo para aclarar, en tres dimensiones el concepto estético de la condición posmoderna del arte.



La postura del hombre frente al reconocimiento de esta nueva realidad se hace, con el tiempo, acomodaticia. El individuo ha acabado acostumbrándose a la ausencia de valores absolutos, al fin de cualquier utopía y a la inexistencia de los modelos, que han provocado como contrapartida, la presencia permanente de la incertidumbre, por lo cual, lo único que le queda es recurrir al arte para plantear preguntas sin esperar respuestas.

## ***La parodia del Barroco***

### **Historia y literatura**

Otro paso más en el proceso hacia la modernidad durante siglo XVI fue, paradójicamente, la reaparición de *La Poética* de Aristóteles y su posición ante la finalidad del arte: El arte tenía que imitar sin mentir y escoger lo imposible verosímil frente a lo posible inverosímil. La Historia contaría lo ocurrido en el plano de lo particular y por otro lado la poesía lo que podía ocurrir en un plano universal. Este nuevo aristotelismo llegó a Cervantes a través de la obra crítica de El Pinciano,<sup>76</sup> que establecía la forma de diferenciar la poesía y la Historia: [...] el poeta escribe lo que inventa y el historiador se lo encuentra guisado, [...] II, p.11. Cervantes asimiló esta diferencia y la puso en boca de Sansón Carrasco:

[...] pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar y cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna [...] II. 3.

El Pinciano tacha las novelas de caballerías de disparates de la imaginación incontrolada:

[...] las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud no son fábulas, sino disparates, como alguna de las que antiguamente llamaban milesias, agora libros de caballerías, los cuales tiene acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad.<sup>77</sup>

En voz del canónigo recogió, de nuevo, Cervantes la enseñanza de El Pinciano al final de la primera parte:

---

<sup>76</sup> López Pinziano, *Philosophía Antigua Poética*, II, p 11.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p, 8.

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas. I, 47

*El Quijote* encierra entre muchas cosas, teoría literaria llevada a la práctica, porque Cervantes se había propuesto enseñar a leer al mundo y convirtió su obra en el diálogo sobre la diferencia entre la realidad y la ilusión, sin abandonar el límite de la ficción y sin dar soluciones fuera de lo estrictamente literario, porque su enseñanza iba dirigida al aprendizaje de la *diferencia* entre literatura y vida:

[...] expresar literariamente el contraste entre las imaginaciones extraordinarias y fantásticas y la experiencia común y usual [...] además de la naturaleza [...] oscilante de la realidad, que ya se consideraba imposible de ser aprendida de un modo absoluto [...] <sup>78</sup>

Todo giraba en torno al viejo tema del “engaño ante los ojos”, y la incapacidad de discernir donde terminaba el producto de la imaginación y donde empezaba la realidad. Cervantes reconoció la dificultad para marcar la diferencia y lo convirtió en teoría literaria: “Las cuestiones epistemológicas que plantea *El Quijote* son también problemas literarios, que interesan profesionalmente a Cervantes como novelista.”<sup>79</sup> Porque a pesar de que los libros se multiplicasen y la lectura se democratizase, la confusión entre los conceptos realidad y ficción, arte y naturaleza, imitación e invención, historia y poesía se arrastraban desde la Edad Media:

[...] todavía la historia se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia [...] lo escrito impreso pasó a ser no sólo un medio difusor de la cultura, sino también un modo de separar lo que es lícito de lo que no lo es, o lo que es lo mismo, separar lo que posee el estamento de verdad de aquello que no lo posee”. <sup>80</sup>

## **La novela de caballerías y *El Quijote*.**

El sentido de parodia en *El Quijote*, se percibe desde el primer párrafo del libro, en el que se refiere a la localización temporal, “no ha mucho tiempo” y espacial “un

---

<sup>78</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1980, pp., 30 y SS.

<sup>79</sup> Edward C. Riley, *Teoría de la novela de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989, pp., 65.

<sup>80</sup> Asun Bernárdez, *Don Quijote, el lector por excelencia* Madrid, Huerga y Fierro, 2000, pp., 43.

lugar” indefinido, del que no le interesa recordar ni el nombre. Pero nos remite a La Mancha, lo cual es mucho y nada. No es mucho, por la proximidad y la claridad de término y es nada porque, poca aventura caballerisca se podría esperar de un cuento por tierras manchegas, salvo en los cuentos folklóricos que, circulaban oralmente de venta en venta. Sumergirse en aquella lectura suponía embarcarse en una aventura con carácter cotidiano que era lo opuesto a lo que se podría esperar de una aventura caballerisca. La localización en la comarca donde se leería, haría que más de uno se sintiese identificado.

Por otro lado con el Descubrimiento, el mundo de las aventuras se había hecho realidad, la mentira se había hecho verdad y Don Quijote, sin moverse de La Mancha, convierte la verdad en una mentira creíble. La realidad del Nuevo Mundo le había quitado el lugar a la fantasía y *El Quijote* invirtió los términos convirtiendo la fantasía en realidad.

La decadencia del Imperio español, había dejado a Cervantes fuera de contexto como soldado, Beverley, compara el sentido de la parodia en *El Quijote*, con el del peregrino de Góngora:

[...] el ejercicio de la literatura ha reemplazado una praxis política y militar a la que ya no tienen acceso. Así como para el protagonista cervantino, el peregrino representa una estrategia de invención, un vehículo para la creación de un discurso *posible* en un momento histórico en que todo modelo y todo canon se ha hecho súbitamente anticuado y ya no sirve para representar las contingencias y contradicciones personales del escritor, mucho menos el contorno y el significado de su cultura.<sup>81</sup>

Como diría Riley, Don Quijote y el peregrino gongorino intentan superponer una realidad leída, la de la caballería andante y el del mundo pastoril, a una realidad vivida y prosaica que no oculta la sordidez y que desplaza a los personajes al aislamiento espacio temporal, que aleja a los personajes, en su ingenuidad, de los modelos que, Cervantes como Góngora, siguieron al pie de la letra en clave de parodia: El modelo de Amadís de Gaula para Don Quijote y el modelo pastoril de la *Arcadia* para el peregrino.

---

<sup>81</sup> Luis de Góngora, *Soledades*, John Beverley, ed. Madrid, Cátedra, 2003, p., 36.

La distorsión entre las referencias literarias y la realidad, que les salen al encuentro a ambos, se efectúa mediante la introducción de los signos de la diferencia que ofrece la realidad del momento: ventas por castillos, molinos por gigantes en el caso de Don Quijote y albergues en donde suenan trompetas militares por albergues rurales en los que el sueño del peregrino se ve interrumpido, “De trompa militar no, o destemplado / son de cajas fue el sueño interrumpido; / de can si embravecido / contra la seca hoja / que el viento repeló a alguna coscoja.” (1, 170-5)

El exilio pastoril del peregrino solitario de Góngora y el movimiento errante de Don Quijote responden, como sigue diciendo Beverly, a dos alternativas para “restituir la utopía arcaica de la crisis imperial” y lingüística como en una Babel en la que el discurso se dirige “hacia el puro narcisismo y la locura” debido a los excesos del humanismo del siglo XVI, que Cervantes bien se encarga en ridiculizar en *El Quijote*.

### **El género de detectives y *Trilogía de Nueva York***

Ya se ha dicho más arriba, pero es importante recordar, que la literatura de los años cincuenta y sesenta manifestaba un sentido de entropía y de pesimismo y como consecuencia se cuestionaba, también, la capacidad del lenguaje humanista y aristotélico para reflejar la realidad, “¿Puede el lenguaje transparentemente representar la realidad, o la realidad es el producto de sistemas simbólicos diversos?”<sup>82</sup> En esta situación de vacío e incertidumbre, la teoría postestructuralista de la deconstrucción del texto remite a la función de la parodia barroca con dominante epistemológico.

El objetivo en el Barroco fue la búsqueda de una verdad para sustituir el vacío dejado por la pérdida del absoluto y que avalara la identidad del hombre, por otra parte, cada vez más inseguro por la constante amenaza del escepticismo y la subjetividad. Desde mediados del siglo XX, el hombre se encuentra frente a un sistema de símbolos que no significan nada, se ha perdido la capacidad de unir los conceptos, porque la fragmentación ha eliminado el origen y la continuidad de los sucesos, por lo tanto la representación es imposible y no se ve el lenguaje como un medio, sino como un fin:

---

<sup>82</sup> Tanner, en Herzogenrth 1999, p.3.

Los juegos que practicaba A. en sus épocas de colegial, no eran tanto una búsqueda de la verdad, sino una búsqueda del mundo en el que aparece el lenguaje. El lenguaje no es equivalente a la verdad; es nuestro modo de existir en el mundo.<sup>83</sup>

Si la parodia de los libros de caballerías estaba en función de marcar la diferencia entre la verdad histórica y la literatura, la parodia postmoderna o deconstrucción, reproduce del arte mismo, elabora copias idénticas o *collages*, porque el artista se encuentra desprovisto de imaginación y tiene que tomar prestado del pasado.<sup>84</sup> Ya no es necesario representar la realidad porque la realidad no existe. “Lo icónico es lo realmente creíble”, según Umberto Eco. Se parodian obras de arte, *Don Quijote de Pierre Menard* y se fotografían fotografías de obras de arte. “Es la suplantación de lo real por los signos de lo real”.<sup>85</sup>

Al escritor postmoderno le interesa la búsqueda en términos lingüísticos, es decir, la correspondencia entre significante y significado apartándose de las décadas del arte de las vanguardias, pero sin llegar a los patrones rígidos del gran modernismo.

La parodia o deconstrucción del género de detectives ha significado un cambio profundo, porque el libro de detectives ofrece a los escritores un método racional de búsqueda:

- El detective clásico se basa en la decodificación de los símbolos, con técnicas como la relación causa efecto, crimen y cuerpo, reconstrucción hacia atrás de los hechos y hacia delante, con una línea lógica para la aclaración de los acontecimientos.
- El detective posmoderno se enfrenta a la arbitrariedad de los signos y su proliferación sin fin. En una división de signo y referente, como de significante y significado. No hay un significado estable. No hay identidad sino diferencia que es el reino del detective. No hay significado final, ni “Verdad” desvelada. La nueva historia metafísica de detectives no es teológica, no le interesa concebir un final feliz en donde se contesten a todas las preguntas, y en el que puedan ser olvidadas.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Paul Auster, *La invención de la soledad*, p, 228.

<sup>84</sup> Carmen Africa Vidal, *¿Qué es el postmodernismo?*, Alicante: Universidad de Alicante, 1989, pág. 51.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p., 55.

<sup>85</sup> Herzogenrth, 1999, pp., 15-26.

<sup>86</sup> *Ibid.* p., 24.

Auster no ha sido el único en rescribir el género policíaco con propósitos teóricos:

Hubo escritores posmodernos, Pynchon, Calvino, Borges, Eco, Robbe-Grillet y Nobokov que deconstruyeron el género, introduciéndose ellos mismos en el género de detectives para aplicar nuevas técnicas que niegan deliberadamente los fundamentos y principios como implicaciones filosóficas. El principal elemento de la ficción de detectives es el proceso de investigación y la solución. La solución es el elemento más importante en el efecto causa efecto de la narración por facilitar el eslabón perdido y rellenar el hueco de la secuencia incompleta de la causa efecto narrativo.<sup>87</sup>

*Ciudad de cristal* revela doblemente la poética de Auster. Como deconstructor de las novelas de detectives se compara, él mismo, en una afirmación de auto referencia con Cervantes en el capítulo diez.

Ambos escritores responden a la nostalgia por el mundo mimético, una nostalgia por la identidad y la unidad, incluso aceptando la arbitrariedad y la diferencia y ambos conocen muy bien el género de referencia. En *Ciudad de cristal* dice, el mismo Auster, incluido en la ficción en el capítulo mencionado, hace decir a Daniel Quinn: “No puedes odiar algo tan violentamente a menos que una parte de ti lo ame.” Se refiere a la pasión que, según Auster, Cervantes debió sentir por las novelas de caballerías. De igual modo, tanto Auster como Daniel Quinn son lectores y escritores de novelas<sup>88</sup> de detectives.

### ***La picaresca en el mundo literario austeriano***

Si consideráramos la novela picaresca como un conjunto de títulos cerrado, incluiríamos una cantidad considerable de textos escritos en España entre 1554, publicación del *Lazarillo de Tormes* y 1646<sup>89</sup>, aparición del *Estebánillo González*; siendo los textos fundacionales solamente dos, el anónimo *Lazarillo* y *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Pero si tenemos en cuenta la propuesta de Fernando Lázaro Carreter, deberemos concebir la picaresca como un género en constante construcción y transformación a partir de las dos últimas narraciones citadas,

---

<sup>87</sup> África Vidal, 1989, p. 56.

<sup>88</sup> Recuerdo aquí, que Auster llegó a escribir una novela de este género en un momento de desesperación económica, con el pseudónimo Paul Benjamín, *Jugada de presión*.

<sup>89</sup> Juan Antonio Garrido Ardila, *Textos y contextos de la novela picaresca 1554-1753*, Tesis doctoral, p. 518.

responsables de la consolidación de los rasgos fundamentales de la novela picaresca como género o si se prefiere como subgénero, tal y como sugiere Garrido Ardila.

De acuerdo con la propuesta de Lázaro Carreter, Antonio Rey Hazas<sup>90</sup> distingue los rasgos del prototipo de protagonista picaresco a partir de la creación de Mateo Alemán, teniendo en cuenta que fue él, el primero en usar el término pícaro con su Guzmán, definiéndolo con líneas claras inspiradas en Lázaro de Tormes:

El personaje es un antihéroe con permanente actitud deshonrosa que, como marginado social vive en libertad, al margen de toda regla moral, creando la suya propia, determinada por el libre albedrío. El afán de ascenso social le lleva a simular una honra que no tiene, y la genealogía vil y el hambre le predisponen al determinismo que condiciona radicalmente sus actos, orientados hacia la delincuencia. Además el entorno adverso le impulsa a luchar por la vida hasta el punto de degradarse moralmente. Como último rasgo se incluye el frecuente cambio de amo, con mayor incidencia en el *Lazarillo* que en el *Guzmán*.

Si estos rasgos sirven para delimitar al prototipo de pícaro, Rey Hazas propone también, las líneas constructivas de la novela como género literario basándose, así mismo, en las propuestas ofrecidas por los mismos textos fundacionales.

El protagonista es a la vez personaje y escritor, aunque el texto es una pseudo autobiografía debido a la existencia de un autor absoluto. Por la doble función del protagonista, la novela disfruta así de dos temporalidades unidas en el mismo plano, la temporalidad de la escritura y la del recuerdo; el personaje recuerda su vida, ya culminada y la escritura desde el punto de vista de la madurez otorga al texto la perspectiva única. La variedad de amos organiza el relato en estructura de viaje lo que origina el cambio de espacio y de tiempo.

## La picaresca en América

---

<sup>90</sup> *La novela picaresca*, Madrid, Anaya, 1990.

Partiendo de la buena acogida de las primeras novelas, fue en Gran Bretaña, dentro de Europa, donde la picaresca española gozó de mayor éxito entre lectores y entre escritores como imitadores, durante los siglos XVI al XVIII.<sup>91</sup>

Por nuestra parte nos interesa la repercusión del género en el Nuevo Mundo que, a pesara de contar con la presencia de la picaresca en la literatura norteamericana, es difícil demostrar que los primeros colonos incluyeran ejemplares de las traducciones británicas en su equipaje, debido al profundo odio que existía hacia todo lo referente a España, nación que poseía en América más territorio que la madre patria en el siglo XVII; por otro lado la amenaza católica había provocado de forma indirecta el éxodo de Inglaterra y Holanda y las leyendas sobre el terrible español contaron, además, con el aderezo de Bartolomé de las Casas.<sup>92</sup> A pesar de todo, con los años, el español fue ganando adeptos, sobre todo, por la cercanía de Florida a Nueva Inglaterra, siendo Virginia y las Carolinas las más influenciadas por proximidad.

Las bibliotecas coloniales del siglo XVII contaban con ejemplares de diccionarios españoles, que no estarían allí de adorno, opina Williams, pero no fue hasta el siglo XVIII, cuando los periódicos insertaron anuncios de profesores de idiomas. El interés comercial y político convirtió el español en una lengua útil para una parte de los emigrantes y paralelamente permitía también, a otro tipo de éstos, adentrarse en el mundo literario de Cervantes y Quevedo.

Con el tiempo la enseñanza del español se llevó a Harvard, donde Ticknor, Longfellow y el instructor Francisco de Sales y Abiel Smith fueron consolidando su aprendizaje. Sales adaptó la Gramática de Josse en 1822 y con más éxito publicó en 1825, *Colmena española; o piezas escogidas, de varios autores, morales, instructivas y divertidas*, volumen que recogía pasajes de Feijóo, del Padre Isla, Cervantes y del *Lazarillo de Tormes*. En 1879 dio comienzo en Yale la enseñanza del español, en donde los estudiantes adelantados trabajaban en textos del *Lazarillo de Tormes*, el *Quijote*, la *Gitanilla*, y *Rinconete y Cortadillo*.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> La tesis citada de Garrido Ardila dedica un profundísimo estudio a la producción picaresca en Gran Bretaña durante este periodo.

<sup>92</sup> Stanley T. Williams, *La huella española en la literatura norteamericana*, Madrid, Gredos, 1957, 2 vols.

<sup>93</sup> *Ibid*, p., 271, vol. I.



Se sabe que Melville leía y hablaba español, prueba de ello era que recitaba de memoria pasajes de Calderón, y de don Quijote decía que, “es el más sabio de los sabios que han existido” Compró la edición de Jarvis en 1855 y en 1849, El *Guzmán de Alfarache*, y el siguiente año pidió prestado el *Lazarillo de Tormes*.<sup>94</sup>

En 1895 Williams Dean Howells sugería que:

...el decidido autor de ficción Americana haría bien en estudiar las novelas picarescas españolas; pues en su sencillez de composición encontrará una de las mejores formas para un relato americano. La intriga de trama densa nunca le irá bien a nuestras características, que son relajadas, abiertas, y variables; la vida de cada hombre de nosotros es una novela del modelo español, aunque sea la vida de un hombre que se ha elevado, como todos hemos vivido de cerca, con muchos altibajos.<sup>95</sup>

El consejo de Howells ya había sido puesto en práctica por Mark Twain (1835-1910), en 1885 en *Las aventuras de Huckleberry Finn*, en la que además de la influencia del *Quijote*, el modelo del *Lazarillo* imprime en el relato el tono y la voz que no le había dado a *Las aventuras de Tom Sawyer* en 1876, y así lo lamenta en una carta dirigida a Howells, en la que reconocía el error de no haber escrito esta obra en primera persona.<sup>96</sup>

Twain compuso a su personaje Huckleberry Finn, según el modelo castellano, convirtiéndolo en narrador y protagonista del relato, conformando la estructura, la forma de contar, el lenguaje, el estilo y el punto de vista único del *Lazarillo*; introduciendo, también, el “yo” para establecer la relación personaje - autor – lector, desde el primer párrafo del libro.

Ambos personajes tienen el mismo origen vil y marginal de la sociedad a la que describen desde sus respectivos puntos de vista. Comparten el diálogo tanto desde dentro de la obra, como con el lector. Los diálogos de Huckleberry con Jim son comparables a los de Lázaro con el escudero y así mismo el lector es invitado, en ambos

---

<sup>94</sup> Ibid, p. 311, Vol. I.

<sup>95</sup> William Dean Howells, *My literary Passions*. New York: Greenwood Press, 1969 (Repr. of 1895), 143, de Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire, Reading Paul Auster*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p., 115.

<sup>96</sup> Hugo A. Harter, “Mark Twain y la tradición” en *La picaresca, orígenes, textos, y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp., 1161 a 1166.

casos, a penetrar en la intimidad de la vida de los personajes, como señala Américo Castro; a través de la forma autobiográfica, nos hacemos la ilusión de “contemplar la vida sin ningún intermedio”<sup>97</sup> Además, los dos personajes son astutos y traviesos y por ello en sus relatos no falta humor, burla, caricatura y compasión irónica.<sup>98</sup> Y por último, en ambas obras el viaje es el eje organizador del espacio y del tiempo.

Según Hughes, Huckulberry Finn es un *doppelganger* de Mark Twain, como Lazarillo lo es de su autor y ambos personajes son lo: “[...] que las circunstancias le (s) ha (n) obligado a ser (y) lo que él (el autor) ha sido capaz de transformar en arte.”<sup>99</sup>

Junto a Twain otros escritores tomaron el ejemplo de Howells, *Las aventuras de Augie March* de Saul Bellow, (1915-2005), narrada en primera persona, recuerdan los sueños del Lazarillo sobre medrar y mejorar su condición social. Augie es judío, hijo de una retrasada mental y tiene dos hermanos Simon y Richard, subnormal, a quienes el padre ha abandonado. Una viuda rusa, en cuya casa viven, enseña a mentir al pequeño Augie. La novela narra en varios episodios los cambios de empleo y ocupaciones de éste y el proceso de alcanzar la madurez, lo que le da la oportunidad de observar el mundo a través del contacto con la gente.

*El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger (1919) en clave autobiográfica, cuenta con la constante del hambre de la picaresca; cierto tipo de orfandad provocada por la indiferencia de los padres y la compasión del protagonista por la madre de un compañero del internado, como Lazarillo por el escudero, también por los patos de un lago y por una prostituta. La novela describe la huida del adolescente a la gran ciudad, por lo que puede compararse al pícaro clásico. En tono humorístico, Holden descubre la hipocresía que empaña la realidad que le lleva a sumirse en un estado de depresión y a plantearse el suicidio. El reconocimiento de la falsedad cotidiana conduce al personaje, como al pícaro castellano, a elaborar un código moral propio.

También en John Barth (1930) se siente la preocupación por la línea narrativa del viaje como recorrido vital inherentes a la picaresca, pero el viaje físico de sus

---

<sup>97</sup> “El Lazarillo de Tormes” en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967, p. 143.

<sup>98</sup> John Hughes, “Lazarillo de Tormes y Huckulberry Finn” en *La picaresca, orígenes, textos, y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, PP, 1167 a 1172.

<sup>99</sup> *Ibid.* 1171.

personaje es más bien una trayectoria psicológica hacia la desilusión, descrita en tono satírico que alcanza el grado de humor negro. En *Quimera* (1972) el viaje por el interior del individuo es equivalente a la búsqueda de una buena posición del pícaro; y la falaz buena posición de Lázaro de Tormes al final de su vida es interpretada por Barth, como una realidad extensible al género humano, siempre en busca de alguna satisfacción íntima y permanente, que acaba como decíamos antes, en desilusión. No podemos pasar por alto, la presencia del *Quijote* en la obra de Barth, como demuestra el dualismo entre Ebenezer Cook y Henry, reflejos de don Quijote y Sancho en *El productor de tabaco*.

Los autores citados no son suficientes para valorar en toda su extensión e intensidad, la presencia de la picaresca en la literatura norteamericana, sólo he pretendido referir, quizás, los más representativos para marcar el camino de la evolución, desde las primeras lecturas de este género castellano en el siglo XVIII en Nueva Inglaterra, hasta la Segunda Guerra mundial, momento al que pertenece la generación de Paul Auster.

Desde Mark Twain hasta John Barth la estructura de viaje picaresca ha marcado la narrativa norteamericana, si bien, su presencia se ha ido estilizando hasta convertir la itinerancia de los personajes en una especie de búsqueda por el interior de sí mismos. A este respecto veremos, más adelante, lo que dice Herzogenrath sobre a la picaresca moderna en general y a la picaresca austriaca en particular.

Paralelamente a la literatura picaresca norteamericana en inglés, el castellano de Nueva España también produjo novelas cercanas al género, siendo el antecedente del pícaro mejicano *Maese Rodas*, personaje de origen indio y criollo, cuyas características como lépero se describen en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y en *El pensador mexicano* de Agustín Yáñez,<sup>100</sup> en donde se le califica de “alevoso y montonero” Por su parte, Fray Bernardino de Sahún habla de la convivencia, en la vida real, de chocarreros, rufianes, truhanes, hampones y putañeros en su *Historia general de las cosas de Nueva España*, atribuyendo a cada uno de ellos características distintivas.

---

<sup>100</sup> Cap. V de *Fichas Mexicanas* Méjico (1945) núm. 39, pp. 60-94.

De la fusión de ficción castellana y la realidad mejicana citada, se genera *El Periquillo Sarniento* de Lizardi en 1816, la primera novela moderna de Méjico, muy influenciada por el estilo periodístico que ejercía su autor, pero que al mismo tiempo recuerda mucho al *Guzmán* y al *Gil Blas*, tanto como al realismo de Cervantes de escenas grotesca y habla popular, destacando, por otro lado, las diferencias y penalidades por diferencias raciales. De Lizardi es también *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* publicada después de su muerte en 1836.<sup>101</sup>

## Auster y la picaresca moderna

Herzogenrath<sup>102</sup> habla, al referirse a la picaresca moderna, del modo picaresco y coincide con Lázaro Carreter en no considerarlo como un género fijo, sino un modelo dinámico que, puede incluir otros modos también; la picaresca pura, en sí misma, no existe, afirma y debe decirse que la picaresca moderna es una exploración del exilio en la ficción, tanto como una búsqueda del hogar. No obstante reconoce que la mención de Ginés de Pasamonte en *El Quijote* demuestra que la picaresca ya se había establecido como género en 1605 con un sistema de reglas determinado por,

- La forma autobiográfica de un pillo.
- La primera persona del singular de la narración.
- Contraponer la realidad con el mundo de los sueños de las novelas de caballerías.
- Dejar los finales abiertos, como si la vida fuera un trabajo continuado.

Aunque, Herzogenrath contrapone la realidad de la novela picaresca, a la fantasía de los libros de caballerías, como rasgo de género, el hecho de que la diferencia exista no debe tomarse como un requisito de género, añade. Por otro lado, no menciona la doble función del protagonista-narrador del personaje ni el desdoblamiento en dos del tiempo de la escritura, ahora y el tiempo de los hechos, antes. No menciona tampoco la organización de la autobiografía en función de un recorrido por diversos amos que, favorece a la crítica social y moral de la época y propone la picaresca como reflejo de

---

<sup>101</sup> Luis Leal, "Pícaros y léperos en la narrativa mexicana", en *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Universidad Española, 1979 (1033-40)

<sup>102</sup> Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire, Reading Paul Auster*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 117.

sustitución de la dependencia del estado social del sistema feudal del XVI por el registro simbólico de la representación, el lenguaje y la escritura, siendo el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas, aunque concluye, Herzogenrath, que el hombre habla, pero es porque el símbolo lo ha hecho hombre.

Cada hombre es autor de su propia vida, así como “cada uno es hijo de sus obras;” será el siguiente paso hacia la modernidad cervantina y Auster utiliza varias veces esta afirmación de don Quijote, que supuso la ruptura con el determinismo medieval y encierra la clave del rasgo de libertad que define al personaje. Sobre este particular me remito a la teoría sobre la poética de libertad de Rey Hazas:

La apología explícita de la libertad individual como es habitual, rechaza ahora de plano las teóricas cortapisas imputables a la herencia familiar. La libertad ante el determinismo de la sangre que explica, asimismo, los consejos que da a Sancho, para que gobierne su ínsula, olvidándose de su origen villano y centrándose sólo en la realización de “hechos virtuosos” [...] Pero el *Quijote* (al igual que algunas *Ejemplares*, el *Persiles*, *Pedro de Urdemalas* o el *Retablo*) no se limita a abogar por la libertad ideológica o sociopolítica, ni por la libre interpretación de la realidad física o material, ni a defender la voluntad creadora e independiente, o la libertad de los demás etc., porque eso, sin más, no obstante su interés indudable, no sería verdaderamente importante, sino que, un paso más allá, no sólo *dice*, sino que *hace*, literariamente, más aún, *hace lo que dice*. Eso es lo auténticamente fundamental. Esa es la clave, que la libertad se convierte en la base de la poética cervantina, en el eje que explica y da sentido a esta magna creación novelesca que nos ocupa. Y es que la libertad se extiende al novelista, al creador, y a los lectores, al mismo tiempo que a la creación misma y a sus entes de ficción.<sup>103</sup>

El pícaro de referencia sale al mundo para buscar un lugar y una posición; el personaje barroco sale de dentro de sí mismo a un mundo que le plantea dudas permanentes, (Hamlet, Segismundo y don Quijote) el personaje posmoderno, una vez ha salido fuera, alejándose de su contexto familiar, que equivale a su prehistoria, se mete dentro de sí mismo aislándose del entorno que le rodea, es decir, sale al exterior y esa salida se convierte en un proceso de introversión y aislamiento. Es el caso de Fanshawe de *La habitación cerrada*, como exiliado interior, asimismo el caso de Marco de *El palacio*, sale de su apartamento de Nueva York para hacer de su “vida una obra de arte,” (p. 31) “diciendo al lector lo que va a hacer y haciendo lo que dice.” Esta salida

---

<sup>103</sup> Antonio Rey Hazas “Cervantes *El Quijote* y la poética de la libertad”, *Antrophos*, nº 100, 1988, p., 375.

se podría decir que es de fuera a dentro y se justifica, desde la modernidad, porque lo que el pícaro moderno llevaba a cabo es una búsqueda ontológica, en la que el abandono del hogar se justificaba para conseguir el aislamiento.

Los personajes austerianos que se apartan de la realidad, se sumergen en lo que Bruckner<sup>104</sup> denomina “ascetismo secular sin trascendencia de Dios,” auto impuesto o por causas externas y tiene el efecto de empujar al personaje hacia la introspección, el abandono, el hambre, la inactividad, la soledad y la huida como síntomas de la obsesión, por no saber quienes son, ni que lugar ocupan en el mundo. La búsqueda ontológica moderna, que mencionábamos arriba, se convierte en una búsqueda metafísica, por la que los personajes sufren un proceso de desintegración y deben reconstruirse: Fogg en *El palacio de la luna*, se abandona en *Central Park* y de no ser por sus amigos Zimmer y Kitty hubiera muerto de inanición; en la misma novela otro personaje Thomas Effing es en realidad el desaparecido pintor Julian Barber, que se marchó a pintar el oeste, su obra la dejó en una cueva que con los años quedó sumergida bajo el agua, tras la construcción de una presa; Nashe en *La música del azar*, sin poder superar que su mujer se marchara, tras recibir la herencia de su padre, deja su casa y su trabajo, confía su hija a una hermana, se compra un coche y durante dos años se dedica a recorrer el país de costa a costa, acompañado de la música..

Sorapure explica estas huidas o abandonos como:

La típica búsqueda modernista para resolver el misterio de la identidad, para crear significado y un sentido funcional de uno mismo, es paralelo al sentido de los caracteres de Auster. Ellos buscan patrones y significados en los signos que encuentran y los acontecimientos que experimentan, pero se frustran por la sobre carga posmoderna de la información potencialmente significativa y por la fuerza de la suerte, la coincidencia, la arbitrariedad y lo imposible.<sup>105</sup>

Fanshawe experimenta este tipo de huida, que Bruckner ha llamado ascética:

Fanshawe se convirtió en una especie de exiliado interior, realizando los gestos de una conducta obediente, pero aislado de su entorno, despreciando la vida que se veía obligado a vivir. No se mostraba difícil ni exteriormente rebelde, sencillamente se retrajo. [...] Después de atraer tanta atención de

---

<sup>104</sup> Pascal Bruckner, “Paul Auster or The Heir Intestate”, en *Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster*, Dennis Barone, ed., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, p., 28.

<sup>105</sup> Madelaine Sorapure, “Paul Auster”, en *Postmodernism, The Key Figures*, ed. Hans Bertens y Joseph Natoli, Malden: Blackwell Publishers, 2002, p., 22.

niño, siempre en el centro de las cosas, Fanshawe había desaparecido cuando llegamos al instituto, rehuendo los focos y buscando una terca marginalidad. (p. 29)

Partiendo de la soledad como característica básica, como señala Claudio Guillén<sup>106</sup>, el pícaro está sólo en la sociedad y es ante todo huérfano y en esa sociedad es capaz de crecer, aprender y cambiar, y este proceso es equiparable al que atraviesan los personajes austerianos cuando emprenden la búsqueda de su lugar en el mundo.

El pícaro español, como marginado social cuenta las cosas de su vida desde el punto de vista del intruso en la sociedad, movido por el deseo de integrarse en un mundo que no se lo permite. Auster se sintió marginado, desde su posición como miembro de una familia judía, en un entorno de mestizaje religioso y vivió durante su infancia cierto tipo de marginación que de alguna manera se refleja en sus personajes:

“[...] 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. [...] Toda esa época [los dieciocho años] 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. [...] 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 [...] Se me ha quedado grabado el recuerdo de esos días cuando toda la clase se iba a ensayar la función y yo me sentía solo hasta la desesperación... Son esas pequeñas cosas las que se van acumulando a lo largo de una vida las que te sitúan al margen de la vida de los demás. Entonces uno mira. Se convierte en un observador. Eres ciudadano de un país, pero al mismo tiempo, te sientes como un extranjero. Miras desde dentro, pero también desde fuera.<sup>107</sup>

La marginación que sentía Auster y la de Lázaro de Tormes tienen puntos en común, porque ambos son escritores y observadores de una realidad que les resulta ajena. Los personajes que salen de la pluma de Auster son seres indecisos, desorientados, solitarios que van de un lado a otro y que a veces adoptan personalidades fingidas, y todos coinciden en la idea de búsqueda: “había escrito muchas de las páginas

---

<sup>106</sup> “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco” en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I, Madrid Castalia, 1966

<sup>107</sup> Gérard de Cortanze, *Dossier Paul Auster*, Barcelona Anagrama, 1996, pp. 96-7.

de *El Palacio de la luna*, todas ellas impregnadas de la idea de América” [...] <sup>108</sup> como búsqueda de los orígenes y de la genealogía, además de la necesidad de [...] “saber que hay un lugar en el mundo que puedo llamar mío.” (p.128)

Herzogenrath continúa, *El palacio de la luna* de Paul Auster, *Tom Jones* de Henry Fielding's, *Don Quijote*, *El hombre invisible* de Ralph Ellison son novelas escritas a la manera picaresca. De Auster habría que añadir a este grupo, *El país de las últimas cosas*, *La música del azar*, *Mr. Vértigo* y *Tombuctú*.

También Daniel Quinn, como *Azul de Fantasmas*, como Fanshawe de *La habitación cerrada*, son sometidos al aislamiento del pícaro posmoderno, aunque *Trilogía de Nueva York* deba ser estudiada desde las directrices del *Quijote*, más que desde la picaresca, la influencia de ésta se deja ver, en mayor o menor medida, en toda la obra de Auster.

Por otro lado, Auster dedica tres páginas del capítulo once en *Ciudad de cristal*, para describir a otro tipo de marginados sociales, la tipología del vagabundo que se encuentran por las calles de Nueva York (p.133-5): marginados que piden dinero, unos con orgullo, “dame dinero y pronto estaré con vosotros;” otros sin esperanza de salir de la marginalidad; otros limpian parabrisas o venden bolígrafos; otros cuentan historias trágicas para justificar su estado. También los hay con talento; el viejo que baila *claque*; los que dibujan con tiza sobre la acera y los músicos, saxofonistas, guitarristas, violinistas. Pero también los hay que no tiene nada que hacer y ningún sitio adonde ir. Borrachos que duermen en la calle y también los que están locos, incapaces de salir al mundo que se halla al otro lado de sus cuerpos, como el hombre que golpea la acera con sus palillos, incansablemente, como si fuera un tambor. “Quizá piensa que está haciendo algo importante. Quizá, si no lo hiciera la ciudad se vendría abajo.” El Willy Christmas de *Tombuctú* pertenece a este grupo que vive en la calle, los “sin techo,” como un don Quijote del siglo XX.

En la picaresca austeriana, el modo lineal del desarrollo psicológico realista del héroe se reemplaza por la acción rápida. La relación causa efecto, también de la novela

---

<sup>108</sup> Ibid, p, 96.



realista, se sustituye por el accidente, el azar o la contingencia. A veces los episodios de la picaresca se relacionan de forma que, el pícaro se reencuentra con los personajes de otros episodios y de otras novelas, de esta forma, también, se configura el mundo literario de Auster, un mundo fragmentario, sin causa efecto, en el que la reaparición de los personajes da forma a la vida y experiencia del protagonista: En *El país de las últimas cosas*, Anne Blume encuentra el pasaporte de Daniel Quinn de *Ciudad de cristal*; Zimmer, el amigo de Marcos está enamorado de una tal Anna Bloom o Blume, por citar algún ejemplo, ya que este aspecto será tratado ampliamente en el apartado sobre el mundo literario de Paul Auster.

## **Teoría literaria de Paul Auster**

### **El azar y *El Quijote***

Encuentro muy cargante lo del azar. Hay necesidad y contingencias. La vida no se desarrolla en línea recta, somos víctimas de las contingencias. Yo pienso a menudo en la palabra accidente. Por definición un accidente es impredecible.<sup>109</sup>

A pesar de que el término azar no le merezca demasiada confianza, la práctica literaria de Auster gira en torno al inicio azaroso o accidental de los acontecimientos en el espacio, en clara intención por describir el tono digresivo de la realidad, tras la que ya no se esconde el absoluto hacedor, ni se encierra ningún significado oculto. Los hechos ocurren y no significan nada. Las historias empiezan cuando algo sucede por casualidad, “algo acontece y desde ese momento ya nada vuelve a ser lo mismo”. Unido al azar, el espacio y el movimiento dan forma al relato. El tiempo deja de ser la única forma de fragmentar los acontecimientos, pero refleja la linealidad cronológica de la historia marcando el principio o el fin de la narración y el ritmo de los hechos que se cuentan. Las referencias temporales además (las estaciones del año, fechas relacionadas con la vida del autor o acontecimientos relevantes) relacionan el relato con la realidad, enmarcándolo en el entorno histórico.

La fragmentación postmoderna genera historias provocadas por la contingencia, como transcurre en la vida real. Nuestras vidas se configuran por la acumulación de

---

<sup>109</sup> Paul Auster en, Gérard de Cortanze, 1995, p., 20.

episodios inconexos y a veces imprevisibles sobre los que no ejercemos ninguna influencia. Los episodios se enlazan y dependen más del espacio que del tiempo, que ya no es la manera de fragmentar el relato. El relato se fragmentará en el espacio; nuestro movimiento en el espacio o la falta de éste, es lo que hace progresar la existencia o lo que la detiene, porque es a través del movimiento como vivimos. El movimiento de don Quijote en busca de aventuras lo pone en contacto con un mundo que debe descifrar. El desplazamiento de los personajes de Paul Auster por Nueva York, o por el inmenso territorio estadounidense, “como átomos individuales en absurdo movimiento” son, simultáneamente, viajes al interior de ellos mismos, propio de la “condición postmoderna” usando un término acuñado por Lyotard.

Si el azar determina los comienzos de las obras de Auster, el azar y la teoría literaria se mezclan en Toledo, en el capítulo nueve. Las coincidencias no sólo reúnen el cartapacio con el autor y editor del primer *Quijote*, sino que nos muestran a éste en su faceta de editor del libro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. En tan sólo un paseo por la almoneda de Toledo, Cervantes plantea la aparición de la obra literaria, eliminándose a sí mismo como autor y eliminando, también, cualquier otra idealización del proceso creativo, y propone el trío Cide Hamete Benengeli, traductor y editor, como verdaderos artífices de su propio libro. Por medio del azar y en ambiente urbano y realista, levantó un puente entre la antigüedad de los “anales manchegos” de los ocho primeros capítulos; los manuscritos que transitaban entre lectores y libreros o los conservados en las bibliotecas y la moderna posibilidad de imprimir ejemplares del mismo título.

Cervantes refleja en este episodio una modernidad desprovista de misterio, cada vez más dependiente de lo cotidiano, de la experiencia individual y también de la curiosidad del hombre y de su voluntad emprendedora, basada a menudo en la intuición, orientada por la tecnología y el mercantilismo burgués que ponía a la venta, en la calle, lo que hasta entonces se distinguía por su rareza, incluso en una España en decadencia por la derrota de la Armada; el saqueo de Cádiz; las deficientes relaciones económicas con el imperio de ultramar; la reiterada bancarrota del Estado; el encarecimiento de los productos básicos; de las malas cosechas y de la peste, que habían provocado un

sentimiento de “estar a merced de lo adverso”, como explica Endress.<sup>110</sup> A pesar de todo Cervantes reconoce el futuro imparable del libro impreso también en España, como hemos dicho y encomienda al entusiasta don Quijote la tarea de elegir su vida en libertad, mientras él con su obra, señala al lector la importancia del objeto que contiene su historia y que éste, el lector, tiene en sus manos. En *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* tan protagonistas son don Quijote y Sancho como el libro mismo.

Los personajes representan a una España casi ausente del contexto europeo, “encantada o dislocada” mientras que el libro, en sí mismo, pertenece a la realidad que debería haber sido, [...] “si hubiera seguido el consejo de contemporáneos lúcidos y bien intencionados y hubiera estado dispuesta a cambiar sus valores y sus actitudes.”<sup>111</sup>

El cotidiano entorno del cartapacio libera al *Quijote* de la tradición literaria sobre el origen elitista de los libros de caballerías y lo convierte en protagonista como generador del individualismo, gracias a su accesibilidad, ya que los libros se prestaban, se vendían y revendían, estaban en las calles como objetos expuestos a la curiosidad de cualquiera que pudiera pagarlos, guardarlos o tomarlos prestados,

[...] “los niños la manosean, los mozos la leen los hombres la entienden y los viejos la celebran; y finalmente es tan trillada, tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que a penas han visto algún rocín flaco dicen: “Allí va Rocinante.” Y los que más se han dado a la lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un Don Quijote: uno le toma si otros le dejan; éstos le embisten y aquellos le piden.” II, III.

De nuevo, en tono irónico, Cervantes se felicitará a sí mismo por el éxito de la iniciativa toledana en la segunda parte: [...] “rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes” (II, III) y añadirá, exagerando incluso, que ya había impresos [...] “hasta más de doce mil libros” y anunciará su traducción: [...] “y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca”.

Si el azar provocó que el autor-editor del *Quijote* diera con el cartapacio en un prosaico mercado callejero, rompiendo con la tradición medieval de los libros de

---

<sup>110</sup> Heinze-Peters Endress, 2000, p., 19.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p., 21.

caballerías, con manuscritos misteriosamente descubiertos, el carácter azaroso de sus aventuras rompen también con la tradición caballeresca, según la cual cada aventura estaba preparada para sorprender al héroe, no por azar, sino por la intervención del destino. Según la etimología latina ad-venire, la aventura sale al encuentro de aquel a quien ha sido asignada:

Don Quijote está convencido de ello. En la cueva de Montesinos dice, “que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada” II, 22, y Montesinos dirá dentro de la cueva, “Que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas.” II, 23. El caballero podía confiar sus pasos a la aventura, como hizo Don Quijote en I, 2: [...] “prosiguió su camino sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras.”<sup>112</sup>

Y además:

Pero la realidad se interpone entre el deseo de Don Quijote y las anheladas aventuras sugeridas en sus lecturas. Ahora se trata sólo de sucesos y encuentros cotidianos, banales y casuales. No hay nada preparado para él y nadie en realidad le espera. Neuschäfer lo explica como la [...] “previsión providencial disolución de la estructura tradicional persistente en un acontecer contingente”. El azar como dueño y señor de un mundo moderno que se ha salido del orden en otros tiempos garantizado.<sup>113</sup>

Otro ejemplo en I, II que viene al caso, esta vez sobre la ansiedad de don Quijote por verse envuelto en aventuras caballerescas: “casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese de lo cual se desesperaba.”

El protagonismo del azar decaerá cuando la realidad intervenga en la segunda parte, para dirigir los pasos y las aventuras de los protagonistas. El éxito de la primera parte genera lectores informados como los Duques de Barcelona, el cura, el babero y el bachiller Sansón Carrasco que orientarán las hazañas del caballero hacia el final de la historia.

## **“Espacios blancos”**

La explicación de la relación espacio y movimiento en el Barroco, tiene algunos puntos en común con la teoría literaria de Paul Auster expuesta en el artículo [“White

---

<sup>112</sup> Erich Köhler, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmo, 1995, pp., 62 -3.

<sup>113</sup> Heinz-Peter Enderss, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco*, Pamplona, Eunsa, 2000, p., 30. La cita de Hans-Jörg Neuschäfer en, “Der Sinn der Parodie im Don Quijote”, *Studia Románica*, 5, Heilderberg, Carl, Winter, 1963, 21.

Spaces”] “Espacios blancos” escrito entre 1978 y 1979, publicada en 1980. En este breve ensayo Auster hace una reflexión en prosa sobre el movimiento, el espacio y las palabras como únicos delimitadores de la realidad a las que sólo el azar otorga significado:

Algo sucede o bien algo no sucede. Un cuerpo se mueve. O bien no se mueve. Y si se mueve algo comienza a suceder. Y si aún no se mueve algo comienza a suceder [...] Pensar en el movimiento, no meramente como una función corporal, sino como una extensión de la mente. Del mismo modo, pensar en el habla, no como una extensión de la mente, sino como una función corporal [...] A primera vista este movimiento se nos antoja azaroso pero dicho azar no impide, en principio, la existencia de un significado. O bien si la palabra significado no es la exacta, digamos, o una impresión firme de lo que sucede, momento a momento, aun cuando cambia. Describirlo en todo su detalle no ha de ser ciertamente imposible. Pero harían falta tantas palabras, tantos flujos de sílabas, frases y cláusulas subordinadas, sílabas que las palabras se arrastrarían siempre a merced de lo que sucede y mucho después de que todo movimiento hubiera cesado y cada uno de los testigos se hubiera dispersado, la voz que describe ese movimiento seguiría hablando sola, oída por nadie [...] Nada sucede en el dominio del ojo desnudo que no tenga su comienzo y su término. Y con todo en ningún lugar encontramos el punto en el tiempo o el espacio donde podemos decir, sin sombra de duda que aquí es donde comienza o aquí es donde termina. Para algunos de nosotros ha comenzado antes del comienzo y para otros de nosotros, seguirá sucediendo después del término [...] cada cosa en mi vida está conectada a otras cosas, que a su vez me conectan a la totalidad del mundo que se alza en la mente, tan letal e incomprensible como el propio deseo [...] Permanezco en el cuarto donde escribo estas palabras. Pongo un pie delante de otro. Pongo una palabra delante de otra, y por cada paso que doy añado otra palabra, como si por cada palabra que yo dijera fuera a cruzar otro espacio, una distancia que mi cuerpo ha de llenar al moverse por el espacio, aun sino llego a ningún sitio, aun si termino en el mismo lugar donde comencé. [...] No estar jamás en otro lugar que éste. Y el vasto viaje sin fin a través del espacio. En cualquier lugar como si todos y cada uno de los lugares estuvieran aquí.<sup>114</sup>

Para Auster, como es común en la literatura postmoderna, la descripción del significado es imposible porque la realidad es imposible de describir. La duración del movimiento es una síntesis de su propio significado. Resulta más extensa la explicación de la descripción de un hecho que el hecho en sí mismo, que siempre estará relacionado con otro hecho, hasta el infinito. Las palabras no pueden abarcar toda la extensión y complicación del movimiento.

---

<sup>114</sup> “Espacios blancos”, en *Pista de despegue*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp., 87-91.

Al escribir sobre su padre experimenta lo que había declarado en su ensayo teórico:

Nunca antes había sido tan consciente del abismo entre el pensamiento y la escritura. En efecto durante estos últimos días he comenzado a sentir que la historia que intento contar es de algún modo incompatible con el lenguaje, y que su resistencia a las palabras es proporcional al grado de aproximación a lo importante, de modo que cuando llegue el momento de expresar lo fundamental (suponiendo que eso exista), no seré capaz de hacerlo. (p.50)

La incompatibilidad entre los hechos y las palabras, se la plantea de nuevo en la misma obra:

Una imperiosa y desconcertante fuerza de contradicción. Ahora comprendo que cada hecho es invalidado por el siguiente, que cada idea engendra una idea equivalente y opuesta. Es imposible decir algo sin reservas: era bueno o malo, era esto o aquello. Todas las contradicciones son ciertas. A veces tengo la sensación de que estoy escribiendo sobre dos o tres personas diferentes, distintas entre sí, cada una en contradicción con las otras. Fragmentos. O la forma de conocimiento. (p.91)

Y páginas antes había escrito: “Desde el principio reconozco que este proyecto está destinado al fracaso.” (p.33)

Stillman en *Ciudad de cristal*, le dice a Quinn en su primer encuentro en *Riverside Park*:

[...] Verá, el mundo esta fragmentado. No sólo hemos perdido nuestro sentido de finalidad, también hemos perdido el lenguaje con el que poder expresarlo. [...] Verá, estoy en el proceso de inventar un nuevo lenguaje [...] Un lenguaje que al fin dirá lo que tenemos que decir. Porque nuestras palabras ya no se corresponden con el mundo. Cuando las cosas estaban enteras nos sentíamos seguros de que nuestras palabras podían expresarlas, pero poco a poco las cosas se han partido se han hecho pedazos, han caído en el caos y sin embargo nuestra palabras siguen siendo las mismas. No se han adaptado a la realidad. (p.92)

El anciano personaje lleva en él mismo, el dominante postmoderno de la incompatibilidad de las palabras con las cosas, como en cierta forma le pasaba a don Quijote. La fragmentación ha convertido en una utopía el conocimiento, porque las palabras no son capaces de transmitir el significado de las cosas. Stillamn escribió un libro sobre la conveniencia de olvidar el lenguaje y empezar de nuevo desde cero, adaptando el nuevo lenguaje a la nueva realidad. Lo había intentado y había sido un

fracaso. Este personaje comparte la añoranza de un mundo en el que las palabras y las cosas se unan de nuevo. Es el equivalente de la añoranza de don Quijote y el mundo de la caballería andante, garantía del retorno del equilibrio perdido.

Stillman está en constante movimiento, como el personaje cervantino en *La Mancha*, recorre las calles de Nueva York recogiendo objetos para inventar palabras que nombren de nuevo las cosas. Intenta crear el lenguaje a partir de la basura callejera, como don Quijote trataba de asociar el mundo cotidiano con el de la fantasía. Stillman se ha convertido en un hombre de la calle, como un marginado más de los que pululan por la ciudad.<sup>115</sup> Sabemos lo que hace el anciano porque Quinn le sigue como detective, pero se ha convertido en el escritor o cronista de la historia que leemos. Hay que recordar aquí que el narrador nos ha dicho en el capítulo uno que “el escritor y el detective son intercambiables.” El escritor busca en las palabras soluciones, el detective las busca en el mundo de las cosas, pero para Auster, ambas acciones son equivalentes, por ello intercambiables. El escritor Cervantes recoge en palabras los movimientos de su personaje don Quijote en busca de las aventuras que le lleven a recomponer el mundo desde su fantasía. La escritura de Cervantes trata de enseñar al mundo la diferencia entre la fantasía y la realidad, como se ha dicho. Del mismo modo Quinn, investiga la actividad de Stillman, (como Azul de Negro, en *Fantasmas* y el narrador de Fanshawe en *La habitación cerrada*) y escribe en el cuaderno como si fuese un nuevo Cide Hamete. El detective se ha convertido en escritor, cronista del anciano. Es detective y es escritor y detrás de todo este aparato teórico narrativo está el mismo Auster preguntándose, investigando, como lo hizo Cervantes, sobre la desaparecida relación entre las palabras las cosas.

## **El movimiento y la escritura**

Para Auster la realidad depende del movimiento o de la quietud y ambos son impredecibles. El significado del movimiento “o la impresión de lo que sucede” dependen de su relación con las palabras. Escribir implica movimiento, porque consiste en la acción de poner una palabra delante de otra. Sin salir de la habitación, gracias a las

---

<sup>115</sup> *Ciudad de cristal*, cáp., 11.

palabras puedo alcanzar toda la inmensidad del espacio porque escribir y andar significan lo mismo.

La simultaneidad de la escritura y el movimiento asegura la existencia. Para don Quijote era la fama lo que garantizaba la posteridad, debía actuar para existir en la fantasía, convertida en verdad por él mismo. La vida del padre del Paul Auster real, se hubiera desvanecido si él como hijo y escritor, no se hubiera enfrentado a la tarea de darle significado a su existencia. *La invención de la soledad* es la primera obra en prosa austeriana que pone en práctica este aspecto de su teoría. La narrativa de Auster, como se ha visto, insiste en la movilidad de los personajes sumidos en su propia paranoia por encontrarse a sí mismos o a otros.

## **El libro, la escritura y la lectura en *El Quijote***

Cervantes supo ver la importancia del libro como medio y lo contó en *El Quijote*; creador y personaje compartieron la misma pasión por la ficción escrita. *El Quijote* narra simultáneamente, la historia de un hidalgo que enloquece de tanto leer novelas de caballerías y la historia del libro que, adquiere vida propia, porque se nos cuenta que ya estaba escrito y que se tradujo, que se leyó, que se imprimió, que se reimprimió, que se leyó más aún, que se plagió, que se criticó, que se alabó, que se amplió, y después de muerto su autor primero con su personaje original, sabemos hoy, que se volvió a traducir, que viajó, que se imitó y que se rescribió y se rescribirá a través de lecturas infinitas.

*El Quijote* comienza, por segunda vez, con la aparición del cartapacio en el capítulo nueve, en medio de la cotidianeidad de un mercado callejero. En opinión de Juan Carlos Rodríguez,<sup>116</sup> la época y el azar ofrecen, al autor, [...] “la libertad de comprar su propia obra, [...] porque los libros, manuscritos o impresos, formaban parte del paisaje urbano y en medio de ese paisaje urbano colocó Cervantes el cartapacio, como objeto autónomo, a la espera de ser comprado y leído. “Cervantes nunca ha sido tan dueño de su obra,”[...] dice Rodríguez, como cuando decide comprar el cartapacio en el capítulo IX del primer *Quijote*, porque responde al deseo de insertarla en un

---

<sup>116</sup> Juan C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona: Debate, 2003.



marco de doble libertad: por un lado, libre de limitadores mecenazgos y por otro lado, como confirmación y garantía de la existencia de Cide Hamete Benengeli, libre del paternalismo de autor: “Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote [...] y aún, añade Rodríguez,<sup>117</sup> [...] “supone una confirmación no sólo de su voz, sino de su figura: él es el que hace y deshace.” A través de ese “yo” que pasea por Toledo, disfrazado de autor.

Cervantes pone su obra en venta, en la calle, como si se tratara de una pieza de paño. El ir [...] “de mano en mano” [...] del manuscrito y el deambular del autor por el mercado de Toledo, ambas contingencias a la par, convergen ante la curiosidad de éste como lector. La casualidad cobra protagonismo al leerse que el cartapacio iba destinado a un sedero morisco, deducimos que era morisco, por la lengua en la que estaba escrito el texto y es de suponer que sería también lector. El azar sustituyó al absoluto poniendo el manuscrito en manos del autor que lo hizo traducir, [...] “en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada” [...] -Este deseo no se cumplirá, más adelante lo sabremos de boca del traductor mismo.- De no ser por la fortuna, el sedero lo hubiera comprado y leído en árabe y quizás lo hubiera prestado a sus amigos o guardado en su biblioteca, sin que la historia de don Quijote trascendiera a otro entorno que no fuera el de lectores en lengua árabe. Pero la casualidad cambió el destino del libro y lo llevó hasta un lector, que no leía la lengua arábica, pero gracias a su calidad de “curioso” estaba dispuesto a pagar “dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo” por la traducción que le permitiría leerlo y encargar su impresión, convirtiéndose, de esta forma, en editor de la obra.

Alonso Quijano adoptó la lectura como forma de pasar su tiempo, porque el libro empezaba a formar parte de la vida del hombre y leer ya no era un privilegio de la alta nobleza o del mundo religioso y además, estaba dejando de ser un acto colectivo con implicaciones sensoriales, lo que liberaba de la distracción de la compañía al oidor de lectura en voz alta o espectador en caso de representación teatral. El lector solitario podía leer a su ritmo, releer lo que no comprendía con una primera lectura y desarrollar libremente un criterio propio frente al texto escrito, como explicaba en 1565 Pedro de Navarra:

La escritura es de más fácil inteligencia que la habla, [...] porque cuando yo leo tiene tiempo mi entendimiento de conocer y entender lo que leo y para

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, pp., 154.

[...] retener mejor en la mente la tal escritura, lo que no ha lugar en la plática  
[...]<sup>118</sup>

En tono irónico contra el humanismo, Cervantes destaca la ventaja de la lectura en solitario de Alonso Quijano al descifrar los textos de Feliciano de Silva:

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido. I, I

Y en la *Adjunta al Parnaso* insiste, de nuevo, en esta ocasión sin burla, sobre el beneficio de la lectura en solitario, incluso de las obras de teatro:

[...] yo pienso darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que pasa apriessa y se disimula o no se entiende cuando las representan. pág. 167

El Alférez Peralta, se refiere al gusto por la lectura como mero entretenimiento y marca la diferencia entre la experiencia vivida y la experiencia estética, en las últimas líneas de *El coloquio de los perros*:

Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.

## **El libro, la escritura y la lectura en *Trilogía de Nueva York***

Roy Caldwell plantea *Trilogía de Nueva York*, como el reflejo del proceso de formación artística de Paul Auster,

¿No es la *Trilogía* un texto disfrazado que cuenta su desarrollo como artista?  
¿No es *Trilogía* postmoderna en cuanto que es un texto que representa los problemas de escritura que le constituyen? “Es el territorio y la apuesta de un combate”. De un lado el texto es relleno por la posibilidad de un lenguaje transparente, que no miente, que dice la verdad sin reservas. En su libro Stillman diagnostica la crisis del postmodernismo: el lenguaje se vuelve arbitrario, las palabras no reflejan más las cosas. [...]La *Trilogía* contiene numerosas escrituras imperfectas: la intertextualidad de Quinn discurso bajo borrador- el hijo de Stillman, el informe de Azul que anulan los acontecimientos en lugar de fijarlos, y el cuaderno rojo dejado al narrador

---

<sup>118</sup> *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir, materia harto sutil y notable*, Ed. De DO. Chambers, Berkeley, University of California Press, 1968. Cita obtenida de Margit Frenk, “¿Cómo leía Cervantes?” *n Cervantes 1547-1997*, Aurelio González ed., Méjico, El colegio de México, 1999, p., 134.

por F. Yo la llamo *ghost writing*. Es un escritor anónimo que imita la voz, que toma prestado el pronombre personal de un individuo célebre, el *ghost writing* escribirá sin importar una falsa autobiografía. Stillman inventa el fantasma de Henry Dark, para articular las ideas propias del paraíso perdido.<sup>119</sup>

Las tres novelas de la *Trilogía* tienen como tema central la transcripción del propio texto que el lector lee, como ocurre en *El Quijote*. Cada texto cuenta la historia de un personaje misterioso en clave de novela de detectives: Un personaje debe seguir a otro y escribir un informe sobre lo que averigüe del segundo personaje.

Los informes de Azul y el cuaderno rojo de Quinn, tienen como referencia literaria el cartapacio toledano, que serán editados por los narradores de las dos novelas. El caso de *La habitación cerrada*, es diferente, por un lado, se cuenta la historia de la edición y publicación de la obra literaria de Fanshawe y por otro se plantea la escritura de la biografía del desaparecido que no llega a escribir porque el narrador se asienta definitivamente en la vida de su antiguo amigo, decide vivir su vida en lugar de escribirla, y a partir de ahí escribir sus propios libros, aunque *La habitación cerrada*, cuenta tanto la vida de su amigo como la de su obra.

Las tres búsquedas tienen un rasgo en común: La acción se convierte, para los protagonistas, en una obsesión que les lleva hasta el delirio. Según Caldwell, para los románticos, Julien Sorel de Stendal, por ejemplo, la hipocresía era el medio de acción, pero,

En nuestros días la hipocresía no es la palabra clave, hoy es la esquizofrenia lo que describe la operación. La diferencia está en que la hipocresía lleva la máscara del otro en un acto de la voluntad y la esquizofrenia no disimula porque él es el otro.<sup>120</sup>

“Ser el otro” es la consecuencia de la obsesión psicótica de don Quijote de Quinn, de Azul y del narrador de *La habitación cerrada*.

*Trilogía de Nueva York* es también la escritura sobre la nostalgia que los tres personajes sienten del pasado, Quinn de su familia, Azul de su mentor Castaño y el

---

<sup>119</sup> Caldwell, Roy C. “New York Trilogy: “Réflexions Postmoderns,” in *L'Ouvre de Paul Auster*, 1995, *Actes de colloque Paul Auster*, Université de Provence-Irma (Grenoble), 1995, pp., 77-85.

<sup>120</sup> Caldwell, 1995, p., 77-85.

narrador de *La habitación cerrada* de su amigo Fanshawe. La nostalgia que sienten los personajes por lo que han perdido en la vida real, tiene su correspondiente en el plano del lenguaje. Porque ningún escritor de *Trilogía* consigue que su escritura refleje la realidad, como adelantaba el libro de Stillman, ya que las palabras y las cosas se han separado:

- Los recorridos de Stillman por las calles de Nueva York, en *Ciudad de cristal*, sólo cobran sentido en el cuaderno rojo de Quinn, porque la acción del anciano cubriendo el itinerario que dibuje las letras que compongan el título del libro Torre de Babel con sus pasos, no quiere decir nada si, el recorrido en cuestión, no se diseña sobre las páginas del cuaderno.
- Lo que Azul ha aprendido de Negro, en *Fantasma*, tras observarle continuamente, no sirve de nada, no son más que datos aislados. Está condenado a vigilar a un hombre que no hace nada más que escribir y esto es lo que Azul debe escribir en sus informes. El misterio del caso es que no hay misterio, que Azul ha sido contratado para convertirse en el reflejo de Negro.
- El narrador de *La habitación cerrada* debe escribir una biografía para enterrar a su amigo. Pero se rebela y decide no escribir para enterrar a Fanshawe, porque la escritura es lo que da vida a nuestros actos. Las biografías que inventaba como empleado del censo, crearon miles de vidas que él ofreció al mundo. Lo de escribir la biografía de Fanshawe, haciéndole morir al final, para que sus lectores crean que realmente ha existido, le resulta insoportable. Como escritor debe crear vidas, no destruirlas.
- El narrador de *La habitación cerrada* tiene la ventaja de que cuenta además con la experiencia de las otras dos novelas y escoge la vida del desaparecido sin complejos. Decide no esforzarse por entender las ininteligibles páginas del cuaderno de Fanshawe. Su hijo Paul marca el

comienzo de su nueva vida. Significa la continuidad de la vida del narrador. Quinn y Azul desaparecen, pero él sigue viviendo como un fragmento más de la ciudad de Nueva York.

## **El narrador de *Trilogía de Nueva York***

El verdadero misterio de la *Trilogía de Nueva York* consiste en averiguar quien es el narrador de las tres novelas, el mismo misterio o juego al que se somete al lector del *Quijote*. En mi opinión hay tres claves importantes que dan los indicios sobre la identidad del *narrador fantasma* que se desvelará en las últimas páginas de *La habitación cerrada*, tercera novela de *Trilogía*:

1. En *Ciudad de cristal*, página treinta y nueve, se nombra a un tal Michael Saavedra, ex policía que investigó quien era el mejor para la clase de trabajo que tenía que desempeñar Quinn y resultó que el mejor era un tal Paul Auster, que no es investigador, sino escritor.

El narrador nos ha dicho en la página trece que “el detective y el escritor son intercambiables”, por lo cual, lo que se nos cuenta en la *Trilogía* es al mismo tiempo una investigación y una escritura y la escritura cuenta la investigación misma.

2. El capítulo diez de *Ciudad de cristal* nos da la clave al mostrar al escritor, con su pluma en la mano, atributo del escritor Paul Auster, frente al personaje, líneas más abajo se expondrá la teoría sobre el narrador del *Quijote* (Sancho cuenta los hechos al cura y al barbero, Sansón Carrasco los traduce al árabe y Cervantes hará que se traduzcan al castellano, resultando el cuarteto Benengeli)
3. En *Fantasmas* hacia el final del libro, Negro también recibe a Azul, con una pluma en la mano.

En *Ciudad de cristal* el personaje va a visitar al escritor, está haciendo de detective y el escritor hace de escritor, ambos *pretenden ser* en la ficción, por ello el encuentro se convierte en metaficción. Auster ironiza con su personaje, elaborando la teoría *imaginativa* sobre la verdadera identidad del autor del *Quijote*. Le aclara el

misterio del referente, pero no le aclara nada de su propio misterio y le deja marchar sin desvelarle su propia identidad. Pero en realidad, el propio autor, como Cervantes hizo con don Quijote, está poniendo a su personaje en medio de la esencia de su propia duda. ¿Qué es Auster en la novela? y ¿Qué es Cervantes en *El Quijote*? Auster es el mismo Quinn buscando su lugar en el mundo, como don Quijote y Sancho son la personificación de la propia teoría literaria de Cervantes.

Como se vio en la picaresca, se salía de dentro para plantearse cuestiones sobre el mundo en el que se vive, sobre la diferencia entre la realidad y la ficción, la historia y la literatura. Durante el neobarroco o el postmodernismo el escritor sale de sí mismo para entrar en la escritura donde se cuestiona la función de su propia identidad y lugar en el mundo:

Toda la historia se resume en lo que sucedió al final, y, sin tener ese final dentro de mí, no habría podido empezar este libro. Lo mismo es válido para los dos anteriores, *Ciudad de cristal* y *Fantasma*. Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de donde está el quid. No afirmo haber resuelto ningún problema. Simplemente sugiero que llegó un momento en que ya no me asustaba mirar lo que había sucedido. Si las palabras vinieron a continuación, es sólo porque no tuve más remedio que aceptarlas, asumirlas e ir a donde ellas quisieran llevarme. Pero eso no significa necesariamente que las palabras sean importantes. Llevo mucho tiempo luchado por decirle adiós a algo, y esta lucha es lo único que de veras importa. La historia no está en las palabras; está en la lucha.<sup>121</sup>

A partir de esa confesión Paul Auster ha escrito once novelas más en las que continúa su *lucha* con las palabras haciendo una literatura teórica, que cuenta historias que cuentan historias.

## Los nombres en la narrativa austeriana

Auster utiliza los nombres como indicio de la referencia ontológica en el proceso de transformación por imitación de un modelo determinado; como el hidalgo, que escogió consciente y libremente su nombre en un acto de autodefinición del yo y de imitación de *Amadís de Gaula*. Los nombres cervantinos informan sobre los personajes y los completan, como el disfraz en el escenario: A Sancho Panza, lo reconocemos sin verlo, como un hombre con exceso de peso y de poca estatura; el Licenciado Vidriera se

---

<sup>121</sup> *La habitación cerrada*, p., 119.

le relaciona con su extraña demencia, a Clavileño nos lo imaginamos hecho con una clavija y de madera, a la princesa Trifaldi con sus tres faldas.

Marco Staley Fogg lleva en el nombre una especie de código que predestina una etapa de su vida en movimiento.<sup>122</sup>

Anna Blume, protagonista de *El país de las últimas cosas*, combina en su nombre la frescura de la pequeña holandesa Anna Frank, y la rebeldía de Molly Bloome de Joyce, además de la relación, realidad ficción que se entretiene en su nombre.

Los personajes de la *Trilogía* son bautizados imitando el proceder cervantino.

- Muestran el mundo literario Austeriano: Sophie recurrirá a un detective llamado Quinn para que busque a Fanshawe en *La habitación cerrada*. En la misma novela aparecerá un Stillman que no tiene nada que ver con los dos de *Ciudad de cristal*.<sup>123</sup> Con referencias al *Quijote*: Daniel Quinn comparte iniciales con don Quijote;
- Michael Saavedra, como se ha comentado es el nombre del policía retirado que da con Paul Auster, considerándolo como el mejor detective para buscar al anciano inventor de palabras.
- Imprimen carácter dramático: Los nombres de los personajes de *Fantasma*, son como el título de la novela indica, la representación de los espectros de unos personajes que no significan nada fuera del relato, Azul, Negro, Blanco, Castaño, Nieve, Violeta, parecen ser nombres funcionales de corta duración o como una referencia al drama, en donde los actores son temporalmente otros, mientras dura la representación. El personaje colateral, futura señora Azul, es nombrada por su función en la vida del personaje Azul.
- Con referencias literarias que ponen al descubierto la intertextualidad: Fanshawe es el título de una novela de Hawthorne, en la que se narra que

---

<sup>122</sup> Ver epígrafe, “Creación poética del nombre del protagonista” en el capítulo correspondiente a *El palacio de la luna*.

<sup>123</sup> Este asunto será tratado ampliamente en el epígrafe, “El universo literario cervantino y el aprendizaje austeriano.”

un personaje con ese mismo nombre, se ausenta por varios años de su casa sin dejar de observar lo que hace su esposa.

## ***Ciudad de cristal***

Daniel Quinn había escrito poesía, obras de teatro y ensayos críticos. Desde que murieron su mujer y su hijo rompió con todo y comenzó a escribir novelas de misterio, utilizando el pseudónimo William Wilson, como el personaje de Poe; el protagonista de sus novelas se llama Max Work. Durante unos días recibe una serie de llamadas equivocadas y decide hacerse pasar por la persona por quien pregunta la voz del teléfono: *seguir el juego* adoptando la personalidad del detective privado Paul Auster.

La voz al otro lado del teléfono le hace un encargo que consiste en seguir al padre de Peter Stillman, dado de alta de un psiquiátrico, donde ha permanecido en tratamiento durante años por mantener encerrado en una habitación sin luz a su hijo, desde los dos a los doce años, para llevar a cabo un experimento lingüístico. Ahora que el padre está libre, el hijo piensa que va a ir a matarlo y Quinn/Auster es contratado para evitar que eso ocurra. Cuando acepta el caso Quinn se convierte, en un detective como su protagonista Max Work.

Quinn compra un cuaderno rojo para escribir los incidentes del caso; la atracción que siente por él es premonitoria de la dependencia que se establecerá con su misión y la necesidad de escribir en sus páginas todos los acontecimientos. Este motivo se repetirá de forma dominante en *La noche del oráculo* y es equivalente a la obsesión de don Quijote por que se escriban sus aventuras,

[...] este es el día [...] en el que tengo que hacer obras que queden escritas en el libro de la Fama por todos los venideros siglos. I,XVIII.

El personaje adopta la identidad del detective Paul Auster involucrándose hasta tal punto en su propia ficción que abandona su vida real; deja de pagar el alquiler y pierde su apartamento. Sin domicilio propio y sin saber que hacer sobre el caso, decide visitar a un Paul Auster que aparece en la guía de teléfonos, es entonces cuando se encuentra cara a cara con un escritor que trabaja sobre la identidad del narrador del



*Quijote*. Quinn le pregunta sobre el caso Stillman, Auster, como escritor, no le aclara nada ni sobre este asunto ni sobre sí mismo, su situación sigue siendo un misterio para el personaje.

Tras la entrevista con Auster, un Quinn desorientado entre la realidad y la ficción se dirige al apartamento de los Stillman, que han desaparecido. Quinn se queda allí a oscuras, alguien le lleva bandejas de comida; sigue escribiendo en su cuaderno rojo hasta que las páginas se acaban y él se desvanece.

El escritor Paul Auster llama a un amigo y le habla sobre la visita de Daniel Quinn y ambos deciden ir a buscarlo. Cuando llegan al apartamento de los Stillman no encuentran más que el cuaderno rojo que el amigo de Auster guardará y editará en forma de la novela *Ciudad de cristal*.

La tercera persona ocupa la casi totalidad del relato, y la primera, en la voz del mismo narrador, también, identificado como amigo del escritor Paul Auster real, se incorpora dos páginas antes de finalizar la novela y en algún comentario al margen, que se indicará oportunamente. Autor y narrador aparecen desdoblados en los dos amigos que acuden al apartamento de los Stillman en busca de Quinn en la última página del libro, como lo están el escritor y su amigo, en el prólogo del *Quijote* de 1615.

El espacio corresponde a la ciudad de Nueva York, tanto como al espacio interior del personaje Daniel Quinn que le lleva a su desvanecimiento cuando se le acaba el espacio donde escribir su realidad de ficción. La escritura y el tiempo del relato coinciden, 1982 y la novela fue publicada en 1985.

## **El azar**

La historia comienza por la acción del azar, tan solo un error al marcar un número de teléfono equivocado, porque, según el narrador,

[...] nada era real excepto el azar. La cuestión es la historia misma. Y si significa algo o no significa nada no es la historia quien ha de decirlo. (p. 7)

El azar determina, en otra ocasión, el curso de los acontecimientos, Quinn deberá escoger entre dos posibles Peter Stillman en la estación *Gran Central*, físicamente muy parecidos; sabremos que acierta porque el anciano, en conversación con Quinn, reconoce como propia la creación de la historia de Henry Dark. Más tarde cuando el viejo desaparece, Quinn se da cuenta de que volver a encontrarlo en las calles de Nueva York es cuestión de suerte, “Todo había quedado reducido al azar” (p. 113).

### ***Ciudad de cristal y El Quijote***

El primer capítulo de *Ciudad de cristal* plantea las mismas premisas con las que Cervantes construyó *El Quijote*:

1. Un protagonista que asume consciente y voluntariamente la personalidad de un prototipo de personaje literario, el detective privado. Quinn se construye como personaje de ficción, siendo consciente de su propia metamorfosis, como lo fue don Quijote en el primer capítulo de su historia. Esta autoconciencia se manifiesta de dos maneras:

- Eligiendo de su armario la indumentaria apropiada para ejercer como detective:

Se descubrió buscando una chaqueta y una corbata. [...] Se las puso en una especie de trance. (p. 18)

- Reconociéndose, él mismo, entre la realidad y la ficción, cuando se prepara para acudir a la cita con los Stillman:

“Parece que voy a salir”, se dijo. “Pero si voy a salir, ¿adónde voy exactamente?” [...] “Parece que he llegado” “Si esto está sucediendo realmente, debo mantener los ojos bien abiertos.”.(p. 19)

Más adelante reflexiona sobre su nueva identidad y escribe en el cuaderno rojo las siguientes recomendaciones:

Recordar la sensación que produce llevar la ropa de otra persona. Empezar por ahí, creo. Suponiendo que tenga que hacerlo. En los viejos tiempos, hace dieciocho o veinte años, cuando yo no tenía dinero y los

amigos me daban cosas. Por ejemplo el viejo abrigo de J. en la universidad. Y la extraña sensación que tenía de meterme en su piel. Ese es probablemente un buen comienzo. (p. 52)

Continúa hablando consigo mismo mientras escribe:

Y luego, lo más importante de todo: recordar quien soy. Recordar quién se supone que soy. No creo que esto sea un juego. Por otra parte nada está claro. Por ejemplo: ¿Quién eres tú? Y si crees que lo sabes ¿por qué insistes en mentir al respecto? No tengo ninguna respuesta. Lo único que puedo decir es esto: Escúchame. Mi nombre es Paul Auster. Ése no es mi verdadero nombre. (p. 53)

2. La dualidad realidad ficción asumida en sí mismo por el personaje cervantino se deja ver en Daniel Quinn cuando en la estación *Gran Central* (cap.7) mira una foto de Nantucket, puerto de donde partió el Pequod en *Moby Dick*, y debido a su doble identidad, la fotografía tendrá para él diferentes intereses:

- Como Quinn, le recuerda a su mujer y a su hijo. Quizá estuvo en *Cape Cod* con ellos de vacaciones.

- Como Auster sus pensamientos se desvían hacia el mundo de los balleneros que salieron de allí durante el siglo XIX. Recuerda a Melville trabajando en la aduana de Nueva York sin lectores. También recuerda la ventana de Bartlebey. Quinn se identifica con el Auster escritor, como lo fue Melville, no con el Auster detective a quien está suplantando y al mismo tiempo, está experimentando en sí mismo la teoría literaria de Paul Auster sobre la intercambiabilidad entre el escritor y el detective.

El Auster real juega aquí con el lector porque, Melville es uno de sus escritores favoritos, por lo que en los pensamientos de Quinn/Auster, éste último aparece, no como el detective que Quinn finge ser, si no como el escritor que se esconde detrás de ese nombre y que recibirá a éste último en su casa en el capítulo diez.

3. Mientras Quinn espera en la estación a que llegue Stillman, como don Quijote y Sancho se encuentran con los duques de Barcelona, aquel se

encuentra con una lectora de su libro *Abrazo suicida*, publicada con su pseudónimo, William Wilson; es la primera novela con Max Work, su protagonista. Quinn pregunta a la lectora su opinión y la lectora le dice “que no tiene importancia. Es sólo un libro.” (p. 69) Quinn, como escritor y no como personaje, se traga su orgullo y se va. Esta misma recomendación la hace el mismo Cide Hamete Benengeli al lector en la primera parte del *Quijote*.

4. El nombre del marido de la tal señora Saavedra, Michael Saavedra, un ex policía que ha averiguado que Auster es el mejor detective para hacer de *sabueso*, plantea de nuevo, la idea de Paul Auster de que el escritor y el detective son intercambiables. Michael Saavedra es la clara referencia al escritor Cervantes y ambos, uno como detective y otro como escritor, desempeñan una función equivalente para restituir el caos o aclarar el misterio.

El detective es quien mira, quien escucha, quien se mueve por ese embrollo de objetos y sucesos en busca del pensamiento, la idea que una todo y le de sentido. En efecto, el escritor y el detective son intercambiables. El lector ve el mundo a través de los ojos del detective. Experimentando la proliferación de sus detalles como si fueran nuevos. Ha despertado a las cosas que le rodean, como si estas pudieran hablarle, como si debido, a la atención que les presta ahora, empezara a tener un sentido distinto del simple echo de su existencia. (p. 13)

Al igual que el detective, el escritor debe desvelar el misterio que encierran las palabras y recrear con ellas las historias, así como delimitar el espacio narrativo del de su propio espacio real y guiar al lector entre el caos que pueda surgir por la proximidad entre la realidad y la ficción.

5. El azar y no el destino lleva al personaje a encontrarse con los acontecimientos, como les ocurría a don Quijote y Sancho por los caminos, lo que organiza el relato con una estructura lineal, en trece capítulos sin que ninguno de ellos se pueda considerar el centro de la historia, sino que éste se va desplazando de capítulo en capítulo, siguiendo el tono digresivo de la realidad y el modelo de la novela de

detectives, ya que según el narrador, en la novela de misterio,

Todo se convierte en esencia; el centro del libro se desplaza con cada suceso que lo impulsa hacia delante. El centro, por lo tanto está en todas partes, y no se puede trazar ninguna circunferencia hasta que el libro ha terminado. (p. 13)

6. Dentro de la novela, Quinn comienza a escribir su historia en el capítulo cinco cuando compra el cuaderno rojo, los cuatro primeros capítulos son, por lo tanto, producto de su memoria; detalle que nos destaca el amigo de Paul Auster, editor de la historia y nos remite al recurso del cartapacio toledano, unido a los ocho primeros capítulos de *El Quijote* de 1605, que se entiende ya estaban escritos y leídos por el autor editor de la obra y que él mismo unirá al manuscrito después de hacerlo traducir.

### ***Historias dentro de historias***

El día después de la conversación telefónica, caracterizado según el canon detectivesco, Quinn acude a la cita acordada. A las diez debe estar en la calle sesenta y nueve este y debe presentarse como Paul Auster.<sup>124</sup> Al llegar le recibe Virginia Stillman, la mujer de su cliente, Peter Stillman. Quinn y Peter Stillman se quedan solos y Peter empieza un discurso que dura hasta la puesta de sol; viste completamente de blanco, habla y actúa espasmódicamente. [...] “su cuerpo parecía que acababa de aprender todos los movimientos.” (p. 21) Repetía continuamente “Soy Peter Stillman. Digo eso libremente. Sí, ése no es mi verdadero nombre.” (p. 23) Resumen del discurso de Peter:

Hace tiempo estaban papá y mamá. Ellos dicen mamá murió. [...] De pequeño unas cuantas palabras y después nada. Había esto. Oscuridad. Mucha oscuridad. Esa era la habitación. [...] Dicen que durante nueve años [...] Los montones de caca. Los lagos de pis. Los desmayos. Atontado y desnudo. La comida machacada. Era un niño pequeño. Apenas unas cuantas palabras propias. [...] Mi verdadero nombre es señor Triste. ¿Cuál es su nombre señor Auster? [...] Quizá es usted el verdadero señor Triste y yo no soy nadie. [...] bua, bua, bua. Ris, ris, clic desmorocho bajo. [...] Soy el

---

<sup>124</sup> El sesenta y nueve coincide con el año del primer alunizaje, con lo que la relación realidad ficción se establece al ser la llegada a la luna un indicio del deseo del hombre de ocupar nuevos territorios, idea que reaparecerá más adelante en este libro y en *El palacio de la luna*.

único que entiende estas palabras. Peter se guardaba las palabras dentro. El niño que no puede crecer. Ahora Peter puede hablar como las personas. [...] Dicen que alguien me encontró. Tenía doce años, vivía en un hospital. Poco a poco me enseñaron a ser Peter Stillman. [...] El terrible padre que le hizo todas esas cosas al pequeño Peter [...] Durante trece años el padre ha estado lejos. [...] El vendrá [...] Ahora soy principalmente poeta. Todos los días escribo un poema. Invento todas las palabras yo. [...] Siempre que se lo pido, mi esposa me trae una chica. [...] Suben aquí y me las follo [...] Pobre Virginia. A ella no le gusta follar. Es decir conmigo. [...] Está el aire y la luz y eso es lo mejor de todo. [...] a veces no puedo contenerme y los gritos se me escapan. [...] Se que soy el niño marioneta. [...] Pero a veces creo que creceré y me volveré real. (pp. 23-30)

Peter en su locura inventa palabras y su padre, en el capítulo ocho clasificará lo que recoge, cosas de la calle, para darles nuevos nombres. Ambos son variantes de una actitud quijotesca frente a la inestabilidad del lenguaje y [...] “la imposibilidad de reconstruir la relación entre objetos y palabras.”<sup>125</sup> El recurso con el que Auster refuerza esta idea consiste en la relación de equilibrio entre Humpty Dumpty, el huevo que se rompe al caer del muro y no vuelve a ser lo que era antes de romperse y Henry Dark, el ficticio personaje inventado por Peter Stillman, que escribirá en 1690 una obrita muy influenciada por Milton, *La nueva Babel*, de la que él encontrará el único ejemplar que existe. El opúsculo proponía el modo de “deshacer la caída” del hombre al perder el paraíso, volviendo al lenguaje del Edén, pues éste sufrió con el hombre, la misma caída y por ello sugiere la creación del lenguaje “original de la inocencia.” (pp. 59-64) Este proyecto es el que le llevó a aislar a su hijo a los tres años y por lo que fue ingresado en un psiquiátrico.

No es casual la coincidencia entre las iniciales del huevo y las del Henry Dark, como las de Daniel Quinn y don Quijote o Michael Saavedra y Miguel de Cervantes Saavedra. Por otro lado, Peter se autodenomina “señor Triste”, referencia al sobrenombre de “Caballero de la Triste Figura” que Sancho otorga a su amo.

Los casos de aislamientos reales y su impacto en las personas, sirven de soporte histórico para explicar la demencia de Peter Stillman hijo desde su referente real. La realidad enriquece el mundo ficticio austeriano: Recuerda el caso del niño salvaje de Aveyron; el caso que aparece en los escritos de Herodoto, en el Antiguo Egipto, en el que el faraón Psmatik encerró a dos niños prohibiendo que oyeran palabra alguna; el

---

<sup>125</sup> Eduardo Urbina, *La ficción que no cesa: Cervantes y Auster*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, p. 24.

caso del santo Emperador romano Ferderico II, que hizo algo parecido para averiguar cual era el lenguaje natural; y en Escocia, Jacobo IV afirmaba que dos niños aislados acabaron hablando muy buen hebreo. Recuerda que Montaigne escribió un ensayo sobre el tema en la apología de *Raymond Sebond*. Estaban también los casos de niños abandonados en el bosque, o los ejemplos de los marineros náufragos aislados durante mucho tiempo. (pp. 43- 45) Quinn evoca el entierro de su hijo y lo relaciona con el aislamiento de esos otros casos de niños.

[...] había visto como lo bajaban a la tumba. Eso si que era aislamiento. (p. 46)

Como si la pérdida del lenguaje fuese, en algún sentido, como un tipo de muerte. Idea que retomará y desarrollará en *El país de las últimas cosas*.

Peter Stillman padre, fue alumno de Harvard, doctor en teología: *Interpretaciones teológicas del Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII*. Fue profesor en el departamento de religión de la universidad de Columbia. Su mujer murió, por motivos poco claros, cuando Peter Stillman hijo tenía dos años. El padre dejó la universidad y se dedicó a cuidar del niño. Empezó a creer en alguna rebuscada idea religiosa y se trastornó. Como el hidalgo manchego, se trastornó por el efecto de los libros. Encerró a su hijo en una habitación sin luz durante nueve años, para que olvidara el lenguaje, siguiendo el patrón de los niños aislados. Un incendio rescató al pequeño de su encierro, pero a pesar de todo, Peter es el resultado de un experimento. Stillman padre fue internado en un manicomio y el alta del centro clínico genera el relato. Desde su aparición en la estación *Gran Central*, se dedicará a coger cosas del suelo para clasificarlas, como se ha mencionado.

Stillman padre diagnostica la crisis que refleja el postmodernismo: el lenguaje se vuelve arbitrario, las palabras no reflejan más las cosas. El narrador se muestra partidario de este sueño nostálgico, de una perfecta representación lingüística. En su caminar por las calles de Nueva York diseña las letras que componen Torre de Babel, para que Quinn las descubra sobre el plano de la ciudad. El sueño de Stillman es paralelo a la nostalgia de don Quijote por la pérdida de la Edad de Oro y así lo escribe en su libro *El jardín y la torre: primeras visiones del Nuevo Mundo. Dos partes, El mito del paraíso y El mito de Babel*. (54-64)

### Primera parte, *El mito del paraíso*

Los escritos de Colón: “Porque creo que se encuentra aquí El Paraíso, un segundo Jardín del Edén,” y también, “Porque creo que se encuentra aquí el Paraíso Terrenal, al cual nadie puede entrar excepto con el permiso de Dios”.

Peter Martyr en 1505 escribía: “Parecen vivir en ese mundo dorado del cual hablaban tanto los escritores antiguos” [...]

Montaigne decía medio siglo después: “En mi opinión todo lo que realmente vemos en estos pueblos no sólo sobrepasa todas las imágenes que los poetas dibujaron de la Edad de Oro, y todas las invenciones que representaba el entonces feliz estado de la humanidad.

Stillman afirma que el descubrimiento del Nuevo Mundo insufló vida al pensamiento utópico, la chispa que dio esperanzas a la perfectibilidad de la vida humana desde el libro de Tomás Moro en 1516, hasta la profecía de Mendieta unos años más tarde, de que América se convertiría en un estado teocrático ideal, una verdadera Ciudad de Dios.

Unos veían el Nuevo Mundo como una reminiscencia de la inocencia anterior al pecado original y otros veían a los indios como salvajes. El canibalismo de algunas tribus favoreció a que los españoles los explotaran como animales, pues no los consideraban hombres. La bula papal de Pablo III en 1537 declaraba a los indios no poseedores de una alma, por lo tanto no eran considerados hombres.

El debate continuó hasta el siglo XVIII, culminado por las teorías del “buen salvaje” de Locke y Rousseau, que significaron los cimientos democráticos para una América independiente.

### Segunda parte, *El mito de Babel*

Milton y *El paraíso perdido*, postura puritana ortodoxa. Stillman afirmaba que sólo después de la caída y expulsión del Jardín empezaba la vida humana. El sabor de la manzana trajo al mundo el conocimiento, es decir el mal y el bien.

Para Stillman, *En el paraíso perdido*, la palabra gemelos significaba *unión* y *desunión*, porque Stillman veía en Milton que las palabras tenían dos significados iguales y opuestos. Uno de antes de la caída y otro de después. La tarea de Adán y Eva consistía en poner nombres a las cosas. En estado de inocencia las palabras y las cosas tenían una relación intercambiable. Después de la caída los nombres se separaron de las cosas: Las palabras degeneraron en una colección arbitraria de signos y el lenguaje quedó apartado de Dios. El episodio de la torre de Babel era una recapitulación exacta de lo sucedido. Después de este capítulo el Antiguo Testamento es una crónica exclusivamente de los hebreos. Es la última imagen del verdadero comienzo del mundo. La torre de Babel es la explicación de la diversidad de lenguas de los hombres que descendían todos de Noé y sus hijos. Stillman comenta las distintas versiones y explicaciones del mito de Babel.

Quinn no entiende que tiene que ver todo esto con el Nuevo Mundo.

Peter Stillman inventa el personaje de Henry Dark, un clérigo de Boston, que había nacido en Londres en 1649, que fue a América en 1675 y murió en un incendio en 1691. Había sido secretario de Milton en el 1669



hasta la muerte de éste. Entonces fue cuando Dark pensó que Inglaterra no le ofrecía nada y decidió marchar para América. Stillman ofrece datos de la biografía de Dark y su panfleto *La nueva Babel*. Para Dark la utopía no estaba en ningún lugar que pudiera localizarse en mapas, más bien se encontraba en el interior de cada hombre. Basaba sus conclusiones en que la historia de Babel era una obra profética, al atribuir al lenguaje una importancia tan desmedida.

Según el versículo 11 del Génesis, “Y sucedió que mientras viajaban desde el Este encontraron una llanura...” Si viajaban desde el Este, lo hacían camino al Oeste, por lo que el mandamiento de Dios, de “creced... y llenad la tierra” indudablemente seguiría el curso occidental y ¿Qué tierra puede ser más occidental que América? Por lo que el Mayflower y Plymouth, y los puritanos serían el pueblo elegido y no los hebreos que habían fallado a Dios. Boston era la nueva Babel, según los cálculos trescientos años después, en 1960, había sido construida con ladrillos. Habría una habitación para cada persona, en la que pasarían cuarenta días y cuarenta noches y saldrían totalmente renovados, hablando el lenguaje de Dios. Casualmente 1960 era el año en el que Stillman encerró a su hijo. (pp. 59-64)

Tras el encuentro con Peter, Quinn pone sus iniciales en la primera página del cuaderno rojo, “DQ” y escribe sus impresiones sobre Peter Stillman mirando la foto de hace veinte años que le ha dado Virginia. Piensa sobre el niño Peter y la autenticidad de los hechos y en la manera de entenderlos. Concluye que no le han contratado para pensar, sino para actuar. Se pregunta,

[...]¿qué es lo que dice Dupin en Poe? “Una identificación del intelecto del razonador con el de su oponente. Pero aquí se aplicaría a Stillman padre. Lo cual probablemente es aún peor. (p. 52)

Como don Quijote con respecto a Amadís de Gaula, su detective referente es Dupin de Poe, creador de la novela de misterio y fundador de la literatura americana.

El breve encuentro entre Virginia y Quinn sugiere a Urbina<sup>126</sup> la posibilidad de que Quinn incluya en el trabajo el deseo de liberar a Virginia de su encierro con el joven Peter Stillman y liberar a éste de la amenaza del padre. Virginia encarna el papel de doncella a la que amar, como una Dulcinea encantada.

Stillman, por su parte, se ha convertido en un prototipo más de “sin techo” de los que deambulan por las calles de cualquier ciudad. Se dedica a buscar y guardar basura

---

<sup>126</sup> Eduardo Urbina, 2007.

para nombrar los objetos que recoge con palabras nuevas de su invención. Quinn le sigue anotando sus movimientos y se pregunta si no se ha embarcado en un proyecto sin sentido. Los dos personajes están viviendo una ilusión, Quinn en su papel del investigador Paul Auster y cronista del viejo Stillman recogiendo en su cuaderno todos los acontecimientos, y el anciano en su papel de inventor de palabras. Quinn es un testigo directo de los movimientos de Stillman que es lo que le faltaba a don Quijote, según Auster y por eso construye la teoría (alternativa) sobre un posible autor cuatripartito del *Quijote*:

Sancho Panza es el testigo, naturalmente. No hay ningún otro candidato, ya que es el único que acompaña a don Quijote en todas sus aventuras. Pero Sancho no sabe leer ni escribir. Por lo tanto no puede ser el autor. Por otra parte sabemos que Sancho tiene un gran don para el lenguaje. [...] Me parece perfectamente posible que le dictara la historia a otra persona, es decir, al barbero y al cura, los buenos amigos de don Quijote. Ellos pusieron la historia en buena forma literaria y luego le entregaron el manuscrito a Simón Carrasco, el bachiller de Salamanca, el cual procedió a traducirlo al árabe. (p. 122)

Curar a don Quijote, esa era la intención de los amigos del hidalgo, aclara Auster; poner un espejo delante de sus ojos para atraer a don Quijote a casa. Auster piensa que don Quijote no estaba loco, sólo fingía que estaba loco. Él compuso el cuarteto Benengeli y probablemente se dejó contratar por Cervantes para traducir de nuevo el manuscrito al castellano.

Quinn, como el Paul Auster detective, no tenía temores ni ensueños, era un hombre sin ningún pensamiento y empezó a languidecer por la monotonía. De nuevo la duplicidad del personaje: Quinn se dio cuenta de que debía encontrar una actividad que le mantuviese ocupado, para sobrevivir; el cuaderno rojo y el bolígrafo que le había dado el sordomudo le dieron la salvación. La escritura mantiene vivo a Quinn como detective. Stillman también escribía en un cuaderno rojo, andaba y escribía. Quinn pasa a ser el reflejo de la imagen del anciano Stillman escribiendo como él en un cuaderno sobre los movimientos del viejo.

“Vagar era una especie de anulación de la mente. Pero seguir a Stillman no era vagar.” (p, 79) En consecuencia tenía que permanecer en la superficie, mirando hacia fuera en busca de sustento; vigilar a Stillman y escribir lo que hacía, ése era su sustento,

como personaje de ficción. Como en *Fantasma*, Azul y Negro, los dos personajes escriben informes, que resultan ser el mismo informe, o reflejo uno de otro. Mientras ambos se ocupen de escribir, permanecerán. La escritura y el movimiento son simultáneos desde *El Quijote*, y aún desde la Picaresca, moverse es equivalente a vivir, si los personajes dejan de andar, dejan de escribir y como consecuencia dejan de existir; lo que lleva a la conclusión que la literatura y la vida son inseparables.

Quinn se ha convertido en un Cide Hamete Benengeli escribiendo sobre la actuación del anciano, pero se da cuenta, por un lado, de que los hechos del pasado no parecen tener ninguna relación con los hechos del presente y por otro lado, que no se aprende nada del ser humano a través de los pequeños gestos o los silencios. Él no estaba más cerca de Stillman después de seguirle. Ahora percibía la impenetrabilidad del hombre. Los gestos, como los silencios son fragmentos del hombre que no informan sobre el hombre. Los gestos no nos desvelan el misterio, como las palabras no nos revelan la realidad que es inalcanzable por la inestabilidad de la relación entre las palabras y las cosas.

Pero además, Peter Stillman es un quijote del siglo veinte deambulando por las calles de Nueva York, su proyecto consiste en inventar palabras para las cosas, porque éstas son susceptibles de cambiar de identidad. En su ir y venir por la ciudad recoge muestras del suelo, las clasifica (lo desportillado, lo machacado, lo abollado, lo aplastado, lo putrefacto) y les da nombres nuevos. Prepara un libro en donde recoge todas las palabras que inventa. Como su hijo, en su oficio de poeta, también es inventor de palabras.

Deambulando Stillman llega a Riverside Park con intención de descansar en la roca llamada *Mount Tom*, donde entre 1843 y 1844 Poe había pasado muchas horas mirando al Hudson. Poe, creador del detective Dupin, su referente como escritor de novela policiaca, tras la llamada equivocada, tanto el escritor como su personaje le sirven a Quinn de referente.

Quinn se presenta como Peter Stillman al anciano y éste acepta que sea su hijo, con lo que suma una identidad más a la lista de falsas identidades asumidas. El diálogo reproduce el encuentro entre un padre y un hijo tras muchos años de separación. No se

comenta el aislamiento del pequeño Peter. Se despiden con un clásico, ahora podré morir en paz. A la mañana siguiente Stillman ha desaparecido. Más tarde, Quinn sabrá que se ha suicidado.

## Realidad ficción

Sin caso, Quinn decide ponerse en contacto con el verdadero detective Paul Auster y va a visitarlo. Paul Auster mismo le abre la puerta del apartamento con una pluma en la mano. Paul Auster no es el detective que Quinn ha suplantado, es escritor, el detective es él, convertido en el *alter ego* del escritor Paul Auster.

Auster asocia el apellido con un libro de poemas de Quinn con tapas azules, *Asunto inacabado*, que le había gustado mucho. La relación realidad ficción se plantea no sólo al enfrentarse al escritor con su personaje, sino también en la opinión que de la obra del personaje tiene su creador.

Quinn se siente aliviado junto a Auster, como se siente un niño junto a su padre. No desea alejarse de él, acepta la invitación a comer. A Auster le gustaba la poesía de Quinn y le prepara una comida que éste come con glotonería. Además Auster ha aprobado la decisión de adoptar una personalidad falsa y aceptar el caso de Peter Stillman.

El hijo de Auster, en la realidad, se llama Daniel, como Quinn, y él y el niño juegan con esa coincidencia. Daniel Auster se ha encontrado un yoyó, que hace referencia a lo que Heráclito dijo sobre que el camino de subida y de bajada es uno y el mismo, pero Quinn sólo consigue hacer bajar al yoyó; él mismo está a punto de precipitarse en una caída sin retorno que le conducirá al desvanecimiento final en el apartamento de los Stillman. Puede bajar el yoyó, pero es incapaz de hacerlo subir, porque él mismo está a punto de iniciar su caída.

Quinn sueña que pasea con el hijo de Auster cogido de la mano por Broadway pero, no lo recuerda al despertar. El narrador se vuelve aquí omnisciente, ya que, si dice que sigue el cuaderno rojo al pie de la letra, no puede incluir un sueño del personaje no

recordado por éste. Tal vez sea un guiño del autor real fundido por un instante con el amigo que nos propone como responsable del texto que leemos.

La idea de la pareja Daniel Quinn y Daniel Auster incide de nuevo en la superposición realidad ficción. Ambos son hijos de Paul Auster. El niño en la realidad y Quinn en la ficción, ambos se mezclan de nuevo caminando por la calle, donde la densidad de teatros reales en los que se representan obras de ficción es la mayor del mundo.

Quinn no sabe que hacer después de perder a Stillman, porque se ha desvanecido su doble y su misión. La aparición del verdadero hijo de Auster, Daniel, en la vida real, lo desplaza del lugar, el apartamento del escritor Auster, en el que se había sentido tan cómodo él mismo, como hijo/personaje de Auster.

Después de su entrevista con Auster, Quinn saca todo el dinero que tiene en la cuenta y se instala en un callejón sin salida, frente al apartamento de los Stillman, dispuesto a pasar la noche. El personaje comienza a precipitarse al traspasar el límite de la realidad, en casa de Paul Auster y no encontrar pistas que le desvelen el misterio sobre sí mismo, su situación entre la realidad y la ficción, y sobre el caso Stillman. La visita al escritor Paul Auster no le ha facilitado respuestas y el personaje se desorienta. Sin Peter Stillman a quien seguir no sabe que hacer. Su misión en el mundo de ficción ha terminado. Las recomendaciones que se había hecho así mismo en los primeros momentos, al aceptar el encargo como detective, no le han servido de nada, “[...] recordar quien soy. Recordar quien se supone que soy.” (p. 53)

## Los marginados

El narrador transcribe literalmente del cuaderno rojo una extensa reflexión de Quinn sobre los mendigos de Nueva York<sup>127</sup>. Los considera fragmentos desarraigados fuera de todo contexto que no significan nada, excepto su propia marginalidad, como el viejo Stillman y por supuesto como don Quijote y como el mismo Quinn en su caída.

---

<sup>127</sup> *El palacio de la luna* Auster recurre a esta idea en las páginas en las que se describe el abandono de Marcos en *Central Park*.

Quinn termina su reflexión sobre los mendigos con una cita de Baudelaire:

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. En otras palabras: Me parece que siempre seré feliz allí donde no estoy. O, más bien directamente: dondequiera que no estoy es donde soy yo mismo. O bien, cogiendo el toro por los cuernos: en cualquier parte fuera del mundo. (136)

La cita encaja con la galería de los personajes que acaba de describir: El viejo que baila claqué mientras hace malabarismos con cigarrillos. Otros han renunciado a la esperanza de salir algún día de su marginalidad y ni siquiera se molestan en decir gracias al transeúnte que deja caer una moneda en su caja. Otros tratan de ganarse la vida vendiendo lápices y también habla del borracho que te lava el parabrisas del coche. Se acuerda de los que hacen pinturas de tiza en el suelo y del clarinetista que toca con su instrumento siguiendo el ritmo a dos monos de juguete que tocan la pandereta y el tambor. Los que no tienen donde ir y arrastran harapos. Y al cabo de la amplia descripción de ese mundo marginal, Quinn enlaza con el pensamiento de Baudelaire más arriba citado:

Por cada alma perdida en ese infierno particular, hay varias otras encerradas en la locura incapaces de salir al mundo que se halla al otro lado de sus cuerpos. Aunque parecen que están ahí no se puede pensar con que estén presentes. (135).

El ser feliz allí donde no estoy de Baudelaire, enlaza con los que permanecen encerrados en su locura, incapaces de salir al mundo que se halla al otro lado de sus cuerpos. Quinn está llegando a este extremo de encierro en sí mismo, siendo incapaz de recobrar su vida anterior al día de la llamada de teléfono.

En los momentos finales en el apartamento de los Stillman, se pregunta qué hubiera pasado si hubiese seguido al segundo Stillman en lugar del primero; por qué don Quijote no había querido simplemente escribir libros en lugar de vivir sus aventuras. Se preguntaba por qué él tenía las mismas iniciales que don Quijote.

Su precipitación en la marginalidad es paralela a la disminución de la luz, por el cambio de estación, y a la disminución de las páginas del cuaderno. Sentía que sus

palabras se separaban de él. La última frase del cuaderno rojo: Dice “¿Qué sucederá cuando no haya más páginas en el cuaderno rojo?” (p. 160)

## El narrador

Con el desvanecimiento de Quinn el narrador interviene por segunda vez, la primera lo hizo para advertir que los cuatro primeros capítulos fueron escritos de memoria, porque Quinn no tenía el cuaderno rojo:

En este punto la historia se vuelve oscura. La información se agota y los sucesos que siguieron a esta última frase nunca se sabrán. Sería estúpido incluso aventurar la hipótesis.

Regresé de mi viaje a África en febrero. Auster me llamó con urgencia para que fuera a su apartamento. (162)

Al llegar le cuenta su encuentro con Quinn y lo preocupado que está por él. El narrador le reprende por haberle tratado con tanta indiferencia y deciden ir a buscarlo al apartamento de los Stillman. Salen a la calle y está nevando, indicio austeriano de que algo está a punto de suceder. El apartamento estaba abierto y vacío, en una habitación al fondo encuentran el cuaderno rojo.

Así se manifiesta el narrador al asumir el papel de editor del cuaderno rojo, que Quinn abandona en el apartamento de los Stillman,

He seguido el cuaderno rojo lo más atentamente que he podido y cualquier inexactitud de la historia, debe atribuírseme a mí. (p. 163)

Y añade,

El cuaderno rojo, por supuesto, es sólo la mitad de la historia, como cualquier lector 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. (p. 163)

El reproche del narrador a Paul Auster por abandonar a Quinn desdobra al autor y al narrador en dos personajes diferentes. El narrador editará el libro escrito por Quinn en el cuaderno rojo y hará los comentarios al margen, como hizo el autor del capítulo nueve de la primera parte del *Quijote*.

## ***Fantasmas***

*Fantasmas* es una novela de detectives en la que los rasgos humanos se han suprimido y los personajes juegan en el relato como si fueran fichas, cartas o fantasmas cuyos nombres se han sustituido por colores, en función de la esquematización del relato.

El detective Azul recibe el encargo de Blanco de vigilar a Negro y anotar cuidadosamente todos los movimientos de éste. Semanalmente enviará los informes a Blanco, y Azul recibirá un cheque a cambio. Azul rompe con su novia porque el trabajo no le va a dejar tiempo para verla.

Azul es detective privado de profesión, hijo de policía, sabemos que su mentor fue un detective llamado Castaño. Define su práctica del oficio, como opuesta a Sherlock Holmes, a él le gusta estar siempre en movimiento, pero pronto se dará cuenta de que el caso que le han encomendado le obliga a pasarse el día observando lo que hace Negro y escribir informes sobre ello, ha pasado de la acción del detective a la inmovilidad del escritor.

El espacio corresponde a Nueva York: Brookling y Manhattan y el apartamento que Blanco le alquila a Azul, desde donde éste debe vigilar la ventana de Negro.

El relato comienza en febrero del 1947 y se prolonga durante más de un año. Como referencia histórica, se nos recuerda que el cuarenta y siete es el año en el que Lackie Robinson empieza a jugar con los Dodgers. Los indicios sobre la evolución de la historia en el tiempo lo marcan las cuatro estaciones.

No hay división en capítulos, pero comparte la estructura interna de *Ciudad de cristal*, el relato de la sucesión lineal de hechos que tienen como único fin desvelar un misterio.

*Fantasmas* puede leerse como una réplica reducida a lo esencial de *Ciudad de cristal*; en ambas el protagonista es contratado por otro personaje para seguir e informar de los movimientos de un tercero y en ambas el personaje principal se hunde



progresivamente tratando de entender el motivo por el que le han contratado en realidad. Azul ha dejado de ver a la que hubiera sido su mujer y se siente cada vez más aislado. Mientras hace su trabajo recuerda a su padre, películas, casos míticos de detectives, otros trabajos que ha realizado anteriormente con su maestro Castaño, ya jubilado en Florida.

En contraste con el esquematismo del relato, las referencias literarias son numerosas, como en cualquier obra de Paul Auster, las lista de lecturas de Azul se relacionan con su actividad profesional y sus gustos: Revistas del género, *El Verdadero Detective*, con el relato del niño asesinado en Filadelfia y el policía Oro que se obsesionó por el caso; la historia de los Roebing, padre e hijo, ingenieros del puente de Brooklyn; la revista *Más extraño que la ficción* con la historia del esquiador que encontró a su padre congelado veinticinco años más tarde de que éste desapareciera; películas de detectives: *La dama del lago*, *Ángel o diablo*, *Senda tenebrosa*, *Cuerpo y alma*, *Persecución en la noche*, pero la favorita, *Retorno al pasado*. También *¡Qué bello es vivir!* Negro, durante uno de sus encuentros le hablará a Azul de Whitman de Thoreau y de Poe para explicarle que saber sobre la vida de los escritores le ayuda a conocerse así mismo. En ese momento el lector ya sabe que Negro escribe en una habitación en soledad, como Thoreau escribió *Walden*. Cuando Negro retira los materiales de escritura y pone la mesa para cenar, Azul siente hambre y se prepara la cena. Azul replica los movimientos de Negro, pero cuando, con los prismáticos Azul vea que Negro lee *Walden*, solo anotar y pensará que no ha oído hablar de ese libro antes.

Azul vigila a Negro constantemente y escribe lo que éste hace. Negro escribe en su apartamento y a parte de esta actividad, apenas hace nada digno de mención. Un día cruza el río, llega a Manhattan, entra en una librería y compra un ejemplar de *Walden*. Azul que le ha seguido, hace lo mismo.

En primavera, Azul empieza a hacer pequeñas salidas por su cuenta. En verano se atreve a ir a un partido de béisbol. Tiene algún encuentro con una prostituta llamada Violeta. Va al cine. Se siente solo. Intenta leer *Walden*, pero le aburre la descripción de la naturaleza y lo rústico.

Un día Azul se va a deambular por Manhattan y ve a la ex futura señora Azul del brazo de otro hombre que, al reconocerlo le golpea en el pecho acusándolo de toda clase de agravios, sin dejarle hablar. El desconocido se lleva a la ex futura señora Azul calle abajo. Al llegar a su casa se da cuenta de que ha echado a perder su vida.

Poco a poco nota que está dejando de ser él mismo. Como le pasó a Daniel Quinn a pesar de las advertencias que se hizo al asumir la personalidad del detective Paul Auster y aceptar el caso. La diferencia entre ambos es que Azul era ya detective privado y éste debería ser un caso más para él, pero un día se da cuenta de que vigilar a Negro es como mirarse al espejo, porque Negro hace exactamente lo mismo que él. Escribe una carta a Castaño, su mentor en la profesión, pero éste le contestará sin hacer los comentarios que esperaba sobre el caso.

La idea del espejo remite al cuento de Hawthorne *El señor del espejo*, que junto con *Walden* de Thoreau, *William Wilson* de Poe y *Wakefield*<sup>128</sup> también del primero, son las tres referencias literarias claves de *Fantasma*. En *Si una noche un viajero* de Italo Calvino hay también una secuencia en la que dos escritores, uno productivo y otro atormentado, están escribiendo sentados enfrentados.<sup>129</sup>

El recurso de espejo aparece de distintas formas, Azul especula sobre el almuerzo de Negro con una mujer; sobre la tristeza en la cara de éste y las lágrimas en la de ella. Concluye que la escena no tiene nada que ver con el caso, pero en lo que Azul no repara es que la escena es el reflejo de su propia ruptura con la ex señora Azul.

A medida que Azul se va formando teorías sobre Negro, descubre que inventar historias puede ser un placer en sí mismo. Negro no es más que una especie de vacío y Azul sabe que tiene que enterarse de la verdadera historia de Negro, pero se da cuenta de que a pesar de que se pasa el día mirando a Negro, no sabe nada sobre él, como le pasaba a Quinn tras seguir todo el día al anciano Stillman, y por placer inventa historias sobre Negro y Blanco: que son hermanos o que Blanco quiere demostrar que negro es un incompetente, pero a la hora de escribir el primer informe se propone,

---

<sup>128</sup> Debemos recordar que en *Wakefield* Hawthorne cuenta como el protagonista alquila una habitación frente a su casa para observar a su esposa, broma que se prolonga durante años, hasta que envejecido decide volver y desvelar el misterio de su desaparición sin describir el reencuentro al lector.

<sup>129</sup> Carsten Springer, *A Paul Auster Sourcebook*, Nueva York, Peter Lang, 2001, p. 29.

[...] describir los sucesos como si cada palabra concordara exactamente con lo descrito [...] (p. 29)

Ese era, también el propósito de Marco Polo al comienzo del volumen *Viajes de Marco Polo*, que Quinn está leyendo cuando recibe la primera llamada equivocada, pero Quinn se dará cuenta de que aunque se pase las horas siguiendo al viejo Stillman no sabe nada sobre él, porque el hecho de observar la realidad no quiere decir que entendamos su misterio, lo que lleva a ambos personajes a la frustración y al fracaso.

Ahora Azul toma conciencia de que está en un apuro. Los datos reunidos en el cuaderno no le aportan nada. Sólo puede decir lo que el caso no es.

“Decir lo que es, sin embargo, le resulta completamente imposible.” (p. 31)

Tiene la tentación de escribir sobre las ideas que se le han ocurrido sobre Negro, pero se resiste y acaba ajustándose a los detalles ocurridos, a pesar de todo se siente molesto por lo que ha escrito:

Lo sucedido no es realmente lo sucedido, las palabras no necesariamente sirven, porque pueden oscurecer lo que están intentando decir. (p.32)

Negro, como le ocurrió a Stillman en *Ciudad de cristal*, empieza a desconfiar de las palabras. En los informes que había hecho anteriormente en su carrera, nunca había tenido ningún problema, pero el encargo de Blanco le desborda. Tiene que escribir sobre lo que hace Negro, pero en realidad no sabe lo que está pasando.

Un día Azul se dirige a la oficina de correos donde se ubica el apartado al que manda sus informes. Comprueba que dentro del buzón está el último de los mismos, espera para encontrarse con Blanco o alguien que trabaje para él. Ya es otoño. Un hombre entra en correos llevando una máscara de *Halloween*, llega al buzón retira el informe y sale corriendo. Aunque corre tras él, Azul no llega a alcanzarle. A los dos días recibe el dinero y una nota, “Nada de tonterías.” Azul se siente contento de haber roto el silencio y decide ir desbaratando el caso poco a poco, provocando él mismo la acción hasta que todo se venga a bajo.

Los días van pasando y Azul se pone a tono con Negro, incluso armoniosamente. Cuanto más unido está Negro, menos tiene que pensar en él. “Lo que le hunde no es la implicación sino la separación”. Cuando Negro parece distanciarse, tiene que salir a buscarle. En los momentos en que se siente más próximo a Negro, sin embargo, puede incluso empezar a llevar una apariencia de vida independiente.

Intenta leer *Walden*, y se pregunta,

¿Por qué querría nadie irse a vivir solo a una cabaña en el bosque?  
¿Qué significa todo eso de plantar judías y no beber café ni comer carne?  
¿Por qué todas esas interminables descripciones de pájaros?  
Azul pensaba que le iban a contar una historia, pero eso no es más que palabrería, una interminable perorata acerca de nada. (p. 62)

El narrador nos dice sobre este comentario, si hubiera tenido la paciencia de leer *Walden*, su vida empezaría a cambiar, pero las oportunidades perdidas también forman parte de la vida. La propuesta de Thoreau en *Walden* es equivalente a la añoranza de don Quijote por la Edad de Oro. El poeta filósofo americano se instaló junto al lago Walden para contemplar la naturaleza y escribir sobre lo rústico, la ausencia de lo superfluo y los signos del mundo. Su trabajo consistía en mirar el entorno para escribir en su cabaña, sobre lo que había observado fuera. Azul, como Thoreau, vigilaba y escribía sobre Negro. Su tarea de detective es muy similar al del naturista que investiga sobre lo que el medio ambiente le pone ante sus ojos. Auster nos dice con esta referencia que la función del escritor Thoreau es intercambiable con la del detective Azul, pero éste último no llega a comprenderlo porque leer *Walden* le aburre.

El encuentro con el hombre enmascarado que retira el sobre del apartado de correos, le hace sentirse vigilado. Han obligado a Azul a vigilar a un hombre que escribe. Decide que no quiere seguir participando. Sabe todo lo que hay que saber de Negro, pero no sabe nada de él. Negro es un artificio, un sustituto de Blanco, que es el verdadero escritor.

Llega a la conclusión de que está siendo vigilado, ha sido el hombre de en medio, obstaculizado por delante y por detrás. (p. 73)

Conecta esta reflexión con una frase de *Walden* que tiene anotada,

No estamos donde estamos, sino en una posición falsa, encuentra. [En su cuaderno de notas] Por una enfermedad de nuestra naturaleza, suponemos un caso y nos ponemos en él y por lo tanto estamos en dos casos al mismo tiempo y es doblemente difícil salir. (p. 73)

Tiene que encontrar la verdadera naturaleza del problema mismo. Llega a la conclusión de que puede que Blanco y Negro estén conspirando para hundir a Azul, obligándolo a no hacer nada; él no era el tipo de detective a lo Sherlock Holmes, a él le gusta la acción y el movimiento, como se ha mencionado al principio.

Azul se dice a sí mismo en voz alta, “Me estoy muriendo.” (p. 78) Su cerebro empieza a paralizarse, se encuentra prisionero. Busca una explicación: Entre Negro y Blanco lo han condenado a leer un libro que no le gusta, a escribir la historia de un hombre sentado escribiendo un libro, pero no hay historia, ni acción. Azul empieza a sospechar que Negro es un fraude.

A mediados del verano de 1948, Azul se siente morir. Decide cambiar de identidad, se disfraza del mendigo Jimmy Rosa<sup>130</sup>. Sale a la calle Naranja, le pide limosna a Negro y este le habla de cómo Walt Whitman autorizó a que midieran su cerebro cuando el muriera, y cómo el cerebro se le resbaló de las manos a uno de los ayudantes del laboratorio y el cerebro del mayor poeta de América fue barrido y echado a la basura. Azul ironiza: “Whitman enterrado sin cerebro, como el espantapájaros de *El mago de Oz*.” Negro le refiere el encuentro de Whitman y Thoreau en Brooklyn en casa del primero. En la habitación había un orinal lleno de excrementos. Negro irónicamente, de nuevo, relaciona el cerebro de Whitman con el orinal y los excrementos.

Comenta, también que grandes hombres, Lincoln, Dickens, habían ido a la iglesia de Plymouth en la calle Orange, muy cerca de donde se encuentran en Brooklyn Heights, y que Whitman fue para escuchar el sermón de Henry Ward Beecher<sup>131</sup> antes de visitar a Thoreau. Ambos llegaron a la conclusión de que estaban rodeados de fantasmas.

---

<sup>130</sup> Referencia al cuento del mendigo de Herman Melville que pierde todo su dinero y desaparece durante veinticinco años. Cuando Negro le hable a Azul de Hawthorne, lo relacionará con el cuento sobre el hombre que, también, desaparece durante muchos años, para instalarse muy cerca de su casa y observar a su mujer, se trata del cuento titulado, *Wakefield*.

<sup>131</sup> Teólogo liberal, predicador protestante, abolicionista y gran orador, (1813-87) Dato hallados en la red.

La relación entre la realidad y la ficción, se establece abiertamente cuando, Negro comenta que [...] “saber cosas de los escritores le ayuda a comprender las cosas.”(p. 86) y le explica que, Hawthorne pasó doce años encerrado en su habitación escribiendo historias porque,

[...] escribir es una actividad solitaria. Se apodera de tu vida y en cierto sentido, un escritor no tiene vida propia. Incluso cuando está ahí, no está realmente ahí. (p. 86)

Azul no comprende el paralelismo entre los escritores de los que le habla Negro, lo único que le preocupa es si Negro le ha reconocido. Piensa que tal vez Blanco y Negro estén juntos en el caso y si estaba previsto que Azul y Negro hablaran. En su informe Azul omite la conversación con Negro. Tres días después recibe su cheque semanal y una nota: “¿Por qué miente?”

Negro va al hotel Algonquin<sup>132</sup>, se sienta en el vestíbulo y pide un Black & White con hielo. Azul pide lo mismo, “por simetría.” Azul adopta el papel de un vendedor de seguros de vida de Kenosha, Wisconsin<sup>133</sup>, se hace llamar Nieve. Negro le dice a Azul, ahora Nieve, que es detective privado, que su trabajo es rutinario, que lleva más de un año siguiendo a un individuo, que no hace otra cosa que escribir en una habitación. Azul le pregunta si el individuo sabe que le está siguiendo, y Negro responde que está seguro de ello porque el individuo en cuestión le necesita para demostrarse que está vivo.

Azul disfrazado de mendigo se encuentra con Negro. Ahora Azul se siente cada vez más vigilado, es consciente de que se está ahogando. Se disfraza de vendedor de cepillos y cruza la calle, llama a la puerta y Negro le abre con la pluma en la mano. De nuevo el atributo del escritor, como en *Ciudad de cristal*, un personaje angustiado por su propia identidad pide respuestas a otro personaje que no se las facilita. Los personajes metaficticios que asume Azul le llevan a la acción que como detective tiene que llevar a cabo para no aburrirse y no desvanecer como Quinn. Además los dos encuentros tienen sus equivalentes en los capítulos nueve y diez de *Ciudad de cristal*. Quinn con el anciano Stillman en el nueve y Quinn con el escritor Paul Auster en el

---

<sup>132</sup> Nombre de la tribu india que ocupaba el territorio de la ciudad en Manhattan.

<sup>133</sup> Ciudad en la que la abuela de Paul Auster mató a abuelo, historia referida en el capítulo sobre la biografía de dicho autor.

diez. Azul mira la habitación, nada le llama la atención excepto unos folios apilados en la mesa de Negro. Negro compra unos cepillos y se despiden.

Los encuentros se han convertido en un juego de escondite. Azul vuelve a la habitación de Negro, cuando éste no está, la situación le desborda y se desmaya. Al recobrar el conocimiento su reloj se ha parado, coge los folios y se los lleva. Al leerlos se da cuenta de que son sus propios informes. Da el caso por terminado. El manuscrito de Negro en la historia *Fantasma* remite al cartapacio toledano cervantino y al cuaderno de Daniel Quinn encontrado por Paul Auster al final de *Ciudad de Cristal*, a la carta de Anna Blume en *El país de las últimas cosas*, al manuscrito de la novela *Mr. Vértigo*

Al final, Azul ve a Negro sentado en los escalones a la puerta de su casa. Su cara no tiene expresión. Se dirige al apartamento de Azul y lo encuentra con una máscara puesta y empuñando una pistola, con ella le indica que se siente. Discuten, Azul golpea a Negro hasta que lo mata, pero antes de morir, Negro le dice,

Usted era todo mi mundo, Azul, y le he convertido en mi muerte.  
Usted es lo único que no cambia, lo único que le da la vuelta a todo.  
Y ahora no queda nada. Usted ha escrito su nota de suicidio y ese  
es el final de la historia. (p.122)

Vuelve a su apartamento lee los últimos folios que se ha llevado de casa de Negro y reconoce, como le había dicho Negro que, se los sabe de memoria. El narrador nos dice que no se ha sabido nada más de Azul. Que tal vez cogiera un barco o se fuera a la China. O quizás como, le pasó al supuesto William Wilson y su tocayo de Poe, que tras la pelea final, éste último le dirá,

-Has vencido y me entrego. Pero también tú estás muerto desde  
ahora... muerto para el mundo, para el mundo y para la esperanza. ¡En  
mi existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te  
has asesinado ti mismo!<sup>134</sup>

Porque en definitiva la vida y la literatura se nutren recíprocamente una de otra. Azul y Negro escribiendo uno sobre el otro, como el autor real y el personaje de ficción, pero, ¿quién pertenece al mundo real y quién es el personaje ficticio? ¿Quién inventa a

---

<sup>134</sup> Edgar Alan Poe, "William Wilson", *Cuentos/I*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 p., 73.

quién? Según la explicación de Auster sobre la autoría de del *Quijote*, es el propio personaje el que contrata a los cuatro personajes para escribir su historia para hacérsela llegar a Cervantes, como se ha visto en el capítulo anterior. Aquí el autor real de *Trilogía de Nueva York* da una vuelta más de rosca y propone la relación del espejo y la imagen reflejada en él como responsable de un acto único, sustentado por la actividad simultánea de dos personajes permanentemente interrelacionados y por lo tanto inseparables.

### ***La habitación cerrada***

La tercera novela de *Trilogía de Nueva York* El narrador de la historia es un escritor sin mucho éxito que nos cuenta cómo se convierte en el editor de la obra de un amigo de la infancia, Fanshawe, que ha desaparecido abandonando a su mujer embarazada; cómo publica sus trabajos; cómo se convierte en padre de su hijo y esposo de su mujer.

*Fanshawe* de Hawthorne es la referencia literaria de la tercera novela de *Trilogía de Nueva York*, en la que su protagonista también desaparece durante largo tiempo. Además George Pèrec en *La vida: Instrucciones de uso*, contiene un episodio similar y en *Corre, conejo* del escritor norteamericano, John Updike, se plantea, también, una crítica sobre la moral aceptada, en especial del matrimonio.

Los hechos se ubican en la ciudad de Nueva York, París y sur de Francia. El tiempo de la historia hay que trasladarlo a siete años antes de su escritura, a 1975, la novela se publicó en 1987. La estructura de la narración se divide en nueve capítulos, que mantienen la linealidad del relato.

La historia comienza cuando el narrador recibe una carta de la mujer de su amigo Fanshawe, Sophie, diciéndole que éste había desaparecido. Sophie tiene un hijo de tres meses de Fanshawe; había contratado a un detective llamado Quinn, que no obtuvo ningún resultado. Ella le entrega los manuscritos de su marido al narrador, del que no sabremos el nombre, cumpliendo el deseo de aquel. La obra del desaparecido llenó dos maletas, “Juntas pesaban como un hombre.” (18) La obra de un escritor y su



cuerpo pesan lo mismo, paralelismo que nos lleva a la idea de Auster de que la vida es literatura y viceversa.

La historia de *La habitación cerrada*, construirá al personaje desaparecido a través de los recuerdos del narrador, de las cartas que le escribió a su hermana y las entrevistas con las personas que lo conocieron.

Con la publicación de su novela, *El país de nunca jamás*, además, se produce la incredulidad de los lectores sobre la personalidad del escritor desaparecido, al ser tomado como un recurso editorial para vender más libros, por lo que Fanshawe es considerado como un personaje de ficción.

La madre de Fanshawe había sido el objeto erótico de la adolescencia del narrador; cuando éste va a su casa en busca de datos para la biografía, tras mucho rato de charla y vino, ocurrió que el deseo sexual y el de matar a Fanshawe se mezclaron en un mismo acto. La dejó dormida en la cama y llamó un taxi desde la planta baja.

La metamorfosis del narrador se completa cuando asume el complejo de Edipo de su amigo, se casa con su mujer, hace de padre de su hijo y edita su obra. El nuevo hijo marcará el inicio de una vida independiente a la de Fanshawe.

## **Quijotesca relación entre el narrador y Fanshawe**

De niños, el narrador era el mejor amigo de Fanshawe o al menos el que mejor lo conocía, el afecto se mezclaba con la admiración y cierto sentimiento de envidia, porque sabía que Fanshawe era mejor que él. Era diferente a los otros chicos cuando empezó a ir al colegio. No estuvo sujeto a los cambios bruscos como todos los demás. Era bueno en deportes, el mejor estudiante, el más guapo, era extraordinario y al mismo tiempo era un niño más.

Había algo tan atractivo en él que siempre deseabas estar a su lado, como si pudieras vivir dentro de su esfera y ser tocado por su personalidad. Él estaba disponible y al mismo tiempo era inaccesible.  
(20)

A los quince años pasaron un fin de semana en Nueva York, deambulando por las calles durmiendo en una estación, hablando con los vagabundos. Viendo cuanto tiempo aguantaban sin comer, emborrachándose hasta vomitar, como un paso más para comprobar cuanto valían,

[...] pero para mí era únicamente sórdido, una miserable caída en algo que yo no era. Sin embargo continué acompañándole perplejo, participando en la búsqueda sin ser plenamente parte de ella, un Sancho adolescente a horcajadas de mi burro, viendo como mi amigo batallaba consigo mismo. (26)

Al llegar a los trece o catorce años Fanshawe se convirtió en una especie de exiliado interior, realizando los gestos de una conducta obediente, pero aislado de su entorno, despreciando la vida que se veía obligado a vivir. No se mostraba difícil ni exteriormente rebelde, sencillamente se retrajo. (28)

El Fanshawe adolescente tiene, a los ojos del narrador, las características del héroe que tenía don Quijote para Sancho, alguien a quien seguir y en quien confiar desde una cierta distancia, con algún oportuno brote de escepticismo sobre las voluntades del otro.

## Vida y literatura

La obra de Fanshawe estaba compuesta por cien poemas, tres novelas, dos cortas y una larga, cinco obras de teatro y trece cuadernos de notas y bocetos de obras para el futuro; escritos de 1963 a 1976. En conjunto la obra de Fanshawe es parecida a la del mismo Auster por el tiempo en el que escribía *Trilogía de Nueva York*.

Por otro lado el narrador nos habla de las cartas de Fanshawe a su hermana Ellen, en las que Auster recrea sus años de juventud, en la Universidad, en el petrolero por el Golfo de Méjico, en París, en Irlanda y en el sur de Francia. El lector no tiene acceso al epistolario, pero si a la autobiografía del escritor real, *A salto de mata* y *La invención de la soledad*, y sobre todo, en ésta última obra, Paul Auster describe la

evolución de la enfermedad de una hermana, tres años más joven que él, con brotes sicóticos, a la que sin duda está dedicado este personaje.<sup>135</sup>

A pesar de que el narrador busca indicios de locura en el contenido de esas cartas, acaba entendiendo que Fanshawe parece “totalmente dueño de sí mismo,” (100) cuando regresa a América.

Las cartas son menos especulativas que los cuadernos y más específicas, contaba historias divertidas de la universidad, con referencias personales, nombres, fechas, lugares, libros, conversaciones con amigos con lo que el narrador trataba de encontrar pistas que le facilitaran indicios sobre el paradero de Fanshawe. De su etapa en el petrolero le contaba cosas sobre su trabajo y los tipos con los que convivía. Fue un periodo en el que se puso a prueba a sí mismo frente a la adversidad y lo desconocido. Desde París sigue escribiendo a su hermana, pero el narrador ya se ha dado cuenta de que la verdadera destinataria de esas cartas es la madre.

Ellen no era más que un artificio literario, la médium a través de la cual Fanshawe se comunica con su madre. De aquí la indignación de ella. A través de las cartas dirigidas a la hermana, le habla a la madre fingiendo que no le habla. (96)

### ***Éxito de El país de nunca jamás y el misterio del narrador***

Sophie le regala una edición cara de *Moby Dick*, le invita a cenar y a ver una representación de teatro. Después de la velada, nunca hubo un beso igual. Esta escena parece, de nuevo, tomada de la misma biografía de Auster; Sophie es el nombre de su hija, pero además en *A salto de mata* se describe el encuentro con Siri, su mujer, en el que hubo un beso como el que se menciona ahora en *La habitación cerrada* y Melville es uno de sus escritores americanos favoritos.

El editor Stuart Grenn publica *El país de nunca jamás*, aunque la editorial lo encuentra atípico en todo; el director de una revista literaria le propone escribir un artículo sobre Fanshawe que, debía aparecer dos meses antes de la publicación de la

---

<sup>135</sup> *La invención de la soledad*, pp, 38-43.

novela citada. Dada la dificultad de la obra de Fanshawe, *El país de nunca jamás* tiene un éxito inesperado. En este momento, el narrador advierte que, la verdadera historia es lo que viene a partir de ahora porque, los lectores empiezan a decir que Fanshawe no existe, que el artículo sobre Fanshawe preparaba un gran fraude y que los libros los había escrito él mismo.

Mi primera reacción fue echarme a reír, luego hice alguna broma acerca de que Shakespeare tampoco había escrito ninguna de sus obras. [...]¿Es que la gente no se fiaba que dijese la verdad? ¿Por qué habría de tomarme la molestia de crear toda una obra para luego no atribuirme el mérito de la misma? [...] por qué algunos escritores optaban por ocultarse detrás de un seudónimo, si un escritor tenía una vida real o no. Se me ocurrió que escribir con otro nombre podría ser algo que me gustase -inventarme un a identidad secreta- y me pregunté por qué encontraba esta idea tan atractiva. (52-3)

Se trata del problema del escritor y el pseudónimo, la relación Cervantes Cide Hamete Benengeli y la de Auster con casi todos sus protagonistas narradores y escritores de sus libros y el misterio sobre la verdadera identidad de Shakespeare. La repuesta de los lectores se explica porqué están acostumbrados al recurso del autor escondido o con pseudónimo. En *La habitación cerrada* la verdadera identidad del autor, se toma como un artificio de la ficción.

Para reforzar la identidad de Fanshawe, el narrador se plantea escribir su biografía como recurso editorial y como argumento a favor, le cuenta al lector su experiencia como inventor de personas durante su empleo como censor en 1970, otro dato biográfico austeriano. Ante la dificultad de rellenar los impresos honestamente, se inventaba los nombres de familias enteras. Relaciona la experiencia sobre el placer de inventar historias. Los relatos eran imaginarios él le ofrecía sus creaciones al mundo real y estas formaban parte de la realidad. Había dado a luz a mil almas imaginarias. Ahora, ocho años más tarde, tenía que coger a un hombre vivo y meterlo en su tumba.

Una carta de Fanshawe le confirma que está vivo, aunque decide ocultárselo a Sophie y continuar con la biografía. Se instalan en Riverside Drive. Se prepara la publicación del siguiente libro, *Milagros. Oscurecimientos*. Quedan las obras de teatro. Reflexiona sobre sí mismo y las implicaciones del éxito de la obra de su amigo: seguridad económica y emocional, posibilidad de paternidad, libertad para trabajar en lo

que quisiera, intento de escribir una novela policíaca, sin éxito, estaba metido en un hoyo, cada día se metía en su cuarto, pero no sucedía nada y copia una cita de Spinoza,

Y cuando sueña que no quiere escribir, no tiene la capacidad de soñar que quiere escribir; y cuando sueña que quiere escribir, no tiene la capacidad de soñar que no quiere escribir. (p. 62)

## **La vida como sucesión de historias**

Estaba tratando de meter a su amigo en la tumba al escribir su biografía, y se le ocurrían historias de otras vidas sin sentido: La vida del soldado La Chère en 1562, quien después de sobrevivir a la tiranía del gobernador Albert de Pierra, en Port Royal, le tocó servir de almuerzo a sus compañeros, durante la travesía en el barco con el que consiguieron huir hacia Europa. Vida de De Lorenzo Da Ponte, de mediados del siglo XVIII y principios del XIX, que de maestro de latín, italiano y literatura en Italia en el seminario de Viena, pasó a ser contratado como *poeta dei teatri imperiali* y acabó como tendero en Nueva Jersey, Pennsylvania. El vagabundo que hablaba como un actor de la época de Shakespeare. El joven novelista con más porvenir de América, que heredó quince mil dólares de su padre y como parte de un plan para destruir el sistema económico americano, regalaba billetes de cien dólares al que se cruzaba con él en la calle. Los jueces Goffe y Whalley que condenaron a muerte a Carlos I, llegaron a Connecticut después de la restauración y pasaron el resto de sus vidas en una cueva. La señora Winchester, viuda del famoso fabricante de rifles, que temía que los espíritus de las personas que habían muerto por disparos hechos por los rifles que fabricaba su marido, vinieran a llevarse su alma, por lo que constantemente añadía habitaciones en su casa, creando un monstruoso laberinto de pasillos, ironía que casi le cuesta la vida en 1906, cuando quedó atrapada por el efecto del terremoto de San Francisco y los sirvientes no lograban encontrarla. La historia del crítico filósofo ruso M.M.Bajtin, que durante la ocupación alemana, utilizó las páginas de su obra, un estudio sobre literatura alemana, para liar los cigarrillos que se fumaba. Termina el capítulo con la historia del explorador Peter Freuchen atrapado en el Ártico refugiado en un iglú, no podía asustar a los lobos hambrientos porque el viento era muy fuerte, pero dentro del iglú tenía un riesgo más grande, su aliento se congelaba, reduciendo el tamaño del iglú cada vez que el explorador respiraba, como si su propia respiración estuviera fabricando su sepultura.

Se sabe que escapó por que escribió su libro *Aventura ártica*. Y acaba con la referencia al cuento de Poe *El pozo y el péndulo*.

Cervantes intercaló historias en la primera parte del *Quijote*, para aligerar la lectura, para entretener y sobre todo para ampliar el espectro de la realidad con la que tan comprometido estaba. Auster utiliza el mismo recurso para llegar a la conclusión de que las historias no significan nada y destacan el carácter digresivo y azaroso de la vida. Por todo ello, sirven de ejemplo para poner de relieve la irreductibilidad de la vida a ella misma.

Las circunstancias bajo las cuales las vidas cambian de rumbo son tan diversas que lo lógico sería no decir nada sobre un hombre hasta su muerte. (p. 72)

Estas historias son verdaderas. También son parábolas quizá, pero significan lo que significan solamente porque son verdaderas. (p. 73)

Fanshawe muestra muy particular cariño por las historias de este tipo. Especialmente en los cuadernos hay un constante relatar de pequeñas anécdotas y como son tan frecuentes –más aún hacia el final- , uno empieza a sospechar que Fanshawe pensaba que de alguna manera podían ayudarlo a entenderse así mismo. (p. 73)

La alteralidad entre Fanshawe y el mismo Paul Auster es casi innegable, se ha comentado el paralelismo entre la vida de Auster y la de Fanshawe y ahora podemos concluir que todas las obras de Auster, como al parecer las de Fanshawe, convierten la lectura en un viaje por el interior de un laberinto de historias.

## **Viaje a Francia o la bajada a los infiernos**

Lo primero es la dificultad del idioma,

-experimentar el lenguaje como una colección de sonidos, verse empujado a la superficie de las palabras, donde los significados se desvanecen- pero también era muy cansado y tenía el efecto de encerrarme en mis pensamientos. (p. 112)

Una amiga de Fanshawe en París, confundió al narrador con el escritor desaparecido,

No sé en qué estaba pensando. No se parece usted a él en nada. Ha debido ser que he visto al americano que hay en los dos. (114)

Esta confusión puede verse como una ironía del autor dirigida a su personaje a quien ha creado para que busque, entre los límites de la realidad y la ficción, a un amigo que es el *doppelgänger* o doble de sí mismo.

Las personas que tuvieron relación con Fanshawe no le aclaran nada; poco a poco abandona la idea de buscarlo; en la casa de Var al sur de Francia, donde Auster pasó una temporada traduciendo, el narrador concluye la búsqueda. Allí están las novelas policíacas que Auster leyó en 1973 y ahora el narrador lee durante unos días de descanso, de nuevo la realidad de Auster se introduce en el mundo de ficción creado para su personaje. Es durante esos días cuando siente que en realidad está buscando a un fantasma que tiene metido es su cabeza.

La casa no me hacía sitio, el tercer día noté que ya no estaba solo, que nunca estaría solo en aquel lugar. Fanshawe estaba allí y por mucho que me esforzaba en no pensar en él, no podía escapar. Esto fue algo inesperado, exasperante. Ahora que había dejado de buscarle estaba más presente que nunca para mí. Todo el proceso se había invertido. [...] En el mejor de los casos había una imagen empobrecida: la puerta de una habitación cerrada. Eso era todo, Fanshawe solo en la habitación, condenado a una soledad mítica, quizá viviendo, quizá respirando, soñando Dios sabe qué. Esa habitación, lo descubrí entonces, estaba situada dentro de mi cráneo. (118)

Tras esta reflexión el narrador sufre un periodo de desintegración, después de tener la visión del absoluto, del que ha descubierto un misterio indescifrable y de que ha traspasado el límite. El alcohol, el sexo fue lo siguiente, una pelea en la calle con alguien que se llama Peter Stillman.

Pero si el objetivo era borrar a Fanshawe, mis juergas fueron un éxito. El desapareció... y yo desaparecí con él

El final, sin embargo lo tengo claro. No lo he olvidado, y me siento afortunado por haber conservado eso. Toda la historia se resume en lo que pasó al final, y sin tener ese final dentro de mí, no habría podido empezar este libro. Lo mismo es válido para los dos libros anteriores, *Ciudad de cristal* y *Fantasma*. Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de donde está el quid. No afirmo haber

resuelto ningún problema. Simplemente sugiero que llegó un momento en que ya no me asustaba mirar lo que había sucedido. Si las palabras vivieron a continuación, es sólo porque no tuve más remedio que aceptarlas, asumirlas e ir a donde ellas quisieran llevarme. Pero eso no significa necesariamente que las palabras sean importantes. Llevo mucho tiempo luchando por decirle adiós a algo, y esta lucha es lo único que de veras importa. La historia no está en las palabras; está en la lucha. (119-20)

El narrador y el autor real se identifican, en esta novela y en las otras dos novelas de *Trilogía*. Supone una ordenación de los hechos concebidos de las tres novelas globalmente como un todo. Los fragmentos del mundo, las historias con sus palabras reproducen la realidad; el proceso de construcción es lo que el autor llama *la lucha*, que es lo que realmente es importante para Auster.

Como don Quijote y Sancho, Quinn y Stillman; Azul y Negro; narrador y Fanshawe son complementarios, no pueden existir los uno sin los otros. En *La habitación cerrada*, el narrador trataba de encontrarse a sí mismo, el *alter ego* de un escritor real que lo ha creado para reflejar la búsqueda de su lugar en el mundo, que es ni más ni menos al otro lado de la puerta cerrada, luchando con las palabras como lucharon Poe y Thoreau, aislándose, para escribir sus obras.

El narrador hablará con Fanshawe a través de una puerta cerrada. Éste le entrega un cuaderno y desaparece definitivamente. Fanshawe existía mientras sus textos eran leídos y editados por el narrador. El narrador ha terminado su trabajo y su hijo marca el inicio de una nueva etapa. El narrador empieza a vivir su propia vida.

### ***El país de las últimas cosas***

Anna Blume ha viajado a una ciudad lejana para buscar a su hermano William, enviado allí para investigar sobre la destrucción de aquel lugar. La protagonista guiada por el amor fraternal emprende un viaje marítimo con el propósito de restituir el equilibrio familiar; atrás quedan el novio y los padres. La historia comienza con el viaje del personaje en solitario, libre de cualquier vínculo que la condicione, movida por un único objetivo y concluye, sin conseguir su objetivo con la esperanza del regreso.



La joven se exilia voluntariamente integrándose en un mundo hostil que le obliga a aprender a sobrevivir en el caos. Desde este punto de vista *El país de las últimas cosas* se construye bajo el signo de la picaresca, no como tal, sino como modo, es decir, no vamos a encontrar en la presente novela los rasgos definitorios del género del *Lazarillo*, sino una narrativa que usa elementos de la picaresca y se construye como deudora de ella.<sup>136</sup>

Como es habitual en la narrativa austeriana, la novela es el resultado de la escritura del propio texto narrativo, en este caso, la protagonista escribe una carta a su novio en la que le cuenta como aprendió a sobrevivir en medio de la ciudad convertida en un resto postapocalíptico. El relato encaja en la tradición de la utopía negativa o distopía, suscrita en la metáfora de la descomposición de la ciudad, convertida en la Grecia clásica en centro económico, cultural y político; de donde han surgido las ideologías, la reflexión y el individualismo; donde se ha eliminado la esclavitud y se ha propuesto la democracia y que además, desde Platón hasta Hegel ha sido considerada, no sólo como un signo de evolución histórica, sino como parte del lenguaje, como explica Henri Lefebvre en *El derecho a la ciudad*<sup>137</sup>.

## **La ciudad y el proceso de autodestrucción**

Por el contrario, la ciudad de *El país de las últimas cosas* es la imagen más parecida a un infierno, donde la muerte planea con formas infinitas y en donde no nacen niños; la Biblioteca Nacional se consume bajo las llamas y títulos como *El Quijote*, las obras completas de Shakespeare, ejemplares de la obra de Schopenhauer, de Jane Austin y de Dickens sólo proporcionan cantidades insignificantes en el mercado negro; como consecuencia, el lenguaje se desvanece y con él la memoria de las cosas. Con todo, Anna sabe que el poder de la palabra escrita sigue siendo el único medio de no someterse al proceso del olvido y le escribe así a su novio:

Ten paciencia conmigo ya se que a veces me aparto del tema pero tengo la impresión de que si no escribo las cosas tal cual me sucedieron las olvidaré para siempre. Mi mente ya no es la que era y me agota profundizar hasta en el más simple pensamiento. Cada día

---

<sup>136</sup> Bernd Herzongenrath, *An Art of Desire. Reading Paul Auster*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

<sup>137</sup> Barcelona, Península, 1973.

trae la misma batalla, el mismo vacío, el mismo deseo de olvidar y deseo de no olvidar. [...] La historia nace y se detiene, sigue adelante y luego se pierde y en medio de cada palabra, cuántos silencios, cuántas expresiones se escapan y desaparecen para no volver nunca más. (pp., 51-2)

No solo desaparecen las cosas, sino que cuando lo hacen el recuerdo de ellas también desaparece. [...] Por ejemplo, ¿cómo puedes hablar con alguien de aviones, si esa persona no sabe lo que es un avión? Es un proceso de eliminación lento pero irreversible. Las palabras suelen durar un poco más que las cosas, pero al final también se desvanecen. [...] La palabra “maceta” no tendría más sentido que “splandigo” Tu mente la escuchará pero la registrará como algo sin sentido. [...] De hecho cada persona habla su propio idioma y a medida que disminuyen los conceptos con significado común, se hace más difícil comunicarse con los demás. (p., 103)

Con la destrucción de toda infraestructura urbanística, de los pilares de la organización política y social modernas, la ciudad de *El país de las últimas cosas* representa la vuelta al caos que, despojada de la eficacia de otros tiempos y sin el auxilio del lenguaje, se convierte en una suerte de nueva Babel donde reina la incomunicación y donde se desarrollan macabras formas de organización.

### ***Morfología de la ciudad***

Anna describe la morfología del entorno deteniéndose en: el frío y las estaciones de metro para cobijarse; los clubes de asesinato; la imagen de los corredores y los atletas que no se detienen hasta caer muertos; las clínicas de eutanasia; y el Centro de Transformación, donde los cuerpos se transforman en energía. En contraste describe también, el afán de supervivencia de otros que recurren a la eficacia del papel de periódico para “reforzar la protección de la ropa” y los trabajos de los buscadores de objetos empujando sus carros de supermercado.

La ciudad cuenta, también, con sectas urbanas, unas defienden el optimismo, los “risueños” y sus opuestos son los “rastreros,” también están los “tamborileros,” los “apocalípticos,” los “asociacionistas libres” y los funcionarios públicos, los “fecalistas” que convierten en combustible los desperdicios.

### ***El País de las últimas cosas estructura similar al Lazarillo***

Como ocurre en *Ciudad de cristal*, *Fantasma*, *La música del azar*, *El Palacio de la luna* y *Tombuctú*, en las que los protagonistas viajan por el país o se mueven incansablemente por Nueva York en busca de la identidad perdida, el objetivo de la búsqueda de Anna Blume es un hermano desaparecido. Es sobre este proceso de búsqueda como la novela se conforma a la manera picaresca, sin pretender adscribirse a ella, como hemos anticipado.

Auster deconstruye el género de referencia, basándose en la estructura del *Lazarillo*, en donde a través del cambio de amo el protagonista observa y sufre cada uno de los estratos de la sociedad del momento; este encadenamiento casual de episodios, le sirve a Paul Auster para estructurar el recorrido vital de Anna Blume; *El país de las últimas cosas* no se divide en capítulos, sino en fragmentos determinados por las diferentes etapas marcadas, como en el referente toledano, por la relación de Anna con los personajes secundarios, no siendo la conexión entre una y otros debida a la relación causa efecto, sino casual. De esta forma Anna se encuentra con Isabel; con el rabino; con Samuel Farr; con Dujardin y con Victoria Woburn con los que establecerá una relación diferente en cada caso que romperá con lo anterior, sólo externamente, porque el impacto de cada una de las experiencias sobre la joven provoca la evolución y el cambio del personaje por un lado, además de ofrecer la fisonomía humana de la ciudad, como ocurre en *El lazarillo* como retrato de la sociedad castellana quinientista. Sólo el reencuentro con Samuel Farr en la última parte del libro devolverá a Anna a una relación precedente, además de ser el único vínculo con su vida de antes de llegar al lugar.

En función de los diferentes episodios, el relato puede dividirse, en mi opinión, en cuatro partes que completan el itinerario en pos del hermano desaparecido:

1. Añoranza y amor fraternal: Llegada a la ciudad y descripción del caos; adaptación al nuevo entorno.

La ciudad se describe como si fuera un personaje más en la novela, ya se ha comentado más arriba la morfología del horror que la conformaba. Se podría decir que la ciudad es tan protagonista como Anna Blume e incide directamente sobre el proceso de adaptación de la joven:

Poco a poco, la ciudad te despoja de toda certeza [...] (p, 16)

Porque:

[...] ¿qué pasa cuando te encuentras mirando a un niño muerto, a una niña pequeña que yace en el suelo desnuda, con la cabeza reventada y cubierta de sangre? (p., 31)

## 2. Isabel y Ferdinand: Relación materno-filial entre Anna e Isabel.

A través de la relación con Isabel la protagonista recupera el amor maternal perdido al abandonar el entorno familiar. La pareja Isabel y Ferdinand con los barcos embotellados de éste, remite directamente a los Reyes Católicos y la protección que Isabel de Castilla brindó a Colón en su proyecto de alcanzar las Indias por poniente; el paralelismo se establece, también, entre el viaje de Anna, por mar y los viajes del descubridor. La relación con Isabel aparta la novela del esquema de la picaresca, por ser el pícaro español un personaje eminentemente solitario, pero como he advertido, *El país de las últimas cosas* toma de la picaresca elementos constructivos sin pretender igualarse al género.

## 3. La biblioteca: Amor conyugal con Samuel Farr. Embarazo e intento de suicidio.

En la biblioteca se concentra el último resto de la civilización en torno a las discusiones entre los últimos judíos, los jansenistas y los jesuitas; el libro de Samuel Farr; el amor y el embarazo de Anna. Se puede considerar como un reducto del pasado que será absorbido por la labor del etnógrafo racista; las carnicerías humanas; el intento de suicidio y el aborto de Anna y posteriormente, la destrucción de la biblioteca misma. La Biblioteca Nacional remite a la biblioteca borgiana de *La torre de Babel*, en pie en medio de una ciudad destruida y también a la de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, como recuerda Carsten.<sup>138</sup>

## 4. Residencia Woburn. Reencuentro con Samuel Farr. Abandono de la búsqueda.

Escritura de la carta. Esperanza de regreso.

La piedad de los Woburn, el amor de Anna y Samuel, la aceptación del fracaso y la escritura de la carta, marcan el contraste con el horror de la tercera parte, dejando abierto el futuro de los personajes, como es habitual en la narrativa austeriana.

---

<sup>138</sup> Carsten Springer, 2001, p.34.

## Evolución del personaje

Así como Lázaro termina su aprendizaje al final del tratado tercero y adopta un carácter más envilecido a fin de poder medrar y permanece así hasta el final del relato,<sup>139</sup> la joven Anna que toma la iniciativa de emprender el viaje, no es la misma que la que escribe la carta tras los años transcurridos en la ciudad del horror y así se va dejando entrever en el texto:

“Poco a poco, la ciudad te despoja de toda certeza, no hay ningún camino inmutable y sólo puedes sobrevivir si aprendes a prescindir de todo. Debes ser capaz de cambiar sin previo aviso [...] aprender a descifrar los signos. [...] lo principal es no acostumbrarse porque los hábitos son nocivos” [...] (pp., 16 y 17)

“Supongo que debe ser bueno endurecerse hasta tal punto que nada puede afectarte nunca más [...] todos hemos terminado por convertirnos en monstruos, pero no hay prácticamente nadie que no guarde en su interior algún vestigio de lo que solía ser la vida.”(p., 31)

Conviene comparar esta cita con la de la página 117 de este trabajo, en donde la narradora se describe a sí misma como una niña *fantasiosa*, que inventaba historias de *castillos sin retorno*; *bosques de las palabras olvidadas* y *tierras de la tristeza*, como si tuviera una premonición sobre lo que le iba a acontecer. El fondo determinista de la picaresca, por el que cada cual es hijo de sus padres y viene al mundo marcado por su origen y no hay forma de cambiar el destino, se sustituye en *El país de las últimas cosas* por una suerte de cualidad visionaria del personaje a través de la que, inconscientemente, es capaz de predecir los acontecimientos. Entre la predestinación, por su origen, en el caso de Lázaro y la premonición de la niña Anna Blume media el determinismo condicionante del primero y la poética fantasía de la segunda, pero ambos casos acaban por desembocar en una realidad sórdida que nada tiene que ver con la inocencia ni con la utopía, como se ha dicho ya.

## Reescritura de motivos del *Lazarillo*

---

<sup>139</sup> Rey Hazas, 2000, pág. 23.

En el *Lazarillo*, el aparentar es la razón de la escritura del libro mismo y el uso de zapatos es un indicio externo del afán de medrar que condiciona la vida del personaje.

1. El afán por *aparentar* en *El país* se reproduce en el hábito de forrarse de papel de periódico, para protegerse del frío y fingir estar “bien alimentados:”

Lo que parecen querer decir es que saben lo que les ha ocurrido y que se avergüenzan de ello. Sus cuerpos voluminosos, son la más clara manifestación de lucidez, una expresión de amarga autoconciencia. Se transforman en parodias grotescas de los prósperos y bien alimentados y en este intento frustrado y absurdo por despertar respeto, prueban que son exactamente lo contrario de lo que aparentan y que lo saben. (p. 37)

La doble moral del siglo XVI tampoco evitaba la vergüenza, la amarga autoconciencia y grotesca parodia de los personajes de la picaresca, plenamente conscientes de que no eran y lo que aparentaban, por lo que la reflexión de Anna bien podría haber sido sugerida en el mundo de Lázaro de Tormes, con su hidalgo hambriento hurgándose los dientes con un palillo y otros muchos como Lázaro, tratando de desmentir su delicada relación triangular entre un arcipreste, él mismo y su mujer.

2. La compra de un *par zapatos*. A Lázaro llevar zapatos le supone una mejora en el ascenso social, aunque efímera, por la corta duración de los mismos. Para Anna el tratar de adquirirlos en el mercado negro le conduce, desafortunadamente, al intento de suicidio tras convertirse, por azar, en testigo de las carnicerías humanas que proliferan en la ciudad. El uso de zapatos es un signo del estatus social de gran calado y suponía una mejora en la calidad de vida desde mucho antes del siglo XVI, como si la dignidad del hombre y el confort comenzaran por el tratamiento otorgado a los pies. Auster utiliza el motivo para llevar a la protagonista a una situación límite, no podía salir de casa por no tener zapatos y el intento de conseguirlos casi la mata al bajar a los infiernos de la ciudad, lo que dará lugar al inicio de la cuarta y última parte del relato y con ella, el abandono y el deseo de regresar.

**El narrador extradiegético y el segundo autor del *Quijote***

Como en la mayoría de las novelas picarescas, *El país* tiene el tono de la pseudo autobiografía, explicitada aquí por la aparición de un narrador extradiegético desde el primer párrafo del libro, “-escribía ella-” que volverá a aparecer en tres ocasiones más y que corresponde a la voz de un segundo autor o editor semi escondido, que no tiene porque ser otro que el mismo Paul Auster, cuyo referente, a su vez, es el segundo autor del *Quijote*, el responsable de la traducción y edición del cartapacio toledano. (I, 9)

Vale la pena recordar aquí las palabras que cierran el capítulo ocho de *La habitación cerrada*, porque hacen referencia a la identidad común entre Paul Auster y el narrador de los tres títulos de *Trilogía de Nueva York*,

Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de donde está el quid. No afirmo haber resuelto ningún problema. Simplemente sugiero que llegó un momento en que ya no me asustaba mirar lo que había sucedido. Si las palabras vinieron a continuación, es sólo porque no tuve más remedio que aceptarlas, asumirlas e ir donde ellas quisieran llevarme. Pero esto no significa que las palabras sean importantes [...] La historia no está en las palabras está en la lucha. Pp.119-120.

La aparición del narrador extradiegético en *El país* añade un filtro entre la primera persona, Anna Blume y el mismo Paul Auster, que aproxima la novela a *Trilogía de Nueva York*, en donde, como acabamos de ver, un mismo narrador asume la narración de los tres títulos.

Cronológicamente la publicación de *El país* (1987) casi coincide con la de *La habitación cerrada*, (1986) última entrega de las tres novelas neoyorkinas, pero el comienzo de la escritura de aquella se remonta a 1969, que junto al *Palacio de la luna* y *Ciudad de cristal* tuvo un desarrollo lento y numerosas versiones. Las cinco novelas pertenecen a la época en la que Auster se estaba definiendo como escritor y la identidad de sí mismo como narrador de sus obras era, en aquellos años, casi inevitable, porque él mismo, como escritor, constituye el motivo central de *Trilogía de Nueva York*. Al abordar el análisis de *El Palacio de la luna* volveremos a ver al autor tras su personaje Marco Stanley Fogg desorientado en el inmenso espacio de un país al, que es difícil definir como unidad política, histórica y social, por ello el protagonista referirá al lector una historia sobre la búsqueda de la identidad personal y la nacional.

Por otra parte, entre las diferentes versiones de *El país de las últimas cosas* conservadas en los cuadernos manuscritos del autor, la que más concierne al presente trabajo es la que cuenta con un personaje editor que encuentra en la puerta de su casa un paquete con unas notas sueltas en diversos trozos de papel. El recurso establece un gran paralelismo con el episodio del hallazgo del cartapacio toledano que contenía la continuación a los ocho primeros capítulos del primer *Quijote*, con el que tropieza el segundo autor de la obra cervantina; la idea no se consolidó en *El país*, quedando sólo enunciado el deseo de Anna de que su carta llegue a su destinatario en las últimas páginas de la novela.<sup>140</sup>

El recurso de la carta no había surgido todavía en el proceso creativo y la escritura de aquellas notas, comenta el supuesto editor del libro, coincidía con el tono de la escritura que una mujer joven emplea cuando escribe un diario, “ella escribe que ella se convierte en su otra imaginaria, una persona inventada que estaba ahí para escuchar sus pensamientos.”<sup>141</sup> El autor omite esta aclaración porque los diversos trozos de papel encontrados, son sustituidos por la carta dirigida a un destinatario concreto, el novio con el que establece un diálogo en la distancia, pero inserta en tres ocasiones un narrador extradiegético, como se ha mencionado, que elimina el carácter absolutamente biográfico de la obra, escondiendo al verdadero responsable del relato, no tras de la joven protagonista, sino tras este misterioso narrador que como hiciera el mismo Cervantes, sirve de intermediario entre el texto y el lector.

## La dialéctica del texto y su propósito

---

<sup>140</sup> Sobre el mundo literario de Paul Auster: La identidad del novio de Anna Blume no se sabrá hasta que el lector lea *Palacio de la luna*, en donde se enterará de que un tal David Zimmer recibió una carta de Anna Blume; David Zimmer será en su momento el protagonista de *El libro de las ilusiones* y en *Viajes por el Scriptorium* sabremos que acabarán casándose.

<sup>141</sup> Carsten Springer, 2001, pp. 68-69. Paul Auster cedió sus cuadernos de trabajo a la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York, de donde el autor referenciado en esta nota ha sacado los datos sobre las versiones previas de *El país de las últimas cosas*. Junto a las distintas versiones fueron surgiendo distintos títulos: *I'll soon Be Gone From Here*, *Pronto me iré de aquí*; *Last Legs*, *Últimas piernas*; *Dead Letters*, *Cartas muertas*; *Letters from the City*, *Cartas desde la ciudad*. La traducción es mía.



Además del diálogo entre el misterioso narrador y el lector, Anna Blume establece un diálogo con la segunda persona, el destinatario de la carta, su novio, que se deja ver a través de las desinencias verbales y los pronombres:

“¿Recuerdas lo que dijiste antes de que me fuera?” Me dijiste que William había desaparecido y que por mucho que buscara, nunca lo encontraría. Estas fueron **tus** palabras. [...] No sé muy bien por qué **te** estoy escribiendo. Para **serte** franca apenas he pensado en **tí** desde que llegué. Pero de repente, después de todo este tiempo, siento que tengo algo que decir y que si no lo escribo rápidamente mi cabeza estallará. No importa si lo **lees**, ni siquiera importa si voy a enviar estas líneas, suponiendo que eso pudiera hacerse. (pp.12 y 13)

A través del diálogo con el destinatario de la carta, el lector de la novela recibe algunos indicios de la prehistoria de Anna Blume y de su carácter antes de su llegada a la ciudad:

¿Recuerdas qué fantasiosa que era de pequeña? Nunca tenías bastante con mis historias con los mundos que solía imaginar en nuestros juegos: “el castillo sin retorno” “la tierra de la tristeza” “el bosque de las palabras olvidadas”, ¿te acuerdas? ¡Como me gustaba contarte mentiras, hacerte creer mis historias, y observar como tu cara se volvía seria mientras te conducía de una a otra escena increíble! (p,21)

La fórmula establece la dialéctica entre el “yo” y el “tú” que caracteriza al *Lazarillo*, señalada por Rey Hazas.<sup>142</sup> Pero el diálogo entre la protagonista escritora y su novio, tiene lugar en el mismo plano, de tú a tú, sin marcar las diferencias en la escala social como en el referente español, en el que se establece la posición de Lázaro y su punto de vista y la posición más elevada del punto de vista de *Vuestra Merced*, destinatario de la carta, junto con la de los posibles lectores, que se equipararían al de *Vuestra Merced*.

Anna se dirige a su novio desde su mismo plano, y en ese mismo nivel coloca, el autor real de la novela, Auster, al lector, esperando que adopte el mismo punto de vista que el novio de la escritora, reproduciendo el triángulo, emisor de la carta, destinatario y lector que en el caso de Lázaro, pero sin desniveles sociales.

---

<sup>142</sup> Rey Hazas, ed. *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Alianza, 2002, pp., 41-44. y “El caso de caso de Lázaro de Tormes todo problemas” en *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pp. 39-69.

Sin embargo, existe la diferencia entre la posición de Anna que ha vivido la terrible experiencia en la ciudad y la del lector, que no tiene más referencia que la carta. En el *Lazarillo*, tanto el protagonista, como el destinatario y los lectores del libro entendían y entendemos hoy, gracias a la labor de investigación de los expertos, la realidad que Lázaro describe, por ello la respuesta inmediata era y sigue siendo la sonrisa frente al desafortunado intento de justificar lo injustificable, desde un plano socialmente inferior; pero lo que describe la protagonista de *El país* es desconocido tanto por el destinatario, como por el lector y lo que provoca, no es la risa irónica, sino es el rechazo al horror.

Anna no está siendo juzgada por el destinatario del texto; no es necesario generar puntos de vista diferentes sobre “el caso” para recrear la crítica socio moral del entorno en el que vivió el pícaro español. Anna proyecta la imagen del horror en una carta que funciona como un espejo plano que no pretende tergiversar ningún detalle. La imagen, de sí mismo, que proyecta Lázaro adulto en el cuento de su vida, está deformada por la necesidad de ofrecer una visión distorsionada de su situación, “como lo está la sociedad invertida, donde todo está trastocado.”<sup>143</sup> Lázaro pretende demostrar que ha conseguido el objetivo de su vida, “medrar” y los lectores juzgarán, según Rico, que ha fracasado, porque nunca debería haberlo intentado, debido a su origen vil o porque no se ha ejercitado en practicar la virtud.<sup>144</sup> Anna, por el contrario denuncia el infierno en el que se ha convertido la ciudad, una realidad que sólo ella conoce y lo hace porque desea que se sepa.

A pesar de todo, el propósito de ambas obras no es tan diferente; sin el valor polisémico, entre Lázaro y el destinatario y los lectores que encierra el *Lazarillo*, Auster utiliza la misma fórmula por su eficacia, una carta como homenaje y denuncia del sufrimiento de las víctimas del Holocausto; su origen judío centroeuropeo puede que tenga que ver en ello, además del impacto que la segunda guerra mundial ejerció en las dos generaciones siguientes.

---

<sup>143</sup> Rey Hazas, 2002, pág. 38.

<sup>144</sup> Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Con esta novela se pone, una vez más, en tela de juicio la calidad del género humano, capaz de creer en “etnógrafos racistas” y de llegar a cometer las mayores atrocidades por defender las tesis de éstos:

Porque entonces, en el pequeño intervalo transcurrido antes de que cerrara la puerta, pude ver claramente el interior de la otra habitación y no había error posible en lo que ví: tres o cuatro cuerpos humanos colgados desnudos de ganchos de carnicería y un hombre con un hacha cortando los miembros de otro cadáver. (p. 140)

Por su parte, el autor de la historia de Lázaro de Tormes crítica satíricamente la sociedad quinientista castellana, obligados a prostituirse de algún modo, como hace Lázaro, para sobrevivir fingiendo, incluyendo en la crítica desde la baja nobleza hasta el clero y por supuesto también las mujeres, como afirma de nuevo Rey Hazas. Ambas novelas tienen en común que sirven de reflejo a una realidad opuesta a la utópica imagen de la ciudad griega, como modelo y origen del trono por donde se mueven los personajes que estamos comparando.

El motivo de la escritura surge como vía para estructurar el caos en los recuerdos acumulados en los últimos tres años e imprimirles credibilidad. La despedida que cierra la carta y con ella el libro, es una señal de su deseo de certificar la autenticidad de los hechos relatados y reafirmarse a sí misma como sujeto en la historia<sup>145</sup>: “Esta es Anna Blume, desde otro mundo.”

## Realidad y ficción

Auster insiste, de nuevo, en la ambivalencia realidad ficción en *El país de las últimas cosas* a través de la composición del nombre de la protagonista, en el que combina la referencia histórica y la literaria al utilizar el nombre del personaje histórico, Anna Frank, la niña judía holandesa autora del conocido diario y Molly Bloom de *Ulises* de Joyce. Ambas referencias aportan el optimismo y la determinación del personaje austeriano.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Claire Maniez, “Parole et écriture dans *le Voyage d’Anna Blume*, en L’œuvre de Paul Auster, actes du colloque Paul Auster, Université de Provence-Irma, Actes sud, 1995, pp. 185-196.

<sup>146</sup> Carsten Springer, *A Paul Auster Sourcebook*, Nueva York, 2001, p.35.

Se ha citado también la referencia al Holocausto y la equivalencia entre Isabel y Ferdinand y los Reyes Católicos. Este recurso no es nuevo en la narrativa austriaca a la hora de entretelar sus novelas de referencias literarias y reales.

## **Cuatrocientos años**

La vida del niño Lázaro de Tormes promete ser y es triste, pero su situación final resulta patética; refleja el determinismo de una sociedad clasista, como ha dicho la crítica autorizada y quizás debemos considerarla como el principio de una gran historia ligada al desarrollo de las ciudades modernas que, termina con el testimonio de Anna Blume y su experiencia frente a la destrucción de la ciudad misma. En mil quinientos cincuenta y cuatro, un autor escondido en el anonimato podía hacer una sátira realista de la sociedad de la época y en el último tercio del siglo XX, Auster recurre a la ficción distópica para dejar constancia del potencial de la crueldad humana. Lo que supone que en cuatrocientos años, la literatura ha pasado de recrear la doble moral de la sociedad a describirla como el infierno, con recursos, si no idénticos, al menos si aprendidos de los comienzos de la narrativa moderna.

## ***El palacio de la luna***

En los días en los que el hombre pisó la luna por primera vez, Marco Stanley Fogg, de veintiún años, recién licenciado por la universidad de Columbia, solo en el mundo, sin dinero y completamente desorientado, se abandona para convertirse en un indigente en *Central Park*, Nueva York. Es la primera salida del personaje en solitario. Después de tres semanas, enfermo y al límite de sus fuerzas sus amigos lo encuentran, lo cuidan, como lo hicieron con don Quijote, el cura, el ama, el barbero y la sobrina. Una vez recuperado, un viejo pintor, rico, ciego e inválido lo contrata como lector y como escritor de su biografía. La relación con el anciano equivale a la segunda salida de Marco, esta vez desde el apartamento de su amigo David Zimmer. El trabajo y el alojamiento, en casa de Effing le ofrecen la estabilidad que había perdido tras quedarse sin familia, “saber que ahora había un sitio en el mundo que podía llamar mío.” (p. 117) Con estas palabras comienza del proceso de búsqueda de identidad y de las referencias que necesitaba para volver a instalarse en el mundo, después de su abandono en *Central Park*. Tras la muerte del anciano, Marco entra en contacto con el hijo de éste, Solomon Barber que, resulta ser su padre; juntos realizan un viaje para visitar la tumba de la madre, y buscar la cueva que Thomas Effing ocupó en las montañas de Nevada, hasta que la muerte de Solomon Barber deja al protagonista solo como al principio de la novela. El viaje con Barber puede verse como la tercera salida de don Quijote en la segunda parte de 1615.

Después de que le roben el Pontiac y casi todo su dinero, herencia de su padre, se dirige caminando hacia el oeste, hasta la orilla del Pacífico, fin del espacio narrativo y comienzo de la verdadera vida del personaje, durante la que escribirá, catorce años después, el libro que leemos.

En *El palacio de la luna* Marco Stanley Fogg describe, desde el recuerdo, la búsqueda del origen de los Estados Unidos, de la propia genealogía y del lugar donde comenzar a vivir, “al final del continente [...] es donde mi vida comienza.”(pp. 309-310)

El protagonista es un héroe anónimo, antihéroe del último tercio del siglo XX que trata de sobrevivir en un mundo que se desmorona y que se resiste a ser interpretado:

En la primavera de 1968, cada día parecía vomitar un nuevo cataclismo. Cuando no era Praga era Berlín; cuando no era París era Nueva York. En Vietnam había medio millón de soldados. El presidente anunció que no se presentaría para la reelección. La gente moría asesinada. Tras años de combate la guerra se había hecho tan grande que hasta los menores pensamientos estaban ya contaminados por ella y yo sabía que no importaba lo que hiciera o no hiciera; formaba parte de ella tanto como todo el mundo. (p.35)

## **Narrador y personajes**

Auster utiliza al protagonista, como escritor del relato que leemos; la primera persona ocupa casi la totalidad de la narración, excepto cuando refiere, en tercera persona, las historias de otros personajes. El mismo Auster dice que *El palacio de la luna*, es una narración en primera persona que tiende a la tercera. La galería de personajes es extensa y variada y refleja la imagen de la realidad de los Estados Unidos. El recorrido narrativo muestra como en un panel o retablo una parte de la tipología humana que contribuyó a construir y a inventar este nuevo país, como ocurre en el *Lazarillo* con la variada representación de la sociedad quinientista castellana que ofrecen los distintos tratados del relato, y por supuesto en *El Quijote*.

*El palacio de la luna* se aparta del punto de vista único del canon picaresco, ya que el retrato social no depende únicamente de la voz del protagonista, sino también del anciano ciego pintor, Effing, por lo que en este sentido, tiene más en común con cualquier obra cervantina, en donde las narraciones de los personajes secundarios amplían la perspectiva de la realidad.

Los personajes que componen la historia humana pueden organizarse en diez apartados:

-Primera y segunda generación de emigrantes europeos: El abuelo Effing, la madre y el tío Victor.

- Mujer vulgar y oportunista, Cora, al casarse con el tío Victor, Marco termina el bachillerato en un internado.

-Universitarios: Idealistas vinculados a los movimientos estudiantiles de protesta de los años sesenta: David Zimmer y Marco. El primero es, además, el protagonista de *El libro de las ilusiones*, donde sabremos que acabó siendo profesor de literatura en la universidad y el novio al que Anna Blume escribe la carta de *El país de las últimas cosas*.<sup>147</sup> Solomón Barber padre de Marco, profesor de Historia de América, autor de una tesis titulada *El obispo Berkeley y los indios* por lo que le concedieron el Premio de Estudios Norteamericanos; además publicó dos libros, *La colonia perdida de Roanake* y *Las tierras vírgenes americanas* y varios artículos; trabajó en diversas universidades del medio oeste sin permanecer más de dos o tres años en ninguna de ellas; padecía de obesidad mórbida, llegando a pesar 170 Kg. cuando murió. Solomon Barber además de ser el padre de Marco y por lo tanto su referente genealógico más próximo, es experto en la época de las colonias norteamericanas, como acreditan sus publicaciones; es el referente académico y teórico dentro de la historia que se completa con el padre, Effing, al ofrecer la experiencia biográfica, intrahistórica y artística; son complementarios dentro del relato, en lo referente a la búsqueda personal de Marco y en lo que se refiere a la Historia del país.

-Emigrantes: Kitty Wu nacida en China, representa, como el señor Chang de *La noche del oráculo* y la familia Chow de *Tombuctú*, a la emigración oriental en América.

-Artistas: Thomas Effing abuelo paterno de Marco, su nombre real es Julian Barber. Era pintor y desapareció en los años veinte durante un viaje por el oeste, además sirve de espejo a las biografías de los pintores reales Thomas Moran y Ralph Albert Blakelock.<sup>148</sup> Este último viajó durante tres años por el Oeste y convivió con los indios de los territorios vírgenes que descubría y pintaba; al enloquecer recorría las calles de Nueva Jersey vestido de indio repartiendo billetes falsos de mil dólares en los que había

---

<sup>147</sup> Este recurso se estudiará en el capítulo correspondiente al mundo literario austriaco.

<sup>148</sup> Sobre el cuadro titulado *Luz de luna*: “La pintura brillaba a través de las agrietadas capas de barniz que cubrían la superficie con una intensidad antinatural y cuando más me adentraba hacia el horizonte más luminoso se volvía ese resplandor, como si allí fuera de día y las montañas estuvieran iluminadas por el sol. [...] El cielo por ejemplo tenía una tonalidad fundamentalmente verdosa. Salpicado por los bordes amarillos de las nubes, se arremolinaba en torno al árbol grande en un denso torbellino de pinceladas, adquiriendo forma de espiral, un vórtice de material celestial en el espacio profundo. ¿Cómo podía ser verde el cielo? [...] A pesar de su pequeñez en relación con el entorno, los indios no revelaban temor ni ansiedad. Estaban cómodamente sentados, en paz consigo mismos y con el mundo y cuando más pensaba en ello, más me parecía que esa serenidad dominaba el cuadro. Me pregunté si Blakelock no habría pintado el cielo verde para poner de relieve esa armonía, para mostrar la conexión entre el cielo y la tierra. [...] Blakelock había pintado un idilio norteamericano, el mundo que los indios habían habitado, hasta que apareció el hombre blanco para destruirlo. La placa que había en la pared decía que el cuadro había sido pintado en 1885. Si la memoria no me fallaba, eso era justo a la mitad del periodo entre el Último Baluarte de Custer y la masacre de Wounded Knee; en otras palabras, al final, cuando ya era demasiado tarde para conservar la esperanza de que ninguna de estas cosas sobrevivieran. [...] Tal vez, pensé, ese cuadro representaba todo lo que habíamos perdido (*El palacio de la luna*, pp. 147-48.)

pintado su retrato; murió en un manicomio; su obra alcanzó elevadísimos precios, mientras su mujer y sus ocho hijos vivían en una chabola con cincuenta dólares al año. La obra de este pintor refleja el mundo que se perdió con el avance de la civilización en dirección al oeste. Thomas Moran<sup>149</sup>, también pintor, es la voz de la que se sirve Auster para expresar la necesidad de viajar al oeste, conocer el territorio y experimentar lo que es el cielo, para plantear el impacto sobre el individuo de la inmensidad del espacio abierto.

-Víctimas de la expansión territorial: Edward Byrne, Teddy, el muchacho que acompaña a Effing en su viaje por el oeste y muere al caer del caballo.

-Pícaros: Jack Scoresby, el guía que conduce a Effing y Teddy por Utha, Nevada, Arizona Colorado y Nuevo Méjico, a los que abandona dejando al joven moribundo; Tom el primer propietario de la cueva que ocupa Effing, ya cadáver cuando éste llega al lugar y cuya identidad adoptará al recibir la visita de George Boca Fea, indio tuerto y al parecer retrasado que acaba de salir de la cárcel; los tres hermanos Gressman, forajidos, amigos de Boca Fea y del difunto Tom, responsables de la muerte de éste, a los que Effing se ve obligado a eliminar y a enterrar uno a uno.

-Sin techo: El afro americano Orlando que, fingiendo que llueve, ofrece a Marco y a Effing su paraguas roto para que los paseantes no se mojen; representa a la gente de la calle, los desocupados que se balancean entre la realidad y la fantasía. don Quijote es la referencia de todos ellos. En *Ciudad de cristal*, Daniel Quinn les dedica un amplio espacio en su cuaderno rojo que el narrador transcribe íntegramente ente comillas. (pp, 132-35)

-Viudas: La señora Hume, con tres hijos y nietos repartidos entre California, Kansas y Alemania, fiel asistenta y enfermera de Effing.

-Veteranos de guerra: El hermano de la señora Hume, Charlie Bacon, residente en un hospital para veteranos de la Segunda Guerra Mundial, entrenado como bombardero en el desierto de Utha, realizó más de treinta misiones en Alemania y fue destinado a formar parte de la tripulación que debía lanzar la bomba atómica en Nagasaki con el histórico coronel Tibbets, pero al descubrir el objetivo secreto de la misión se fingió loco para no ir, desde entonces reside en un hospital para enfermos mentales.

---

<sup>149</sup> Ibid, p. 158.



-Representantes del mestizaje con los indios: los Smith, propietarios de un almacén navajo en Oljeto, cerca de *Monument Valey*. La señora Smith es nieta o biznieta de Kit Carson, explorador, trampero, guía y militar, undécimo de quince hermanos, su familia tenía buenas relaciones con los descendientes de Daniel Boom. Se casó varias veces, en dos ocasiones con indias navajo<sup>150</sup>.

La galería de personajes muestra la realidad intrahistórica de la sociedad estadounidense, como se ha comentado ya, sin ánimo de valorar moralmente a ninguno de ellos, en esto difiere también de la historia del de Tormes, los personajes aparecen desempeñando su papel en el país sin ninguna valoración moral por parte del narrador, ni siquiera en el caso de los forajidos o pícaros del desierto a quienes el realismo del relato no les otorga más descalificación que la que ellos mismos, o mejor dicho, el narrador facilita al lector, al reflejar una imagen directa y sin filtros que la distorsione.

## La Historia contemporánea como fondo

En *El palacio de la luna* las protestas estudiantiles de 1968 y 1969 describen el momento histórico preciso en el que empieza la historia que Auster quiere contar:

Mi propia historia se alza sobre los escombros de aquellos días, y a menos que se entienda así, nada de ello tendrá sentido. (p. 36)

El alunizaje en el verano del sesenta y nueve coincide con el comienzo de los hechos que Marco quiere contar. El acontecimiento, desde mi punto de vista, simboliza, para el narrador, el deseo de Norteamérica de abarcar nuevos territorios una vez alcanzado el Pacífico tras la expansión hacia el oeste. Más allá está Vietnam y la muerte. La luna es un territorio sin explorar y por lo tanto se puede ocupar.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Datos tomados de Wikipedia

<sup>151</sup> Eduardo Urbina dedica un capítulo de su libro *La ficción que no cesa: Cervantes y Auster*, relaciona el título con el motivo del romanace artúrico de la salida del héroe en busca de aventuras, por una parte y por otra el significado de lunático, como sinónimo de loco. Mi interpretación se inclina, como he expuesto y defenderé a continuación, por considerar la obsesión de le personaje dirigida a desvelar la identidad de un país tan grande y tan nuevo, en el que los acontecimientos transcurren en el espacio, por la ambición de ocupar los territorios del oeste y en el tiempo, porque la realidad de la Historia de los Estados Unidos se escribe simultaneamente al espacio que se va colonizando.

Paralelamente al tiempo del relato, hay que considerar el soporte semiótico de la historia, en la imagen de los 1492 libros metidos en cajas de cartón del tío Victor,<sup>152</sup> que amueblaron el apartamento de estudiante de Columbia y relacionan a Colón, a través del nombre de la universidad de Columbia y el año del descubrimiento, con la cultura y la tradición europeas extendidas por todo el continente. El apartamento de Fogg en los sesenta, amueblado con los libros en cajas repletas del pensamiento europeo simboliza América colonizada intelectualmente por Europa. Cuatro años más tarde la venta de esos libros, después de ser leídos uno por uno, ayudará a Marco a sobrevivir hasta acabar sus estudios, una vez agotada la indemnización que la compañía de autobuses le otorgara, cuando murió su madre atropellada, dejándolo huérfano. La biblioteca del tío convertida en dinero de subsistencia devuelve a Marco la protección del tutor después de muerto éste y, en tono irónico, puede verse la doble función de la cultura, ya que alimenta el alma y el cuerpo del personaje; en el mismo sentido, el traje de chevió que le regala el tío Victor antes de ir a la universidad, hace la función de membrana protectora frente a las adversidades de la vida y como los libros, es otro elemento referencial de la genealogía de Marco y al desaparecer ambos, los libros y el traje, Marco se queda desprotegido, como Lázaro al ser confiado por la madre al ciego. La lectura de los libros debe considerarse, también, según Urbina, como la causa del abandono hacia el nihilismo del personaje y su transformación en un sin techo en *Central Park*<sup>153</sup>.

Los acontecimientos históricos de 1492, también tienen su espacio en *El país de las últimas cosas*, con la creación de Isabel y Ferdinand y los diminutos barcos de éste metidos en botellas de cristal, como se vio en páginas anteriores.

## **Picaresca sin el determinismo quinientista. Literatura y vida**

La necesidad de poner orden en el caos había llevado al personaje a abandonar renunciando a cualquier vínculo que le relacionara con el mundo, para hallar la utopía romántica, así se lo explicará después al médico del ejército que le declarará inútil para ir a Vietnam:

Nuestras vidas están determinadas por múltiples contingencias –  
dije, tratando de ser lo más sucinto posible- y luchamos todos los días

---

<sup>152</sup> Bernd Herzongenrath, 1999, pp. 115-156.

<sup>153</sup> Ibidem, p, 46.

contra estas sorpresas y accidentes para mantener el equilibrio. Hace dos años por razones tanto personales como filosóficas, decidí dejar de luchar. No era que quisiera matarme, no debe usted creer eso, sino que pensé que abandonándome al caos del mundo, quizá el mundo acabaría por revelarme alguna secreta armonía, alguna forma o esquema que me ayudaría a penetrar en mí mismo. La idea era aceptar las cosas tal y como son, dejarse llevar por la corriente del universo. No digo que consiguiera hacerlo muy bien. La verdad es que fracasé miserablemente. Pero el fracaso no invalida la sinceridad del intento. Aunque estuve apunto de morirme, creo, no obstante, que ahora soy mejor por haberlo intentado. p.91.

Se refiere a su periodo de indigente, ya mencionado en *Central Park*, durante el que se identifica con un personaje del *Lazarillo*:

Me acordé de una escena de un libro que leí una vez, *El lazarillo de Tormes*, en el que un hidalgo muerto de hambre se pasea por todas partes con un palillo de dientes en la boca para dar la impresión de que acababa de tomar una copiosa comida. Empecé a adoptar yo también el disfraz del palillo de dientes y siempre cogía un puñadito cuando entraba en una cafetería a tomar café, me servían para tener algo que masticar en los largos períodos en que no tenía que comer, pero además le daban cierto aire elegante a mi apariencia, pensaba yo, un toque de autosuficiencia y tranquilidad. No era mucho, pero necesitaba todos los puntales que pudiera conseguir. p, 71.

El afán por aparentar de la España reflejada en el *Lazarillo de Tormes*, se ha comentado ya en las páginas dedicadas a *El país de las últimas* y ahora en *El palacio de la luna* encontramos el mismo motivo; el argumento de las dos historias justifica su uso, porque los dos personajes viven situaciones límites; por otro lado, ambas novelas se publicaron con dos años de diferencia, (1987-89) pero su escritura se simultaneó desde 1969, por ello hay que tener en cuenta que, la referencia a la picaresca literaria planeaba sobre la cabeza del joven Auster, preocupado por saber cuál era su lugar en el mundo, como un Lázaro más, y por si podría llegar a instalarse en él como escritor y por sí superaría su tan frecuente, en aquellos años, precaria situación económica. De ahí que se estableciera el paralelismo entre Marco, Anna Blume y el mismo Paul Auster, con el personaje castellano de referencia, desde la marginación, el desarraigo y el hambre<sup>154</sup>, entrelazando en las historias, de este modo, vida y literatura.

---

<sup>154</sup> Conviene recordar el episodio biográfico real de Auster del pastel de cebolla, único recurso alimenticio que les quedaba a él y a su novia, durante el periodo en Francia, quemado por descuido en el horno, descrito en *El cuaderno rojo*, pp, 29-36, .

En la vida real Paul Auster, después de renunciar al programa de intercambio que le había llevado a París en 1968, regresó a Nueva York a mitad de curso y gracias a que el decano le permitió incorporarse a clase de inmediato, se libró de ser “llamado a filas.”<sup>155</sup> También Marco teme la posibilidad de ser enviado a la guerra cuando se queda sin dinero, porque si abandona la universidad, le espera “una muerte temprana en las junglas de Asia.” (p. 31) Por ello opta por seguir asistiendo a sus clases apurando su previsión económica al céntimo, después de renunciar a las becas, a los préstamos, a los programas de trabajo y estudio que le brinda el sistema, porque no le parecen una solución adecuada y decide sabotear cualquier esperanza de sobrevivir a la crisis:

A partir de aquel momento, de hecho, no hice nada que me ayudara, me negué a mover un dedo. Dios sabe por qué me comporté así. Entonces me inventé incontables razones, pero en último término, probablemente todo se reducía a la desesperación. Estaba desesperado, y frente a tanto cataclismo, me parecía necesaria algún tipo de acción drástica. Deseaba escupirle al mundo, hacer algo lo más extravagante posible del mundo. Con todo el fervor y el idealismo de un joven que ha pensado demasiado y ha leído demasiados libros decidí, que lo mejor era no hacer nada: mi acción consistiría en una negativa militante a realizar ninguna acción. Esto era nihilismo elevado a nivel de una proposición estética. Convertiría mi vida en una obra de arte, sacrificándome en aras de tan exquisitas paradoja [...] No haría nada por impedir que ocurriera lo inevitable, pero tampoco correría a su encuentro. p. 31

Lázaro de Tormes y Marco viven en las entrañas del imperio, pero adoptan posturas diferentes, Marco es la contraimagen de Lázaro, éste se esfuerza por integrarse a su manera para intentar medrar, y aquel se enfrenta y desea escupirle al mundo; es un joven idealista que ha leído y pensado demasiado y desemboca en el nihilismo militante para convertirse en “una obra de arte” al renunciar a las posibilidades que le brinda el sistema desde su estatus de ciudadano con el nivel máximo de formación intelectual, “el de los buenos” si recordamos las palabras de la madre del Lázaro. Marco decide no hacer nada y acaba instalándose en *Central Park*, y entonces se identifica con el hambriento escudero del tercer tratado del *Lazarillo*, aunque en el caso de aquel, el autor lo lleva al límite y casi lo hace morir de inanición, claro que, no sabemos como acabó el tercer amo de Lázaro después de abandonar a éste.

---

<sup>155</sup> Paul Auster, *A salto de mata*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 34.

Marco, toma la decisión de convertirse voluntariamente en el contrapunto de Lázaro de Tormes del siglo XX: ambos viven en una sociedad convulsa; comparten el expansionismo del imperio; ambos son vulnerables y están solos, pero toman dos caminos opuestos, como se ha adelantado, Marco decide abandonar y Lázaro pretende medrar arrojándose a los buenos en una sociedad que no se lo permite debido a su origen; pretende transgredir la norma y para justificarse interpreta “el caso como toda su vida,”<sup>156</sup> exponiéndolo como el resultado de su erróneo aprendizaje vital, responsabilizando solapadamente, a la sociedad, como explica Rey Hazas. Marco renuncia a la integración que le correspondería en calidad de universitario, porque se ha quedado sólo, sin referencias familiares y se siente desorientado y perdido. El cuento de la historia de Lázaro es el resultado de la visión irónica de un autor que satiriza a la sociedad a través de un producto lógico, creado por ella: Lázaro de Tormes y la visión de sí mismo. Él, como Marco, es una obra de arte, porque pretende rebasar los límites que le marcan el determinismo que imperaba en la época. Lázaro desea subir y Marco cae en lo más bajo por decisión propia. Convertir la vida de uno en una obra de arte, supone tomar una iniciativa que va más allá de lo que consiste vivir la vida, se trata de interpretar un papel distinto al que le corresponde y estos personajes existen por ello. Lázaro lo lleva hasta las últimas consecuencias y acabará su vida teniendo que justificar la conocida relación entre su mujer y el arcipreste, “el caso,” con la magistral carta-relato de su vida dirigida a *vuestra merced*, sólo explicable en una sociedad en la que dominaba la inversión de los valores morales, la falsa moral o la hipocresía<sup>157</sup>. Alonso Quijano tomando libremente la determinación de transformarse en un caballero andante a la manera de los libros de caballerías, será objeto literario y vivirá lo suficiente para saberlo. Como objeto literario también se ha creado a sí mismo, convirtiéndose, más que ningún otro, en una obra de arte.

Marco convertido en indigente tiene la esperanza de que se le revele “la secreta armonía del mundo,” decisión que casi le cuesta la vida, de no ser por la intervención de sus amigos. Afortunadamente, Marco gracias al amor de Kitty y a la amistad de Zimmer, abandona el papel que estaba interpretando y se reincorpora a la realidad. La amistad y el amor salvan a Marco, como a Don Quijote el cura, el barbero, la sobrina, el ama y hasta Sansón Carrasco. A Lázaro, por el contrario, el arcipreste con su retorcida

---

<sup>156</sup> *Lazarillo de Tormes*, Antonio Rey Hazas ed. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 37.

<sup>157</sup> Rey Hazas, 2000, pp, 37- 41.

maniobra, le hará alquilar “una casilla par de la suya” donde encuentra, según él, la paz que anhelaba desde niño y por siempre representará el mismo papel que acaba creyéndose.

## **Identidad del país**

La búsqueda de la genealogía del protagonista genera una amplia galería de personajes, ya presentados, con los que se trazan los rasgos de la Historia de Norte América del último siglo, por otro lado el espacio tiene, como en cualquier otra novela de Paul Auster, un protagonismo fundamental. El espacio abierto del *Central Park* y el desierto de Nevada, se contraponen a la clausura del apartamento universitario de Marco; a la habitación en casa de su abuelo; a los apartamentos que comparte con su madre y el tío Victor; a la cueva donde se instala Effing, todos ellos, espacios cerrados frente a los abiertos por donde se desplazan los personajes a lo ancho del país, o de las ciudades, recorridos que reflejan la magnitud de la extensión física de los Estados Unidos, que devora a los personajes como partículas insignificantes en un mundo que se desprende de todas las certidumbres de antes.

Marco abandona la fantasía que le había llevado a *Central Park* y vuelve a la vida desde un espacio cerrado, como si se tratara del claustro materno, en oposición a la desprotección del abierto parque público; primero en el apartamento de Zimmer y más tarde en su habitación en casa de su abuelo Effing, donde ha llegado por azar, ese lugar que podía llamar suyo, desde donde debe iniciar la búsqueda del lugar que le corresponde ocupar en el mundo, para comenzar su vida partiendo de un punto cero.

“El movimiento era lo esencial,” dice el narrador de *Ciudad de cristal* (p ,8) y en moviendo están continuamente los personajes que estamos relacionando en estas páginas. La vida de Lázaro está marcada por el cambio continuo de amo y de lugar; don Quijote va de aquí para allá por el territorio manchego buscando aventuras y Marco, su padre, su abuelo y su tío hacen recorridos interminables, perdidos en el espacio y “perdidos dentro de sí mismos”.

América se descubrió por un error de cálculo y desde entonces constituye la esperanza de muchos desarraigados, empobrecidos o perseguidos habitantes de casi todo el mundo que, al llegar deben empezar de cero una nueva vida, a veces modificar su nombre y en cierta forma cambiar de identidad; es un lugar en donde “la tierra es demasiado grande y después de algún tiempo empieza a tragarte” (p.165) y en donde la búsqueda de la esencia como país es una preocupación permanente, como aclara Paul Auster en la entrevista con de Cortanze:

Lo que me fascina de este país son sus contradicciones. He aquí 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 deprimentes. Me siento en conflicto permanente con los Estados Unidos. [...] es un país inventado y “descubierto”. Francia la habitan los franceses y no se pone en tela de juicio la idea de Francia. Desde que América existe, sin embargo, 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.<sup>158</sup>

*El palacio de la luna* aporta alguna respuesta a esas incógnitas a través de la muestra de personajes que llevan el hilo conductor de la narración en tercera persona; su movimiento amplía un país que se descubre y se inventa por aquellos que lo van ocupando a lo largo de su Historia y a lo ancho de su extensión. El alunizaje en 1969, coincide con el inicio de la crisis de Marco y se suma a ese rasgo característico del perpetuo movimiento, en continuo proceso de ampliación de los Estados Unidos, que alcanza la luna porque la expansión hacia el oeste ha llegado al límite con el Pacífico, más allá queda la intervención en Asia y la guerra.

## **Movimiento, escritura y azar**

El ensanchamiento de los límites dentro del continente y la escritura de ese proceso, de ese agrandamiento, son simultáneos; se ocupan nuevos territorios y a la vez se escribe sobre esa ocupación; el descubrimiento y la invención, como el movimiento y la escritura son actos paralelos. Historia y vida; escritura y movimiento son

---

<sup>158</sup> *Dossier Paul Auster*, pp 105-7.

inseparables, así lo escribía Auster entre 1978 y 1979 cuando exponía en “Espacios blancos” su teoría literaria:

Un cuerpo se mueve. O bien no se mueve. Y si se mueve algo comienza a suceder. [...] Pensar en el movimiento no meramente como una función corporal, sino como una extensión de la mente. Del mismo modo pensar en el habla, no como una extensión de la mente, sino como una función corporal. Pongo un pie delante de otro. Pongo una palabra delante de otra, y por cada paso que doy añado otra palabra, como si por cada palabra que yo dijera fuera a cruzar otro espacio, una distancia que mi cuerpo ha de llenar al moverse por el espacio, aún sino llego a ningún sitio, aún si termino donde comencé. p, 87-91

Auster rescribe esta teoría con las palabras del tío Victor, rememorando las de Ginés de Pasamonte a don Quijote y la escritura del libro de su vida en el episodio de “Los galeotes”:

-Cada hombre es autor de su propia vida –dijo- (el tío Victor) El libro que estás escribiendo aún no está terminado. Por lo tanto, es un manuscrito. No podría haber nada más apropiado. p, 17.

Si la vida era una historia como solía decir el tío Victor, y cada hombre era el autor de su propia historia, entonces yo me la iba inventando sobre la marcha. Trabajaba sin argumento, escribiendo cada frase según me venía y negándome a pensar en la siguiente. Todo estaba muy bien, pero ahora no se trataba de si era capaz de escribir la historia improvisándola. Eso ya lo había hecho. La cuestión era qué iba a hacer cuando la pluma se quedara sin tinta. p, 52.

Con estas palabras el niño Marco resume gran parte de la teoría literaria de Paul Auster, sugeridas, al parecer, por sus lecturas cervantinas: por lo que respecta a lo de ser hijo de nuestra obras y no tanto de nuestros padres;<sup>159</sup> por eliminar la intervención del determinismo y del absoluto en el desarrollo de los acontecimientos, subrayando la importancia de la autodeterminación de los personajes y del azar.

En las novelas de caballerías las aventuras de los héroes eran obra del destino, pero el destino no tiene nada que ver en los líos en los que se mete don Quijote, sino la propia y libre determinación del personaje de salir al encuentro de aventuras, asesorado siempre por la fantasía y sorprendido por las contingencias propias de su entorno. También el azar o la contingencia y la autodeterminación son los responsables del

---

<sup>159</sup> En la primera parte del *Quijote*, capítulo IV.



argumento de la historia de Marco; por obra del azar dio con el anuncio de periódico por el que fue contratado por Effing, su abuelo paterno y gracias a él encontró a su padre con quien pudo completar su genealogía.

El niño Marco y Daniel Quinn de *Ciudad de cristal* se angustian ante el riesgo de quedarse sin tinta o de llegar a la última hoja del cuaderno donde se escribe a sí mismo. Para el pícaro cervantino, la vida está antes que la escritura, por eso debía terminar su vida para completar su obra; el deseo de don Quijote era formar parte de la Historia escrita a partir de sus aventuras, actuaba para alcanzar la fama. Quinn y el niño Marco, como Azul en *Fantasma* viven por que se escriben, han adoptado la idea de Pasamonte, pero en lugar de vivir para escribir, escriben para vivir y por ello, los tres se sienten dependientes de los pertrechos del escritor con los que se elabora su historia.

Don Quijote y Sancho actúan para dar a conocer sus aventuras llegando a saber, desde su realidad, que forman parte del mundo literario, y viven en el segundo *Quijote* entre la realidad y la ficción, “me trocaron en la cuna, quiero decir me trocaron en la estampa,” dirá Sancho consciente de formar parte de la literatura. Pero los personajes austerianos, ya saben, gracias a sus precedentes literarios, que la vida y la escritura son una misma cosa y les lleva a pensar que si dejan de escribir, dejarán de existir.

La relación vida literatura y movimiento se funden en el dato que Marco proporciona al final de la novela, necesita cinco pares de botas para llegar al Pacífico andando, después de que le roben el Pontiac y los diez mil dólares que eran todo lo que tenía en el mundo. Las botas como la tinta del escritor se agotan porque, andar y escribir son actos equivalentes,

[...] al final del continente hallaría la respuesta. No tenía ni idea de cuál era esa pregunta, pero la respuesta la habían ido formando mis pasos y sólo tenía que seguir andando para saber que me había dejado atrás a mí mismo, que ya no era la persona que había sido. (p, 309)

## **Composición de la novela**

La narración se construye en siete capítulos subdivididos en episodios articulados por un eje central, el breve recorrido vital de Marco. Es un relato pseudo biográfico contado en primera persona, como se ha comentado, “Yo era muy joven

entonces”, (p, 11) “Yo era Marco Fogg.” (p, 13) excepto los capítulos cuatro y cinco en los que el narrador pasa a ser el anciano Effing en tercera persona, la memoria de Marco servirá de fuente de datos para nutrir el resto de la narración.

Hay tres bloques temáticos, entre los que se reparten los siete capítulos, trabados por un solo hilo conductor, el de la narración comprometida con la búsqueda genealógica e histórica que dará forma, también, a la biografía del primer tercio de la vida de Marco. El recorrido del protagonista está marcado por los tres grandes mentores de su vida, el tío Victor, Thomas Effing, su abuelo paterno y su padre Solomon Barber. El encadenamiento de la intervención de los tres personajes constituye el nexo entre los bloques temáticos de la historia. La muerte temprana de la madre da paso a la aparición del tío Victor que influirá en la adolescencia de Marco. La desaparición de la imagen materna deja al personaje tan solo como lo estuvo Lázaro al ser confiado al ciego y la permanencia junto al tío Victor y los continuos viajes y cambios de domicilio, corresponde al periodo de aprendizaje de los tres primeros tratados del *Lazarillo*, durante los que perdió la inocencia sin llegar a convertirse en un pícaro a la manera del Guzmán. El intervalo universitario le conduce a *Central Park* y los episodios con Thomas Effing y Solomon Barber completarán el árbol genealógico de Marco, dejando listo al personaje para comenzar su vida.

El primer bloque ocupa los capítulos uno a tres, ofrece los rasgos de la escueta prehistoria de Marco: los Fogelman llegan a la isla Ellis como emigrantes europeos y cambian su apellido. “No hay mucho que contar de mi familia.” Y más adelante sólo quedarán Marco y su madre, “[...] así que habíamos sido solamente nosotros dos, mi madre y yo.” (p.13) Muerta su madre en un accidente y sin padre conocido, pasó a vivir la adolescencia con el tío Victor. La prehistoria del protagonista queda así dibujada antes de que el lector aborde las páginas en las que Marco comienza su vida en solitario y se precipite hacia la crisis personal al llegar a la universidad. Sin referentes familiares y con un presupuesto insuficiente para sentirse respaldado, el personaje inicia una etapa de autodestrucción y caída en *Central Park* como un sin techo; su posterior recuperación tendrá lugar gracias a la, tan cervantina, intervención de sus amigos.

La historia que Auster quiere contar en *El palacio de la luna* comienza en este preciso momento, el segundo bloque, la constituyen los capítulos cuatro y cinco; el narrador nos indica que su propia historia se construye sobre los escombros de los

cuatro años en la universidad. (p.36) Tras recuperarse físicamente y ser dado por inútil para ir al Vietnam, libre de cualquier tipo de compromiso, como decíamos, se encuentra por azar con Thomas Effing, su abuelo y la referencia genealógica más antigua de Marco en la novela. El anciano se convierte en narrador de su historia y de la de los personajes de los que le habla a Marco, con lo que entramos en el relato dentro del relato. Effing es el segundo mentor del joven Marco y para él hará un recorrido histórico a través de personajes reales y ficticios que le dibujarán a grandes trazos la conquista del oeste por colonos, artistas y pícaros tanto como la historia de su familia.

El tercer bloque, capítulo seis y siete comprende la relación, el aborto y la ruptura con Kitty Wu y la aparición del padre, Solomon Barber, tercer y último mentor de Marco. El encuentro con el padre cierra el recorrido biográfico familiar de Marco Stanley Fogg iniciado con la madre y el tío Victor. La relación entre Marco y Kitty se corresponde con la de su madre y Solomon; la diferencia es que Kitty decide abortar y la madre de Marco abandona la Universidad al descubrir que se ha quedado embarazada de su profesor, desapareciendo de la vida de éste. El aborto de Kitty se opone a la decisión de la madre de Marco de tener un hijo sin padre.

Marco describe el viaje iniciático con su padre para visitar la tumba de su madre, que cerrará el círculo familiar y que tendrá su culminación en la caída de Solomon en la fosa abierta, que dejará solo al protagonista de nuevo y de nuevo libre de su prehistoria. En este sentido *El palacio de la luna* podría servir de antecedente biográfico para casi todos los personajes de sus novelas, por ser el prototipo de ciudadano americano con los que compone muchos de sus protagonistas, blanco, segunda generación nacida en los Estados Unidos, libre de compromisos familiares, universitario y/o escritor.

## **La creación poética del nombre del protagonista**

La composición del nombre del narrador, Marco Stanley Fogg está relacionada, con la idea del movimiento y la escritura. Como en numerosos casos en la obra cervantina en la que los nombres son producto de la etimología popular o padecen de cierta inestabilidad, polionomasia o interpretaciones pseudo históricas, casi siempre con

una gran carga irónica, según el estudio de Leo Spitzer,<sup>160</sup> Auster compone el nombre de su personaje teniendo en cuenta la poética del mismo.

En el caso de Marco, el lector sabe que el nombre se lo puso su madre, simplemente porque le gustaba; que Stanley era el nombre de su abuelo materno y Fogg era el apellido de este abuelo, americanizado por algún funcionario de emigración en la isla de Ellis a principio de siglo; primero había sido Fog y más tarde Fogg, pero originariamente era Fogelman, evolución que recuerda a las distintas acepciones o dudas en torno al sobrenombre del hidalgo que cita el narrador en el primer capítulo del *Quijote*, Quijada, Quesada y Quijana.

Los datos sobre los referentes familiares del nombre del protagonista pertenecen al nivel de la historia, pero por otro lado, cada una de las partes del nombre invisten al personaje de rasgos precisos que refuerzan la poética del deseo de conocer y descubrir, que responden a la intervención de la mano del autor, Paul Auster. Analizaremos cada una de las partes:

1.- Marco debe relacionarse con Marco Polo; el tío Victor le dirá a Marco que, su nombre demostraba que llevaba los viajes en la sangre y coloca al personaje entre la realidad y la ficción, recordemos que también en las primeras páginas de *Ciudad de Cristal*, Daniel Quinn está leyendo *Los viajes de Marco Polo* en donde se cita el párrafo con el que el autor veneciano propone como auténticos los hechos que está a punto de relatar,

Pondremos por escrito lo que vimos tal y como lo vimos, lo que oímos tal y como lo oímos, de modo que nuestro libro pueda ser una crónica exacta, libre de cualquier clase de invención.<sup>161</sup>

El fondo histórico del libro que escribe Marco, debe mucho a la biografía del propio Auster en los años que estudiaba en la universidad<sup>162</sup>, por lo tanto el realismo histórico de *El palacio de la luna* es indiscutible. Marco Polo no recurre a personajes de ficción y describe en primera persona lo que vio y oyó, Auster recurre a un personaje

---

<sup>160</sup>Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*" en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, segunda edición, pp, 135-87.

<sup>161</sup> Primeras palabras de la obra *Viajes de Marco Polo*. Cita tomada de *Ciudad de cristal*, p.11.

<sup>162</sup> Para más información consultar, Paul Auster, *A salto de mata*, Barcelona, Anagrama, 1997.

ficticio y a una historia también ficticia para distanciarse de una época de la que fue testigo, pero inviste al personaje de credibilidad poética a través del nombre.

2.- Stanley es el apellido de Henry Morton Stanley, explorador y escritor que viajó hasta Tanzania en busca del doctor David Livingstone y publicó varios libros sobre sus expediciones por África. También imprime carácter de viajero aventurero, escritor y personaje entre lo ficticio y lo real por tener una identidad más que dudosa a causa de los repetidos cambios de nombre en la vida real.

3.- Fogg es el apellido del protagonista de *La vuelta al mundo en 80 días*, Phileas Fogg; el tío Victor llamará a Marco cariñosamente Phileas, por la misma razón que le señala que, lleva el viaje en la sangre. En el caso anterior, Morton Stanley era un personaje real, ahora la referencia al personaje de Julio Verne lo relaciona sin filtros de ninguna clase con la ficción.

4.- Además,

Fogel significaba pájaro, según me informó mi tío, y me agradaba la idea de tener a ese animal incorporado a mi identidad. Imaginaba algún esforzado antepasado mío que había sido capaz de volar realmente. Un pájaro volando en la niebla, pensaba, un pájaro gigante que voló a través del océano, sin detenerse hasta que llegó a América. (p, 13)

Los rasgos viajeros de Marco Polo con vocación de cronista; la desmedida ambición de notoriedad de Henry Morton Stanley; el carácter absolutamente ficticio del personaje Phileas Fogg y el significado de pájaro de la antigua forma Fogel conforman la esencia de Marco Stanley Fogg como si de piezas de un mosaico intertextual se tratara, usando la terminología de Julia Kristeva.<sup>163</sup>

Con todos los antecedentes familiares y el soporte poético reflejado en la composición del nombre a sus espaldas, Marco llegará a California después de atravesar el país, mirará el Pacífico y pensará, en las últimas líneas de la novela que, “aquí es donde mi vida comienza.” (p.310) Ahí donde Marco comienza su vida, termina el continente construido hasta hoy, desde 1492, con el pensamiento occidental, simbolizado en las cajas que contienen los libros del tío Víctor, y por otro lado,

---

<sup>163</sup> *Semiótica I*, Madrid 1981, 2ª ed., pág., 190.

gracias al permanente flujo de emigración llegada de todos los puntos del globo, como es el caso de los abuelos de Marco, de Pavel Shum, la misma Kitty Wu etc.

Marco Polo relacionó la Historia de Occidente con un mundo lejano, entonces prácticamente desconocido y la pareja Marco y su novia Kitty Wu en América, desconocida en tiempos de Marco Polo, sintetizan la fusión del mundo descrito por el escritor medieval y América, el espacio donde se funde la cultura europea desde el Descubrimiento, con la cultura oriental que importan los emigrantes y también, desde donde se llegó a la luna el verano de 1969, como había predicho Cyrano de Bergerac en su obra *L'autre monde* en 1657-62. (p.49) El alunizaje expandió el territorio conocido por el hombre, aunque ese nuevo territorio no le ofreció nada aprovechable, por lo que el individuo debe seguir buscando su lugar en la tierra y continuar mirando la luna desde la distancia; esta es la enseñanza que cierra la novela con el personaje sentado a la orilla del Pacífico contemplando la salida del satélite desde el límite del continente.

Marco encuentra su identidad, el lugar y el momento en el que comenzar su vida, después de conocer su genealogía y encajarla dentro de la realidad norteamericana. Su nombre, hemos visto, se compone de rasgos reales y ficticios; la identidad histórica del país es el resultado de la combinación de numerosas piezas de un rompecabezas, tanto de pensamiento abstracto y literario, como material puramente humano. Marco es el resultado de todo ello, y esta es la respuesta que se le revela al llegar frente al Pacífico, tras el recorrido a través del espacio y el conocimiento de sus referentes familiares pasados, que le desvelan el misterio de su identidad y le permiten partir de cero y empezar su propia vida. Desde esa vida nueva es desde la que el personaje escribirá esta historia, que en realidad debe considerarse como la prehistoria de la vida de Marco, pero esa vida que empieza frente al Pacífico, desde la que se escribe *El palacio de la luna*, es desconocida para el lector.

## ***La música del azar***

Jim Nashe y Jack Pozzi se encuentran en la carretera y se asocian para jugar al póquer con Stone y Flowers. Nashe había sido bombero en Boston hasta que la herencia de su padre le permitió pagar sus deudas; depositar un fideicomiso para su hija Juliette, confiada a su hermana en Minnesota; darse de baja en el trabajo; comprarse el coche y entregarse a la carretera, así que, desde hacía más de un año conducía un Saab 900 rojo nuevo de un lado a otro del país.

Pozzi se crió con su madre en Nueva Jersey, mientras su padre, al que había visto en contadas ocasiones, entraba y salía de la cárcel intermitentemente. Tras graduarse en el instituto se convirtió en jugador *profesional* de póquer. Cuando se cruzó con Nashe, acababa de salir casi ileso de un atraco a mano armada, mientras jugaba una partida con seis millonarios republicanos necesitados de emociones de fin de semana.

Flowers y Stone se enriquecieron repentinamente gracias a la lotería y viven en Pennsylvania en una mansión rodeada de cien hectáreas de campos y bosques. Stone ha construido una maqueta en la que reproduce sus vidas en miniatura, la llama “La ciudad del mundo.” Flowers colecciona objetos antiguos, libros y cigarros puros, etc.

Durante la partida en la mansión de Flowers y Stone, Pozzi se juega los últimos diez mil dólares de Nashe, sin saber que los anfitriones han pagado al mejor jugador de póquer del mundo para que les instruya en el juego y le ganan a Pozzi los diez mil más el Saab. Nashe trata de recuperar el dinero a la carta más alta y pierde. Flowers y Stone les proponen construir un muro de piedra para pagar la deuda, diez mil dólares, a dólar por piedra, lo que equivale a cincuenta días de trabajo ininterrumpido.

Se instalan en un remolque en el prado donde deben levantar el muro. Calvin Murks, empleado de Flowers y Stone, les facilita todo lo que necesitan y desde ese momento y hasta que satisfagan la deuda, él será su enlace con el mundo exterior, además de vigilarles mientras trabajan.

Al cumplir lo pactado Flowers y Stone les pasan la factura por los gastos acumulados durante el periodo trabajado, comida, tabaco, libros, bebida y Tiffany, la

chica que solicita Pozzi para celebrar el fin de la obra. La cuenta asciende a tres mil dólares que deben pagar con más días de trabajo. Pozzi se rebela, excavan un hoyo y huye, pero amanece delante del remolque inconsciente y con muestras de haber recibido una paliza considerable. Murks y su hijo, supuestamente, lo llevan al hospital y Nashe no sabrá nada más de él.

Durante unos días Murks acude al prado con su nieto y Nashe deduce que el niño los vio en la valla preparando la huida de Pozzi y se lo dijo a su abuelo, por eso empieza a tener fantasías sobre la manera de eliminar al crío.

Cuando salda la deuda, Murks y su hijo invitan a Nashe a una copa en el pueblo; de regreso Nashe consigue que Murks le deje conducir el Saab por última vez. La novela termina cuando en la radio se escucha un cuarteto de Haydn o de Mozart, Nashe no está seguro, mientras el coche alcanza los ciento treinta, de noche, nevando y con un foco de luz que les viene de cara.

### **Thomas Nashe y *The Unfortunate Traveller; or the Life of Jack Wilton***

Auster recurre de nuevo a la referencia literaria para nombrar a su protagonista; en esta ocasión se refiere a Thomas Nashe, escritor británico que en 1594 publicó una novela picaresca, *The Infortunate Traveller: or the Life of Jack Wilton*; y Pozzi comparte nombre de pila con Jack Wilton, protagonista de la citada obra. En opinión de Juan Antonio Garrido Ardila<sup>164</sup> la aparición de la obra de Nashe demuestra la influencia del *Lazarillo de Tormes* en la narrativa inglesa.

Según el mencionado crítico la novela relata la vida errante de Jack Wilton, un paje que inicia sus andaduras, ya convertido en pícaro en el campamento militar inglés en Tournay. De Francia pasa a Münster donde saca beneficio de las disputas entre el emperador y los protestantes; después marcha a Italia, pasa por Ámsterdam, donde conoce a Erasmo y a Tomás Moro. En Venecia se fuga con una mujer casada; abandona

---

<sup>164</sup> *Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753*, tesis doctoral, pp. 285-287.



el ejército, subsiste en los bajos fondos de Roma, hasta que regresa a Inglaterra y se retira en la campiña.

Parte de la crítica la ha descalificado<sup>165</sup> como merecedora de pertenecer al género picaresco, tanto como que, la otra parte afirma que, es sin duda la obra de Thomas Nashe “*the most remarkable work of its kind before the time of Defoe.*”<sup>166</sup> Por su parte, Garrido Ardila aclara que el personaje no experimenta evolución en el relato ni sabemos nada de su prehistoria, pero al final de su vida “se congracia con la sociedad” y su malicia es más propia de Guzmán de Alfarache, publicada cinco años más tarde; por lo que concluye que *The Infortunate Traveller: or the Life of Jack Wilton* no puede considerarse como un novela picaresca, porque el *Lazarillo* supuso un brote temprano del género que no se consolida hasta la aparición de la obra de Mateo Alemán.

Con todo y con eso, para lo que interesa al presente trabajo, la pureza del género picaresco en la obra de Thomas Nashe importa poco, porque lo que pretendemos tener en cuenta es que Auster tomó como referente a un escritor que a su vez, había tomado como referente la obra del anónimo castellano. Y que, como en el caso de *El país de las últimas cosas*, *El palacio de la luna*, *Mr. Vértigo* y *Tombuctú* no pretende adscribirse al género como tal, sino como modo, es decir, a la manera de la picaresca, en la que no es necesario buscar los rasgos constructivos propios, porque a excepción del continuo ir y venir de Nashe por la carretera y la condición de personaje libre y sin compromisos, y la condición picaresca como jugador de Pozzi, no encontraríamos más que diferencias con el clásico castellano. Por lo tanto deducimos que a Auster le interesa la vida de Jack Wilton porque es un personaje sin prehistoria y Nashe,

“se había enamorado de su nueva vida de libertad e irresponsabilidad.”[...] “Mientras conducía no llevaba ningún peso, ni la más ligera partícula de su vida anterior le estorbaba.”[...] “sentir que su vida estaba en sus manos.” (pp. 19-20)

---

<sup>165</sup> Alexander Blackburn, *The myth of the Pícaro, Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979, p.99.

<sup>166</sup> J.W.H. Atkins, en *History of English and American Literature*, volume III, *Renascence and Reformation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. pp. 50-52.

Su vida era movimiento y el movimiento generaba una a una las palabras que construían su historia inmediata. Mientras Nashe conduce en solitario no ocurre nada más que el hecho de dejar atrás cientos de kilómetros que equivalen a las palabras que escriben la historia. Me remito a la teoría literaria austriaca expuesta en “Espacios blancos,” (1978-1979) que como comentábamos en las páginas dedicadas a *El palacio de la luna*, conecta con el episodio de “Los galeotes” en el primer *Quijote*, en donde Pasamonte advierte a don Quijote que el libro de su vida no puede terminarse hasta que ésta concluya, hasta que todos los pasos hayan sido dados.

### **Azar y armonía: el oxímoro**

Antonio Carreño<sup>167</sup> dedica un amplio artículo a estudiar la utilización del oxímoro en *El Quijote* partiendo la enajenación mental del personaje, paralela a la distorsionada moral de la sociedad española del siglo XVII y la ruptura de la relación con el mundo renacentista, alienado por la analogía entre las palabras y las cosas, como afirma Michael Foucault.<sup>168</sup>

Tim Woods,<sup>169</sup> sugiere que en el título *La música del azar*, se aprecia cierto tipo de oxímoro, en la paradójica reunión del orden y la armonía, de la música, con el desorden de lo impredecible y ciertamente, el azar determina la evolución de la vida de Nashe desde que aprobó el examen para formar parte del cuerpo de bomberos, hasta que recibe la herencia de su padre y durante todo el relato. “Todo se reducía a una cuestión de secuencia, de orden de los sucesos.” (7) Si el abogado le hubiera hecho entrega del legado el día del entierro y no seis meses después, quizás su esposa Thérèse no lo hubiera abandonado y Nashe no hubiera tenido que dejar a su hija con su hermana en Minnesota y desde allí, tampoco hubiera cogido, a finales de julio, la salida equivocada de la autopista que le llevó a Wyoming después de conducir siete horas, en lugar de la salida para regresar a Massachusetts e incorporarse de nuevo en su puesto de trabajo. Por el contrario, desde que tomó por azar, la rampa equivocada en la autopista, comenzó

---

<sup>167</sup> “Los concertados disparates de Don Quijote (I, 50): sobre el discurso de la locura”, en *En un lugar de la Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, ed. Georgina Dopico Black, Salamanca, Almar, 1999, pp. 57-75.

<sup>168</sup> Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

<sup>169</sup> “*The Music of Chance*”: “Aleatorical (Dis) Harmonies, en *Beyond The Red Notebook*”, Denise Barone Ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, (143-162)

a sentir la atracción por la carretera que le impulsó, durante dos semanas, a conducir cubriendo en zigzag la parte occidental del país, de “Oregón a Texas, recorriendo las enormes y desiertas autopistas que cruzaban Arizona, Montana y Utah” (p. 14) Si todo lo anterior no hubiera ocurrido, tampoco hubiera encontrado a Fiona Wells en Berkeley, mientras trataba de comprar una edición de las obras completas de Shakespeare.

El coche se convirtió en un santuario de invulnerabilidad, un refugio en el que nada podía herirle ya. Los recuerdos tal vez tenían que ver con la música, que empapando el paisaje de sonidos, convertía el mundo visible en un reflejo de sus propios pensamientos. (p. 19)

Nashe permanecía quieto en el interior del coche mientras que, “el mundo se precipitaba a través de él y desaparecía. La música se convierte en enlace entre el personaje y el entorno; la armonía del sonido reavivaba los recuerdos mientras fuera del vehículo, todo era una sucesión de imágenes difuminadas por la velocidad. El oxímoro puede verse, también, en el contraste entre un exterior en permanente estado de cambio impredecible, y la quietud del interior del Saab rojo lleno de sonido armónico.

## **Las mujeres**

Los únicos vínculos que le mantienen en conexión con el mundo son las mujeres de su vida y es a través de ellas como el lector recibe las piezas que configuran su entorno vital, su prehistoria y parte de la historia que está contando:

La madre, abandonada por su padre cuando Nashe era un niño; le había comprado el piano “el día que cumplió trece años y él siempre le había estado agradecido por ello pues, sabía que conseguir el dinero había supuesto para ella un enorme esfuerzo.” La había cuidado solo, hasta que la ingresó en un hospital tras un ataque de apoplejía; las deudas generadas por la hospitalización, treinta dos mil dólares, las pagaría con parte de la herencia de su padre. Su hermana mayor Donna, había tratado de disuadirlo cuando Nashe decidió dejar la Universidad doce años atrás, cuando por azar ingresó en el cuerpo de bomberos. Thérèse, su mujer que probablemente no le habría abandonado si el dinero de la herencia le hubiese llegado un mes antes. Juliette, su hija de dos años para quien, por la distancia y la comunicación telefónica, no era más que “una voz, una colección de sonidos, y poco a poco, se había convertido en un

fantasma.” Fiona, la periodista que le entrevistó para un reportaje sobre los bomberos de Boston, con quien se encuentra en Berkeley en su primera salida, con la que mantiene una relación durante los trece meses de andadura y con quien quizá se hubiera casado si el ex novio de ésta no hubiera reaparecido. Tiffany la prostituta que cuando acude a la caravana la segunda vez, lamenta sin disimulo que, no estuviese Pozzi.

## **Ruptura con su vida anterior**

Tras una primera experiencia en la carretera, lo que podríamos considerar como la *primera salida*, regresó a Boston y liquidó todas sus pertenencias vaciando el que había sido su apartamento,

[...] los libros se los dio a la estudiante de instituto del piso de arriba; el guante de béisbol al chico de la casa de enfrente, la colección de discos la vendió en una tienda de segunda mano de Cambridge. Estas transacciones le producían cierto dolor, pero Nashe casi empezó a sentir el dolor con alegría, a sentirse ennoblecido por él, como si cuanto más se alejase de la persona que había sido, mejor fuese a encontrarse en el futuro. Se sentía como un hombre que finalmente ha reunido el valor suficiente para meterse una bala en la cabeza, sólo que en este caso no significaba la muerte, sino la vida, era la explosión que desencadena el nacimiento de nuevos mundos. (p. 17)

Nashe entierra su antigua vida y se transforma en un hombre nuevo liberándose de cualquier referencia material o circunstancial, se dio de baja en su empleo de bombero; vendió su piano con lo que compró cintas para el casete del coche, acción que mantiene el equilibrio con su propia historia al transformar el instrumento, en música grabada para escuchar mientras el azar determina sus itinerarios.

## **La carretera**

Nashe no tenía ningún plan definido. La idea era dejarse ir por algún tiempo, viajar de un sitio a otro y ver qué pasaba. Suponía que se cansaría de ello al cabo de un par de meses y entonces se sentaría a preocuparse por lo que debía hacer. Pero después de dos meses aún no estaba dispuesto a renunciar. Poco a poco se había enamorado de su nueva vida de libertad e irresponsabilidad, y una vez que ocurrió eso, ya no había ninguna razón para detenerse. (pp. 18-19)

Después de algún tiempo en solitario

La velocidad era la esencia, [...] Nada de lo que le rodeaba duraba más de un momento, [...] El era un punto fijo en un torbellino de cambios, [...] El coche se convirtió en un santuario de invulnerabilidad, un refugio en donde nada podía herirle ya. [...] Al cabo de tres o cuatro meses le bastaba con entrar en el coche para sentir que se desprendía de su propio cuerpo, que una vez que ponía un pie en el pedal y empezaba a conducir, la música le transportaba a una esfera de ingravidez”. (p. 19)

Para Tim Woods,<sup>170</sup> Nashe rompe con su vida para entrar en una nueva etapa de autodeterminación; la herencia del padre no sólo le permite tomar esta iniciativa, sino que además, compensa los treinta años de ausencia. La carretera le ofrece, frente a la rutina de una vida en crisis (abandono de esposa, ausencia de su hija, deuda de la hospitalización de la madre) una realidad dominada por la jerarquía del espacio que, se impone sobre el tiempo, y la existencia no es otra cosa que soledad y transitoriedad.

## Nashe, personaje austeriano

Los protagonistas austerianos se rigen por directrices comunes y Nashe es uno más entre ellos, así lo dice Auster,

[...] el personaje central quiere ser bueno; ése es su principal objetivo: llevar una vida ejemplar, moral. 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.<sup>171</sup>

Este tipo de personaje, en *La música del azar* se llama Pozzi y cuando aparece en escena, el lector ya conoce los rasgos de bondad del protagonista. Nashe tiene una profesión en la que a menudo debe arriesgar su vida por los demás; ha cuidado de su madre; renuncia a su hija para no alejarla del equilibrio emocional que le ofrece la familia de la hermana en Minnesota y recoge al desconocido Pozzi cuando lo encuentra tambaleándose por la carretera. Con él la vida en libertad, movimiento y soledad, se sustituye por el contexto de la picaresca, sometido a la subjetividad inestable, en el que

---

<sup>170</sup> Tim Woods, 1995, 146-147.

<sup>171</sup> En Gérard de Cortanze, 1996, p. 82.

no existe una progresión lógica de los acontecimientos y los valores sociales se han distorsionado, parámetros analizados en las novelas precedentes. Si Nashe aprende algo de esta experiencia es que no hay certeza epistemológicas y que lo único cierto es la muerte.<sup>172</sup>

Los personaje de la narrativa picaresca intentan que algo cambie su suerte, Jack Wilton, como Lázaro de Tormes aspiraban a medrar en una realidad distorsionada; Anna Blume procura sobrevivir en un mundo de muerte en *El país de las últimas cosas*; Marco se margina esperando que el mundo se le revele en *El palacio de la luna* y Nashe se deja seducir por la aventura del azar para no enfrentarse a la ruina; la propuesta de Pozzi le pareció la salvación cuando estaba a punto de quedarse sin dinero,

[...] era un agujero en el muro que le permitiría cruzar de un lado a otro. (47)

Pero más tarde desesperado e influido por el contacto con Pozzi llega más lejos y se juega, en términos absolutos, su libertad a la carta más alta. Se podría justificar esta reacción como una *pozzicización* de Nashe, percibida y expresada por el narrador:

Nashe comprendió que ya no actuaba como era habitual en él. Oía las palabras que salían de su boca, pero, incluso cuando las pronunciaba, sentía que expresaban los pensamientos de otro, como si fuera un actor interpretando un papel en el escenario de un teatro imaginario, repitiendo un diálogo previamente escrito para él. (p. 47)

Es habitual en la narrativa austeriana reforzar una idea con citas literarias y la actuación de Nashe se subraya hacia el final de la novela con la cita de *El ruido y la furia* de William Faulkner,

[...] hasta que un día con mucha repugnancia, lo arriesga todo al ciego azar de una sola carta [...] (p, 235)

## **Composición de la narración, de la libertad al encierro**

La tercera persona respeta la linealidad de los acontecimientos. En los nueve capítulos que componen el relato, el tono es realista y transparente como en una fábula,

---

<sup>172</sup> Tim Woods, 1995, p, 148.

o cuento de hadas en el que un personaje sale al camino y encuentra a otro que le propone la manera de hacerse rico, pero caen en manos del malvado y se ven sometidos a superar varias pruebas para recobrar su libertad. Aunque el relato pueda leerse como una estructura única, hay que tener en cuenta los dos registros narrativos diferentes unidos por la contingencia. En las páginas en las que Nashe permanece sólo, conduciendo su coche, sin un plan previo, tenemos una novela de carretera, de *liber vagatorum*, o picaresca moderna, para pasar a la novelea gótica, a partir del momento en el que Nashe reconoce que ha perdido el control de su vida, como acabamos de ver en la cita anterior.

No es la mera aparición de Pozzi en escena lo que cambia el curso narrativo, sino el impacto de Pozzi sobre Nashe tras reconocer que se había quedado sin nada; el dinero del padre le había otorgado el derecho a la autodeterminación y cuando éste se acaba, el inocente relato del personaje solitario que disfruta de su libertad de movimiento, se convierte en otra cosa; de pronto el personaje secundario comparte protagonismo con el principal y la historia se impregna de incertidumbre y misterio. Ha sido necesario el contacto con Pozzi para llegar a este extremo.

Lo que comienza siendo una narración realista se transforma, gracias al tono digresivo de la realidad, en una fantasía creíble que, deja de proyectar la libertad de las autopistas, para describir el efecto del aislamiento, el estatismo y cierta manera de encierro, lo que lleva a los personajes a pronunciarse sobre la postura posmoderna en torno a la ansiedad o paranoia sobre si los acontecimientos ocurren porque sí o por que están inscritos en la lógica progresión causa efecto y sobre si vivimos en un mundo contaminado por el significado o si por el contrario, el mundo es pura casualidad.<sup>173</sup>

El punto más claro sobre este dilema se plantea en el diálogo entre Pozzi y Nashe, en el que cada uno expone su posición frente al azar después de jugar al póquer con Flowers y Stone. Es el momento en el que Pozzi le reprocha a Nashe su prolongada ausencia mientras él está jugando.

Pozzi dice:

---

<sup>173</sup> Tim Woods, 1995, p, 149.

Hacer una cosa así (Nashe ha robado las dos figuritas de Stone y Flowers de la maqueta) es como cometer un pecado, es como violar una ley fundamental. Lo teníamos todo en armonía. Habíamos llegado a un punto en que todo se estaba convirtiendo en música para nosotros y entonces se te ocurre subir y destrozar todos los instrumentos. (163-4)

Nashe le contesta:

Tú quieres creer en algún propósito oculto. Estás intentando convencerte de que hay una razón para todo lo que sucede en el mundo. Me da igual como lo llames, Dios, suerte, armonía, todo viene a ser la misma gilipollez. Es una forma de rehuir los hechos, de negarse a mirar como funcionan realmente las cosas. (164)

La discusión termina con la inmolación de las dos figuritas, a modo de destrucción del maleficio. Para Pozzi el azar puede alcanzar la armonía musical de una orquesta y Nashe se niega a admitir que exista un orden que encadene los acontecimientos más allá de la casualidad.

## **Nashe y Pozzi una amistad cervantina**

El joven ha tenido una vida paralela a la de Nashe, una infancia solo con la madre, con un padre ausente que se reemplaza con generosos donativos en las pocas ocasiones que lo visita, aspecto compartido con Nashe. No tiene más de veintitrés años, él 33; “malhablado” “aparentemente rudo y a veces detestable, pero destilaba una seguridad en sí mismo que Nashe encontraba tranquilizadora.” Nashe era un hombre alto “un hombre grande,” su camiseta le llegaba a Pozzi a las rodillas y las mangas al codo, al ponérsela, “le pareció que se había convertido en un crío de doce años.” En cierta forma Nashe adopta a Pozzi, porque ve en él, la imagen de sí mismo durante la infancia.

Por lo menos tenía el valor de sus convicciones, y eso era más de lo que se podía suponer de la mayoría de la gente. Pozzi se había arrojado de cabeza dentro de sí mismo; estaba improvisando su vida según la vivía, confiando en el puro ingenio para mantener la cabeza fuera del agua, e incluso después de la zurra que acababan de darle no parecía desmoralizado ni vencido. (p, 48)



Pozzi improvisaba la vida, como el niño Marco en *El palacio de la luna* y como Ginés de Pasamonte o como cualquier pícaro al uso, en soledad y “confiando en el puro ingenio,” propio del individuo que sabe que, sólo se tiene a sí mismo.

Frente a Pozzi, Nashe decidió que,

Desempeñaría el papel de viejo frente al advenedizo Pozzi utilizando la ventaja que tenía en tamaño y edad para dar una impresión de sabiduría obtenida a costa de muchos esfuerzos, de una estabilidad que contrarrestara la actitud nerviosa e impulsiva del chico. (p. 48)

El icono de Nashe y Pozzi plantea el contraste entre el alto y el bajo, como Don Quijote y Sancho, con una silueta bien definida, como Laurel y Hardy en los principios de la historia del cine.

Nashe se encariña hasta tal punto con Pozzi que, cuando reconoce al nieto de Murks como el origen de la desaparición de su joven amigo, comienza el horror,

Una vez que permitió que esa idea entrara en su cabeza, siguieron otras, cada una más violenta y repulsiva que la anterior. Le cortaba la garganta al niño con una navaja. Le daba patadas hasta matarlo. Le cogía la cabeza y se la machacaba contra una piedra. (p. 215)

[...] enloquecido por la soledad [...] (p. 234)

Se dio cuenta que le echaba tanto de menos que le hacia daño hasta pensar en él. (p. 238).

Pozzi se había quedado con Nashe a trabajar en el muro, a pesar de que su respuesta inmediata ante la negociación con los extraños anfitriones, había sido la de largarse, como un Sancho en duda sobre la cordura de su amo, pero después de que Nashe le invitara a marcharse solo, dispuesto a realizar el trabajo él, sin su ayuda, con el cariño del escudero a don Quijote, le dice

-¿De veras crees que te dejaría aquí solo, viejo? Si hicieras ese trabajo tú solo, probablemente te quedarías seco de un ataque al corazón. (p. 133)

La fidelidad entre los personajes austerianos es reiterada en diversos títulos; en *La habitación cerrada* también se teje una relación muy cervantina, en torno a Fanshawe y el narrador,

Sin embargo continué acompañándole, un testigo perplejo participando sin ser plenamente parte de ella, un Sancho adolescente a horcajadas de mi burro, viendo como mi amigo batallaba consigo mismo.<sup>174</sup>

En *El palacio de la luna*, Marco es encontrado por Kitty Wu y su amigo David Zimmer quien le cuida en su apartamento hasta que se restablece del todo. En *El país de las últimas cosas*, Anna Blume cuida de Isabel hasta que muere.

## El castillo gótico convertido en muro

[...] es un tema que aparece con frecuencia. En mis poemas en mi obra *Laurel y Hardy go to Heaven*, en *La música del 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, la experiencia van evolucionando de una manera distinta, adquieren un nuevo sentido...<sup>175</sup>

La construcción del muro marca la diferencia entre la libertad del primer Nashe y la rara experiencia con Pozzi en la mansión de Flowers y Stone. Es además una referencia a los campos de concentración del Holocausto que también está presente en *El país de las últimas cosas*.

Las piedras del antiguo castillo amontonadas en el prado,<sup>176</sup> como si fueran palabras sacadas de su contexto, con las que se elaboran nuevos significados, generan el

---

<sup>174</sup> *La habitación cerrada* p. 26.

<sup>175</sup> Paul Auster en “Entrevista con Paul Auster, Nueva York 1996” en *Dossier Paul Auster*, Gérard de Cortanze, Barcelona, Anagrama, 1996, pp.157-8.

<sup>176</sup> Kathie Birat « Le langage de l'argente: La métaphore comme monnaie d'échange dans *La musique du hasard* » en *L'ouvre de Paul Auster Approche et lectures plurielles*, Annick Duperray ed. 1995, Actes Sud, Université de Provence-Irma, pp. 199-212.

muro siguiendo unas directrices estrictas, estas directrices están en oposición a los meses de libertad en la carretera y es el cumplimiento de esta disciplina lo que el mismo Nashe considera como,

[...] una oportunidad de hacer inventario, de quedarse quieto por primera vez en más de un año y reflexionar sobre el paso siguiente que debía dar. (p. 131)

La pérdida de contacto con el exterior y la pérdida del control sobre sus vidas introducen la tensión en la historia, tensión que se concentra en la construcción del muro. Frente a la libertad de la carretera, el prado rodeado del frondoso bosque actúa como la mazmorra de un castillo medieval, probablemente la que tendría el original al que daban forma las piedras con las que trabajan Nashe y Pozzi. La finca de Stone y Flowers reúne los rasgos de una prisión, con la tupida vegetación y la alambrada, como un infranqueable y fatal recinto amurallado propio de la novela gótica moderna:

El prado era más grande de lo que Nashe había creído. Rodeado de bosques por los cuatro costados [...] era un inmenso territorio de hierba cortada y áspera, tan plano y silencioso como el fondo de un lago. [...] Sí, el prado era un lugar desolado, pero también tenía cierta belleza triste, un aire de lejanía y calma que casi podía considerarse de consolador. No sabiendo que otra cosa pensar, Nashe trató de consolarse con eso. (pp. 138-9)

El elemento medieval lo aportan las piedras del castillo irlandés del siglo XV, importadas:

[...] vio los restos del castillo de Lord Muldoon [...] las piedras no formaban una montaña, sino una serie de montañas, una docena de montones desordenados, que se alzaban del suelo en diferentes ángulos y elevaciones, un caso de escombros desparramados como un juego de construcción infantil. (p. 137)

Eduardo Urbina dice al respecto que la construcción del muro, como la escritura, tiene [...] el poder de dar sentido al caos de la existencia y de redimir en la armonía de sus piedras la soledad y el abandono<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> Eduardo Urbina, 2007, p, 89.

La mansión de Flowers y Stone combina cierto aire misterioso, con sus numerosas habitaciones distribuidas en distintas alas, en contraste con elementos *kitsch*, como los mantelitos años cincuenta de vinilo con la fotografía del vaquero televisivo Hapalong Cassidy, las hamburguesas de la comida, las coca colas con pajitas y los recipientes de la salsa en forma de tomate.

El patetismo humano de la novela gótica, lo facilitan los cinco personajes vinculados al lugar. En primer lugar la pareja de Flowers y Stone:

En Stone había una especie de retorcida lógica de vudú en la cosa, (la maqueta) como si debajo de toda la monería y dificultad uno percibiera una insinuación de violencia, un ambiente de crueldad y desquite. También con Flowers todo era ambiguo, difícil de precisar. Un momento parecía perfectamente sensato; al siguiente, daba la impresión de un lunático, divagando sin cesar como un completo loco. No había duda de que era simpático pero incluso su jovialidad parecía forzada, sugiriendo que si no les bombardease con aquella charla pedante y excesivamente precisa, tal vez la máscara de camaradería se le caería de la cara. ¿Y que revelaría? Nashe no se había formado una opinión definida, pero sabía que se sentía cada vez más inquieto. Por lo menos, se dijo, debía observarles atentamente, mantenerse en guardia. (pp. 104-5)

La intervención de estos personajes es breve pero muy intensa y otorgan al relato la inquietud de algo misterioso que se acrecienta con su inesperada y total desaparición, dejando a los personajes impotentes en manos de Murks.

En un segundo nivel la familia de Calvin Murks, su yerno, Floyd y su nieto.

[...] entre veinticinco y treinta años, un joven grande, de constitución robusta, que mediría cerca de un metro noventa, con una cara lisa y colorada, con una gorra de cazador en la cabeza. No parecía demasiado inteligente. (p. 202)

Y el nieto Floyd Júnior, cuatro años,

Era un chiquillo escuálido, con la cara larga y estrecha y la nariz mocososa. (p. 214)

Los cinco personajes componen un grupo a los que uno agradecería perder de vista cuanto antes, y frente a ellos, Nashe y Pozzi establecen la polarización del bien y del mal propia de la novela gótica.

## **La maqueta de Stone o la meta representación**

La maqueta representa la autobiografía de Stone, donde se juntan el pasado y el futuro, a través de diferentes escenas en miniatura de la vida del personaje. Incorpora el relato dentro del relato que, Nashe sugiere que amplíe con otra maqueta de la mansión en la que viven y la finca con los campos y los bosques, que contendría una versión reducida de la maqueta que tiene ahora. Sería una maqueta dentro de una maqueta, dentro de una maqueta.

La maqueta tiene sus referentes en la meta representación barroca donde la ficción contenía la ficción, como ocurre con la pantomima de *Hamlet*, el teatro dentro del teatro; como en *Las Meninas*, con los reyes como espectadores de la escena que capta el pintor capturados en el espejo del fondo de la habitación, a su vez contenidos en el espejo sobre el que Velázquez veía a los modelos que pintaba; como el teatro de títeres de maese Pedro, con don Quijote de espectador y desafortunado participante en el espectáculo y las diferentes pantomimas que organizan los duques, convirtiendo en títeres a los dos protagonistas del *Quijote*.

La maqueta de Stone, la pantomima de *Hamlet*, *Las Meninas*, los títeres de maese Pedro y los divertimentos en casa de los duques, juegan con la relación realidad ficción dentro de la ficción. *Hamlet*, con la pantomima, pone un espejo ante su madre y su tío para aproximarles la realidad; Velázquez utiliza el espejo para distanciarse de la realidad contenida en él, a la vez que está pintando esa realidad en la que, él mismo, se incluye; Cervantes, confunde a su personaje, no con la realidad ni con los engaños de amigos ni nobleza sino, con la ficción de un teatrillo de marionetas; los duques parten de la realidad literaria para recrear la meta ficción, y la maqueta de Stone representa la meta realidad norteamericana a través de su biografía, en la que el mismo Nashe se imagina, junto a Pozzi, atrapado en medio del prado en miniatura construyendo el muro, mientras Flowers y Stone los miraban mientras trabajaban. (p. 208)

Stone, como un artista a quien la lotería ha convertido en un dios omnisciente, construye la representación de una sociedad en armonía basada en la cooperación popular sostenida por cuatro pilares, el palacio de justicia, la biblioteca, el banco y la prisión allí reproducidos en miniatura. La maqueta concentra la principal idea de la novela, el debate entre “la acción libre *versus* acción controlada,”<sup>178</sup> en un contexto en el que dominan el capital americano y los imperativos de la ética puritana, con la que ya habíamos tenido un primer contacto en la partida con los millonarios republicanos, de la que Pozzi sale malparado al principio de la novela. (pp. 34-40)

La hipocresía puritana del gran capital reprime la autodeterminación y la independencia de ambos protagonistas encerrándolos, aterrorizándolos y explotándolos desde los fundamentos del conservadurismo. Stone representa a los presos de la maqueta sonrientes y felices mientras trabajan por su redención, esencia de la ética protestante sobre el efecto correctivo del trabajo, señala Woods, por lo que cuando Nashe está solo frente a la maqueta siente que,

Una amenaza de castigo parecía flotar en el aire, como si aquella fuera una ciudad en guerra consigo misma luchando por corregirse antes de que llegaran los profetas anunciando la llegada de un Dios asesino y vengador. (p. 115)

## La colección de Flowers

La obsesión por coleccionar cosas aparece ya en *Ciudad de cristal* con Stillman padre recogiendo objetos o fragmentos de objetos de la calle para reutilizarlos con otros nombres más tarde; Anna Blume, de *El país de las últimas cosas*, se dedicará a llenar diariamente su carrito de supermercado con lo que encuentra, para después venderlo o cambiarlo. También Willy Christmas en *Tombuctú* compondrá listas de objetos concediéndoles categoría de poéticos, y también es reconocida la afición de Dickens de llenar páginas con listas de objetos, recordaremos que, en *Nuestro común amigo*, un personaje hace nombrar a otro un número de objetos reunidos, y le advierte que no es la utilidad doméstica de los mismos lo que importa, sino su influencia moral; no es casual

---

<sup>178</sup> Tim Woods, 2005, p., 150.

que Nashe lea este libro después de poner orden en el remolque tras la fiesta con la prostituta. (p. 189)

Flowers colecciona objetos con algún valor o importancia, se rodea de trozos de la historia, tangibles dispuestos en vitrinas, perfectamente etiquetados: El teléfono de Woodrow Wilson. El pendiente con una perla de Sir Walter Raleigh. Un lápiz que se le había caído del bolsillo a Enrico Fermi en 1942. Los gemelos de campo de McClellan. Un puro a medio fumar del despacho de Winston Churchill y más,

El museo de Flowers era un cementerio de sombras, un templo demente al espíritu de la nada. Si estos objetos continuaban llamándole, comprendió Nashe, se debía a que eran impenetrables. A que se negaban a divulgar nada de sí mismos. No tenían que ver nada con la historia, nada que ver con los hombres a los que habían pertenecido. La fascinación era simplemente por los objetos como cosas materiales y la forma como habían sido arrancados de cualquier contexto posible, condenados por Folwer a continuar existiendo sin ninguna razón. (101)

Las palabras que nombran los objetos del museo de Flowers han perdido el derecho a la polisemia; dentro del mundo austero esto significa la muerte, porque los objetos son lo que son en cuanto que se relacionan con la realidad, marcando semejanzas y diferencias a través de nuestra mirada, experiencia disfrutada por don Quijote capaz de relacionar libremente la realidad tangible con su mundo de fantasía y establecer una relación renovada entre los objetos y sus nombres. En el caso de Anna Blume, Stillman padre, o Willy Christmas los objetos son apreciados en la medida que pueden ser reutilizados, como estimarían Anna Blume y Stillman o pueden verse desde otro punto de vista y descubrir nuevas fuerzas de atracción, como los objetos que Willy Christmas eleva a la categoría de poéticos.

## **Mr. Vértigo**

Walter Claireborne Rawley cuenta a los setenta y seis años como con nueve, emprendió el camino del aprendizaje hasta dominar el arte de la levitación. Huérfano de un soldado de la Primera Guerra Mundial y una prostituta, mendigaba por las calles de Saint Louis, cuando el maestro Yehudi, judío de Budapest, en 1924 descubrió en él “la facultad de elevarse del suelo.”

El aprendizaje duró tres años, tuvo lugar en una granja en Cibola, Kansas -tierra del Mago de Oz- propiedad que el maestro Yehudi había ganado al póquer junto con la esposa del propietario, la Sra. Whitterspoon. Walter y el maestro Yehudi vivieron en la granja con madre Sioux, una india *Squod* que, en su juventud formó parte del espectáculo de Búfalo Bill y Aesop, un superdotado joven tullido, descendiente de esclavos sureños, al que el maestro preparaba para entrar en la universidad de Yale; las eventuales visitas de la adinerada señora Marion Whitterspoon, amante del maestro, completaban el nuevo cuadro familiar de Walt.

El aprendiz de levitación superó treinta y tres<sup>179</sup> dolorosas pruebas antes de caminar sobre el agua, el mismo año, 1927, en que Charles Lindbergh cruzó el Atlántico desde Nueva York a París en treinta y tres horas, con el avión *Espíritu de St. Louis*, y Babe Ruth<sup>180</sup> consiguió 60 *homeruns* en una temporada para los *Yankees*; pero madre Siuox y Aesop murieron asesinados mientras la granja ardía frente a la emblemática cruz de madera del Ku Klux Klan, también en llamas.

Perfeccionada la técnica de la levitación, el maestro y Walt recorrieron el país exhibiendo a “Walt el niño prodigio,” hasta que la pubertad le regaló al chico unas terribles jaquecas tras cada actuación, lo que puso fin a su carrera y orientó sus vidas hacia Hollywood, con intención de probar suerte en el cine. Era el año 1929.

---

<sup>179</sup> Por otro lado, el hecho de que las pruebas de Walter fueran treinta y tres, como las horas que duró el primer vuelo entre Nueva York y París y la edad de Cristo cuando anduvo sobre el agua no es casual. Más bien parece una ironía de Auster, como judío, al referirse al milagro de Jesús y al logro de Lindbergh que, se manifestó abiertamente antisemita.

<sup>180</sup> En 1999 fue elegido atleta del siglo por la Associated Press.



La fama y el éxito atrajeron hasta ellos al tío Slim exigiendo una compensación económica, a pesar de haberle dado la autorización al maestro para llevarse al sobrino cuatro años antes. Tras la negativa por lo exigido, Slim secuestró a Walt primero, y les persiguió hasta robarles los veintisiete mil dólares acumulados durante los dos años de gira y espectáculo, dejando al maestro malherido en medio del desierto sin más posibilidad que la del suicidio.

Walter vivió en la calle como un pícaro los tres años siguiente, su único objetivo era vengar al maestro; hizo autostop, viajó a pie, montó en los ferrocarriles, durmió en portales, en campamentos de vagabundos, bailó claqué, hizo malabarismos con naranjas en las esquinas, robó comida, ropa y dinero y finalmente dio con Slim en Chicago en donde le obligó a beberse un vaso de leche con estricnina.

Muerto Slim, Walter entra en contacto con el jefe de éste, Bingo, quien le ofrece un trabajo de mensajero en el mundo de las casas de juego, las loterías ilegales, las apuestas, las máquinas tragaperras, los burdeles y los piquetes de protección de la ciudad. Con cinco años de aprendizaje en ese submundo, pasa a ser jefe de operaciones en una sala de Locust Street en Chicago y gracias a una apuesta afortunada en las carreras de caballos, ganó los cuarenta mil dólares que necesitaba para montar una sala de fiestas con ritmo de rumba, el “Mr. Vértigo” que, inauguró el 31 de diciembre de 1937.

Dos años después, en septiembre de 1939, en los días en que los periódicos publicaban la noticia de la invasión de Polonia, el jugador de béisbol Dizzy Dean entró en el local. Había sido una leyenda por sus lanzamientos y muy popular por su manera de destrozarse el inglés. En aquel entonces ya había perdido esplendor y su lamentable juego lo ponía en ridículo ante la afición. Walt se hace su amigo y viendo que la estrella nacional se estaba convirtiendo en un fantoche, le aconseja que se deje matar por él para que su imagen quede intacta en el recuerdo de sus *fans*. Dizzy lo denuncia y Walter tiene que ceder el local a Bingo para que, con sus influencias, le evite acabar en la cárcel.

Gracias a las relaciones del ex jefe evitó la cárcel, pero fue enviado a Europa como soldado, de donde regresó ileso en el cuarenta y cinco. Durante tres o cuatro años

vagabundó de aquí para allá trabajando en la construcción, un breve matrimonio de medio año tras el que, sin ambiciones, terminó en Newark, New Jersey en 1950, empleado en una panadería. Conoció a Molly Fitzsimmons, viuda de guerra, sin hijos cuyo nombre de soltera era Quinn. Estuvo casado con ella veintitrés años, hasta que el cáncer se la arrebató y solo de nuevo, abandonó Newark para terminar, por azar en Wichita, en casa de la señora Marion Whitterspoon. Cuidó de ella y de sus negocios hasta que murió, y tras unos meses de duelo, empezó a escribir el libro de su vida al que puso por título *Mr. Vértigo*.

### ***Mr. Vértigo* y los rasgos constructivos de la picaresca<sup>181</sup>**

El relato de la vida de Walter se adscribe, como es propio del género picaresco, a la pseudo autobiografía, es decir, una historia narrada en tiempo pasado, en primera persona.

#### **La razón de la escritura**

Lázaro de Tormes se ve obligado a escribir su historia en la madurez, en una carta dirigida a “Vuestra Merced,” en la que debe explicar lo referente a su situación doméstica entre el arcipreste su mujer y él mismo, “el caso” y que será leída de inmediato por el destinatario, además de los ocasionales lectores invitados desde el prólogo.

Walt escribe su vida a los setenta y seis años basándose en sus recuerdos. La razón de la escritura se reduce al deseo de contar su inusual experiencia, en la que un aspecto importante es su determinación de no ser testigo de su lectura, por ello, confía el manuscrito a su sobrino Daniel Quinn, protagonista de *Ciudad de cristal*, para que cuando él muera, haga lo que crea conveniente, corregir los errores ortográficos,

---

<sup>181</sup> Estructuraré el comentario basándome en la propuesta de Antonio Rey Hazas sobre los rasgos constructivos de la picaresca incluidos en su edición del *Lazarillo*, Madrid, Alianza, 2003 y en *La novela picaresca*, Madrid, Anaya, 1990. La comparación entre *Mr. Vértigo* y el género se limitará al *Lazarillo*, por que es la única novela picaresca castellana citada por Auster, en *El palacio de la luna*, como se ha comentado oportunamente, además de *The Infortunate Traveller: or the Life of Jack Wilton* de Thomas Nashe, publicada en Gran Bretaña en 1594 claramente deudora del *Lazarillo* y referida ya en las páginas dedicadas a *La música del azar*.

encargar a alguien que lo mecanografié y publicar *Mr. Vertigo*. Así lo deja escrito en su testamento.

Walter se niega a enfrentarse al juicio de lectores incrédulos; su interés al contar su vida se justifica simplemente por el deseo de contar, porque según él, es

[...] algo que era preciso hacer; (283)

Frente a la obligatoriedad impuesta a Lázaro, y consciente de la reacción de los lectores advierte que:

Cada palabra de estos trece cuadernos es verdad, pero soy demasiado viejo para perder el tiempo defendiéndome de los idiotas. Tropecé con suficientes Santos Tomases, cuando el maestro Yehudi y yo íbamos de gira [...] (284)

Y por su parte, Paul Auster nos dice que:

En mi opinión, *Mr. Vertigo* 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. No se trata de un cuento de hadas. El realismo mágico no me concierne.<sup>182</sup>

Desde el principio del relato, el lector intuye que Auster está del lado de Walter, intuición que no tenemos tan clara al leer la historia de Lázaro, quien aparece abandonado por su creador en un medio siempre hostil con él, que le recrimina, en la figura de “Vuestra Merced,” su irregular, pero frecuente, relación sexual en triángulo.

En *Mr. Vertigo*, el autor no abandona a su personaje, ambos coinciden en que la realidad descrita encaja con la histórica, a la que no se pretende criticar, sólo mostrar; al contrario que en el *Lazarillo*, en donde el anónimo autor crea a Lázaro en medio de una realidad distorsionada, como afirma Rey Hazas, y deja al personaje que componga su historia desde una perspectiva tan distorsionada como el entorno que le rodea, lo que genera para el lector una imagen mordazmente crítica de la sociedad seiscientista y un

---

<sup>182</sup> Gérard de Cortanze, *Dossier Paul Auster*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 88.

efecto cómico burlesco de la visión de los hechos narrados en primera persona. Lázaro se enfrenta al cinismo de la doble moral y Walter a la incredulidad del público por el hecho de ser diferente.

El creador de Lázaro lo coloca frente a “Vuestra Merced” y frente a los lectores para justificar lo injustificable, solamente comprensible a través del relato del recorrido vital del personaje, marcado por el determinismo debido a su origen vil que le hará testigo y víctima de los abusos y de la corrupción de su entorno de donde surgirá su propia circunstancia doméstica, *ménage a trois*, en palabras de Rico<sup>183</sup>, que le permite “medrar”, “arrimarse a los buenos” y tener “paz en [su] casa.”

Auster otorga a su personaje un talento único y lo pone en el mundo para que viva con él, nos cuente como se siente al ser distinto y como sobrevive cuando debe renunciar a su don. El determinismo separará a Walter del maestro para reintegrarlo, de nuevo, a la vida de pícaro en donde adoptará el comportamiento apropiado para sobrevivir en ese medio hasta que el matrimonio con Molly Quinn lo devuelve a la norma.

El talento de Walter para levitar se justifica a través de la obra de Espinosa, autor al que el maestro Yehudi lee constantemente:

Y el hecho es que nadie hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para explicar todas sus funciones [...] (p.184)

## El medio diálogo

En *Mr. Vértigo*, el diálogo se manifiesta con el “¿no?” tan austeriano, que el narrador introduce cuando le interesa establecer cierta complicidad con el lector, como

---

<sup>183</sup>Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona Seix Barral, 1984.

<sup>184</sup>Baruch de Espinosa, *Ética*, Madrid, editora Nacional, 1984, p., 186.

en el episodio en el que Walter se levanta una mañana de invierno y al no encontrar al maestro en la casa, asustado como un niño piensa:

Estará en el establo me dije, recogiendo los huevos u ordeñando a una de las vacas, pero entonces me di cuenta de que la estufa no estaba encendida. Encender el fuego era lo primero que hacíamos en las mañanas de invierno [...] Bueno continué para mí, puede que el hombre estuviera molido y quisiera recuperar sueño. Eso ciertamente sería una novedad, ¿no? (p. 66)

En esta ocasión el narrador considera al lector buen conocedor del carácter del maestro Yehudi y sabe que holgazanear no sería una actitud propia de su mentor.

En los días en que Walt tiene sus primeras experiencias aéreas, de nuevo se dirige al lector en plural, como si se tratara de un auditorio de lectura colectiva, marcada por el “imagínense”:

Ésa era la lucha: no sólo dominar aquella facultad, sino absorber sus horribles y perturbadoras implicaciones, arrojarme a las fauces de la bestia. Me había marcado un destino especial y estaría apartado de los demás el resto de mi vida. Imagínense que al despertar una mañana descubren que tienen una nueva cara, y luego imagínense las horas que tendrían que pasar delante del espejo antes de acostumbrarse a ella, antes de poder sentirse cómodos consigo mismos de nuevo. (p. 71)

El diálogo no sólo está revelando la aparición de su don directamente a los lectores, sino que sirve para reconocer ante éstos, la principal implicación de ser diferente, la soledad. Por otro lado, expresa la libertad de la que ha disfrutado para marcarse “un destino especial,” ya que todavía no ha aparecido el tío Slim para recordarle de donde viene y vincularlo con el determinismo, aunque en su caso, esporádico, de la picaresca de referencia.

## **La perspectiva de la primera persona y la dualidad temporal**

La dualidad temporal de la narración es muy similar a la del *Lazarillo de Tormes*, ya que éste cuenta su vida desde la madurez, comenzando desde los primeros recuerdos, “Pues siendo yo niño de ocho años [...]

En *Mr. Vértigo*, la perspectiva del “yo” narrativo también se compone de dos niveles de temporalidad;<sup>185</sup> por un lado tenemos al protagonista y por otra, al protagonista escritor, o lo que es lo mismo, contamos con los recuerdos del personaje, desde la perspectiva de la primera persona interesada en relatar su vida y su excepcional logro, y además contamos con las referencias reales del contexto al que pertenecen esos hechos que responden al deseo del protagonista adulto escritor de impregnar de credibilidad la narración y que pertenecen al personaje maduro escribiendo desde una perspectiva distanciada de los hechos, pero enriquecida por la experiencia y el conocimiento del contexto histórico. Tanto el “yo” que recuerda, como el “yo” que escribe trabajan al servicio de la autenticidad de la narración. Una parte quiere contar, es la parte que se identifica con los recuerdos de “Walt el niño prodigio” y la otra, el Walter Claireborne Rawley adulto quiere que se tomen por verdaderas sus palabras. El punto de vista sigue siendo uno, porque en ningún momento el Walt que recuerda y el Walt que escribe se contradicen, por el contrario, ambos trabajan unidos para mostrar una única realidad difícil de creer.

## La prehistoria

El maestro Yehudi facilita al lector la prehistoria de Walt:

- Conozco tu historia, hijo, así que no tienes que inventarte ningún cuento fantástico para mí. Sé que tu padre murió gaseado en Bélgica en el 17<sup>186</sup>. Y también sé lo de tu madre, que hacia la calle en el este de Saint Louis por un dólar el revolcón, y lo que sucedió hace cuatro años y medio cuando aquel policía loco la apuntó con su revólver y le voló la cara. No creas que no te compadezco, muchacho, pero nunca llegarás a ninguna parte si eludes la verdad al tratar conmigo. (p. 16)

Qué historia le hubiera contado de sí mismo el pequeño Walter al maestro. A diferencia del Lázaro adulto narrador, el Walter de nueve años no debía justificarse por mendigar en la calle, aunque quizás hubiera adornado la imagen del padre con actos de guerra heroicos, como corresponde a un hijo pequeño, y en el relato de la breve vida de la madre, su manera de ganarse el sustento para criar a su hijo, hubiese quedado velada.

---

<sup>185</sup> Este aspecto está claramente destacado en el epígrafe de la evolución psicológica del personaje.

<sup>186</sup> El gas mostaza fue utilizado en Ypres, Bélgica por los alemanes, en Julio de 1917. Considerado el más infame y efectivo de los usados en la guerra química durante la Primera Guerra Mundial.

Con la voz del maestro se facilita objetividad y realismo al marco prebiográfico del personaje principal, que es lo que el primer autor pretende ofrecer al lector. La prehistoria del pícaro castellano justifica el desarrollo de su vida, circunstancia entendida y aprovechada por el Lázaro narrador para justificarse ante el destinatario de su carta.

La etapa de mendicidad de Walter en St. Louis, ya huérfano, sí la oiremos de boca del protagonista mismo:

El maestro Yehudi me encontró cuando yo tenía nueve años y era un huérfano que mendigaba monedas de cinco centavos en las calles de Saint Louis. [...] Yo solía merodear por allí (Café Paraíso) los fines de semana, tendiendo la mano, haciendo recados y buscando taxis para los ricachos. (9-10)

Además era maltratado por el tío Slim, “La tía Peg no era ninguna maravilla, pero por lo menos no me pegaba como hacía usted.” (142) El tío Slim, hermano de la madre, provocará el accidente de coche, les robará el dinero, adelantando la muerte del maestro Yehudi, enfermo de cáncer y dejará en la pobreza absoluta a Walt, lo que despertará en el adolescente el deseo de venganza marcando el paso de la inocencia a la madurez.

## **Hambre, ascenso social y valores morales**

Walt había mendigado de niño cuando estaba bajo la custodia del tío Slim y el hambre había sido una constante en su vida de aquellos días. Cuando el maestro Yehudi le dio un dólar para que entrara en un restaurante y pidiera lo que quisiera, éstas son sus palabras al recordar como se sintió después de comerse todo lo que le sirvieron por la mitad del capital que tenía:

[...] devoré hasta el último bocado junto con dos rebanadas de pan y una segunda botella de zarza parrilla. No hay nada que pueda compararse a la sensación de bien estar que me inundó ante aquel asqueroso mostrador. Una vez tuve la panza llena, me sentí invencible, como si nada pudiera hacerme daño de nuevo. (p. 15)

Al morir el maestro antes de tiempo, por la intervención de Slim, Walter se queda en la más absoluta soledad y regresa a la mendicidad, hasta que: “Después de tres años de desesperación y hambre, ahora tenía comida en el estomago.” (p. 233) Estas palabras responden al sentimiento de protección que le ofrece Bingo, el segundo de una organización del mundo del hampa que le tiende la mano y le ofrece la posibilidad de aprender el oficio de “chico para todo” en ese ambiente, convirtiéndose en su ojo derecho, en un submundo en el que se actúa según una moral paralela y con el estómago lleno:

Yo era una fuerza imparable en aquellos días, un joven prometedor capaz de dejar atrás a todos los jóvenes prometedores. (p. 247)

Aprende rápido el oficio y tras un golpe de suerte en las carreras, se establece por su cuenta abriendo su propio local, el *Mr. Vértigo*.

Las ganancias me proporcionaban la posibilidad de hacer lo que más deseaba y rápidamente me dediqué a convertir mi sueño en realidad. (p. 274)

Con la creación del *Mr. Vértigo*, convierte a sus jefes en socios y demuestra que él sabe quien es y donde se encuentra:

Lo que es justo es justo, tú me diste mi primera oportunidad y ahora estoy en situación de devolverte el favor. La lealtad tiene que contar para algo en este mundo, y yo no voy a olvidar de donde vino mi suerte. [...] Regateé conmigo hasta sacarme el cincuenta por ciento, pero yo esperaba cierto toma y daca y no convertí ese asunto en un problema. Lo importante era contar con su bendición. [...] Su mitad me garantizaba la protección de O'Malley (el cual se convirtió ipso facto en el tercer socio) y me ayudaría a evitar que los polis echaran la puerta abajo. (p. 248-9)

El estudio de Montesinos sobre la moral pícara explica el paradójico comportamiento de estos personajes que, en cierto aspecto encaja con los valores morales de Walter. Así explica el crítico citado la conducta pícara:

La justificación de la conducta pícara se consigue, paradójicamente, por exaltación de los ideales éticos. Este es el procedimiento que utiliza el pícaro para dejar el mundo moral vacío de contenido. [...] Nada hay en el mundo que merezca respeto; ¿y no



lo merecemos nosotros que, siquiera tenemos el valor de presentarnos ante los demás serenos de nuestra imperfección, libres de hipocresía?<sup>187</sup>

La vida de Walter es un continuo adaptarse a cada situación, recordemos que era un niño de nueve años, huérfano, analfabeto y mendigo: Con el maestro Yehudi, superadas las reticencias propias, comentadas en el apartado de la evolución psicológica del personaje, se vuelve disciplinado y soporta las terribles treinta y tres etapas de aprendizaje, aprende a leer gracias a Aesop y se adapta a la vida en familia; muerto el maestro consuma la venganza en su nombre, con una frialdad propia del profesional; al servicio de Bingo desempeña su trabajo con tanta eficacia que pronto asciende de categoría; como “empresario” de un local nocturno, con toda seguridad ilegal, demuestra contar con cualidades óptimas para generar negocio; es el marido perfecto para Molly y un entrañable miembro en la familia Quinn y cuida a la señora Whitterspoon y de sus empresas hasta la muerte de ésta, con la honestidad de un verdadero amigo y la delicadeza de un amante a la vez.

A diferencia de Lázaro, Walter no critica el entorno, a excepción de la incredulidad ante su talento y lo hace desde la madurez, cuando escribe. La actitud del personaje frente al mundo del hampa de los años treinta o la picaresca moderna es meramente descriptiva, sin valoraciones en ningún sentido. La intención de la novela no es la crítica socio moral de la época, sino, como se ha dicho más arriba, provocar al lector frente al don del protagonista, por lo que el entorno histórico ocupa un segundo plano y está en función del relato, para dar credibilidad a los hechos que se cuentan, como se verá enseguida.

La exaltación de los valores éticos a los que se refiere Montesinos, aparecen en *Mr. Vértigo* en la importancia que concede Walter a la lealtad, ofreciendo participación a sus jefes en el negocio. La iniciativa no es sino un rasgo del desarrollado ingenio y del instinto de supervivencia del personaje, “Lo importante era contar con su bendición.” Walter no ignora, en ningún momento de la historia, quien es y donde se encuentra.

---

187 José F. Montesinos, “Gracián o la picaresca pura” en *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p, 146.

El rencor aparece sólo tras la muerte del maestro que es lo que le lleva a ejecutar la venganza fríamente y sin más comentarios. Evidentemente Walter no adopta la crítica despiadada contra los demás, porque al relato no le interesa la realidad más que como fondo de la historia.

## **La evolución temporal, eje ordenador del relato**

La evolución psicológica de Walt y sus respuestas frente a los acontecimientos sirven de eje unificador del relato, marcado por la variedad o la digresión de la temática de los diferentes episodios que lo componen. En función del proceso de adaptación a los cambios y a su evolución personal desde la infancia hasta la etapa adulta, el relato se puede organizar en dos partes y un epílogo.

Las partes una y dos, desde los nueve años, mientras el maestro Yehudi se hace cargo de él, y desde la muerte de aquel, hasta los veinticuatro años, en que es enviado a la guerra de Europa. En el libro corresponden a las partes I a III.:

- 1.-Niñez: Con el maestro Yehudi
- 2.-Pérdida de la inocencia y madurez: Muerte del maestro; búsqueda y envenenamiento de Slim; Bingo; guerra de Europa.
- Epílogo: Trabajos varios; matrimonios; Sra. Whitterspoon; Escritura.

### **1.- Niñez**

Comprende el periodo con el maestro Yehudi, momento en el que comienza su ascenso desde la mendicidad hasta el éxito de “Walt el niño prodigio.” En esta etapa el proceso de adaptación del personaje está cuidadosamente expuesto a través de los sentimientos que experimenta en la infancia. La dualidad temporal de la narración es muy clara porque el personaje recuerda y escribe sus sentimientos de niño desde una perspectiva madura:

- Desamparo al ser consciente de que su tío Slim no lo quería al entregárselo al maestro Yehudi:

Después de todo, yo sólo tenía nueve años. Aunque era duro para esa edad, no era ni la mitad de duro que lo que fingía ser, y si el maestro no hubiera estado mirándome en ese momento con aquellos ojos oscuros que tenía, probablemente habría comenzado a berrear allí mismo en la calle. (p. 12)

El “yo” se desdobra viéndose al narrador hablar de sí mismo y de sus sentimientos de niño, desde la madurez.

- Desconfianza ante la comida que le da el maestro durante el viaje en tren camino a Kansas, entonces visto por el niño como un extraño:

Si muerdes algo que está lleno de veneno, la palmas ahí mismo. (p. 14)

-Indecisión frente a la posibilidad de huir:

Ésta es mi oportunidad de huir, me dije, [...] Pero no lo hice, y de aquella elección depende toda la historia de mi vida. (15)

De nuevo el dividido “yo” del narrador:

Por un lado el recuerdo: “es mi oportunidad de huir, me dije”

Por otro lado la valoración de ese recuerdo: “de aquella elección depende toda la historia de mi vida.”

- Desasosiego al instalarse en casa del maestro en Cibola, Kansas. Como en los casos anteriores el narrador explica los sentimientos del Walt de nueve años:

Me alimentaron, me vistieron y me dieron una habitación para mí solo. No me abofetearon, ni me zurraron, no me dieron patadas, ni puñetazos, ni coscorriones, y sin embargo a pesar de que la situación era favorable para mí, nunca había estado más abatido, más lleno de amargura y furia acumulada. Durante los primeros seis meses, sólo pensé en escapar. (p. 21)

- Rechazo, hacia grupos étnicos diferentes, como corresponde a un blanco del sur: “Madre Sue y Aesop recibían su parte de mi desprecio interno, pero al final era el maestro el que provocaba mi máxima ira y resentimiento.” (p. 22)

-Felicidad al encontrar al maestro Yehudi tras el secuestro, el “yo” adulto entra en diálogo con el lector.

¿Fui feliz al volver a ver al maestro? Pueden apostar su vida a que lo fui. (p. 161)

## 2.- Pérdida de la inocencia

Al desaparecer el maestro, Walt experimenta el odio que no experimentó, todavía niño, con la muerte de madre Sioux y Aesop a manos del KKK. En aquella ocasión Walt sufre por el estado en el que se queda su mentor, a quien ve como a un padre protector y considerando que el pequeño ya había perdido al verdadero, la idea de ver al maestro deprimido le provoca el desasosiego propio del ser indefenso:

Yo me estremecía al verle así, tan inútil e inerte, y aquello terminó por asustarme tanto como lo que les había sucedido a Aesop y madre Sioux, tal vez aún más. No quisiera parecer insensible, pero la vida es para los vivos y aunque estaba horrorizado por la masacre de mis amigos, no era más que un niño todavía, un enano saltarín con un culo inquieto y rodillas de goma, y no estaba en mi naturaleza andar gimoteando y lamentándome por mucho tiempo. (p. 104)

A pesar de que Madre Sioux y Aesop junto con la Sra. Whitterspoon, le habían proporcionado un entorno familiar protegido en el que completar su infancia durante dos años: La Sra. Whitterspoon restó importancia al accidente intestinal durante uno de sus paseos en coche con ella; madre Sioux le arropaba y se sentaba en su cama hasta que se quedaba dormido y Aesop le contaba cuentos y le enseñó a leer y a escribir.

Las treinta y tres crueles pruebas fueron parte del aprendizaje y no se pueden considerar como un elemento hostil para el personaje, sino el paso que debe dar para convertirse en alguien mejor dentro de un ritual iniciático, equivalente a los treinta días que pasó Cristo en el desierto antes de iniciar los tres años de vida pública o los seis años que Buda vivió como un asceta antes de sentarse a meditar bajo el árbol donde alcanzó el Nirvana.

Tras la muerte del maestro Yehudi, por la intervención de Slim, le invade el deseo de venganza y la casualidad le relacionará con el *gangsterismo* del Chicago de los años treinta. En esta nueva etapa, ya como adulto, el personaje, un antihéroe pícaro consumado, se adapta al entorno que le rodea convirtiéndose en un gángster eficiente, pero los sentimientos que expresa en primera persona desde la distancia, siguen

relacionados con la añoranza del maestro y a su pérdida identidad como “Walt el niño prodigio”:

-Euforia ficticia y falsa confianza en sí mismo a pesar de la protección que le ofrece Bingo:

Me pavoneaba en Chicago como si fuera a algún sitio, como si fuera un verdadero señor Alguien, pero en el fondo no era nadie. Sin el maestro yo no era nadie y no iba a ninguna parte. (p. 237)

A pesar de todo Walter triunfa en el mundo del hampa instalándose como si hubiera pertenecido a él desde siempre, es quizás la influencia del tío Slim y los años de mendicidad lo que justifica tan fácil adaptación.

Hay que recordar aquí, que Lázaro de Tormes decide ponerse a trabajar tras su experiencia con el buldero, (Tratado V) al percatarse de su incapacidad para la picaresca.<sup>188</sup> A diferencia del clásico, Walter triunfa en la picaresca moderna, no sólo aprende el oficio, sino que se gana la confianza de los jefes y llega a independizarse con la bendición de estos.

El extraño episodio con Dizzy Dean responde a la añoranza de su época de gloria como levitador, y le ocasiona la pérdida del “Mr. Vértigo” y la obligación de participar en una guerra que no parece tener nada con él y en la que sobrevive gracias a cierta actitud de indolencia con la que se instala en esa nueva circunstancia:

- Actitud antiheroica en la guerra:

No me distinguí como soldado, pero tampoco me deshonré. Cumplí con mi deber, evité problemas, aguanté y conseguí que no me mataran. (p. 271)

Walter es desde el principio un antihéroe, los años de levitador le otorgan un breve periodo de gloria que se desvanece sin dejar nada excepto el recuerdo. En la guerra su actitud se subraya porque quizás es la ocasión para destacar y distinguirse, pero en lugar de hacerlo se pliega en sí mismo y procura pasar desapercibido, actitud contraria al Walter levitador, al vengador, al gángster, al familiar, o al protector al final

---

<sup>188</sup> Rey Hazas, 2003, 24-5.

del libro. La guerra supone un paréntesis en el que el lector no reconoce al personaje, quizá, porque Auster quiera decir que la guerra es lo único que no debería ser creíble por inaceptable en la historia, por su capacidad de acabar con todo, que deja al personaje:

-Vacío:

Cuando finalmente me embarcaron para casa en noviembre de 1945, yo estaba quemado, incapaz de pensar en el futuro ni de hacer planes [...] No tenía ni idea de lo que me ocurría. Siempre había sido muy listo, muy rápido para aprovechar las oportunidades y sacarles partido, pero ahora me sentía lento, falto de sincronización, incapaz de seguir la corriente. El mundo me estaba dejando atrás, y lo más extraño es que me daba igual. No tenía ambiciones. (p. 271- 2)

### **Epílogo**

La parte IV y última del libro, se puede considerar un epílogo que relata, en veintiuna páginas, un breve matrimonio de medio año del que no recuerda ni el nombre de la esposa; los veintitrés años con su segunda esposa Molly y con la familia de ésta y el regreso a Wichita, Kansas, con la Sra. Whitterspoon que cierra el relato, donde realmente comenzó la vida de “Walter el niño prodigio.”

### **Historicismo**

Las referencias históricas sitúan al *Lazarillo* entre 1510, “en la de los Gelves,” cuando menciona la muerte del padre y 1525, coincidiendo con las Cortes celebradas en Toledo, momento en el que Lázaro está escribiendo la carta, que no coincide con el tiempo real de la escritura de la novela, distanciada por 25 ó 30 años del relato, para mitigar las críticas.<sup>189</sup>

El historicismo en el relato de *Mr. Vértigo* no pretende sólo mostrar el entorno en el que se desenvuelve el personaje, sino autenticar sus logros y acompañar paralelamente el recorrido biográfico de Walter con una secreta relación de coincidencias cuyo origen no es otro que el azar, de forma que, los hechos relevantes de

---

<sup>189</sup> Rey Hazas 2003, p. 16.

la vida de Walt se cruzan con acontecimientos históricos del siglo XX, aportando optimismo o pesimismo de acuerdo con el momento en el que se encuentra el personaje:

1927. El comienzo de su carrera coincide con acontecimientos históricos felices, Walter realiza la primera levitación el mismo año que Charles Lindbergh, cruzó el Atlántico por primera vez en avión y Babe Ruth en los Yankees consiguió 60 *homeruns*.

Por el contrario, los acontecimientos históricos que acompañan la decadencia del personaje están marcados por tragedias históricas:

1929. La carrera de Walter termina en el momento en que alcanzar la pubertad, “pocos días antes del crac de octubre.”

1939. [...] “justo tres días después de que el ejercito alemán invadiese Polonia, (1 de septiembre) Dizzy Dean entró en el *Mr. Vértigo* y todo empezó a venirse abajo.” (p. 250) El día exacto es por lo tanto el 3 de septiembre.

A pesar de las diferencias, *Mr. Vértigo*, junto a *El palacio de la luna* y *Tombuctú* es la más picaresca de las novelas de Auster. En ésta el autor provoca al lector ante un hecho poco creíble, sólo aceptable por un acto de fe literaria, que se compensa con el nutrido historicismo, la precisión en la descripción del entorno físico y el habla sureña del protagonista.<sup>190</sup>

La necesidad de Walter de escribir su historia responde al cervantismo austeriano que considera la escritura como único modo de no desvanecerse en el olvido.

---

<sup>190</sup> Sólo en versión original.

## ***Leviatán***

Una vez más, Auster ofrece en *Leviatán* una amplia galería de personajes que son, al mismo tiempo, protagonistas de sus propias historias que, relacionadas unas con otras confeccionan una trama entretejida a base de coincidencias imposibles, azar y coherente composición psicológica de los personajes. Con todo este material, se reproduce una realidad caótica que la lectura se encarga de ordenar y explicar, siendo éste el objetivo principal de sus autores, el real, Auster y los ficticios, Aaron y los detectives del FBI.

### **Los hechos**

Haremos un breve resumen de los hechos, basándonos principalmente, en la casualidad y el azar como verdaderos artífices de la historia.

Dos agentes del FBI interrogan a Peter Aaron sobre su relación con un individuo muerto al explotarle la bomba que manipulaba. El número de teléfono y sus iniciales en la cartera del fallecido les llevó hasta él. Aaron relaciona el incidente con un amigo desaparecido, Benjamín Sachs, y con el Fantasma de la Libertad, responsable de la voladura de las réplicas de la estatua de la libertad a lo largo y ancho del país, pero lo oculta a los detectives a fin de ganar tiempo para escribir y explicar la historia de su amigo, como lo haría un cronista particular, a la manera de un fiel Cide Hamete Benengeli, antes de que la investigación policial desvele que el cuerpo de la explosión pertenece a Sachs, y los medios, prensa y televisión, como malintencionados encantadores, desvirtualicen su imagen.

El libro que Peter Aaron escribe contiene el relato de quince años de amistad entre él mismo y Benjamín Sachs. Se conocieron en un bar del West Village, en los setenta, donde ambos habían sido invitados para leer sus poemas. Peter estaba allí para sustituir al poeta Michael Palmer;<sup>191</sup> la última vez que se vieron fue en Vermont, en octubre de 1989.

---

<sup>191</sup> En la realidad, uno de los poetas postmodernos más reconocido de Norteamérica (Nueva York, 11/5/1943)



*Leviatán* empieza con la participación de dos personajes contruidos de acuerdo a un prototipo de ficción, los detectives, aspecto que se verá más adelante; el protagonista, un escritor, no nos cuenta la historia, sino que la escribe en primera persona, para justificar lo sucedido a su amigo y minimizar las posibles versiones que de su vida se puedan escribir cuando el FBI descubra la identidad del cuerpo.

Al morir Sachs, de la manera que muere, la prensa podría fabricar tantas historias de él como se pudieran vender. Con la escritura, Aaron elimina el misterio quitándole cualquier interés para la ficción periodística.

También protegió Cervantes a su personaje frente a los futuros Avellanedas, no sólo haciéndole morir, sino devolviéndole la cordura, explicitándolo en el testamento de don Quijote, porque cuerdo el personaje no interesaba ya para la ficción. Aaron sigue el ejemplo de Cervantes con Sachs, escribe su historia, elimina la incógnita y protege la memoria de su amigo escritor.

Auster adopta el recurso cervantino y lo convierte en el motor de arranque de la novela *Leviatán*. Aaron convierte a Sachs en un personaje literario escribiendo sobre él para que no se difundan mentirosas versiones sobre su vida; explica y justifica los cambios de actitud, desde la amistad y el respeto. Aaron es a Cide Hamete Benengeli, como Auster es a Cervantes, como Sachs es a don Quijote.

## **El azar en la historia de quince años de amistad**

El azar constituye el verdadero hilo conductor de la historia, por ello a continuación haremos un resumen de las casualidades que han ido configurando la historia de amistad entre Peter Aaron y Benjamín Sachs.

1. Una tarde de los años setenta, gracias a la nevada que impidió una lectura en público prevista, Sachs y Aaron tuvieron la oportunidad de hablar y conocerse.
2. María Turner, amiga de Benjamín Sachs y su mujer, Fanny, encuentra una libreta negra de direcciones con el nombre de Lillian Stern, antigua

amiga del instituto en Massachusetts, el reencuentro de las dos mujeres provocará, más adelante, la relación entre Sachs y Lillian.

3. La caída de Sachs desde la escalera de incendios de un cuarto piso, un cuatro de julio, podría justificar los cambios de comportamiento, a saber, abandono de la ficción por el ensayo y posterior transformación en el Fantasma de la libertad.
4. El descuido de Sachs al perderse en el bosque de Vermont provoca el tropiezo con Dwigth McMartin y su muerte a manos de Red Dimaggio y de éste por Sachs.
5. Tras las muertes de Vermont, Sachs regresa a su apartamento de Nueva York y encuentra a Fanny en la cama con un hombre; llama a Peter y la señal de comunicando en el teléfono le lleva a llamar a María para que le deje dormir en su casa.
6. El pasaporte de Dimaggio que Sachs enseña a María facilita que ésta lo identifique como el marido de Lillian Stern, la amiga de instituto que figura en la libreta negra de direcciones que, María encontró en la calle. (En punto número dos)
7. El relato biográfico de Red Dimaggio que María le hace a Sachs impulsa a éste a ir a Berkeley, con intención de llevarle a Lillian el dinero de Dimaggio.
8. La relación entre Sachs y Lillian lleva a Sachs a leer la tesis doctoral de Dimaggio sobre el anarquista de origen ruso, Alexander Berkman.<sup>192</sup>
9. Tras la lectura, Sachs asume la misión de Dimaggio con el nombre de Alexander Berkman, y se convierte en el Fantasma de la Libertad.
10. Sachs muere al explotarle en las manos la bomba que manipulaba; el teléfono y las iniciales de Peter Aaron en su cartera lleva a los detectives a localizarlo en Vermont, lugar donde empieza la novela *Leviatán*.

---

<sup>192</sup> Anarquista de origen ruso que intentó asesinar al empresario Henry Clay Frick en la Quinta Avenida durante la huelga de 1892.

## La digresión a través de los personajes

Además del azar, los relatos de Auster siempre están marcados por la digresión. Cada personaje aporta su propia historia, como ocurre en *El Quijote*, y una con otra van entretejiendo la narración como una red. El relato avanza gracias al recorrido del protagonista que coloca a cada uno del resto de los personajes en un lugar en la historia central, uniendo las de todos para recrear una realidad diversa y digresiva.

En el caso de *Leviatán*, tenemos a Peter Aaron con su mujer, Delia Bond, de la que se separa poco después de nacer su hijo David. La pareja Delia-Peter, es un claro referente biográfico del mismo Auster, separado también de la madre de su primer hijo, Daniel, más tarde, casado con Siri Hustvedt, en la novela *Iris*, con la que tuvo a su hija Sophie, en la novela *Sonia*.

Peter y Delia son el opuesto a Sachs y Fanny, se llevan bien y parece que aunque son muy diferentes sus diferencias los complementan. Peter admira su relación. En medio de ellos cuatro surge María Turner, amiga de Sachs y con el tiempo amante de Peter y también de Sachs. María es amiga de Lillian, la mujer de Dimaggio, con la que Peter Aaron mantendrá una relación en Berkeley.

María es pues el nexo entre Peter Aaron y Benjamín Sachs y sus mujeres respectivas y Lillian Stern y Dimaggio, por eso le dedicaremos un apartado especial, ya que sin ser la protagonista, su historia se cruza con la del resto de los personajes e influye en el curso de los acontecimientos.

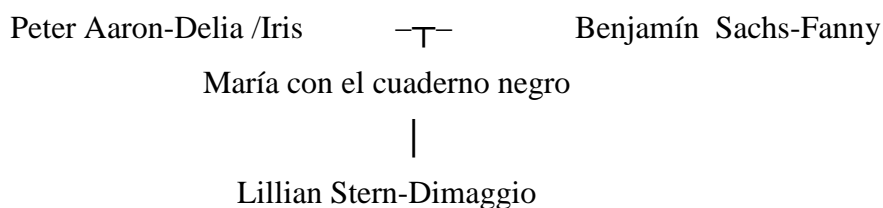
### María

Es fotógrafa y se dedica a desarrollar proyectos para sí misma sin intención de mostrarlos a nadie:

- Al abandonar la escuela de Bellas Artes se dedica casi dos años a recorrer el país, estado por estado, quedándose dos semanas en cada sitio.
- Guarda todos los regalos de cumpleaños, desde los catorce años y el día en cuestión, hace una cena e invita a tanta gente como años cumple.

- Hace la dieta semanal de los colores, asignando un color por día y comiendo alimentos del color que tocaba; otras veces el abecedario marca la pauta.
- Tiene un proyecto a largo plazo, el de vestir a Mr. L., a quien cada Navidad manda una prenda elegante y al que en los encuentros le alaba por su buen gusto; nunca le dice que es ella quien le hace los regalos.
- Se instala en Nueva York y comienza a seguir a la gente para fotografiarla y escribir biografías ficticias de las personas a las que ha seguido. Encuentra trabajo en un hotel de camarera y se dedica a fotografiar los objetos desparramados por la habitación, interesándose sólo en hacer fotos parciales de los mismos, es lo que podría llamarse, “una arqueología del presente.”(p.78) También acepta un trabajo de bailarina en un bar *topless*. Llama a una amiga para que le saque fotos y titula el proyecto, “La dama desnuda.”
- El cuaderno negro de direcciones que encuentra en la calle, se convierte en un objeto mágico, una fuente de la que puede obtener muchas fotos. En la L aparecía Lilli que resulta ser una antigua amiga del instituto, Lillian Stern, mujer de Red Dimaggio.

Esquema de la interrelación de los personajes:



Peter Aaron introduce a María y su cuaderno negro de notas encontrado en la calle, ella sirve de nexo entre los seis personajes principales de la historia. Aparentemente no tiene nada que ver con lo que Aaron cuenta de Sachs pero, si no hubiese sido por María, Sachs no hubiese conocido a Lillian en Berkeley y no hubiera leído el trabajo de Dimaggio sobre Berkman, y por lo tanto no hubiera adoptado su nombre ni se hubiera convertido en el Fantasma de la Libertad para continuar la misión de Dimaggio. María justifica, en clave de azar, la transformación de Sachs.

Además integra el relato en el mundo literario austeriano; es un personaje sin compromisos, que deambula por el país libremente o sigue a desconocidos para hacerles fotos, su itinerancia equivale a la de Marcos Stanley Fogg de *El palacio de la luna* y la de Jim Nashe en *La música del azar*.

Como decíamos, la digresión provista por los personajes y por el azar, marca el tono literario de las novelas austerianas, en las que el lector tiene la impresión de atender a la lectura de varias historias sabiamente entrelazadas en un relato unificador que refleja una realidad conformada por la interrelación de diversos personajes que aportan hechos y actuaciones independientes e imprevisibles. El modelo referente es, de nuevo *El Quijote*, sobre todo la primera parte, en la que las historias de Marcela y Crisóstomo; Dorotea y Cardenio o incluso la lectura de *El curioso impertinente*, enriquecen el relato, además de dar ocasión para que interactúen y opinen mayor número de personajes.

## Los autores

La novela *Leviatán* de Paul Auster es homónima del libro que Peter Aaron está escribiendo cuando lo visitan los detectives, que a su vez lo es de la novela que Benjamín Sachs escribía la noche que se perdió durante un paseo por el bosque, donde el encuentro con Reed Dimaggio cambió por completo su vida. El libro dentro del libro o sistema de cajas chinas coloca la escritura como principal motivo de la narración.

Los tres autores, Auster, Aaron y Sachs comparten rasgos biográficos que los aproximan, por lo que se podría considerar que los tres son en realidad el mismo, Aaron puede verse como el *alter ego* de Auster, coinciden sus iniciales y además Aaron ha escrito un libro titulado *Luna*, el de Paul Auster recordemos que se titula *El palacio de la luna*.

Los tres evitaron la guerra, Auster por ser estudiante universitario hasta que el servicio militar fue declarado voluntario; Peter Aaron fue considerado no apto por motivos de salud y Benjamín Sachs se declaró objetor de conciencia y por ello pasó

algún tiempo en la cárcel,<sup>193</sup> donde escribió su primer libro, *El nuevo coloso* que, comparte con *El Quijote* lugar de nacimiento.

En *El nuevo coloso* la realidad y la ficción se entrelazan a través de préstamos históricos y literarios. El mismo Aaron nos describe las características del mismo:

Todo parece verosímil, real, incluso banal por lo preciso de su descripción, y sin embargo Sachs sorprende al lector continuamente, mezclando tantos 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. De capítulo en capítulo va saltando de la narración tradicional en tercera persona a diarios y cartas en primera persona, de tablas cronológicas a pequeñas anécdotas, de artículos de periódico a ensayos o diálogos teatrales. Es un torbellino, una maratón a toda velocidad desde la primera línea hasta la última, y piense lo que cada uno piense del libro en su conjunto, es imposible no respetar la energía del autor, el absoluto atrevimiento de sus ambiciones. [...] La emoción dominante era la ira, una ira madura y lacerante que surgía casi en cada página: ira contra América, ira contra la hipocresía política, ira como arma para destruir los mitos nacionales. (p. 51)

Podríamos referirnos con las mismas palabras al *Quijote*, por la variedad de géneros, por la simultaneidad de voces narrativas y estilos. Podríamos ver *El Quijote* como “una máquina, un fabuloso artefacto” que se renueva de capítulo en capítulo desde el primero hasta el último; en donde la realidad histórica, el realismo literario, el inconsciente y la fantasía se combinan en la más ambiciosa obra literaria de la modernidad. También podríamos equiparar el término “ira” que mueve a Sachs a escribir *El nuevo coloso* contra la guerra del Vietnam, por el de “ironía” que impregna *El Quijote*, desde la concepción del personaje hasta su muerte, solapando, si eso fuera posible, el profundo dolor y desilusión que sentía Cervantes por la palpable decadencia del Imperio.

Por otro lado, Benjamín Sachs sería una combinación de Cervantes y Thoreau, como escritor y Don Quijote, como personaje. Como escritor, en su juventud, compone

---

<sup>193</sup> Recordemos que Marco de *El palacio de la luna* no supera el examen médico y es declarado inútil por razones mentales.

el libro que acabamos de comentar, sobre lo que dice a Aaron, al mostrar éste un interés inaplazable por leerla, como lo podría haber dicho el mismo Cervantes al lector:

-No hay prisa. Al fin y al cabo es sólo una novela y no debes tomártela demasiado en serio. (p. 31)

También como se ha dicho que, Sachs escribió su libro en la cárcel y le cuenta a Aaron que, gracias a su aspecto no fue molestado por sus compañeros de prisión y lo dejaron escribir:

Fue la única vez en mi vida que mi aspecto raro resultó útil. Nadie sabía que pensar de mí y al cabo de algún tiempo convencí a la mayoría de los internos de que estaba loco. Te pasmarías al ver que la gente te deja completamente en paz cuando piensan que estás pirado. En cuanto tienes esa expresión en los ojos quedas inoculado contra los problemas. (33)

Por el contrario, con su aspecto, don Quijote se busca los problemas y ni siquiera, con los galeotes se concede una tregua. En esta ocasión supone, además, un acto de rebeldía contra el rey y rebeldía es lo que Sachs adopta, como don Quijote, primero, la objeción de conciencia y más tarde al asumir la misión de Dimaggio de volar las réplicas de las estatuas de la libertad.

La objeción de conciencia es lo que Thoreau llamaría, desobediencia civil, título de la obra publicada en 1866, en la que se censura la intervención del ejército de los Estados Unidos en Méjico, en 1846. Como Thoreau, Sachs se hizo objetor de conciencia frente a la guerra de Vietnam y se negó a ser reclutado.

Los dos referentes son sugeridos por el mismo Sachs al decirle a Aaron:

Es curioso –continuó-, pero las dos veces que me he sentado a escribir una novelea estaba aislado del resto del mundo. Primero, en la cárcel cuando era un muchacho, y ahora aquí en Vermont, viviendo como un ermitaño en el bosque. Me pregunto qué significa. (159)

La primera novela tiene por título *El nuevo coloso*, ya comentada escrita en la cárcel, como *el Quijote* y la que está escribiendo en los bosques de Vermont, *Leviatán*, como Thoreau cuando escribió *Walden* en una cabaña en los bosques de Concord, Massachussets.

## La metamorfosis de Sachs

Tras el éxito de *El nuevo coloso*, a pesar de la controversia, nos dice Aaron “el nombre de Sachs se había quedado colocado en el mapa literario.” (p. 62) Aunque cuando llevaba unas cien páginas de su segunda novela dijo, “Inventar historias era un engaño, dijo y sin más decidió dejar la literatura.” (p. 63) Deja la ficción y comienza a escribir ensayos de todo tipo con una facilidad que Aaron admira y le lleva a compararse con él como escritor:

Las palabras y las cosas se emparejaban para él, mientras que para mí se separaban continuamente, volaban en cien direcciones diferentes. Yo paso la mayor parte del tiempo recogiendo los pedazos y pegándolos, pero Sachs nunca tenía que ir dando traspies [...] la palabras nunca fueron su problema. (p. 64)

Sachs lee la tesis de Dimaggio sobre el anarquista Berkman y acaba considerando, a aquel, un héroe, como el hidalgo veía a Amadís, y lo deja todo para continuar actuando en su nombre, aunque antes considerase la posibilidad de escribir un libro sobre Dimaggio:

Mi primera idea fue escribir algo a cerca de él. (Dimaggio) Algo similar a lo que él había escrito sobre Berkman, sólo que mejor un auténtico examen de su alma. Lo planeé como una elegía, un momento en forma de libro. Si podía hacer esto por él, tal vez podría empezar a redimirme, tal vez saldría algo bueno de su muerte. (p. 248)

Pero la posibilidad de que le relacionen con la muerte de Dimaggio le lleva a declinar el proyecto de escribir y lo sustituye por el de actuar y de este cambio de decisión surge su nueva personalidad de Fantasma de la Libertad opción paralela a la de Alonso Quijano al transformarse en don Quijote.



Las opciones de Sachs entre escribir o actuar, también nos recuerdan la pregunta que se hacía Daniel Quinn en *Ciudad de cristal* sobre por qué don Quijote no habría preferido escribir una novela en lugar de convertirse en una de ellas. Ser o escribir, esa es la cuestión. Para don Quijote la confusión entre la realidad y la fantasía le lleva a actuar, aunque “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma” (I, 1) pero en el caso de Sachs que, valora la posibilidad de escribir sobre Dimaggio, es ni más ni menos una cuestión de prudencia.

## El azar, los textos y las historias

### El azar

A Paul Auster le interesa crear una realidad al margen de la relación causa efecto y de la linealidad de los acontecimientos, concediendo el protagonismo a la narración y a la relación de unos personajes que se quieren, se mienten y se traicionan, en la que el verdadero motor de los hechos depende tanto de la interrelación de esos personajes, como de contingencias encadenadas, al margen de cualquier plan superior ya sea el absoluto o el destino, por el contrario, la historia depende de una serie de sucesos en mayor o menor medida imprevisibles, como explica el propio autor:

¿Azar? ¿Destino? ¿Simples matemáticas, o un ejemplo de la teoría de las probabilidades? No importa como sea llamado. La vida está llena de estos eventos. Y aún hay críticos que atacarán a un escritor por usar episodios de esos en una novela, (...) Me siento moralmente obligado a incorporar eventos de esos en mis libros, para escribir sobre el mundo como lo experimento y no como alguien me dice que debo hacerlo. Lo desconocido está sobre nosotros constantemente. Desde mi punto de vista mi trabajo consiste en estar abierto a estas colisiones, el de observar todos estos eventos que ocurren en el mundo.<sup>194</sup>

Con este principio como base, el de que los acontecimientos no significan nada y que los personajes se relacionan unos con otros de manera espontánea, prescindiendo del simbolismo y de la mitología, Auster compone una historia en la que, de nuevo, se

---

<sup>194</sup> Ricardo Silva Romero, *Todos los hombres del rey. Documental sobre el relato de Paul Auster*, cap, quinto, 1998, en, <http://www.ricardosilvaromero.com/htmls/taller/ensayos/ensayos.htm>

pone en cuestión la fiabilidad de la autoría, en la que el protagonista escribe la misma historia que el mismo autor de la novela, pero con fines diferentes.

Si a Auster le interesa lo imprevisible de la realidad, a Peter Aaron le interesa proteger la integridad de un amigo de lo imprevisible. Ambas lecturas del mismo texto se ofrecen al lector desde dos posiciones diferentes, el irónico del autor, Auster, y el de la continua búsqueda de Aaron, una búsqueda de respuestas sobre la conducta de su amigo, búsqueda que no le reporta más que incertidumbre.

Una de estas incertidumbres se plantea sobre el accidente de Sachs, el cuatro de julio, al caer desde la escalera de incendios y su posible efecto en el repentino cambio de actitud frente a su trabajo,

¿Puede un hombre dormirse siendo una persona y despertarse siendo otra? [...] si eso es verdad, significaría que la conducta humana no tiene ningún sentido. Significaría que nunca se puede entender nada acerca de nada. (123)

### **Los textos**

Y en estrecha coherencia con este interrogante, como si de una importante premisa se tratara, Aaron decide escribir sobre Sachs cuando aparecen los detectives:

[...] pero hasta que puedan establecer la identidad de la destrozada víctima, el caso tiene pocas posibilidades de prosperar.

Por lo que a mí concierne, cuanto más tarden mejor. La historia que tengo que contar es bastante complicada, y a menos de que la termine antes de que ellos den con la respuesta, las palabras que estoy a punto de escribir no significarán nada. Una vez que se descubra el secreto, se contarán toda clase de mentiras, los periódicos y las revistas publicarán sus desagradables versiones distorsionadas, y en cuestión de días la reputación de un hombre quedará destruida. (p. 14)

Además tendremos la versión de los detectives Worthy y Harris, al final de la novela, tras el proceso de investigación en el que se relacionan las pistas como si fueran piezas de un rompecabezas:

En otras palabras, mientras yo esté aquí en Vermont escribiendo esta historia, ellos estarán atareados escribiendo su propia historia. Ésa será la mía y una vez que la termine, sabrán tanto de mí como yo mismo. (19)

En la versión del detective Harris, todas las incógnitas quedan resueltas y el orden restituido. La función de Peter Aaron, hemos comentado, consiste en desvelar el misterio de la vida de su amigo para explicar y justificar su muerte sin pretender restituir el caos, tan solo salvaguardar su memoria; Auster, por su parte, ofrece al lector el vacío como contrapunto, lo inexplicable e imprevisible de los acontecimientos a través de la escritura de Aaron, sobre el intento de explicar la transformación de Sachs.

El detective Harris justifica la muerte de Sachs sin interesarle su vida y a Paul Auster le interesan las contingencias que determinan el rumbo de la historia, en la que la psicología de los personajes no tiene ninguna responsabilidad, aunque forma parte de la historia, pero no la determina, porque es el accidente lo que relaciona una cosa con otra, y con ello se vuelve la espalda a la certidumbre de la gran narrativa del siglo XIX y al simbolismo, a la mitología y al protagonismo de la psicología de los personajes del primer tercio del siglo XX.

### **Las historias**

Con todo lo dicho, podemos afirmar que, la historia en *Leviatán* tiene dos desarrollos, uno el que corresponde a la escritura del libro de Peter Aaron para los detectives, detallando los acontecimientos tal y como ocurrieron desde que conoció a Sachs hasta que lo vio por última vez y el otro, el de una trama de intriga policial, en la que lo que se pretende es ordenar el caos, desvelar el misterio de la identidad de un cuerpo; esta última es la misión de los detectives durante el proceso, partiendo de unas pistas y de cuyo desarrollo, el lector sólo sabrá al principio y al final del relato de Aaron, siendo su escritura, paralela a la duración de la investigación:

Durante el primer mes escribí un borrador preliminar corto, ateniéndome únicamente a lo más esencial. Cuando ví que el caso seguía sin resolverse volví al principio y volví a llenar las lagunas, a ampliar cada capítulo hasta el doble de su extensión original. Mi plan era revisar el manuscrito tantas veces como fuese necesario, [...] Cuando llevaba hechas las tres cuartas partes del segundo borrador [...], me ví obligado a dejar de escribir. Eso ocurrió ayer y todavía estoy tratando de asimilar

lo repentino que fue. El libro ha terminado ya porque el caso ha terminado. Si añado esta página final es sólo para dejar constancia de cómo encontraron la solución, para anotar la última sorpresa, el último giro que pone fin a la historia. (267)

El modo de actuar de los detectives corresponde al principio básico de la *Escolástica*,<sup>195</sup> *adecuatio rei intellectus*, la adecuación de la mente a las cosas, lo que equivale a la creencia de que la mente, con el tiempo necesario puede entender las cosas. La versión de los detectives, trata de coincidir con la realidad de los hechos, la de Aaron trata de justificarla considerando todas las razones que pudieran provocar la actuación de Sachs. Worthy y Harris actúan como personajes ficticios dentro de una historia de ficción y Aaron representa la realidad en forma de novela.

## Realidad y ficción

El prototipo literario clásico de detective se lo debemos a, Chevalier Dupin y Sherlock Holmes, ellos cuentan con los rasgos básicos que se generaron en la época victoriana, cuando la novela de misterio suplió el vacío que había dejado la religión al perder credibilidad y disminuir su influencia sobre los hombres. La novela de detectives ofrecía, en aquel momento, una estructura formal muy similar al del ritual religioso, continua Holquist, con un pecado inicial, (el crimen), su víctima y el sacerdote (el detective).

Los detectives Worthy y Harris son, pues, hombres crédulos en un mundo de hombres incrédulos. Paul Auster, como lo fue Cervantes, pertenecen a ese sector de hombres incrédulos que crean a Peter Aaron, y a don Quijote, respectivamente, para que expongan el sentimiento de vacío que produce una realidad tan vulnerable al azar, a la casualidad, a la contingencia, a la interpretación o el punto de vista múltiple, sin el amparo de la certidumbre del absoluto, para que se sitúen, don Quijote y Aaron, a medio camino entre ellos mismos, desde sus posiciones irónicas de autores primeros y el lector.

---

<sup>195</sup> Michael Holquist, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History*, 1971, Vol, 3, 135-156.

En el caso del *Quijote*, Cervantes plantea el desconcierto y la burla de los personajes secundarios, además del contrapunto de Sancho, esperando que el lector entre en comunicación con él, desde la ironía y la incredulidad.

Por su parte, Peter Aaron también establece una relación específica con el lector, y otro diferente con los detectives, verdaderos destinatarios de la historia, al suprimir para aquel, la intriga que genera la incógnita sobre la verdadera identidad del cuerpo y orienta el interés de la lectura hacia el desarrollo de los acontecimientos que, es lo que él quiere contar y no el misterio que es lo que interesa a los detectives. Estos ocupan la misma posición que ocuparía el detective clásico de una novela del género, desempeñan su papel, deben resolver el misterio sin información privilegiada, quedando al margen de la complicidad lector-escritor.

Nos parece importante destacar que la imagen de los detectives que describe Aaron tiene más de literatura que de realidad; Auster tiene muy en cuenta este factor a la hora de conformar a Worthy y a Harris como prototipos de miembros del FBI, a pesar de que la institución exista en la realidad, la popularidad de sus agentes se debe a la imagen que de ellos han recreado la literatura del género, el cine y la televisión:

[...] iban impecablemente vestidos para su papel, confirmando en todos los detalles lo que siempre había imaginando de los hombres del FBI: trajes de verano ligeros, zapatos macizos, camisas que no necesitan plancha, gafas oscuras de aviador. Éstas son las gafas pertinentes y aportaban un aire artificial a la escena. Como si los hombres que las llevaban fuesen únicamente actores, extras contratados para hacer un papelito en una película de bajo presupuesto. [...] los dos tenían cierta expresión en los ojos que me tuvo en guardia durante todo el tiempo que estuvieron aquí. Es difícil precisar con exactitud qué me resultaba tan amenazador en aquellos ojos, pero creo que tenía que ver con su inexpresividad, su falta de compromiso, como si lo vieran todo y nada al mismo tiempo. [...] Como especímenes físicos, eran perturbadoramente parecidos, casi como si fuesen una versión más joven y otra más vieja de la misma persona. [...] (p. 17-18)

En la cita, realidad y ficción se separan por una fina línea divisoria al imaginar a los dos personajes de acuerdo con los rasgos que la ficción literaria o cinematográfica les ha otorgado desde el primer tercio del siglo XX. Al describirlos con sus gafas

oscuras de aviador, “aportaban un aire artificial a la escena,” como si los hombres que las llevaban fuesen únicamente “actores, extras contratados para hacer un papelito en una película de bajo presupuesto” función que se les otorga en la novela, “un papelito” aunque fundamental, que provoca en Aaron la imperiosa necesidad de escribir la historia de su amigo para que no lo conviertan en ficción, incluyendo al lector, nosotros, dentro de la ficción desde el momento mismo en que se nos revela el nombre de la desconocida víctima.

Con la lectura de *Leviatán* de Paul Auster tenemos de nuevo una narrativa asistida internamente por las enseñanzas cervantinas en lo referente a la encadenación de historias; a la dudosa identidad de la autoría del relato; a los diferentes efectos del interés del escritor o escritores sobre la escritura; a la relación realidad ficción y a la insistencia en la creación de un mundo literario coherente en el conjunto de su obra.

## **Tombuctú**

Willy Christmas y su perro Mister Bones caminan desde Brooklyn a Báltimor, para visitar a una profesora del instituto que le animaba a escribir poesía. La crisis esquizoide de Willy provocada por el consumo de ácidos durante los sesenta, terminó con su carrera literaria y eliminó progresivamente el contacto con su mentora. Pero Willy añora a su maestra, como Marco, en *El palacio de la luna* añora a su tío Victor, como Azul de *Fantasmas* a Marrón, como Walter de *Mr. Vértigo* al maestro Yehudí.

Ahora en 1993, consciente de que la tuberculosis consume su vida, Willy decide hacer el viaje para confiarle sus cuadernos de poesía, pero la enfermedad no le permite cumplir su deseo y sucumbe, por azar, frente a la casa de Edgar Alan Poe, dos cero tres calle Amity Norte. Una ambulancia lo recoge y lo lleva a un hospital donde muere. A partir de ese momento Míster Bones inicia la busca de un nuevo amo, como hizo su congénere “perripícaro” Berganza; aunque el íntimo deseo de Míster Bones es reunirse con Willy en Tombuctú, “lugar de la eterna nada,” donde van los humanos al morir, según éste le había contado.

El relato del perro en solitario abarca más de las dos terceras partes de la novela en las que se describe al personaje canino solo frente a un mundo sin las explicaciones del amo. Así, tendrá que vérselas en un parque con la agresividad de los niños por interrumpirles su juego, la incompatibilidad de una familia de origen chino propietaria de un restaurante, con un perro de compañía y el sentimiento de abandono al marchar de vacaciones la familia Jones, entre los que había creído encontrar unos amos duraderos. Por todo ello, Míster Bones decide adelantar los acontecimientos a fin de llegar cuanto antes a Tombuctú.

En el discurso narrativo se alternan los recuerdos del amo pensados por el perro y los monólogos que Willy le dirige a Bones, a través de los cuales le explica el mundo y le da consejos útiles para cuando ya no estén juntos que, recuerdan la relación de don Quijote y Sancho. El narrador se ocupará de transcribir los hechos, los sueños, los sentimientos y los pensamientos del perro.

Cervantes planteó con *El Quijote*, la duda filosófica sobre la eficacia de la percepción como modo de alcanzar el conocimiento en una sociedad decadente y creó una propuesta literaria capaz de asumir en un solo sistema narrativo todas las prácticas vigentes (novela de caballerías, sentimental, pastoril picaresca y novela italiana, teatro), pero además, *El Quijote* abrió las puertas a la modernidad dejando al hidalgo la libertad de autodeterminarse, librándolo de las rígidas ataduras que la literatura imponía a sus personajes, desde los caballeros a los pícaros, sin darles la oportunidad de evolucionar ni desviarse del destino para el que habían sido creados, como estudia en profundidad Antonio Rey Hazas,<sup>196</sup> considerando la libertad como una de las claves para comprender la obra cervantina.

Si en su autodeterminación, don Quijote además de “desfacer entuertos”, proponía [...] “la mítica edad de oro en la edad de hierro de los siglos XVI y XVII que le había tocado vivir;”<sup>197</sup> la locura de Willy le lleva hacer el bien como ayudante de Santa Claus, tanto como a romper con la tendencia positivista sujeta a la prescripción de conductas de la clase media y a plantear la duda de los valores absolutos como el patriotismo, para rendir culto a lo particular y tangible como las ruedas de bicicleta, la fibra de poliuretano, la invención de la maleta con ruedas, la peluca empolvada de Voltaire o la necesidad de inventar un tostador de cristal para poder ver como el pan cambia de color al tostarse. (p. 59)

## Willy Christmas

Willy pertenece a la generación que protagonizó los contestatarios acontecimientos de los años sesenta cuando:

El país estaba plagado de estudiantes que dejaban la universidad y de niños fugitivos, neovisionarios melencólicos, anarquistas disfuncionales y drogatas inadaptados. Pese a toda la extravagancia que había demostrado por derecho propio, Willy apenas destacaba entre todos ellos. [...] (30-31)

---

<sup>196</sup> *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.

<sup>197</sup> *Ibid*, p, 208.



El verdadero nombre de Willy Christmas es William Gurevitch, hijo de emigrantes polacos judíos llegados a los Estados Unidos en 1946, después de un periplo de dos años desde Varsovia a París a pie, luego a Marsella y de allí a Lisboa hasta que consiguieron cruzar el Atlántico y llegar a Brooklyng para vivir “una vida póstuma.” Su padre, abogado de éxito en Varsovia, trabajó en una fábrica de botones durante trece años, murió de un infarto cuando Willy tenía doce, y la madre había dado clases de piano hasta que Willy llegó al mundo. Willy creció como hijo de emigrantes y sus padres:

Le parecían seres extraños, penosos, que desentonaban tremendamente con su acento polaco y sus rebuscados modales extranjeros, y sin pensarlo mucho comprendió que su única esperanza de supervivencia consistía en resistirse a ellos a cada paso. (p, 19)

A finales de 1969, tras salir del manicomio, Willy tuvo una rara experiencia mientras veía la televisión; después de ocho meses sin alucinaciones, Santa Claus se le dirigió desde la pantalla del televisor para decirle que era “un escritorzuelo sin talento”, “comemierda” y “tonto de capirote,” sarta de insultos que dejó a Willy sin defensas. A raíz de esta experiencia, decidió cambiar su vida como un don Quijote del siglo XX y hacerse santo, adoptando la identidad de Santa Claus.

La confusión entre la realidad y la fantasía del personaje cervantino es una irónica creación poética, producto de una sociedad en crisis, como se ha dicho, y este nuevo Santa Claus es una parodia desmitificadora, claramente irónica, de la sociedad de consumo representada en un personaje de tradición popular y religiosa convertido en producto mediático por la televisión que cuenta en nuestros días, con un poder de seducción comparable al que tenían las novelas de caballerías en el siglo XVII, como quedó expuesto magistralmente por Cervantes en *El Quijote*, durante la conversación en torno a las diferentes lecturas que hace la nutrida representación social de la España de la época reunida en la venta. (XXXI, I)

A diferencia de las novelas de caballerías y las distintas lecturas que se pueden hacer de ellas o de cualquier libro, los mensajes televisivos ejercen una gran influencia en el individuo, sometiendo su criterio a interminables “consejos” publicitarios que unifican la opinión del espectador incapaz de librarse de esta influencia. Si don Quijote

tiene como referente el prototipo de caballero andante, Willy adopta la personalidad de un Santa Claus, no sólo por ser popular internacionalmente y por tener alterada su capacidad mental, sino además, porque la televisión, como medio de comunicación, elimina cualquier barrera ideológica o religiosa y puede abducir a un judío con un símbolo cristiano.

Frente al mensaje televisivo cualquier individuo indefenso es vulnerable, como lo fue el hidalgo con la lectura compulsiva de libros de caballerías y la manipulación que éstos hacían de la relación fantasía y realidad. Comparable es el efecto de la televisión en el siglo XX, capaz de hacer que las mentiras parezcan verdades.

La metamorfosis de Willy comienza con el deseo de tatuarse la imagen de Santa Claus en el brazo, decisión que provocó el enfrentamiento con su madre al considerar que su hijo, a pesar de la inolvidable sombra del Holocausto, “se había pasado al otro bando” y acabó llamándolo nazi y amenazándolo con llevarlo al hospital y ante el riesgo de una lobotomía, Willy se fue de casa “[...] lanzándose de cabeza a esos mundos de Dios.” Tras ser agredido varias veces durante esta “primera salida”, decidió agenciarse “un guardaespaldas de cuatro patas,” así fue como Mister Bones entró en escena, siendo un cachorro de pocos días.

Hasta que murió la madre, perro y amo pasaban los inviernos en casa y cuando llegaba el buen tiempo salían, como don Quijote y Sancho, para que el nuevo Santa Claus prodigara su bondad.

## **Mister Bones**

Bones es el testigo de la andadura de Willy que, según el escritor Paul Auster de *Ciudad de Cristal*, (p. 123) le falta a don Quijote para transcribir sus aventuras, por lo que propone un narrador cuatripartito compuesto por el barbero, el cura, Sansón Carrasco y el mismo Sancho, quien les dictaría las hazañas de su amo a los dos primeros, para que el bachiller las tradujese al árabe. Así que Bones es la conexión entre Willy Christmas y el narrador omnisciente, porque sino fuera por él, la vida de Willy se hubiera desvanecido en el olvido, ya que es el perro quien convierte al amo en una

verdadera “obra de arte,” seleccionando “inconscientemente,” -las comillas recuerdan que seguimos hablando de un perro- los recuerdos y las enseñanzas que conserva en sus caninos pensamientos.

Por otro lado hay que considerar la voluntad, nada arbitraria de Paul Auster, al escoger a un perro para ofrecer una visión imparcial y realista de un sector social concreto, emigrantes judíos y primera generación nacida en los Estados Unidos, en un momento de grandes cambios sociales y filosóficos,

porque un perro tiene más fácil el acceso a las tachas que se velan y ocultan a la sociedad que un hombre, por muy pícaro marginal que sea..<sup>198</sup>

El distanciamiento que garantiza un ser de distinta especie es idóneo para recrear el retrato social que ofrece la novela, como demostró Cervantes con *El coloquio de los perros* y siguiendo la tradición, no podemos olvidar a Virginia Wolf con *Flush*, Chéjov con *Kashtanka* y Kafka con el Kalmus de *Investigaciones de un perro*, por citar sólo algunos ejemplos.

## **La relación Willy- Míster Bones**

*Tombuctú* es una historia imposible, convertida en ficción verosímil gracias a que “la literatura crea su propia realidad.”<sup>199</sup> Realidad que nace de la imaginación de un mundo coherente dentro de ella, definiendo la poética de su personaje canino, en este caso, por encima de la realidad tangible. A medida que el lector va descubriendo la relación amo perro, la verosimilitud del relato se hace más firme, porque el autor va dotando a la historia de los suficientes recursos poéticos para que la fábula cobre visos del más consistente realismo.

Willy deberá su existencia literaria póstuma a su fiel amigo, tanto como éste le debe a Willy las enseñanzas que le había impartido. Bones universaliza a Willy a través del narrador y Willy humaniza a Bones con sus interminables discursos. Los pensamientos del perro tienen lugar gracias al contacto con el amo porque éste era un

---

<sup>198</sup> “Género y estructura de *El coloquio de los perros, o cómo se hace una novela*” en *Deslindes de la novela picaresca*, Antonio Rey Hazas, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, p, 386.

<sup>199</sup> Antonio Rey, 2003, p, 404.

“hombre de corazón perruno” y “no lo trataba como un ser inferior.” (p, 12) Además, Willy era

[...] un auténtico y recalcitrante logomaníaco que apenas dejaba de hablar desde el momento que abría los ojos por la mañana hasta por la noche [...] En resumidas cuentas lo único sorprendente era que no hubiese aprendido a hablar mejor. No por falta de constancia, sino porque la biología estaba en su contra [...] y no llegaba a articular más que una serie de ladridos, gruñidos y aullidos, una especie de discurso vago y confuso [...] pero Willy siempre le dejaba expresar su opinión y en el fondo eso era lo único que contaba. Míster Bones era libre de meter baza en cualquier ocasión y su amo le escuchaba con todo interés, y quien mirase el rostro de Willy mientras observaba los esfuerzos de su amigo por comportarse como miembro de la tribu humana, juraría que no se perdía una sola palabra. (12)

El aprendizaje le llevó a Bones a entender la diferencia entre la ficción y la realidad:

El perro había vivido lo suficiente para saber que las buenas historias no eran precisamente las historias verdaderas y que decidiera creerse o no las que su amo contaba de sí mismo era menos importante que el hecho de que Willy había vivido así durante años. Eso era lo esencial ¿No?” (p, 31)

Las enseñanzas de Willy trascienden al típico aprendizaje canino; el narrador ha resumido en esta cita como Míster Bones comprende la teoría literaria sobre la relación Historia y literatura planteada por Cervantes a través de Sansón Carrasco:

[...] pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar y cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna [...] II, 3

Bones tiene a su amo por un poeta que canta las cosas no como deberían ser, sino como él las ve desde el lugar que ocupa en el mundo, en el límite entre la realidad y la demencia; el perro interpreta la fabulación de Willy con entendimiento humano, por lo que su propia realidad, la realidad imposible de un perro pensante, debe entenderse como una verdad poética que facilita la visión del propio Willy desde la perspectiva canina, tal como dice el canónigo:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles,

allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas. I, 47

Por ello, *Tombuctú* puede considerarse antes que nada, como una reflexión poética sobre,

[...] el contraste entre las imaginaciones extraordinarias y fantásticas y la experiencia común y usual [...] además de la naturaleza oscilante de la realidad, que ya se consideraba imposible de ser aprendida de un modo absoluto [...]<sup>200</sup>

La teoría de Madariaga sobre la quijotización de Sancho y la sanchificación de don Quijote, se puede aplicar, en cierta forma, como resultado de la relación amo perro. La humanización del perro supone cierta Willycización<sup>201</sup> de Míster Bones. Para Bones el mundo era su amo y más allá nada existía para él, y Willy había limitado su vida social a la relación con Bones, hasta tal punto que compone una obra en torno a la facultad olfativa del perro, la *Sinfonía de Olores*, (37 y SS) otro indicio de la Bonescización de Willy que, consiste en una composición sobre, el tiempo de duración de los olores; las secuencias; la cantidad de los mismos; la estructura adecuada del recinto sinfónico, etc.

## El narrador

La voz del narrador justifica la credibilidad del relato, su voz es el reflejo de la voz de los dos personajes y funciona como si fuera una grabadora instalada en el inconsciente del perro capaz de captar hasta el último de sus pensamientos.

Por otro lado se sitúa entre el lector y la historia estableciendo cierto nivel de complicidad con éste, convirtiéndose en algo más que un transcriptor de los hechos, saliéndose del texto y entrando en diálogo con nosotros, como lo hicieran el editor y el traductor de Cide Hamete Benengeli advirtiendo sobre la posibilidad del carácter apócrifo de alguna aventura de don Quijote.

Con su participación e intromisiones no sólo se elimina el tono biográfico del relato, sino que aporta una segunda perspectiva a la de Bones unas veces señalando la posición del perro como perro, destacando el sufrimiento específicamente canino,

---

<sup>200</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1998, pp. 30 y SS.

<sup>201</sup> Salvador de Madariaga, *Guía del lector del "Quijote."* Madrid, Espasa Calpe, 1978

¿Cómo no regocijarse de que acabaran con aquel azote de llagas y desesperantes picores? (p. 126)

Otras veces autenticando la experiencia del amo cuando Santa Claus le habla desde el televisor:

Observen como luchaba Willy contra la aparición, lo resuelto que estaba a burlar su hechizo. No era un estúpido psicópata para dejar que le mangonearan con fábulas y apariciones [...] la total y absoluta hostilidad con que siempre describía los primeros momentos del encuentro, fue precisamente lo que convenció a Míster Bones de que era cierto, de que Willy había tenido una auténtica visión y no se estaba inventando la historia. (p. 25)

Willy se rebela contra la visión reconociendo que sólo existe en su cabeza, pero el espíritu de la Navidad en la sociedad de consumo es más fuerte que él y sucumbe sin reservas. Bones cree en la visión del amo porque lo ha visto luchar contra ella, aunque ignora que Willy lucha realmente contra la esquizofrenia, y por ello puede creer que el amo ha sido elegido por Santa Claus, la relación entre las dudas de don Quijote y Sancho y las de Willy y Bones son más que obvias.

## **Sobre la composición novelesca y la credibilidad**

La novela se construye dentro de los parámetros cervantinos; ya se ha recordado la metamorfosis de Willy a la manera de don Quijote; debe tenerse en cuenta la vida itinerante de los dos personajes, en la que el nuevo Santa Claus prodiga la bondad, y el distanciamiento entre los hechos y la narración gracias al punto de vista de Mr. Bones expuesto por un narrador fantástico con capacidad de leer los pensamientos del perro, quedando así descartado el tono autobiográfico del relato, del que tanto desconfiaba Cervantes.<sup>202</sup>

Tombuctú se compone de dos partes bien diferenciadas que no pierden la conexión entre ambas. La primera, capítulos uno y dos, se ocupa de transcribir la prehistoria de los dos personajes en el momento que llegan a Báltimor, destino del último viaje de Willy; y la segunda parte, del capítulo tres al cinco, describe la vida del perro en solitario en busca de un nuevo amo. Ambas partes se enlazan tanto por la voz

---

<sup>202</sup> Antonio Rey Hazas, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1997, pp. XXXVI-II

del narrador omnisciente y único, como por las referencias temáticas de la primera parte que aparecen en la segunda. La relación amo y perro articula las dos partes de relato y autentifican el carácter fantástico de la historia, aspecto que veremos más adelante en el epígrafe sobre la relación de los dos protagonistas.

El lector es informado de la conciencia del perro desde el primer párrafo, “Míster Bones sabía que Willy no iba a durar mucho.” Y se le informa también sobre su angustia,

[...] pero en el miedo que sentía Míster Bones por lo que se avecinaba había algo más que amor o devoción. Era puro terror ontológico. Si el mundo se quedaba sin Willy, lo más probable era que el mundo mismo dejara de existir. (10)

“El pánico ontológico” acabará por dominar a Míster Bones cuando decida cruzar la autopista temerariamente para llegar antes a Tombuctú y reunirse con su amo, porque el mundo sin Willy no le era familiar, como advierte el narrador al encontrar al niño chino:

“Acababa de llegar al planeta Henry y era consciente de que aún tardaría un tiempo en sentirse completamente a gusto.” (106)

El narrador conecta las dos partes del relato articulando los distintos episodios con coherencia unificadora, como ocurre en el Lazarillo.<sup>203</sup> La desorientación ontológica de Míster Bones en un mundo sin Willy es una de las vías de conexión entre las dos partes del relato y se manifiesta repetidas veces; algunos ejemplos aclararán esta cuestión:

La aparición de Henry y su familia china, propietarios de un restaurante, remite a la advertencia que le había hecho Willy del peligro para un perro, sobre este tipo de establecimientos; el diálogo entre perro y amo en el segundo sueño de Bones sobre la experiencia de Bones con la familia Chow, conecta la primera parte y la segunda. El pensamiento de Bones, sobre los niños cuando los ve jugando en el parque, [...] “había visto lo suficiente para saber que eran imprevisibles” remite a su experiencia de observador del comportamiento humano junto a Willy. La visita al tío Al para enseñarle

---

<sup>203</sup> Rey Hazas, 2003, p.22.

el resultado de su investigación sobre *La Sinfonía de los olores* recordada por Bones en solitario, vuelve a remitir a su vida anterior.

Los sueños de Míster Bones son un regalo de Auster al lector y sirven como se ha mencionado de enlace entre las dos partes:

En el primer sueño, Bones, convertido en mosca, ve al poeta con su mentora, por lo que ya puede correr en busca de otro amo e iniciar una nueva vida. En el segundo sueño, el perro se encuentra con su amo después de la experiencia con la familia china y vuelve de nuevo al tono de la primera parte, amo y perro en solitario, pero ahora, muerto Willy, Bones es capaz de contestar al amo y completar la fórmula del diálogo; en él se recuerda la visita al tío Al y la actitud despreciativa de éste frente a *La Sinfonía de los olores* de Willy; también la persecución que sufrieron los padres de Willy en Varsovia, como si fueran perros, durante el Holocausto, comparable según éste a la situación de Bones frente al dueño del restaurante chino.

En el tercer sueño aparece la parte demoníaca de Willy en el subconsciente del perro, atormentado por el sentimiento de culpa por haber traicionado los principios de su antiguo amo instalándose con los Jones, prototipo de familia de clase media americana.

El cuarto sueño prepara el viaje de Míster Bones a Tombuctú, cruzando la autopista y despreocupándose de los coches que circulan por ella. Willy le había dicho que sería admitido en Tombuctú y eso le animó a adelantar los acontecimientos.

La prehistoria de Willy, la primera parte de la novela y la segunda quedan así entrelazadas de modo que el desarrollo de la misma es un continuo volver a referencias pasadas como en una estructura en espiral; la historia avanza conectada en cada momento con el pasado, de tal manera que los dos primeros capítulos contienen todos los motivos que planteará el perro en solitario.



## Entre loco y cuerdo

*El Quijote* se construye en torno al diálogo entre el loco y el cuerdo; la desviación lingüística de don Quijote frente al asentamiento retórico de Sancho;<sup>204</sup> los discursos de don Quijote y su libre capacidad de mezclar mentiras y verdades y sobre todo, la admiración que provoca don Quijote en Sancho, en otros personajes y en el mismo Cide Hamete Benengeli, tenido por unanimidad, por un loco cuerdo:

“[...] este mentecato de mi amo, de quien sé que tiene más de loco que de caballero” (II, 13) ; “[...] él es un entreverado lúcido con lúcidos intervalos” (II, 18), dirá Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán; “[...] mas pudiendo más su locura que otra razón alguna, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase” (I, 2) palabras del mismo narrador; [...] y en la venta cercana a Zaragoza, los dos huéspedes lectores del Quijote de Avellaneda, “Aquí le tenían por discreto, y allí se les deslizaba por mentecato, sin saber determinarse qué grado le daría entre la discreción y la locura.” (II, 59); “Admirado quedó el canónigo de oír la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras.” (I, 49)

Willy cuenta con la credibilidad absoluta de Bones, como se ha visto; su amo había tenido una visión de Santa Claus y su hostilidad del principio despejaba cualquier duda sobre la autenticidad del acontecimiento. Bones a diferencia de Sancho no puede cuestionar la nueva identidad del amo porque toda la información de la que dispone le viene de Willy que, le ha enseñado el mundo desde su punto de vista.

En *Tombuctú* es sólo el narrador el que duda de la locura de Willy, que debía sortear las borracheras y su faceta de chistoso para ejercerla prodigando la bondad, así nos lo explica el narrador,

No sólo era un borrachín incipiente y un embustero de nacimiento, con una fuerte tendencia paranoica, sino que también era demasiado chistoso para su propio bien. Cuando Willy empezaba con las bromas Santa Claus era presa de las llamas y toda aquella farsa de flores y corazones quedaba reducida a cenizas.

---

<sup>204</sup> Antonio Carreño, “Los concertados disparates de Don Quijote (I, 50): sobre el discurso de la locura” en *En un lugar de la Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, ed. Georgina Dopico Black y Roberto González Echevarría, Salamanca, Almar, 1999, PP, 57-75.

Con todo, sería injusto decir que no lo intentó y sobre este intento gira gran parte de la historia. Aunque Willy no siempre estuviera a la altura de sus propias expectativas al menos disponía de un modelo para el comportamiento que quería seguir. En los raros momentos en que estaba en condiciones de centrarse y frenar los excesos en el terreno de la bebida, Willy demostró que era capaz de cualquier acto de valor o generosidad. En 1972, por ejemplo, con no poco riesgo de su vida, salvó a una niña de cuatro años de morir ahogada. En 1976, acudió en defensa de un anciano de ochenta y un años a quien estaban atracando en la calle Cuarenta y tres Oeste de Nueva York; y le pagaron la molestia con una puñalada en el hombro y un balazo en la pierna. Más de una vez dio su último dólar a un amigo que estaba pasando una mala racha, dejó que el enamorado y el abatido lloraran en su hombro, y a lo largo de los años convenció a un hombre y a dos mujeres de que no se suicidaran. Había cosas buenas en el alma de Willy, que cuando salían a la luz se olvidaban de todas las demás. Sí, era un vagabundo loco que iba dando el coñazo por ahí, pero cuando la cabeza le funcionaba bien, Willy era uno entre un millón, y todo el que se cruzaba en su camino lo sabía. (29 y 30)

Willy se sirve del modelo de Santa Claus, como don Quijote de Amadís de Gaula, para ser quien quiere ser y Paul Auster se sirve del Quijote para crear a su Willy y a Míster Bones; pero la locura de éste le viene del exceso de ácidos y alcohol consumidos en su juventud; a diferencia de don Quijote, era un “borrachín incipiente”, “embustero de nacimiento” “con fuerte tendencia paranoica” ya antes de la transformación en Santa Claus; la aparición le proporciona “un modelo para el comportamiento que quería seguir.” Del hidalgo tan sólo sabemos sobre su indolencia en una aldea olvidada en La Mancha y lo vemos transformarse por el exceso de la lectura y la confusión entre realidad y fantasía.

La demencia de Willy se activa y se desactiva, cuando se activa, funciona para ser quien quiere ser y la realidad no siempre le pone trabas ni se vuelve contra él, como en el caso de don Quijote, en ocasiones las bondades de Willy llegan a buen puerto, como refleja la cita más arriba.

Esta alternancia entre la locura y la embriaguez, es lo que lleva al narrador de Tombuctú a preguntarse, como los personajes que acompañan a don Quijote, sobre la fiabilidad del cambio de identidad de Willy, sugiriendo la duda sobre la autenticidad de su conversión para terminar estableciendo su credibilidad, entre un sí y un no, lo que significa estar como don Quijote, entre loco y cuerdo:

¿Se había convertido realmente en una persona nueva, o la zambullida en la santidad no era más que un impulso pasajero? ¿Se había colocado a sí mismo en una situación insostenible, o había otra cosa que justificase su

renacimiento a parte del tatuaje del bíceps derecho y del ridículo apodo que tanto le gustaba usar? Una respuesta sincera quizá fuese sí y no, un poco de todo. [...] (p, 29)

Otro punto en común del personaje austriano con el cervantino lo encontramos en el último capítulo del *Quijote*, cuando el hidalgo, consciente de sus desvaríos, le pide perdón a Sancho; antes de morir Willy también se disculpa ante Míster Bones:

Siempre he sido una criatura imperfecta, Míster Bones, un hombre lleno de contradicciones e incoherencias, arrastrado por demasiados impulsos. Por un lado, pureza de corazón, bondad, leal ayudante de Santa. Por otro, un bocazas con manías, un nihilista un payaso borracho. ¿Y el poeta? Pues aparecía en medio de todo eso, supongo en el hueco entre lo mejor y lo peor de mí. Ni el santo ni el borracho gracioso. El hombre que oía voces en la cabeza, el que alguna vez lograba escuchar las conversaciones de piedras y árboles el que de cuando en cuando era capaz de convertir en palabras la música de las nubes. Que se apiaden de mí por no haber sido él más tiempo. Pero nunca he estado en Italia, desgraciadamente, el país donde se produce la piedad, y si uno no puede pagar los billetes no tiene más remedio que quedarse en casa. (p, 60)

Cuando don Quijote, en el lecho de muerte, se disculpa ante Sancho por hacerle [...] “caer en el error” de creer en la existencia de caballeros andantes, completa el proceso iniciado con la afirmación “yo se quien soy yo” de la primera salida, que implica, en sí mismo, la búsqueda de quien es y cuya respuesta sólo se encuentra ante la muerte, al triunfar, como Segismundo, sobre uno mismo.<sup>205</sup> Antes de morir Willy reconoce que debía haber sido más tiempo el poeta “capaz de convertir en palabras la música de las nubes.” y el buen amo que debía haberle buscado a Bones otro, para cuando llegase el momento de la despedida. El último viaje de Willy es como el testamento de don Quijote, el triunfo sobre él mismo, sobre su locura, manifestado en la disculpa que le hace al perro, como don Quijote hiciera con su escudero.

## **Evolución de los personajes**

Willy se vence a sí mismo con el reconocimiento de sus errores al final de su vida, como se ha visto y Míster Bones comienza a adaptarse a su nueva realidad ontológica justo antes de que la familia Jones se vaya de vacaciones:

---

<sup>205</sup> Carreño, 1999, p, 73.

Había aterrizado en la Norteamérica de los dos garajes, de los préstamos para la renovación de la casa y de las galerías comerciales neorrenacentistas, y el caso era que no tenía ninguna objeción que hacer. Willy siempre había clamado contra todo eso, atacándolo con aquel toque cómico y tendencioso tan suyo, pero Willy era un simple espectador, y se había negado absolutamente a probarlo. Ahora que Míster Bones lo conocía por dentro, se preguntaba si su antiguo amo no habría estado equivocado y por qué se había esforzado tanto en rechazar las comodidades de la buena vida. (p, 151)

El punto de vista del perro refleja un pragmatismo que recuerda al de Sancho frente a don Quijote, la vida de una familia de clase media americana le parece buena al perro que, hasta entonces había visto el mundo a través de los ojos del amo. Esta reflexión supone un indicio de falsa emancipación ontológica que, el alejamiento de los Jones desvanecerá de inmediato.

## **Recapitulando**

Hemos visto la huella cervantina en la composición novelesca de *Tombuctú*, pero en lo que se refiere a su relación con la picaresca, en mi opinión, son más las deficiencias que la presencia de los rasgos constructivos del género.

No hay conciencia literaria en los protagonistas por la existencia del narrador omnisciente y por lo tanto tampoco se trata de una autobiografía. No hay enseñanza moral por parte de los protagonistas, porque lo que le interesa al autor es mostrar la soledad que domina la existencia del individuo, perseguidos sin razón cualquiera que sea su condición. No hay picardía en los protagonistas, ni deseo de ascenso social, porque Willy está más cercano al perfil bondadoso de don Quijote que al de Guzmán de Alfarache, y por lo que respecta a Mr. Bones en solitario, se aproxima a su congénere Berganza, en lo que se refiere a la búsqueda de un nuevo amo y la imagen que de ellos muestra como referentes sociales, sin aportar un punto de vista concreto que implique ningún juicio de valor sobre la muestra presentada.

A pesar de todo, estas páginas son la única razón por la que mantenemos a *Tombuctú* dentro del grupo de novelas austrianas, a la manera picaresca.

## ***La noche del oráculo***

### **El protagonista escritor**

Sydney Orr recupera las fuerzas tras una gravísima enfermedad que le ha mantenido varios meses hospitalizado; es escritor y se siente como si hubiera perdido su lugar en el mundo; por otro lado, su mujer parece haber cambiado y no acierta a entender la razón de su comportamiento. La lectura de la novela irá descubriendo el esfuerzo del narrador protagonista por reestablecerse físicamente y en su profesión y por esclarecer el misterio que ha transformado a su esposa. Los acontecimientos se remontan a dos décadas atrás, por lo que los recuerdos, narrados en primera persona, son la base sobre la que se construye el relato, del que se ofrecerán dos versiones más para componer una triple visión de los hechos.

Lo primero que vemos hacer al protagonista es salir a la calle para abastecerse de los pertrechos para la ejecución de su oficio. Cuadernos, plumas y escritura son lugares comunes en la narrativa del Paul Auster, destaca sobre todo el culto que otorga a la pluma, objeto con el que inviste a sus personajes como escritores, utilizado en *Ciudad de cristal* y *Fantasmas*, claros homenajes a la pluma de Cide Hamete Benengeli,

Y el prudentísimo Cide Hamete, dijo a su pluma: “Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien coartada o mal tajada, péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte” (II, LXXIV)

El cuaderno, en este caso azul, la pluma desprovista del capuchón y el plumín en la primera línea de la primera hoja del cuaderno recuerdan, también, al “suspensso” morisco, en el primer *Quijote*, con “la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla”, asistido por el “gracioso y bien entendido” amigo a la hora de prologar su obra, aunque ese amigo no fuera otro que el propio Cervantes ayudando al ficticio escritor árabe, en un juego magistral de filtros que le distancian de la autoría de su obra.

También Sydney comienza a escribir siguiendo la sugerencia de su amigo John Trause, escritor de culto, sobre el episodio del capítulo siete de *El halcón maltés* de Dashiell Hammett, en el que una viga desprendida por el viento pasa rozando a Flitcraft sin hacerle ningún daño, por lo que éste decide negarse a sí mismo y empezar una nueva

vida. Más adelante, en la historia, Sydney recibirá de John un viejo manuscrito de una novela que éste no llegó a publicar y que inoportunamente Sidney perderá en el metro. John Trause, como el amigo del morisco, ayuda a Orr interponiéndose entre el escritor y el mismo Auster, no como un doble de éste, si no como en el caso cervantino, y al margen de la trama de la historia, como un filtro entre Auster y la misma novela.

No hay duda de que Auster crea a Orr, pero pone a su lado a un personaje que actúa como benefactor del desubicado escritor convaleciente, para recobrar su lugar en el mundo, desubicado tras su enfermedad. No sabemos si Trause actúa desinteresadamente o por aliviar el sentimiento de culpa, por las relaciones mantenidas con Grace durante la hospitalización de Orr. El hecho es que el recurso del escritor asistido ofrece al lector, la posibilidad de disfrutar de la debilidad del autor en el momento de la creación y desvirtualiza la tan manida inspiración del artista llevándola por los cauces de la cotidianeidad.

Equipado con el material necesario para escribir, como decía más arriba, Sidney comienza casi automáticamente tras muchos meses de enfermedad:

Las palabras fluyeron con rapidez. [...] Di a mi Filcraft el nombre de Nick Bowen [...] Siguiendo el ejemplo del prototipo de Hammett se trata de un individuo... (23)

La versión del personaje de Hammett en la novela de Orr tenía treinta y tantos años; se llamaba Nick Bowen; trabajaba en la editorial más importante de Nueva York; había llegado a un punto muerto en su vida profesional y en su matrimonio y lo único que le interesaba era reconstruir un viejo Jaguar. Una noche Nick salio a echar unas cartas al buzón de correos cuando el viento arrancó una gárgola de un edificio cercano que le pasó rozando, como le ocurrió a su referente Flitcraft y como éste, Nick rompió con su vida, sin pasar por su casa y sin saber muy bien lo que le impulsaba, cogió el primer vuelo a Kansas City llevando consigo el desconocido manuscrito de una famosa escritora de los años veinte, Silvia Maxwell, titulado *La noche del oráculo*. En Kansas entró en contacto con Ed Victory, para el que empezó a trabajar en su subterránea Oficina de Preservación Histórica. En ella Ed había reunido guías telefónicas de todo el mundo desde que el teléfono formó parte de la realidad histórica internacional y ahora necesitaba reorganizarlas para hacer su consulta más eficaz. Ed sufrió un ataque de

corazón y murió en el hospital y por accidente, Nick quedó encerrado en el depósito subterráneo con el manuscrito de Silvia Maxwell sin que, Sidney Orr, autor de esta historia, supiera como sacarlo. La meta novela de Orr queda así suspendida con la catastrófica situación del meta protagonista Nick Bowen en posesión de la meta meta-novela de Silvia Maxwell.

Es importante recordar que, así como en el caso de Daniel Quinn, en *Ciudad de cristal*, el personaje decide voluntariamente adoptar la personalidad del detective Paul Auster, como lo hiciera Alonso Quijano en el primer capítulo del *Quijote*, y acaba creyéndose un personaje de ficción que, sin poder controlar los acontecimientos, se extingue engullido por la ficción cuando se agotan las páginas del cuaderno donde se escribía a sí mismo; en la novela que nos ocupa, Nick Bowen no es consciente de ser un personaje ficticio en ningún momento, ni siquiera del paralelismo que existe entre Filtcraft y él; ese paralelismo lo expresa su creador con, “Di a mi Filtcraft”[...] de esta forma la voluntad del escritor cobra protagonismo en el relato al permitir que el momento de la creación del personaje, a imitación del modelo de Hammett, forme parte del relato mismo, junto a la decisión del personaje al decidir transformarse en otro; ambos, autor y personaje, comparten espacio en la narración de Auster, uno escribiendo y el otro actuando. El procedimiento prosigue en las páginas siguientes mostrando el ejercicio de la escritura y el movimiento de Nick, desde la omnipotencia del autor al crear su historia, “Di a mi Filtcraft,” hasta la duda en las notas a pie de página, comentadas más adelante, que describen la incapacidad del escritor para resolver el problema narrativo que le lleva a dejar a Nick en el subterráneo. Es decir, Orr recibe la idea de un amigo, comienza a desarrollarla y la deja en un punto muerto incapaz de seguir adelante por impotencia.

Hasta ahora tenemos la novela *La noche del oráculo*, que cuenta la historia del escritor Sidney Orr, basada en los recuerdos de éste veinte años atrás, escribiendo la historia del editor Nick Bowen en posesión del manuscrito hasta entonces desconocido, que según describe el narrador, Sidney Orr, se trataba de una novela corta sobre la predicción del futuro, en la que un teniente inglés, durante la segunda guerra mundial, ciego por las heridas recibidas, vaga por Las Árdenas hasta que unos niños, con rasgos de personajes de cuento de hadas, lo encuentran y lo cuidan hasta que se recupera. La ceguera le otorga el don de la predicción del futuro, como si se tratara de un oráculo del

mundo clásico, y al no poder soportar la certidumbre de saber que su mujer le será infiel antes de un año después de celebrar la boda, se suicida; su don acaba por destruirlo. Por otra parte, el manuscrito Maxwell brevemente rescatado, tras décadas de permanecer oculto en posesión de un amante de su autora, desaparece de nuevo junto a Nick Bowen en el refugio de Ed Victory y todo forma parte, no hay que olvidar, de la novela de Auster que nos muestra a un personaje típico de su mundo literario, un escritor en crisis,<sup>206</sup> además desorientado y desbordado por el raro comportamiento de su mujer; escribiendo una novela y narrando simultáneamente los acontecimientos de su propia vida en un engranaje perfectamente entrelazado que relaciona su vida y su obra para ser leída por el mismo lector en un único acto, tal y como él mismo la escribe.

### **Diálogo con el lector: notas a pie de página**

Las notas a pie de página rebasan el nivel de la narración, se salen del texto impreso, ocupan otro espacio frente al lector, que dejan oír la voz de Orr como narrador y protagonista del primer relato y como escritor de la historia de Nick; entran en comunicación directa con el lector y le facilitan datos de la vida de los personajes anteriores al relato en cuestión y del proceso de la escritura de su novela.

El segundo autor del *Quijote* se dirige al lector al comentar las notas al margen, añadidas por el traductor del cartapacio cervantino, expresando sus dudas sobre la autenticidad de algunas aventuras, como ocurre antes de la narración de la aventura de la cueva de Montesinos; o la supresión de parte del texto por parecerle, al traductor, innecesario, es el caso de la omisión de detalles en la descripción de la casa de don Diego de Miranda en la segunda parte.

En *La noche del oráculo* las trece notas se pueden leer o no, en cualquier caso, como un texto autónomo, aunque aportan información sobre el proceso de la escritura de los dos relatos, la historia de Orr y la novela de Nick; a través de ellas se establece el diálogo entre el narrador y el lector que es una clave fundamental en la novela de Paul Auster, veamos algunos ejemplos:

---

<sup>206</sup> Como sus correspondientes, Daniel Quinn de *Ciudad de cristal*; el narrador de *La habitación cerrada*; Peter Aaron de *Leviatán*



- Sobre el mismo Orr y su esfuerzo por recuperar recuerdos de veinte años atrás en el primer encuentro con Chang,

Hurgo en mi memoria para encontrar el diálogo que falta, pero no doy más que con unos cuantos fragmentos aislados, retazos despojados de su contexto original. (Nota 1)

- Sobre otros personajes,

John tenía cincuenta y seis años. No era joven, quizá, pero tampoco tan mayor para considerarse un anciano [...] Hacía tres años que lo conocía, y nuestra amistad era una consecuencia directa de mi matrimonio con Grace (Nota 2)

- Para establecer el paralelismo entre su propia vida y su novela, planteando la relación entre la realidad y la ficción, es decir entre él mismo y su personaje,

Casualmente yo también conocí a Grace en una editorial, lo que podría explicar el motivo de que decidiera dar a Bowen el trabajo que tenía. (Nota 3)

- Para facilitar indicios sobre la relación de John y Grace durante su hospitalización,

Durante el periodo de mi postración, había dedicado mucho tiempo y energías a ayudar a Grace a sobrellevar la crisis [...] (Nota 4)

- Para tener al corriente al lector del por qué de las decisiones que toma sobre la novela de Nick,

Kansas City era una elección arbitraria para el destino de Nick; fue el primer sitio que me vino a la cabeza. (Nota 7)

- Para presentar a Jacob, el hijo de John, quien por celos provocará el aborto a Grace,

[...] estaba horrorizado por lo que me había dicho sobre la animosidad hacia Grace. Aunque no le faltaban motivos para tener envidia [...] el chico no me suscitaba ninguna simpatía sólo desprecio y asco. (Nota 13)

Las notas advierten de que tan importante es la historia como el proceso de la escritura, como se vio al principio en la creación del personaje Nick Bowen; ese proceso es lo que Auster convierte en novela rebasando el límite del texto literario y dirigiéndose al lector para facilitarle información privilegiada sobre los personajes y sobre la historia de Nick. La novela de Orr forma parte de su vida, pertenece al mismo conjunto, compartiendo el mismo espacio ante el lector, aunque sepamos que, en la realidad, la historia de Nick tiene el suyo propio en el cuaderno azul comprado en la papelería del señor Chang.

## **Punto de vista múltiple**

Como se ha mencionado ya, Sidney Orr es consciente de que su mujer le oculta un secreto que él debe desvelar. El proceso a través del que descubre la verdad que Grace oculta forma parte del argumento de la novela. Ahora revisaremos el modo a través del que el narrador analiza los hechos valiéndose de una triple visión de los mismos.

En primer lugar tenemos la narración eje de la novela en la que se incluye la escritura de la novela de Nick; la vida del narrador y su obra se desarrollan simultáneamente en el relato:

1ª versión: Sidney Orr narra en primera persona, en tiempo pasado, construye el relato sobre los recuerdos de catorce días, desde el 18 de septiembre al 1 de octubre de 1982, es decir, desde el día en el que el convaleciente escritor llegó al “Palacio de papel” y compró el cuaderno azul en el que empezó a escribir de nuevo, hasta el día en que recibió un cheque de su amigo John Trause por el importe de las deudas contraídas durante su hospitalización, pero el tiempo de la escritura corresponde al 2002, un año antes de la primera edición de la novela de Auster, *La noche del oráculo*.

2ª versión: En tercera persona, Sydney reflexiona sobre la vida de su mujer, Grace, mientras mira sus fotos de antes de que se conocieran, ocurridos ya todos los desafortunados acontecimientos de las dos semanas en cuestión que, le han provocado a ella un aborto. El resultado de esta segunda reconstrucción será escrita por el propio narrador en el mismo cuaderno en el que había comenzado a escribir la novela sobre Nick Bowen. Sydney Orr cuenta su historia, la primera versión, en primera persona, con lo que constituye la narración central de la novela austeriana, pero cuando escribe esta segunda versión de los hechos, ya no es Auster el autor de la historia, sino su personaje y narrador Orr utilizando el mismo cuaderno en el que escribe la historia de ficción; lo que deja claramente de manifiesto la intención de diferenciar el soporte físico de las dos versiones en función de la perspectiva desde la que se escribe cada una de ellas. En la primera versión el tono pseudo biográfico se define por la primera persona, novela de Paul Auster, con su protagonista Sydney Orr; el propósito de esta versión es el de presentar los hechos desde el punto de vista único del protagonista; la tercera persona de la segunda versión produce un distanciamiento entre la narración de Sydney y los hechos, siendo el propósito del narrador, en este caso, aclarar las incógnitas que en la primera sólo planteaba, por ello el escritor, ahora, como si se tratara de un detective, examina las pistas/hechos y reestructura la historia desde la distancia de la tercera persona, a fin de aclarar el misterio que no le resuelve la subjetividad, por la implicación de la primera. A través de la tercera persona el protagonista se convierte en un observador al plantearse lo siguiente:

“Debía haber una historia detrás de los constantes cambios de humos de Grace [...] Imagínatelo, dije para mis adentros. Imagínatelo, y luego mira a ver lo que sale.” (226)

El narrador escritor, a la manera del detective, como se ha dicho, se propone imaginar los acontecimientos desde el punto de vista de su mujer; la imaginación le ayuda a recrear la realidad pisando el terreno de la ficción, sin que por ello se incurra en la falsedad; pero como producto de la imaginación está más cerca del mundo ficticio de Nick Bowen, su personaje de novela, que de sí mismo en su primera versión pseudo biográfica escrita por Paul Auster; por eso, y no es casual, éste hace decir al personaje que escriba lo que imagina sobre su mujer en el cuaderno destinado a escribir su novela, porque desde la perspectiva de un narrador en tercera persona, ese relato pertenece al

mundo de la ficción o lo que el propio personaje califica como producto de la imaginación.

No es esta la única vez que se plantea la relación, realidad ficción en esta novela, más adelante volveremos sobre el mismo recurso con ejemplos diferentes, ahora resumo los hechos de esta segunda versión novelada de la historia eje, con lo que Sydney ofrece más datos al lector y se aclara a sí mismo sobre:

La relación entre el cincuentón John Trause y la joven Grace en Portugal; la llegada de Jacob, el hijo de John; la hostilidad de éste hacia Grace, que terminará, años más tarde, provocándole un aborto a Grace por las patadas que le propina; el fin del idilio entre John y Grace en Portugal; el regreso de ella a Nueva York; el empleo en la editorial Holst y McDermonntt; la aparición de Sidney; los primeros meses de relación; la ruptura entre Grace y Sidney por las dudas de ella sobre sus sentimientos hacia John; el reencuentro con Sidney y la boda; la enfermedad de Sidney el 12 de enero de 1982; los encuentros y relaciones sexuales entre Grace y John durante los meses que él está ingresado; la compra del cuaderno portugués el 18 de septiembre; la duda de Grace sobre la paternidad del niño, con la decisión de creer que el bebé es de Sydney y la confesión de Grace a éste.

3ª versión: James Gillespie publicó en 1994 una biografía de John, *El laberinto de los sueños: vida de John Trause* a través de la que el narrador obtiene los datos entre los días 22 y 27 de septiembre de 1982. Escrita en tercera persona, según los datos del biógrafo de John Trause, que aportan la reconstrucción de los últimos días de vida del escritor. En esas páginas biográficas aparece información sobre la novela en la que el escritor trabajaba días antes de morir, *El extraño destino de Gerald Fuchs*, empezada en los años en que vivió en Portugal; el cambio de testamento desheredando a su hijo Jacob y nombrando heredero universal al hermano de Tina, su primera mujer, Richard; el olvido de la cita que tenía John con su médico el viernes y que se aplazó hasta el lunes y la última conversación telefónica con Eleanor, su ex mujer, sobre Jacob hijo de ambos.

## El oráculo y la perspectiva múltiple como trasgresión

Cuando Cervantes escribió *El Quijote* vulneró el secreto de la realidad conscientemente, al proponer la convivencia de los distintos puntos de vista de los innumerables personajes retratados a través de su habla y su pensamiento particular, frente a la vida y frente a la literatura, en acaloradas discusiones y en amables diálogos, multiplicando los narradores y con ellos los relatos en un entramado de cajas chinas que como ha estudiado Rey Hazas<sup>207</sup> posibilitó su libertad de escritor frente a la restricción del absolutismo contrarreformista y abrió la puerta a la modernidad. Auster en *La noche del oráculo* parte del carácter polisémico de la realidad planteado por Cervantes y lo convierte en trama literaria combinando narraciones y puntos de vista aprendidos en el *Quijote*, como si de un gran retablo narrativo se tratara.

Según Rankenburg<sup>208</sup>, la función del oráculo es corrupta porque incide sobre el relato, pero si el futuro tiene carácter secreto y vulnerarlo implica una trasgresión, la realidad, desde el punto de vista único, también guarda secretos que sólo pueden ser descifrados a través de la perspectiva múltiple y ésta podría ser considerada como una trasgresión. En el contexto histórico de la antigüedad, el oráculo estaba relacionado con los dioses y creer en la certidumbre de su vaticinio constituía un acto de fe; Flagg se suicida en un acto de fe hacia su don; Sidney Orr, en su modernidad, llega a comprender la realidad convirtiéndose en un observador y a través de la imaginación, como escritor y como detective, desentraña los acontecimientos y los rescribe para adoptar una posición frente a ellos, recordemos que necesita perdonar la infidelidad de su mujer.

El método de Orr es opuesto al sistema del oráculo que también implica una trasgresión; el oráculo decíamos que corrompe la narración al provocar la alteración del curso de los acontecimientos, pero el punto de vista múltiple corrompe la realidad al desvelar su misterio: la verdad no existe, sólo existe el punto de vista y la combinación de las distintas perspectivas. Con el punto de vista único Sidney no es capaz de descubrir el secreto que comparten su mujer y Trause, pero acercándose a su amigo a través de su biógrafo e imaginando la parte de la historia, por él desconocida, es capaz

---

<sup>207</sup> Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2004, p. 241.

<sup>208</sup> Maximilian Rankenburg, *The Burden of Prop.: Prophecy and Ontology in Paul Auster's Oracle Night*, Tesis no publicada, presentada en el departamento de literatura inglesa de la Universidad Pública de San Francisco de California, mayo 2005.

de comprender la razón del comentario de John al enterarse de que Grace estaba embarazada, “Pobre Grace”, dirá en voz baja al oír de labios de Orr la noticia. Sidney compone la verdad desde varios ángulos y desvela el secreto que, desde su posición le estaba negado, por eso podemos decir que, como el oráculo, el punto de vista múltiple cae en la trasgresión al vulnerar la naturaleza inalcanzable de la realidad, la verdad, desde un solo punto de vista.

Sidney Orr ni enloquece, ni confunde la realidad con la fantasía o con el sueño, ni representa la transición a la modernidad como Hamlet y Don Quijote o Segismundo. Orr ya sabe que para descubrir la verdad debe conjugar varias verdades, que lo absoluto no existe y que vivimos en un mundo de apariencias que deben ser descifradas, investigadas o imaginadas para acercarnos a la realidad.

## **Realidad ficción**

Ya se ha comentado que la vida del narrador y la escritura de su obra forman parte de la misma novela, entrelazando vida y literatura en el argumento mismo, pero la relación realidad ficción aparece a lo largo del relato con propuestas diferentes.

El narrador comienza por informarnos sobre su estado de salud, se propone como protagonista en la primera página, pero hasta la página dieciocho no sabemos como se llama; será en la nota 1, en donde nos revele su identidad estableciendo el paralelismo entre su nombre de emigrante frente a otro emigrante venido de un país lejano; su apellido Orr, como el de Chang, es producto de la americanización del apellido de su abuelo Orłowsky y Chang añade, por su parte, las iniciales M.R. para que su apellido chino parezca más americano.

Para Auster la identidad multicultural, racial y religiosa de los Estados Unidos como país es una de las claves de la creación de sus personajes; este aspecto también lo destaca en *El palacio de la luna*, en la construcción poética del nombre de Marco Stanley Fogg, ya que Fogg es la americanización de Fogelman hecha por el funcionario de emigración de turno como se ha visto en el capítulo correspondiente; la elaboración

del personaje femenino Kitty Wu, en la misma novela, es otro indicio del interés del autor por la identidad multicultural del pueblo americano.

La información sobre la prehistoria de Orr y Chang se nos ofrece en una nota a pie de página, lo que le concede relevancia dentro del mundo literario de Auster además de formar parte del argumento de la novela, puesto que no aporta nada de interés en la trama de la misma; parece más una intromisión del auténtico autor de la novela que, de la voz del narrador saltándose el nivel de la narración de Orr, aunque prepara el terreno para contarnos otra circunstancia del apellido del protagonista. Los Orlovsky<sup>209</sup> aparecen inscritos en la guía telefónica de Varsovia de 1937/38, conservada en la Oficina de Preservación Histórica de Ed Victory; la relación del origen del apellido Sidney con la guía telefónica de la Oficina de Ed Victory, implica la conexión entre la realidad y la ficción de Sidney Orr como creador de la realidad de Nick y Ed, además de conectar con la realidad histórica en la que vive Paul Auster, porque la portada de la guía telefónica real y auténtica de Varsovia y la página en la que aparecen los nombres, dirección y teléfono de los posibles abuelos de Orr, forman parte del texto austeriano (pp. 125-6) fotocopiadas de una guía telefónica original real polaca, lo que conecta la realidad de Auster con el nivel de ficción de Orr y con el nivel de meta ficción de Bowen y Victory. Nunca Auster había llevado tan lejos la trasgresión de la ficción al campo de la realidad y viceversa.

Por otro lado está el sueño de Grace en el que ella y Sidney se quedan encerrados en el sótano de la casa que han ido a ver para comprar. Este encierro debe relacionarse con el encierro de Nick. La realidad de Sidney conecta con la de éste a través del sueño de Grace relacionándose de nuevo la vida del escritor con la escritura de su novela a través del sueño de su mujer y del encierro en el sótano de su personaje.

La relación realidad ficción puede verse también en la combinación de las dos historias de madres con sus bebés, por un lado, la noticia en el periódico de la prostituta que, bajo los efectos del crack da a luz a su bebé en el inodoro, lo tira a la basura, vuelve a la habitación y mata a su cliente y por otro lado, la historia de la madre judía en

---

<sup>209</sup> Orlovsky en la versión en castellano de Anagrama.

Dachau con su hijo muerto en brazos pidiendo un poco de leche que cuando Ed Victory le da la leche que solicita cae muerta al suelo.

## Unidad en la variedad

Desde las primeras páginas el lector se da cuenta de que *La noche del oráculo* es una novela de novelas o una historia de historias metidas unas dentro de otras formando un laberinto narrativo en donde irán surgiendo historias noveladas por el escritor protagonista, también historias reales narradas por él mismo; manuscritos que aparecen y desaparecen; referencias clásicas de diversos géneros; reescrituras de éstos mismos y notas a pie de página dirigidas al lector. Con todos estos elementos la novela guarda, conscientemente, una hermandad bien definida con la estructura digresiva o variada del *Quijote* y el recurso quinientista del punto de vista. El lector habitual de Auster reconoce de inmediato los rasgos literarios con los que el autor de *Trilogía de Nueva York* emprendió su carrera como novelista. Como conocedor de su mundo literario puede que se pregunte, por qué el narrador decide escribir sobre ciertos acontecimientos veinte años después de los hechos ofreciendo tres versiones complementarias de los mismos.

La novela de Nick, como el manuscrito *La noche del oráculo* de Maxwell, pertenecen al mundo meta ficticio de la novela Paul Auster que en realidad no tiene título propio, puesto que el título *La noche del oráculo* corresponde al manuscrito Maxwell, por lo tanto ¿Cuál es la novela de Auster? y ¿Quién es el autor de *La noche del oráculo* que leemos? La novela de Maxwell sería una meta meta-novela que, aunque sólo sepamos de ella a través del resumen que nos hace el narrador, Orr y que acabe con Nick enterrada en el depósito de Ed, como novela existe, porque el protagonista de *La noche del oráculo* austeriano nos la ha resumido en su función de meta-narrador y debe tenerse en cuenta; como deben tenerse en cuenta los pliegos de *El curioso impertinente* y *Rinconete y Cortadillo* olvidados en una “maletilla vieja”, hasta que el ventero se los entrega al cura. (I, XXXII) *El curioso impertinente* sólo existe dentro del mundo ficticio del primer *Quijote* como meta novela, por el contrario, el manuscrito que contienen la historia de *Rinconete y Cortadillo* dispondrá de una edición independiente en la realidad junto al resto de las *Novelas ejemplares* cervantinas y aunque en *El Quijote* no se lea, en



él, su naturaleza es como la de *El curioso*, una meta novela que hay que tener en cuenta como tal, al margen de su futuro en el mundo real. Cervantes otorgó un título diferente para cada uno de los textos, dejando en el aire la autoría de las dos y el lector de 1605 sólo sabrá que están escritos con buena letra, que es la huella del escritor real que, de esta forma se cuele en el mundo ficticio de sus personajes, como dice Riley, dentro de una “maletilla vieja”, junto a otros libros de caballerías, en una venta, siendo él por su trabajo, viajero y por su pasión, escritor.<sup>210</sup>

La variedad de historias dentro de la misma obra fue un tema que interesó a Cervantes, como a la generalidad de escritores del siglo XVI. La poética de Aristóteles lo aconsejaba para acrecentar la magnitud y la magnificencia del poema además de garantizar la distracción de los oyentes. El canónigo de Toledo dijo al cura en el capítulo cuarenta y siete de la primera parte, con don Quiote enjaulado camino de la aldea que, encontraba en los libros de caballerías una cosa buena,

[...] que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daba largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo, naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, [...] pintando ora un lamentable y trágico suceso, ora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido [...] Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos [...]

Auster compone *La noche del oráculo*, con historias variadas, contrapuestas, ingeniosas y verdaderas y las relaciona en un juego de espejos enfrentados que dan forma y sentido al relato:

- *La noche del oráculo* de Paul Auster, en la que lo que interesa al protagonista es recomponer el pasado recurriendo a tres versiones complementarias de la misma historia o puntos de vistas diferentes es

---

<sup>210</sup> E.C.Riley, “Bultos, envoltorios, maletas y portamanteos” en *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001, pp., 115-129.

una historia que se basa en la revisión de los hechos acontecidos veinte años atrás.

- La historia de Nick Bowen se construye por referencia literaria y por azar, es decir, por la intervención del factor suerte al resultar ileso el protagonista, tras el desprendimiento de la gárgola y por la existencia de un referente anterior creado por Hammett. La literatura y la contingencia fundamentan el relato.
- *La noche del oráculo* de Maxwell está determinada por la histórica facultad del oráculo de predecir el futuro.

Por lo tanto, los pilares sobre los que se estructura la novela austeriana son la perspectiva múltiple, el azar, la intertextualidad para crear el presente y la facultad de predicción para el futuro, en un complejo entramado de cajas chinas comunicadas unas con otras por el acto de la escritura: Auster crea a Orr y éste a Nick y a Ed y también a Silvia Maxwell y al teniente Lemuel Flagg.

Frente al manuscrito Maxwell con la historia de las facultades del oráculo de Lemuel Flagg, se contraponen Sidney Orr y su obsesión por comprender el pasado, ya que, Lemuel Flagg prevé y Sidney revisa.<sup>211</sup> La combinación de los tres puntos de vista de Sidney se oponen a la rotundidad del oráculo de Flagg; Sidney reconstruye los hechos pasados imaginándolos para comprender y perdonar a su mujer y Lemuel Flagg se suicida porque no puede aceptar que su futura mujer le vaya a ser infiel.

Además de la perspectiva múltiple, el azar y la intertextualidad hay que añadir la variedad de historias que van surgiendo para completar el juego de los opuestos. El lector se encuentra con relatos que se refieren al pasado y relatos que se refieren al vaticinio del oráculo:

- *La noche del oráculo* de Maxwell, se complementa con *La máquina del tiempo* de H. G. Wells por Sidney Orr, en la que la acción se traslada de Londres a Texas y el protagonista Jack viaja a 1963, en donde se encuentra con otro personaje femenino, Jill, que llega del siglo XXII; ambos protagonistas se enamoran y tratan de evitar el

---

<sup>211</sup> Maximilian Rankenburg, 2005, p. 58.

asesinato de Kennedy, pero a pesar de ello el presidente será asesinado en otra ocasión y el rumbo de la historia no cambiará. El personaje de Jill que tiene la función del oráculo no es capaz de transformar la historia porque parece que la historia se ocupa de cumplirse a sí misma. El proyecto del guión, que no le gusta ni al mismo Orr, es rechazado por Hollywood, aunque el autor recibe mil dólares por su trabajo.<sup>212</sup> También en la línea de la adivinación, tenemos la historia del poeta que vaticinó la muerte de su hija de cinco años en un poema y el primer libro de Sidney Orr, *Tabula rasa*, una historia que profetiza la suya misma, sobre un músico que se recupera de una enfermedad y rehace poco a poco su vida. Además Sidney Orr polariza el mal presagio con sus pensamientos sin saberlo y en cierta forma adquiere facultades de oráculo:

Niños nacidos muertos, atrocidades de campos de concentración; asesinatos presidenciales, esposas desaparecidas, imposibles viajes hacia atrás y hacia delante en el tiempo. El futuro ya estaba en mí y me estaba preparando para los desastres que habían de venir. (237)

- También las variantes del oráculo tienen sus opuestas en las historias que se ocupan de la recuperación del pasado: la historia de Sidney y su interrogante sobre el secreto de Grace se complementa con la historia de Richard, hermano de la primera mujer de Trause con su estereoscopio, aparato para ver diapositivas en tres dimensiones, y la dependencia que le crea a éste por recuperar imágenes de sus padres y su hermana Tina, los tres fallecidos, hasta que decide abandonar esta costumbre y vivir el presente. La historia de Richard tiene como complemento la de Ed Victory y su oficina subterránea repleta de vidas tras cada uno de los nombres de las listas telefónicas. Richard cae, con el estereoscopio, en una rutina negativa que le hace desinteresarse por el presente a favor de las imágenes congeladas del pasado que no le llevan a ninguna

---

<sup>212</sup> Este detalle marca la diferencia económica entre el mundo editorial y el del celuloide, ya que por la reedición de dos de sus obras en Portugal, *Autorretrato* y *El diccionario de las pasiones humanas* a Sidney Orr puede que le paguen quinientos dólares, que con las comisiones a los agentes y los impuestos extranjeros quedarán reducidos a prácticamente nada. La razón de no pasar por alto este detalle es que en el mundo literario de Auster la relación de los personajes con el dinero es siempre explícita y angustiosa y forma parte de la configuración de los mismos y a menudo determina el comienzo de la historia y su desarrollo. En esta, en cuestión, el personaje está arruinado por la factura del hospital que deberán pagar Grace y él durante años, es uno de los primeros datos que ofrece como narrador de la situación de sí mismo como protagonista; la novela acabará recibiendo un cheque de Trause con el que saldrá sus deudas.

parte, por el contrario la oficina de Ed Victory tiene como fin, precisamente, la función de no permitir que se olvide el pasado.

*La noche del oráculo* es un libro que se cuenta así mismo, que está inserto en una realidad meta literaria de la que se nutre para construirse. Paul Auster aprendió del *Quijote* la importancia de la escritura y de la lectura como materia sobre la que escribir, ya que la escritura y la lectura del *Quijote* forman parte de la historia del mismo desde el prólogo del primer volumen, hasta el momento en que Cide Hamete Benengeli cuelga su pluma en la estepera al final del segundo *Quijote*, y el lector acaba el libro con la duda de si realmente lo que importa en la obra es la historia del hidalgo metido a caballero andante; el humor que desprenden las aventuras de los protagonistas; las reflexiones teóricas literarias cervantinas expuestas a través de casi todos los personajes; el binomio realidad ficción, mejorado, a partir de la publicación de la segunda parte; la visión realista de la España que vivió y sufrió el autor o la historia del propio libro que el lector sostiene en las manos. Una historia enmarcada en un contexto regido por los efectos de la imprenta, signo de la modernidad, que convirtieron al libro en un objeto cada vez más presente en la realidad castellana como denota el hecho de que los protagonistas conocieran su identidad literaria en la segunda parte y que Don Quijote visitara una imprenta poco antes del final de sus aventuras, lugar de donde salieron los libros que le confundieron y de donde salió la primera parte de sus aventuras.

*La noche del Oráculo* debe mucho a la magna obra cervantina, porque al final de su lectura, el lector sigue haciéndose las mismas preguntas sobre el sentido de las tres versiones de la historia de Orr, ¿Qué es lo que Auster en realidad ha querido contar? ¿Por qué lo cuenta? ¿Quién es el verdadero autor de la novela? y ¿Qué novela es en realidad *La noche del oráculo*, la de Silvia Maxwell o la de Paul Auster?

## ***El libro de las ilusiones***

En el mundo literario de Paul Auster, David Zimmer es el novio de Anna Blume y destinatario de la carta que constituye el texto de *El país de las últimas cosas* (1987); amigo de Marco Stanley Fogg en *El palacio de la luna* (1989) y reaparece en 2002 como protagonista de *El libro de las ilusiones*, en el que un accidente aéreo le ha dejado sin familia, su mujer y dos niños pequeños; de su historia nos ocupamos en las siguientes páginas.

De nuevo un personaje austeriano sin prehistoria que condicione su futuro se encuentra libre para emprender una vida abierta a cualquier contingencia que le conforte en la difícil tarea de seguir adelante sin los suyos:

Nada me impedía hacer las maletas y marcharme al día siguiente. No trabajaba aquel semestre y el siguiente no empezaba hasta mediados de enero. Era libre de hacer lo que quisiera, libre de ir a donde se me antojara, y, en realidad si me hacía falta más tiempo podría seguir después de enero, después de septiembre, después de todos los eneros y septiembreres que me diera la gana. Esa era la absurda ironía de mi absurda y triste vida. En el momento en el que Helen y los niños murieron, me hice rico. En primer lugar por la póliza del seguro de vida que Helen y yo contratamos poco después de empezar a trabajar en Hampton [...] Cuando se estrelló el avión ni siquiera me acordé del seguro, pero un mes después se presentó un hombre en casa y me entregó un cheque de varios cientos de miles de dólares. Poco tiempo después, las líneas aéreas llegaron a un arreglo con las familias de las víctimas, y como yo había perdido a tres personas en el accidente, acabé ganando el premio gordo al perdedor [...] (24-5)

Con el dinero de su infortunio creó becas para estudiantes, compró juegos de jardín y libros para la guardería y el colegio de sus hijos, donó una importante cantidad a su única hermana y todavía le quedó suficiente dinero para, renunciar a su puesto de profesor de literatura comparada en la Universidad de Vermont y dedicarse al estudio de la obra cinematográfica de un actor de cine mudo, Hector Mann, del que nadie sabía nada desde 1929.

Hundido en la desesperación por la pérdida de su familia, el interés sobre Mann le sacó del pozo donde moralmente se encontraba. El personaje sufre una transformación manifiesta en la forma obsesivamente quijotesca de investigar sobre Hector Mann: Viajar a Rochester, Washington, Nueva York, Londres, París y Berkele,

para ver y analizar los doce filmes del actor desaparecido, consultar hemerotecas para conseguir datos biográficos y tras un año de trabajo escribir *El silencioso mundo de Hector Mann*, publicado a los pocos meses. El preproducto de la obsesión de David es un libro sobre un autor de cine mudo, género caduco en nuestros días, como lo eran las novelas de caballerías en tiempos de Alonso Quijano; los viajes equivaldrían a las aventuras caballerescas y la manera obsesiva de investigar equivaldría a la locura que llevó al hidalgo a abandonar su aldea.<sup>213</sup>

Al acabar su investigación sobre el actor de cine mudo, en enero de 1988, se compró una cabaña en las montañas de Vermont, donde se instaló para traducir la obra de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*. Al cabo de unos meses de vivir esta nueva situación, recibió una carta de la mujer de Hector Mann, Frieda Spelling, invitándolo a viajar a Nuevo Méjico para conocer al actor. La incredibilidad llevó a David a responder exigiendo alguna prueba de la existencia de Hector antes de emprender el viaje. Al cabo de dos semanas, una noche al regresar de Brattleboro de hacer compras y pasar unas horas en el cine, encontró a Alma Grund esperándole en el porche de su casa para reiterar con urgencia la invitación de Frieda, debido a una repentina grave enfermedad de Hector Mann.

Hasta ahora tenemos un actor de cine mudo desaparecido cuarenta años atrás y un escritor francés del siglo XVIII, que no permitió publicar su obra máxima hasta después de muerto, influencias que recuperaron al narrador de la depresión en la que se había precipitado al quedarse sin familia.

Alma y David establecieron una breve, pero intensa relación sentimental de ocho días, tiempo en el que el escritor viajó a casa de Hector y regresó a Vermont. Durante el viaje de ida, ella, que estaba escribiendo la biografía de Hector, le puso al día en lo referente a la trayectoria del anciano actor desde 1929 hasta ese momento, así que le habló:

De su trabajo en una productora cinematográfica llamada Kaleidoscope Pictures en los años veinte; de cómo se vio excluido de la pantalla cuando el sonido delató su

---

<sup>213</sup> Urbina, 2007, p. 65.

acento argentino; de su faceta de seductor de actrices jóvenes; de su relación con Brigid O'Fallon y Dolores Saint John; del intento de suicidio de O'Fallon y de su ingreso en un centro psiquiátrico; de su embarazo, de la decisión de tener al niño y de su ocultamiento al darle de alta en el psiquiátrico; de cómo a Dolores se le dispara la pistola y la bala atraviesa el ojo de Brigid, mientras Hector se retrasa por un pinchazo en su De Soto azul de camino a casa de Dolores; de cómo Hector se deshizo del cuerpo de Brigid enterrándolo en las montañas; de cómo huyó a Seattle abandonando a Dolores, de cómo se cambió el nombre por el de Herman Looeser al encontrar una gorra usada marcada de esa manera, de cómo se instaló en Spokane, lugar de nacimiento de Brigid, donde el padre de ésta tenía una ferretería, de cómo éste le contrató para encargarse de la tienda, de cómo la hermana de Brigid, Nora, se enamoró de él por lo que tuvo que huir de nuevo, de cómo intentó suicidarse dos veces, de cómo formó pareja erótica con Sylvia Meers, para realizar actuaciones de sexo en vivo, ocultándose tras un antifaz; de cómo fue víctima de un atraco en un banco de Sandusky, Ohio, en donde encontró a Frieda Spelling y se la arrebató al atracador que la había cogido como rehén, resultando él, herido en el pecho; de cómo se casó con Frieda, quien lo había reconocido en cuanto lo vio en el banco; de cómo recobró el nombre de Hector adoptando el apellido de ella, de cómo se instalaron en Nuevo Méjico; de cómo se les murió un hijo de tres años; de cómo construyeron unos estudios de cine para hacer sus propias películas, catorce en total, financiándose con la herencia de la madre de Frieda con el acuerdo, entre ambos, de destruir toda esa obra a la muerte del actor.

## **Metaficción y cruce de autores**

La vida Hector Mann, las historias de sus películas y la historia de Chateaubriand se traban en la narración eje, la realidad de David Zimmer, ofreciendo al lector un texto que progresa gracias a la metaficción y la intertextualidad, en el que las diferentes unidades narrativas afectan y orientan la vida del protagonista.

Una vez el narrador ha presentado a Hector Mann, a sí mismo y su trágica situación familiar en el capítulo uno, dedica el dos a la obra del actor que, constituye una unidad narrativa independiente inserta en la historia de David Zimmer a la manera cervantina. Se dedica casi todo el espacio, veinticinco páginas, a describir y analizar su

creación, un *latin lover* vestido con traje blanco y con bigote, del que hablaremos en un epígrafe específico.

El espacio narrativo de *El libro de las ilusiones* se distribuye, por lo tanto, en contar la historia del narrador y la de Hector Mann de la siguiente manera, por un lado los capítulos uno, tres, cinco, seis, ocho y nueve desarrollan la historia central, la del narrador David Zimmer determinada por su desgracia, por la escritura de sus dos libros y el encuentro con Hector Mann.

En el capítulo siete David y Alma proyectan una película de Hector Mann rodada en los estudios de Nuevo Méjico, antes de que Frieda destruya la obra de su marido. Se trata de *La vida interior de Martin Frost*, en la que el protagonista es escritor y resulta ser el autor de *Viajes por el Scriptorium*. Es decir, en la película de Mann, *La vida interior de Martin Frost*, el protagonista se atribuye la autoría de la última novela de Auster, *Viajes por el Scriptorium*, y éste a su vez, rodará la película en cuestión en la vida real, la misma que Hector Mann rodó en su estudio y David vio con Alma.

## **La vida interior de Martin Frost**

El protagonista en ambas versiones es escritor y se instala en casa de unos amigos ausentes donde se encuentra con la protagonista del relato que está escribiendo en ese momento, de la que se enamora, que enferma y casi muere al terminar de escribir el relato; sólo quemando las páginas de éste, ella recobra la salud y vive.<sup>214</sup>

Además de *La vida interior*, se intercalan otras narraciones que, corresponden al análisis crítico de las películas mudas de Mann, que Zimmer publica con *El silencioso mundo de Hector Mann*. Por otro lado tenemos la mención de los títulos rodados en Nuevo Méjico, que David no puede ver por la inmediata quema de todo el material producido por el actor, a cargo de su viuda. De modo que la obra de Mann se divide en dos etapas:

---

<sup>214</sup> La versión en cine de Auster (2007) es más larga y cuenta con dos personajes más que no aparecen en la versión de Hector.



-Películas anteriores a 1929, rodadas en Kaleidoscope, Los Ángeles, doce películas mudas, analizadas en el libro de David Zimmer, *El silencioso mundo de Hector Mann*, publicado en 1988 y que se conservan en los fondos de las cinematecas de diversas partes del mundo. Los personajes pertenecen a lo más bajo de la sociedad, suele ser un patán contratado para hacer trabajos ingratos, modestos y mal retribuidos, camarero en *El Jockey Club*, chofer en *Fin de semana en el campo*, vendedor a domicilio en *Pepeles*, profesor de baile en *El lío del tango*, empleado de banca en *La cuenta del contable*. *Casa y hogar* y *Don Nadie* son las únicas ocasiones en las que aparece casado y con familia. Muestra alguna habilidad en *El fisgón*, como detective privado y como mago ambulante en *Vaqueros*. *Doble o nada* es una antología hecha a base de golpes graciosos de todas sus películas antes de que quebrara la productora Kaleidoscope. De *Escándalo*, David Zimmer no hace ningún comentario.

-Películas de los años cuarenta, rodadas en Tierra del sueño, Nuevo Méjico: De las catorce películas de esta época, se citan algunos títulos además de *La vida interior de Martin Frost*, *Informe del antimundo*, que remite a un hipotético mundo paralelo al nuestro o de ciencia ficción sobre el que George Langelaan escribió seis relatos publicados bajo el título *Relatos del antimundo*,<sup>215</sup> entre los que figura la que se considera la mejor novela del género del siglo XX, titulada *La mosca*.

Con *La balada de Mary*, posiblemente Mann le dedicara un homenaje a Mary White Ovington, periodista, sufragista, socialista, fundadora de la organización por el progreso de los ciudadanos de color en los EEUU en 1910; *Viajes por el Scriptorium* título de una novela de Paul Auster; *Emboscada en Standing Rock* entorno a la cual se asienta la mayor reserva de indios Siux de los EEUU, e *Historia de la luz*, quizás una referencia a la invención de Edison y su importancia en la evolución de la industria del cine.

Los títulos que se citan, de esta segunda etapa, relacionan la obra de Mann con iconos nacionales y con la literatura misma. Una periodista significada a favor de los intereses de los afro americanos; el título de una obra de Auster; la referencia al género de ciencia ficción; la localización de una reserva india, nombrada con uno de los

---

<sup>215</sup> Título original *Nouvelles de l'Anti-Monde*, publicado en los años cincuenta.

monumentos naturales más representativos del país, aunando naturaleza y realidad étnica confinada en reservas tras la expansión hacia el oeste de los colonos, asunto tratado extensamente en *El palacio de la luna*; el principio de la luz artificial remite a la bombilla inventada por Edison, considerado gloria nacional, aunque por su antisemitismo, despidiera de su empresa al padre de Auster, anécdota mencionada ya en este trabajo.

No me parece arriesgado pensar que Auster considere a Edison, un personaje que refleja la contradicción de su gran país, en el que el desarrollo de la industria del cine está unido a la invención de la bombilla y que el acontecimiento lo produzcan las manos de un racista intolerante, por otro lado, Mary White sería el contrapunto de la Historia americana, con su lucha desinteresada en favor de los negros.

Por lo que se nos rebela de la obra de Hector Mann en los títulos realizados en los estudios de Tierra del sueño, por un lado se aprecia un cambio de interés al desaparecer el personaje creado para el cine mudo, un Hector Mann con bigotito y su impoluto traje blanco esforzándose por superar los accidentes imprevisibles, por otro lado, esta segunda obra de Mann, podría formar parte de la obra austeriana al hacer referencia a la literatura, a la realidad histórica norteamericana, al desarrollo de la ciencia y la tecnología en su país, a la naturaleza y a la auténtica etnia norteamericana y a la obra del propio Auster como realizador, productor y guionista de películas. El viejo actor y él parecen una misma persona, preocupados por la ficción narrativa y la realidad de su país.

Además, David Zimmer encuentra en el estudio de Hector Mann de Nuevo Méjico su biblioteca repleta de autores franceses, entre los que se encuentra la obra de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* en la misma edición de La Pléiade que él está traduciendo en su cabaña de Vermont, por lo que empieza a comprender la razón de la afinidad que siente con el viejo actor: Chateaubriand,

Era otro punto de contacto, en cierto modo, otro eslabón en la cadena de encuentros fortuitos y afinidades curiosas que me habían atraído hacia él desde el principio. (254-5)

La biblioteca podría ser la de Auster, por la gran cantidad de autores franceses y la referencia al libro de Buñuel, *Mi último suspiro*; hay que recordar que, cuando estuvo en París, en 1967, Auster hizo el examen del IDHEC, para convertirse en realizador de cine, pero suspendió, aunque comenzó a escribir guiones para películas, lamentablemente perdidos.<sup>216</sup>

## **Hector Mann:**

David descubre a Mann como personaje de ficción en el cine mudo, pero en la novela tiene un lugar propio y su propia historia dentro de la narración. En el capítulo dos, como se ha mencionado, se le describe al lector como personaje de ficción, para pasar al plano de la vida real en el capítulo cinco.

### **Hector Mann, personaje de cine mudo.**

Cuando David Zimmer habla de la obra de los años veinte de Hector Mann y sobre todo, lo describe, lo hace desde una clave literaria, como lo hizo Cervantes tantas veces para los lectores del siglo XVII, don Quijote, Sancho, Monipodio, detallando lo que debían imaginarse, con el rigor de la creación de un personaje de teatro. Ahora Auster, a través de Zimmer nos describe lo que debemos imaginar que pasaba en la pantalla cuando aparecía Hector Mann:

Antes del cuerpo está la cara, y antes de la cara está la tenue línea negra entre la nariz y el labio superior. El bigote. (38)

### **El bigote**

El bigote -filamento agitado de ansiedades, comba de saltos metafísicos, trémula hebra de azoramiento- es el sismógrafo de los estados de ánimo de Hector, y no sólo hace reír, sino que dice lo que Hector está pensando, permite que el espectador acceda al mecanismo de sus pensamientos. [...] el bigote es el instrumento de comunicación, y aunque hable un lenguaje sin palabras, sus sacudidas y estremecimientos son tan claros y comprensibles como un mensaje transmitido en alfabeto Morse. [...] y como Hector es capaz de controlar los demás músculos de la cara, el bigote empieza a moverse por sí solo, como un animalito dotado de conciencia y voluntad independiente. [...]

En movimiento el bigote es un instrumento para expresar lo que todo hombre piensa. En reposo, es algo más que un adorno. Señala el lugar de Hector en el mundo, establece el tipo de personaje que debe representar y

---

<sup>216</sup>Gérard de Cortanze, Dossier Paul Auster, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 178.

define quien es a ojos de los demás. [...] Es el caballero español, *el latin lover*, el pícaro de tez morena con sangre ardiente corriendo por sus venas (38-9)

La configuración para el lector de Hector Mann, se hace plásticamente, desde la cara, marcando el bigote y desde el bigote se profundiza en la interpretación del actor como personaje. A través del bigote y no de la voz, se dirigirá al espectador para hablarle, de sus “ansiedades”, de “sus saltos metafísicos” y le transmitirá sus “pensamientos”; el bigote “señala su lugar en el mundo” y “define quien es a los ojos a los demás.” Estas dos últimas afirmaciones están dentro de la línea creativa de Auster, en la postmodernidad, encontrar el lugar en el mundo era una constante para Marco Stanley Fogg de *El palacio de la luna*, de 1989 y *El libro de las ilusiones*, 2002, trece años después, plantea en Hector Mann, la misma necesidad.

## **El traje blanco**

Se lo pone todas las mañanas, del mismo modo que un caballero andante se reviste de su armadura, preparándose para las batallas que la sociedad le tenga reservadas y ni una vez se detiene a considerar que está logrando lo contrario de lo que pretende. No se está protegiendo de los posibles tropiezos, se está convirtiendo en un objetivo, en el centro de todos los contratiempos que puedan ocurrir en un radio de cien metros entorno a su persona. El traje blanco es una señal de la vulnerabilidad de Hector, y confiere cierto patetismo a las bromas que el mundo le gasta. Obstinado en su elegancia, aferrado a la convicción de que el traje lo transforma en el hombre más deseable y seductor, Hector eleva su propia vanidad a una causa con la que los espectadores pueden simpatizar. [...]El traje blanco convierte a Hector en un desvalido. Pone al público de su parte y cuando un actor logra eso, ya puede hacer lo que le dé la gana. (40-1)

La vulnerabilidad del traje blanco con el que se enfrenta al mundo y que debe permanecer impoluto, recuerda el anacronismo de la indumentaria de don Quijote y el elemento sorpresa que causaba entre sus coetáneos. Hector se pone el traje blanco, como don Quijote se vestía la armadura de caballero, y como remarca Zimmer, ni una vez se detiene a considerar [aplicable, también a don Quijote] que está logrando lo contrario de lo que pretende. Ambos consiguen las carcajadas del espectador y del lector, pero su intención era mostrarse al mundo como héroes.

La imaginaria identidad lograda de caballero andante con armadura de don Quijote, y la de un hombre deseable y seductor, con traje blanco sin mácula de Hector, les aúna en su dimensión ficticia.

Hector debe sortear toda clase de obstáculos para mantenerse limpio y al hacerlo provoca la risa del espectador que es para lo que fue creado, pero a diferencia de don Quijote, él si conquistará a la chica.

## **Escrutinio**

Auster hace un breve escrutinio de actores coetáneos a Mann en la vida real y los diferencia de él, Roscoe, Arbuckle, Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton y Harry Langdon, agrupándolos como,

[...] inadaptados sociales, y como esos personajes no pueden ni amenazarnos ni ser merecedores de envidia, les deseamos suerte para que triunfen sobre sus enemigos y conquisten el corazón de la chica. El único problema es que no saben que hacer con la chica una vez se quedan a solas con ella. Con Hector nunca nos asaltan esas dudas. Cuando guiña el ojo a la chica lo más probable es que ella se lo guiñe a su vez. (41-2)

Como don Quijote, Hector es un individuo anónimo o un antihéroe, que sufre la agresión de la realidad más pedestre,

[...] no está en desacuerdo con el mundo, sino que es una víctima de las circunstancias, un hombre con una inagotable habilidad para atraer la mala suerte. [...] Hector nunca se queja. Hay puertas que le pillan los dedos al cerrarse de golpe, abejas que le pican en el cuello, estatuas que le caen en la punta del pie, pero una y otra vez se sobrepone a sus infortunios y continúa su camino. [...] Lo que importa no es la habilidad para evitar los problemas, sino la manera en que se enfrenta a ellos cuando se presentan. (42-3)

## **Deseos no respetados**

En *El libro de las ilusiones* se hace referencia al interés de Emily Dickinson de publicar sus poemas; de Van Gogh por vender cuadros, pero también se hace referencia al deseo de Kafka sobre la destrucción de sus manuscritos encomendada a su amigo

Max Brod, quien afortunadamente ignoró su voluntad, por lo que hoy contamos con mayor número de textos del genial escritor checo. (p. 223)

Chateaubriand hubiese preferido destruir el manuscrito, así nos ofrece el narrador de *El libro de las ilusiones* un párrafo del autor al que está traduciendo al inglés:

La triste necesidad que siempre me ha tenido cogido por el cuello, me ha obligado a vender mis *Memorias*. Nadie puede imaginarse lo que he sufrido al verme obligado a empeñar mi tumba, pero debo este último sacrificio a mis solemnes promesas y a la coherencia de mis actos...Yo pensaba legarlas a Madame Chateaubriand. Ella las habría revelado al mundo o las habría eliminado, según su conveniencia. Ahora más que nunca creo que esta solución habría sido preferible. Me han instado a que publicara en vida mía alguna partes de estas *Memorias*, pero prefiero hablar desde las profundidades de mi tumba. (p.75-6)

Por el contrario y como contrapunto, David fue testigo impotente del cumplimiento del deseo de Hector, vio quemar las películas y todo el contenido del estudio de cine de los estudios de Tierra del sueño, desde los bosquejos de los decorados, hasta el vestuario.

En el caso del libro que David Zimmer, dice al lector que, está escribiendo, hay que tener en cuenta que los acontecimientos narrados ocurrieron entre 1987 y 1988, pero el narrador comienza a escribir a primeros de enero de 1999, dos años después de que la Hermandad Internacional de los Fanáticos de Hector Mann, considerándolo “el espíritu fundador del movimiento,” (p. 334) lo invitara a su reunión anual para que diera una charla sobre Mann. Al constatar el deseo de los miembros, más de trescientos, de contar con información sobre la personalidad y la vida del viejo actor, decidió escribir el libro, advirtiendo al lector de que pensaba dejar el manuscrito a un abogado para que se publicara cuando él “lleve mucho tiempo muerto.” (p. 335)

*El libro de las ilusiones* de Paul Auster se publicó en el 2002 y David Zimmer, como narrador del libro, del que se habla en el texto de Auster y del que no se nos menciona el título, terminó de escribirse en octubre de 1999, por lo que tenemos que tener en cuenta que, como en *El Quijote*, uno es el que escribe, Cervantes/Auster y otro el que se dice, expresamente que escribe, Cide Hamete Benengeli/ David Zimmer.

En el caso de Auster/ Zimmer, el primero incumplirá el deseo de su personaje narrador y publicará el libro sin respetar su voluntad, seguir “[...] el ejemplo de Chateaubriand” (p. 335) y publicar su libro pasados cincuenta años de su muerte; aunque *Memorias de ultratumba* se publicó en 1848, el mismo año de la muerte de su autor.

Podríamos suponer, ficticiamente claro que, Zimmer debió morir en 2002 para que se pueda admitir la paradoja de que al fin y al cabo se cumplió su deseo de publicar su obra como se hiciera con la de Chateaubriand, aunque en ningún caso fuera lo indicado por los autores respectivos. Sin embargo hay una diferencia entre ambos libros, en la cubierta de la obra del pensador francés aparece él mismo como autor y en la de David Zimmer es Paul Auster quien ocupa ese lugar, planteando de nuevo, en la obra austeriana, el asunto de la autoría y el libro como tema en sí mismo, asunto que remite automáticamente, como hemos señalado con anterioridad al *Quijote*.

Con respecto al título, Zimmer no nos lo indica, por lo que debemos suponer que coincide con el de Auster. Recordemos que, en el caso del *Quijote*, el capítulo nueve da cuenta del título y del autor que acompañan al cartapacio toledano, que no coincide con el de la primera edición, detalle que remite a la distinción entre el que escribe y el que se dice que escribe.

## **Libros que producen libros**

Como se ha mencionado más arriba, aproximadamente diez años después de la publicación de *El silencioso mundo de Hector Mann*, los admiradores de Mann convocaron a Zimmer para que les hablara del actor y frente a las preguntas sobre su vida después de su desaparición, Zimmer optó por callar en 1997 y en 1999, cuando toma conciencia de que su final se acerca y de que el siglo de Hector Mann está a punto de concluir, decide relatar los acontecimientos y con estas palabras comunica al lector las razones por las que escribe en ese momento y no antes:

Cumplí cincuenta y un años en marzo de 1998. [...] seis meses más tarde, [...] justo una semana después de mi participación en un debate sobre cine mudo [...] tuve mi primer ataque al corazón. [...] El segundo se produjo el veintiséis de noviembre, en plena comida de Acción de Gracias en casa de mi hermana en Baltimore.

[...] Hay pensamientos que destrozan el espíritu, ideas de tal fuerza y fealdad que corrompen en cuanto empiezan a concebirse. Me daba miedo lo que sabía, miedo de precipitarme en el horror de lo que sabía, y por tanto no plasmé esa idea en palabras hasta que fue demasiado tarde para que las palabras me sirvieran de algo. No tengo nada concreto que ofrecer, ninguna prueba válida frente a un tribunal, pero después de repasar los acontecimientos de aquella noche ( se refiere a la noche en que murió Hector Mann) una y otra vez durante los últimos once años, estoy casi seguro de que Hector no murió de muerte natural. 335-6

David Zimmer sospecha de la intervención de Frieda para precipitar la muerte de Hector y evitar que decline su deseo sobre la destrucción de su obra. Esos pensamientos son a los que se refiere y los que le destrozan el espíritu de Zimmer, la falta de pruebas que apoyen sus dudas le llevan a callar hasta después de su muerte. Alma se había suicidado al morir Frieda durante una violenta discusión por destruir, ésta, el manuscrito de la biografía de Hector sobre la que trabajaba Alma, de modo que David se había quedado solo de nuevo. Más tarde rehará su vida, según nos cuenta él mismo cuando decide escribir el libro.<sup>217</sup>

En *El libro de las ilusiones* es el tópico mismo del primer libro de David Zimmer, *El silencioso mundo de Hector Mann*, lo que le lleva a escribir un segundo libro. Hector Mann, el hombre silencioso, sale de su soporte de celuloide para invadir la realidad de Zimmer; como la fama real de la primera parte del *Quijote* y los duques en la ficción, animaron a Cervantes a escribir la segunda parte y evitar otros avellanedas.

La publicación de un libro, en ambos casos, (el primer *Quijote* y *El silencioso mundo...*) es responsable de la publicación del segundo, *El Quijote* de 1615 y el libro que nos ocupa en estas páginas.

Este aspecto es, en mi opinión, una de las ideas fundamentales de *El libro de las ilusiones* de Paul Auster, los libros se reproducen por si solos, siendo los autores meros instrumentos de un imperativo imprevisible que oculta sus propios misterios y que reside en algún lugar entre la realidad del autor y la ficción que él mismo es capaz de generar. La fama de don Quijote se expone en los primeros capítulos de la segunda parte, y más adelante entre los duques de Barcelona. Cervantes supo aprovecharse de la realidad para crear ilusión en su personaje tras haber alcanzado la fama. Auster inventa

---

<sup>217</sup> Anna Blume nos dirá en *Viajes por el Scriptorium* que, es con ella con la que finalmente ha acabado casándose, hecho que se confirma en *Viajes por el Scriptorium*.



la asociación de *fans* de Hector Mann para justificar la escritura del libro póstumo de David Zimmer, en ambos casos la fama de un libro provoca la escritura del segundo.

En *Leviatán*, vimos a Peter Aaron escribir la historia de su amigo Benjamín Sachs a contra reloj para proteger la imagen de éste, de los medios de comunicación. En este caso la versión de la prensa y la televisión equivalen al libro que origina la escritura de otro libro.

*El libro de las ilusiones* es como *Memorias de ultratumba* de Chateaubrian y *Mr. Vértigo*, el libro de un muerto, de alguien que calla lo que sabe durante años para no ser testigo del efecto que causan sus palabras y espera morir para hacer públicas sus opiniones y sospechas.

## ***Brooklyn Follies***

Después de superar un cáncer de pulmón, Nathan Glass se instala en Brooklyn, donde vivió su primera infancia. Es divorciado y tiene una hija casada con la que no se lleva bien; ha sido agente de seguros y ahora, jubilado a los cincuenta y nueve años, pretende vivir lo que le quede de vida con su pensión y los cuatrocientos mil dólares que le corresponden de la venta de la casa que ha sido su vivienda familiar hasta que el cáncer cambió su vida.

Para salir del estado de indolencia al que su nueva situación le conduce, se propone escribir *El libro del desvarío humano*, una recopilación de anécdotas sobre la:

[...] equivocación, torpeza y batacazo de cada insensatez, flaqueza y disparate que hubiera cometido durante mi larga y accidentada existencia. Cuando no se me ocurrieran anécdotas que contar sobre mí mismo, escribiría cosas que hubieran ocurrido a conocidos míos, y cuando esa fuente se agotara a su vez, me inspiraría en hechos históricos, recordando las locuras de mis congéneres a lo largo de los siglos [...]

Pensaba en el proyecto como si fuese un libro, pero en realidad no lo era. Utilizando cuadernos de papel amarillo hojas sueltas el reverso de sobres e impresos publicitarios de préstamos y tarjetas de crédito, me dediqué a compilar lo que venía a ser una desordenada serie de notas, una mezcolanza de anécdotas sin relación entre sí que iba guardando en una caja de cartón a medida que las terminaba. El plan era más absurdo de lo que parecía. Algunas historias no pasaban de unas cuantas líneas, y buen número de ellas, en especial las relativas a la transposición de sonidos o la confusión de vocablos se componían de una sola frase. *Hamburguesa con queso*

*graseada* en lugar de *hamburguesa con queso braseada*, [...] *Si no lo creo no lo veo*. [...] Finalmente, añadí otra caja a mi colección. Le puse la etiqueta de “Destinos crueles,” [...] (pp.13-4)

Como la historia de Jonas Weinberg, (17-19) que tras muchos años sin ver a su madre, ésta fallece en un accidente de tráfico cuando estaban a punto de reencontrarse.

## **El protagonista y Tom**

La primera persona ocupa todo el espacio narrativo, dando paso, desde el principio, a la relación entre narrador y lector:

Llevo más de una docena de páginas parlotando sin parar, pero hasta ahora mi único objetivo era presentarme ante el lector y preparar la escena para la historia que me dispongo a narrar. Yo no soy el personaje principal de este relato. La distinción de llevar el título de protagonista de este libro corresponde a mi sobrino Tom Word, el único hijo varón de mi hermana June. (p. 20)

No es así, el protagonista de la historia es Nathan Glass y el lector será consciente de ello de inmediato, porque el que ocupa el primer plano en el relato es Nathan Glass. El recurso sirve de vía y pretexto para acercarse al lector y presentar, con generosidad, a su sobrino Tom, un joven, al parecer brillante, que deja sus estudios de doctorado renunciando a una beca, para trabajar de taxista primero y de dependiente en una librería de lance en Brooklyn, en el momento que se encuentra con su tío Nathan.

El narrador desplaza la atención del lector hacia su sobrino porque su aparición origina el desarrollo de los hechos que se describen a continuación y que constituyen la historia que genera la novela *Brooklyn Follies*, pero el relato de los mismos se hace siempre desde la perspectiva y con el protagonismo de Nathan Glass. Tom es el soporte humano con el que el azar desencadena los acontecimientos del futuro inmediato; el azar es el responsable de la historia y por eso Tom es presentado como protagonista.

El libro comienza con la detallada prehistoria de Nathan Glass que explica las razones que le han llevado hasta Brooklyn para esperar la muerte. Pensaba que el futuro no le guardaba nada más que el final de una vida en soledad. El encuentro con el hijo de su querida hermana muerta le restaura un entorno familiar perdido con el divorcio. Tom es el responsable de que su futuro deje de ser una tranquila espera, con los oportunos

coqueteos con camareras de restaurantes de barrio, como es el caso de Marina en el *Cosmic Dinner*, para verse rodeado de familia y amigos que le reintegran a una vida que pensaba, había dejado atrás.

Tom sirve de nexo entre la vida anterior de Nathan y lo que le queda por vivir, al ponerle en contacto con su hermana Aurora, también sobrina suya y la hija de ésta, Lucy, con Nancy Mazzucchelli, sus hijos y su madre, Joyce, con la que acaba teniendo una relación amorosa; con Harry Brightman, dueño de la librería *Brightman's Attic* donde trabaja Tom, y también con Stanley y Honey Chowder, ésta última acabará casándose con Tom.

La novela parece un cuento de hadas con final feliz, pero el choque de los aviones contra las torres gemelas y el Pentágono darán al final de la historia un sentido diferente convirtiéndola en una elegía, en palabras del propio autor, que veremos enseguida.

El azar había provocado el encuentro entre tío y sobrino el veintitrés de mayo del 2000, como se ha dicho, después de siete años sin contacto, y la historia que Nathan Glass describe detalladamente los sucesos desde ese momento y los quince meses y medio siguientes, hasta un día antes del fatídico once de septiembre, momento en el que sufre un falso ataque al corazón. Cuando le den el alta en el hospital, a las ocho de la mañana será

[...] justo cuarenta y seis minutos antes de que el primer avión se estrellara contra la torre norte del World Trade Center. (310)

La sombra de los atentados se cierne de manera velada sobre toda la novela, pero no afloran hasta el final. Esos párrafos le dan un vuelco total al libro. Todo lo que ha tenido ante sus ojos el lector cobra un sentido inusitado, *Brooklyn Follies* se transforma en una elegía, en un himno a una forma de vivir que desapareció de un plumazo de la faz de la tierra. El escritor descubre que lo que tiene ante sí es un canto a un mundo perdido, a la belleza y sencillez de una vida cotidiana que dejó de ser posible a partir de aquellos acontecimientos. El once de septiembre cambió el rumbo de la historia haciéndonos entrar en un periodo ominoso.<sup>218</sup>

El azar y lo imprevisible, realidad histórica, historias cruzadas y literatura se combinan en la historia que *Brooklyn Follies* nos cuenta.

---

<sup>218</sup> Entrevista a Paul Auster, periódico El País, 18-3-2006.

## El azar y lo imprevisible

Sin prever el fin de una época, el azaroso encuentro entre tío y sobrino desarrolla la pequeña historia de historias pequeñas, como es habitual en la narrativa austriaca. Unas historias que se acomodan unas con otras generando una parcela de la realidad que, en este caso, representan el final de una forma de vida, como señala Paul Auster, en la que cierto tipo de problemas tenían solución, como el cáncer de Nathan, la complicada vida de Aurora y Lucy, el fracaso matrimonial de Nancy Mazzucchelli y la soledad de Tom y Nathan pero, tres cuartos de hora después de que éste abandone el hospital, en las últimas líneas de la novela, la vida de estos personajes tendrá un antes y un después del día en cuestión, como lo fue, en los sesenta, el fin del *sueño americano* por la intervención de los Estados Unidos en Vietnam, momento al que pertenece la historia de Marco Stanley Fogg y su amigo David Zimmer en *El palacio de la luna*; de William Guveritch, durante sus años de estudiante en Columbia, antes de convertirse en Willy Christmas en *Tombuctú* y de Benjamín Sachs, objetor contra la guerra de Vietnam, encarcelado por ello y convertido en anarquista con el nombre del Fantasma de la libertad en *Leviatán*.

Con la inesperada actuación de Al Qaeda, el equilibrio conseguido en las vidas de los personajes carece de sentido y une el feliz y cerrado desenlace de la historia con el trágico comienzo de un tiempo de desconcierto, incertidumbres y desconfianza. Como si un nuevo poder absoluto, que amenaza desde el cielo, convirtiera la existencia en un nuevo estado de terror a lo desconocido e imprevisible, como si el hombre se viese, nuevamente, ante la incógnita del poder del absoluto, desplazado por él mismo desde el Renacimiento.

Las anónimas vidas de los personajes de *Brooklyn Follies*, corresponden, desde el once de septiembre de 2001, a un pasado en el que la certidumbre permitía vivir como se describe en la novela, ajenos a su vulnerabilidad, preocupados por ellos mismos en un pequeño universo en el que son capaces de arreglárselas solos y escribir libros sobre anécdotas insignificantes, tanto particulares como históricas, mientras en el trasfondo histórico real se fraguan acontecimientos que eliminan de un golpe el sentido de esa forma de vida y les advierte de que ni el azar, ni el poder supremo determinan los

acontecimientos, sino, parafraseando a Sartre, son los otros los que determinan nuestras vidas.

Por esta razón la historia de Nathan Glass se encaminaba hacia un desacostumbrado final feliz en la narrativa austeriana, desvirtuado por los acontecimientos que Nathan y el resto de los personajes no esperaban vivir ese día.

## Historias cruzadas

*Brooklyn Follies* permanece fiel al modelo cervantino, en lo referente al relato variado o digresivo, en el que cada personaje aporta su propia historia generando un engranaje de éstas, que desplazan eventualmente el interés de la narración central, proponiendo puntos de visión diferentes de una realidad diversa, que interesa tanto como el eje narrativo del relato, en este caso, el traslado de Nathan a Brooklyn y su intención de escribir un libro sobre el desvarío humano.

Las historias de los hermanos Tom y Aurora, como la del resto de personajes, representan oportunidades diferentes de asomarse a la Norteamérica profunda o intrahistórica. Por un lado Tom, el caso de un estudiante de doctorado brillante que abandona su tesis sobre el poema épico de Melville, *Clarel* y desempeña empleos de supervivencia, como taxista y como dependiente en una librería y el encuentro con Honey, la maestra con la que se casará y acabará siendo profesor de inglés de enseñanza secundaria; por otro, la historia de su hermana Aurora, como madre soltera de Lucy, exbailarina de top-less, excantante de un grupo de música pop, exdrogadicta y esposa de un fanático miembro de una secta pseudo religiosa del Templo del verbo divino y su relación con la amorosa madre Nancy Mazzucchelli tras separarse, ésta, de su infiel marido James Joyce, creador de sonidos para películas; y cerrando el círculo, la madre de Nancy, Joyce (también nombre de mujer) viuda que, establecerá una relación amorosa con Nathan.

Además la novela nos ofrece la historia del dueño de la librería *Brightman's Attic*, Harry Brightman, en otro tiempo Harry Dunkel, donde trabaja Tom, y su vida llena de altibajos y contrastes: homosexual, casado con una rica heredera, padre de una niña esquizofrénica, marchante de un solo pintor de éxito a través de su galería en

Chicago, vendedor de falsificaciones de este pintor tras su muerte; juzgado y condenado por ello; desplazado a Nueva York tras cumplir su condena, por imposición de su suegro, quien además, le hace renunciar a su hija y a su mujer a cambio de la cesión del edificio de la librería y que sin poder evitarlo, tratará de vender como auténtico, un falso manuscrito de *La letra escarlata* de Hawthorne.

La historia de Tom se conecta con la de Nathan por su parentesco y el especial cariño que el tío sentía por el hijo de su hermana. Además existe entre ellos la complicidad literaria, ya que el narrador confiesa que, de no haber sido por las circunstancias hubiese seguido los pasos de Tom:

Quando yo tenía su edad, esperaba seguir un camino similar al que mi sobrino había escogido. Como él, en la facultad había cursado la especialidad de inglés, con la secreta ambición de seguir estudiando literatura o quizá probar suerte con el periodismo, pero me faltó valor para hacer alguna de las dos cosas. La vida se metió por medio –dos años en el ejército, trabajo, matrimonio, responsabilidades familiares, necesidad de ganar cada vez más dinero, toda esa cagada que nos deja empantanados cuando no tenemos los cojones para luchar por lo que queremos-, pero nunca perdí el interés por los libros. Leer era mi válvula de escape, mi desahogo y mi consuelo, mi estimulante preferido: leer por puro placer, por la hermosa quietud que te envuelve cuando resuenan en la cabeza las palabras de un autor. Tom siempre había compartido esa afición conmigo y desde que cumplió cinco años me había preocupado de enviarle libros varias veces al año. [...] Le inicié en la lectura de Poe cuando tenía once años [...] (p. 21-2)

## Literatura

Por esta afición compartida se justifica, en el relato, la conversación sobre la tesina de Tom, *Edén imaginario: vida y pensamiento en la Norteamérica anterior a la Guerra de Secesión*, construida, al parecer, sobre el refugio interior de Poe y Thoreau, el territorio “adonde se va cuando ya no es posible vivir en el mundo real,” (p. 23) la imaginación.

En la tesina, Tom hace un análisis de:

*Filosofía del mobiliario, La casita de Candor y El señorío Arnheim*<sup>219</sup>, que, [...] vistas en conjunto, ofrecen un sistema plenamente elaborado de las aspiraciones humanas.

---

<sup>219</sup> Ensayos breves de Edgar Allan Poe.

[...] -Dan una descripción de la habitación ideal, la casa ideal, el paisaje ideal. Después salto a Thoreau y examino la habitación, la casa y el paisaje tal como se presentan en Walden.”

[...] A su manera desenfadadamente personal, a los dos les dio por reinventar Norteamérica. En sus reseñas y artículos críticos, Poe combatió por una nueva literatura autóctona, una literatura norteamericana, libre de influencias inglesas y europeas. La obra de Thoreau representa una incesante arremetida contra el orden establecido, una batalla por encontrar una nueva forma de vivir en esta tierra. Ambos creían en Norteamérica y los dos opinaban que este país se estaba yendo al carajo, aplastado por una creciente montaña de máquinas y dinero.

[...] Con tal de tener valor de rechazar las imposiciones de la sociedad, todo el mundo podía vivir como le diera la gana. ¿Y con qué objeto? Para ser libre. Pero ¿libre para qué? Para leer y escribir un libro como *Walden*. Poe, por su parte, se refugió en un sueño de perfección. Echa una mirada a *Filosofía del mobiliario*, y descubrirás que su habitación imaginaria estaba concebida extrañamente con el mismo propósito. Es un recinto para leer, escribir y pensar. Un lugar de contemplación, un refugio silencioso donde el espíritu puede hallar al fin cierto grado de paz. (23-4)

Desde *Ciudad de Cristal y Fantasmas*, primera y segunda novelas de *Trilogía de Nueva York*, Auster remite constantemente a los grandes escritores norteamericanos fundacionales, Poe y Thoreau, también Melville. Recordemos, también que, Daniel Quinn en *Ciudad de cristal*, se pregunta porqué don Quijote no eligió escribir en lugar de actuar, yo me atrevería a decir porque, como Poe y Thoreau en la vida real, él fue creado para reinventarse a sí mismo y disfrutar de la libertad que limitaba el absolutismo desde los tres pilares del estado moderno hispano, la administración burocratizada, el dinero y el ejército regular, me remito al estudio de Maravall,<sup>220</sup> circunstancia que de alguna manera vivieron y sintieron tanto Poe, como Thoreau en su época en Norteamérica.

El hidalgo manchego se refugió en la imaginación cuando ya no le interesaba vivir en el mundo real, estrategia que sugiere Tom que adoptaron los dos escritores de su estudio. Poe se refugió en “la habitación perfecta”, “[...] un recinto para leer, escribir y pensar.” Thoreau se instaló en una cabaña construida por él mismo en Concord (Massachusetts), donde se retiró durante dos años para escribir *Walden* y ambos arremetieron contra la decadencia de la nueva América, cada vez más burocratizada, más mecanizada y más rica, por lo tanto más alejada del espíritu libre que entrañaba el contacto con naturaleza y con la que se convivía durante la expansión hacia el oeste.

---

<sup>220</sup> *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, Instituto de estudios Políticos, 1948.

Ambas posturas nos devuelven a la literatura del siglo XVII español, en la que un vejete enloquecido elogiaba la Edad de Oro en el capítulo once de la primera parte de sus aventuras, en el que, como recuerda Rey Hazas:

[...] aboga por una sociedad ideal, igualitaria y placentera, en la que no existe propiedad privada -que ignora estas dos palabras *tuyo* y *mío*- ni necesidad de trabajar, porque la naturaleza ofrece el “ordinario sustento” sin “tomar otro trabajo que alzar la mano y tomarle de las robustas encinas.” Un paraíso en fin en donde “no había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen”.<sup>221</sup>

El estudio de *Walden* y la defensa de la mítica Edad de Oro grecolatina, en la barroca Edad de Hierro que le tocó vivir a Cervantes, como se refiere Antonio Rey Hazas al tiempo del inmortal escritor, requeriría un espacio de investigación propio. Aquí sólo me limito a mencionar el enfoque cervantino que Tom concede al estudio sobre la autodeterminación de Poe y Thoreau en su, al parecer, brillante tesina, que refleja, sin duda una idea propia del mismo Paul Auster.

Conviene recordar aquí también, para reforzar la coherencia de la obra austeriana en este sentido que, en *La habitación cerrada*, Fanshawe le cuenta al narrador que mientras ha estado desaparecido, ha vivido en una choza cerca de una reserva de indios hopi en Arizona (p. 136) y en *El palacio de la luna*, Thomas Effing dedica varias páginas al elogio de la vida en la naturaleza a través de la historia y la obra del pintor Ralph Albert Blakelock (1847-1919) (p. 141). David Zimmer se instala, también, en una cabaña aislada en Vermont para traducir a Chateaubrian en *El libro de las ilusiones* y es en Vermont, también, donde Peter Aaron escribirá la historia de su amigo Benjamín Sachs en *Leviatán*.

La coincidencia entre el nombre del marido de Nancy, James Joyce y el autor de *Ulises*, sirve de pretexto para volver a incidir en la omnipresencia de la literatura en la vida, en lo cotidiano y lo casual y es un guiño del autor para traer a la memoria del lector a otro gran referente del mundo literario universal, porque en definitiva, Auster nos convoca, de nuevo, desde la literatura y por la literatura.

---

<sup>221</sup> Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005, p, 225.



Con la jubilación, Nathan se convierte, en el escritor que no pudo ser cuando trabajaba, de ello habla con Tom durante el viaje a Vermont: su “libro *El desvarío humano* [...] avanzaba a toda máquina sin ver un final, cada historia que escribía parecía engendrar otra y luego otra” por lo que Tom le dice, “Te estás convirtiendo en un verdadero escritor.” (p. 153) Opinión que Nathan considera exagerada. Para reforzar la idea de que la edad, el momento y la cantidad de obra para considerarse un escritor no está predeterminada, Tom recuerda que: Joyce, es autor de tres novelas, Balzac de noventa. Que el primer relato de Kafka lo escribió en una noche y Stendhal, *La cartuja de Parma* en cuarenta y cinco días. Que Melville tardó dieciséis meses en escribir *Moby Dick*, Flaubert cinco años en *Madame Bovary* y que Musil dieciocho años en su incompleto *El hombre sin atributos*. Y continúa con que Milton era ciego y a Cervantes le faltaba un brazo. A Christopher Marlowe lo mataron en una reyerta de taberna. Por otro lado, Thomas Wentworth Higginson “corrigió” los poemas de Emily Dickinson, después de calificar *Hojas de hierba* de libro inmoral. Que Poe, loco y borracho murió en una alcantarilla de Baltimore y eligió como albacea literario a Rufus Griswold que lo despreciaba. Por lo que Tom llega a preguntarse sobre quién rige los destinos del mundo, cuestión que, enlaza con el inesperado ataque contra la ciudad de Nueva York.

Kafka resulta ser el escritor favorito de Tom y se arrepiente de no haber escrito su tesis sobre él. Menciona la relación entre su biografía y su obra, un gran escritor con una biografía extraordinaria. Cuenta la historia de la muñeca que le escribía cartas a la niña que la echaba de menos y cómo esas cartas, escritas por el propio Kafka, hacen olvidar a la niña la pena por la pérdida de la muñeca, concluyendo que si puedes vivir dentro de un mundo imaginario las penas de la realidad dejan de existir. (pp.153-161) Volvemos a Cervantes y a la decisión del hidalgo de vivir en un mundo imaginario para evadirse de la realidad. Como la niña disfrutando de las cartas que tan generosamente escribía para ella Kafka, don Quijote creó para sí mismo un mundo paralelo que lo sacó de su indolente vida.

Con todo lo expuesto volvemos a encontrar en *Brookling Follies* de Paul Auster, las mismas constantes de sus primeros trabajos de años ochenta, azar, historias dentro de historias y literatura dentro de literatura.

## ***Un hombre en la oscuridad***

August Brill crítico literario, convalece en casa de su hija tras un accidente de tráfico del que, como consecuencia, se ha quedado inválido. Durante las horas de insomnio se dedica a imaginar la historia de Owen Brick, un mago de profesión, en la vida real que, sin saber por qué, se encuentra metido en un pozo sin posibilidad de salir por sí solo. Owen lleva uniforme militar y, por los sonidos que le llegan del exterior del hoyo, deduce que está en medio de una guerra. Al amanecer una voz le llama por su nombre y su rango, “Cabo Brick” y minutos después consigue salir fuera, gracias a la ayuda del sargento Serge Tobak, que le pone al día sobre la guerra civil que destruye Norteamérica en tiempo actual, sin que hayan tenido lugar los acontecimientos del 11-S.

Owen se entera de que ha sido destinado para eliminar al responsable, que con su imaginación, genera la contienda, a quien describe como a un hombre que,

Se pasa el día entero sentado en una habitación, escribiéndolo todo y cualquier cosa que escribe se convierte en realidad. Los informes del servicio secreto dicen que vive atormentado por la culpa, pero que no lo puede remediar. (18-9)

Incapaz de matar a nadie, Owen morirá durante un bombardeo aéreo y éste será el fin de la narración de August.

Auster nos presenta un personaje para que nos informe del proceso de creación de una historia mientras, paralelamente, se desarrolla la realidad que le envuelve: La convivencia con su hija divorciada y la hija de ésta, tratando de superar la pérdida de su compañero, cuya cruel ejecución en Irak fue retransmitida por Internet.

Los tres personajes comparten la soledad y el intento por restablecer sus vidas, August inventa o recuerda historias en la oscuridad, mientras deja pasar las horas insomne; su hija Miriam, se dedica con pasión a dar clases y a escribir un libro sobre los recuerdos de Rose Hawthorne sobre su padre; Katya, en compañía de su abuelo, se pasa los días viendo y analizando películas en DVD, para preparar su futuro como montadora de películas y August le contará su vida con Sonia, su mujer, fallecida recientemente.

Sin trama, la novela presenta a unos personajes durante algunas horas de la noche, afectados por la intervención de los Estados Unidos en Medio Oriente. Padre e hija pertenecen a una realidad anterior al 11-S, ambos han sufrido por sus fracasos matrimoniales y ahora padecen las ausencias, en el caso de August, por la muerte de su mujer, a la que abandonó después dieciocho años de matrimonio por una mujer catorce años más joven, aunque volvieron a casarse años después. A Miriam la abandonó el padre de Katya cuando ella tenía cuarenta y dos años, para irse con una alumna.

El caso de Katya pertenece a una realidad heredada de la tragedia del *World Trade Centre*, las guerras de Irak y de Afganistán; su ex novio, Titus, comprometido en Irak como conductor de camionetas, fue hecho prisionero y su ejecución fue colgada en Internet, como se ha adelantado.

August inventa la historia y la muerte de Owen Brick en una guerra civil de ficción y simultáneamente, recuerda el asesinato de la profesora de literatura que tanto estimuló a la lectura al primo belga de su mujer, Jean.Luc, despedazada por la fuerza de cuatro camiones tirando de sus brazos y piernas encadenados, en un campo de concentración nazi; y la defenestración, a manos de los rusos, del agente doble de la DGSE francesa, marido de Françoise Duclos, una violinista de la Orquesta de la Opera de París, en el ochenta y nueve, poco antes de la caída del muro de Berlín y del desmorono de la Unión Soviética. La crueldad injustificada de todas estas muertes, son lamentablemente superadas por la ejecución de Titus colgada en la red. Ni la memoria ni la ficción pueden superar la posibilidad de asistir a la atrocidad de la realidad inmediata, tristemente inaugurada por la retransmisión del desplome de las Torres Gemelas.

Páginas antes de concluir la historia de Owen, August ha recordado, que aunque por una serie de circunstancias él no había ido a la guerra de Corea, ni a la de Vietnam, le tocó ser testigo de un episodio de violencia a gran escala:

[...] uno de los peores disturbios raciales de la historia norteamericana. Más de veinte personas muertas, setecientos heridos, mil quinientos detenidos y más de diez millones de dólares de daños a la propiedad. (96)

Al recordar el episodio, piensa que,

[...] no es difícil vislumbrar algo peor, y una vez que la mente es capaz de representarse algo así, se comprende que el terreno que se pisa está abonado con las peores posibilidades de la imaginación. Si puede pensarse, es fácil que ocurra. (p. 98)

El narrador inicia el relato con la historia de Titus y la historia de Owen, con la guerra en Norteamérica, servirá de equilibrio a la real situación de los personajes. La novela se sustenta con dos planos, uno de ficción y otro meta ficticio, como es habitual en la narrativa austeriana; aquí la guerra de Titus pertenece a la realidad histórica, aprovechada y novelada, para exponer la posición pacifista del autor; la guerra civil, en la que Owen se ve involucrado, sirve, desde la ficción, de contrapunto para plantear la relación realidad ficción que tanto interesa a Auster.

La guerra y sus consecuencias ya aparecieron en *El país de las últimas cosas* y en *Viajes por el Scriptorium*, en el manuscrito que el señor Blank debe continuar durante su encierro y en numerosas historias cortas intercaladas en casi todas las obras. La muerte de Titus provoca, como decíamos, que la imaginación del escritor August Brill invente una historia bélica para superar las horas de insomnio:

[...ahora que la guerra ha entrado en esta casa, creo que sería un insulto para Titus y Katya si suavizara el golpe. [...] La única solución es olvidarme de Brick, asegurarme de que tenga un entierro decente, y luego inventar otra historia. Algo más al ras de suelo esta vez, un contrapeso para el fantástico artefacto que acabo de construir. Giordano Bruno y la teoría de los mundos infinitos. Un tema atractivo, sí, pero también hay otras cuestiones que sacar a la luz. (pp. 138-9)

La teoría de los mundos infinitos sugiere que el hombre ya no vive limitado en un mundo físicamente finito, lo que en el mundo literario de Auster implica la transgresión de la realidad a la ficción. Y es después de esta reflexión sobre Bruno, cuando le vienen a la cabeza las historias de la segunda guerra mundial y la del agente doble de la DGSE, en estas ocasiones, no es la ficción, sino la realidad lo que el personaje se entretiene en recrear.

El hombre ya no vive en un mundo de prisioneros, encerrado en los angostos muros de un Universo limitado, diría más o menos Giordano Bruno, puede atravesar el aire y romper con todos los límites imaginarios de las esferas celestiales que han sido erigidas por una metafísica y cosmología falsas. El universo infinito no fija ningún

límite a la razón humana; por el contrario, es el gran incentivo de la razón humana para desarrollar la imaginación.

En *Un hombre en la oscuridad*, Auster parte de la teoría de Bruno sobre la infinitud del Universo y por ella, reconoce la infinitud de la imaginación humana, para advertir que, cualquier atrocidad que pueda pensarse, puede convertirse en realidad, o que, en ocasiones la realidad supera la ficción

En *Viajes por el Scriptorium*, los personajes inventados por el señor Blank lo encierran en una habitación para resarcirse de las crueles misiones a las que, como creador, les impuso. Ahora es la propia imaginación de un personaje la que genera una historia cuyo motivo central consiste en destruir a un tal Blake, Block, Black o Bril, por ser el único responsable de lo que ocurre en Norteamérica.

La novela puede leerse como una parábola pacifista, en la que se advierte al lector sobre la capacidad de convertir en realidad cualquier producto de la imaginación perversa; por esa razón destruir al creador del desastre parece una solución razonable y ésta será la misión de Owen en la guerra civil en la que ha ido a parar. La existencia de un creador absoluto y su reconocimiento implica la aceptación de que la vida y la muerte dependen de la toma de decisiones de individuos invisibles, entiéndase políticos, como en el mundo de la ficción literaria o en el cine, son el autor y el guionista y director los que construyen y destruyen a los personajes.

En *Brooklyn Follies*, el modo de vida de los personajes descrito en la novela, se desvanece en la última página, al estrellarse los aviones contra las Torres Gemelas y el Pentágono. Los personajes de *Un hombre en la oscuridad* son ciudadanos norteamericanos que viven la realidad del país tras el nefasto acontecimiento, pero el mundo literario de Paul Auster sigue expandiéndose con cada nueva entrega que el escritor ofrece a sus lectores, sensibilizándose con los hechos que transforman la realidad en la que inserta a sus criaturas. Quizás no nos deslumbre como con *Trilogía de Nueva York*, *El país de las últimas cosas*, *El palacio de la luna* o *Leviatán*, pero no se puede negar que el autor sigue fiel a sus principios literarios:

-La realidad sirve de punto de partida, en este caso la guerra de Irak, con referencias a la Segunda Guerra mundial y a la violencia urbana.

- La metaficción, no sólo con la historia de Owen, sino también con las películas que se resumen detalladamente, *Cuentos de Tokio*, *Ladrón de bicicletas*, *El mundo de Apu* y *La gran ilusión*. La propia historia de August y Sonia relatada por éste a Katya.

- La importancia de la familia y de los amigos como último recurso durante el abatimiento de los personajes, crucial en *El país de las últimas cosas*, *El palacio de la luna*, *La música del azar* y *Leviatán*.

- La literatura como gran referencia, el pozo de donde sale Owen, recuerda al cuento de Poe *El pozo y el péndulo* y la mención del verso de Rose Hawthorne, según August, su único verso digno. “El peregrino mundo sigue girando.”

- El diálogo con el lector durante el proceso de creación de la historia de Owen, con “Lo metí en un hoyo.” (p.11) Palabras de August, con las que inicia el relato de Owen y “¿Ha de terminar de este modo? Sí, probablemente sí, aunque no sería difícil pensar en un final menos atroz. Pero, ¿Qué sentido tendría?” (p.138) palabras con las que reflexiona sobre la muerte que le ha dado al personaje.

-La intención de dar sentido a la falta de valores o límites a los que puede llegar la crueldad del hombre, recordando historias de crueldad de guerras anteriores o de violencia urbana, porque la crueldad no se puede explicar, ni justificar, tan sólo se puede relacionar con otras historias de crueldad del pasado.

## ***El universo literario cervantino y el aprendizaje austeriano***

Cervantes, en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, advierte al lector de que, podría mostrarle

[...] el sabroso y honesto fruto que se podría sacar así de todas juntas como de cada una de por sí.

Advertencia por la que las doce novelas deben considerarse como una gran obra, en la que se muestran distintas imágenes de una realidad única.

La reescritura es una de las vías utilizadas por Cervantes para configurar su obra como un todo totalizador, por ello se comprenden las reapariciones de personajes en distintas novelas, como el caso de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo* y en el *Coloquio de los perros*. Rey Hazas<sup>222</sup> señala también, el hecho de que en la narrativa de Cervantes se produzcan versiones diferentes de la misma historia, por ejemplo sobre el tema tradicional de los dos amigos, la historia de *Timbrio y Silerio* en *La Galatea* en la que no hay interferencia entre el amor y la amistad; el *Curioso impertinente* en *El Quijote*, donde vence el deseo frente a la amistad, y la peripecia de Morandro, Leoncio y Lira en *La Numancia*, donde la amistad soporta bien la interferencia del amor.

Así mismo, señala Rey Hazas, se le da importancia al tratamiento del tema de la libertad que reaparece varias veces a lo largo de la producción cervantina, desde *La Galatea* en la figura de Gelasia, con Marcela en *El Quijote*, en *La Gitanilla* con Preciosa, con Constanza en *La ilustre fregona* y Dorotea, de nuevo, en *El Quijote*. Cervantes ofrece, además, distintos tratamientos sobre el tema de la reunión de dos hermanos, los celos, los raptos y las bodas. Otro tema cervantino es el matrimonio cristiano como premio o como sufrimiento, que da lugar al entremés *El juez de los divorcios*. Por otro lado, el discurso sobre la importancia de las letras frente a las armas y viceversa, es un tema ampliamente tratado en la obra del genial escritor.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> *Poética de la libertad*, p. 251.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 252.

En el caso de *El amante liberal* y *La española inglesa*, siguiendo, también las observaciones de Rey Hazas, se plantea la oposición constructiva no solo para oponer las novelas, sino para conjuntarlas con el objeto de ofrecer entre las dos una visión totalizadora y complementaria, paralela y diversificada a la vez, sobre el mundo de la novela griega. La primera persona del comienzo del relato en *El amante* contrasta con la tercera persona del comienzo en *La española*, y ambas prosiguen al contrario de cómo empezaron. Una novela presenta el Atlántico y la otra el Mediterráneo aunando las convencionales aventuras de la novela bizantina para que se establezcan los vínculos evidentes de la reescritura del *Persiles*. Otros temas tratados son la recuperación de la honra de damas nobles a través del matrimonio.<sup>224</sup>

Concluye Rey Hazas el epígrafe sobre la reescritura en la obra cervantina, con la siguiente afirmación:

Y es que la obra cervantina no sólo se explica por su relación con la realidad, y con las obras literarias de otros escritores, sino también por la interrelación que establecen unos textos cervantinos con otros, por el diálogo interno que sostienen entre ellos, dado que sus semejanzas y diferencias los iluminan de manera decisiva, al arrojar unos sobre otros la luz que quizá mejor los ilustra y esclarece a todo ellos.<sup>225</sup>

La obra de Paul Auster puede considerarse, también, como un conjunto unitario equivalente a un mundo literario cerrado, autónomo y coherente, en el que los personajes de una novela son mencionados en otras y los recursos con significación simbólica se repiten a lo largo de toda la obra austeriana configurándola como un todo global, “sin menoscabo alguno de la individualidad de cada una de sus creaciones.”<sup>226</sup> Recorro, aquí, a las palabras que, sobre el mismo aspecto, utiliza Rey Hazas al referirse a la reescritura cervantina.

Algunos ejemplos ilustrarán mejor este rasgo tan característico de la narrativa de Paul Auster:

---

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p.255.

<sup>225</sup> *Ibíd.*, p.260.

<sup>226</sup> *Ibíd.*, p.251.



Las reapariciones de los mismos personajes en distintas novelas puede que sea el medio que mejor defina la intención de crear un mundo único con todas las obras, porque incluso en el caso de *El país de las últimas cosas* (1987) y *Mr. Vértigo*, (1994) historias que se apartan de la realidad norteamericana del tiempo de la escritura real, Auster se las arregla para conectarlas con el resto de los relatos, a través del pasaporte de Quinn y a través de Boris Stepanovich en *El país*, ((1987) al que encontramos de nuevo como taxista en *La noche del oráculo* (2003); Daniel Quinn será editor de *Mr. Vértigo*, ya que Walter Claireborne Rawley expresa el deseo, en su testamento, de que el libro de sus memorias, que resulta ser la novela *Mr. Vértigo*, se lo hagan llegar a su sobrino Daniel Quinn; además, éste hará de detective en *La habitación cerrada* (1987) para buscar a Fanshawe. En *El libro de las ilusiones* (2002) David Zimmer es el protagonista, pero ya había sido novio y destinatario de la carta de Anna Blume en *El país de las últimas cosas*, con la que acabará casándose años más tarde, como ella misma le cuenta a Mr. Blank en *Viajes por el Scriptorium* (2006); Zimmer es también amigo de Fogg en *El Palacio de la luna*. (1989)

Desde *Ciudad de cristal*, Auster ha sido un escritor muy consciente de su posición como inventor de historias y de personajes y así lo deja ver desde el capítulo diez de esta novela, en el que, él mismo se encuentra con Daniel Quinn pertrechado con la pluma en la mano, atributo del escritor, frente al desorientado personaje que ha ido a buscarle pensando que el Paul Auster de la guía de teléfono de Nueva York es el detective a quien ha suplantado; la idea del escritor implicado en la obra se completa con la intervención del amigo de Paul Auster, en la función de editor, recogiendo el cuaderno rojo de Quinn, al desaparecer éste al final de la novela. En *Fantasmas* también se deja ver con la pluma en la mano bajo la identidad de Negro, y se declara como “Supuesto escritor de ese libro,” (p.75) para el que, a su vez, Azul está escribiendo un informe. Es decir, Azul y Negro/Auster son y no son lo mismo, Negro escribe y Azul, como si de un espejo se tratara se convierte en la imagen del éste.

Benjamín Sachs dejará su obra en manos del narrador de *La habitación cerrada* para que éste la edite y publique, pero una vez publicada la obra, al no aparecer la figura del autor, los lectores llegaron

[...] a decir que Fanshawe no existía. El rumor afirmaba que me lo había inventado para perpetrar un fraude y que los libros los había escrito yo mismo. [...] ¿Por qué habría de tomarme la molestia de crear toda una obra para luego no querer atribuirme el mérito de la misma? [...] [Había] ciertos extraños e intrigantes conceptos: lo que significaba que un escritor pusiera su nombre en un libro, por qué algunos escritores optaban por ocultarse detrás de un pseudónimo, si un escritor tenía una vida real o no. (52-52)

La cita muestra una posibilidad más sobre el juego de la identidad de la autoría, en este caso la inversión del ejemplo del *Quijote*. Aquí es el lector quien proclama la ficcionalidad de Fanshawe como autor de su obra y recriminan al narrador de la novela *La habitación cerrada*, en su función de editor de Fanshawe, que haya inventado la figura de un autor desaparecido.

Todas las posibilidades que Auster recrea sobre la relación del escritor y su obra rodean el ejemplo del misterioso personaje Cide Hamete Benengeli y las razones cervantinas de su creación, así como la del segundo autor descubridor del manuscrito y la del amigo en el prólogo de 1615.

Ya se ha comentado que en *Ciudad de cristal* (1985), Quinn va a visitar al auténtico Paul Auster y más tarde, en las últimas páginas, un amigo de éste, en realidad su *alter ego*, cuyo referente es el amigo del dubitativo autor del prólogo del segundo *Quijote*, se hace cargo del cuaderno rojo de Quinn ocupándose de la edición,

He seguido el cuaderno rojo lo más atentamente que he podido y cualquier inexactitud en la historia debe atribuírseme a mí. (p. 163)

En *Tombuctú* (1999), Willy Christmas trata de recordar el nombre de su compañero de habitación en Columbia

[...] – un tío llamado, Anster, Omster o algo así,- que había escrito varios libros mediocres [...] (p. 66)

Complejo es también el sistema de niveles de autor que Auster construye en *La noche el oráculo*, en donde el motivo se plantea paralelamente al de la proliferación de textos literarios que aparecen y se pierden entre los cuales uno lleva por título *La noche*

*del oráculo*, con lo que el lector no sabe exactamente qué novela es la que sostiene en sus manos.

Otro lugar común en las novelas de Auster es la necesidad de los protagonistas de dejar constancia de la verdad por escrito: Anna Blume escribe una carta a su novio en *El País*, [...] porque siento que tengo algo que decir y que si no lo escribo rápidamente, mi cabeza estallará.”(p. 13) En *Leviatán*, Peter Aaron escribe la historia de Benjamín Sachs, para que la policía y los medios cuenten con un relato que se aproxime lo más posible a la realidad y no deformen la imagen de su amigo; David Zimmer escribe la desconocida historia de Hector Mann en *El libro de las ilusiones*, para que se publique muchos años después de su muerte; Walter escribe sus memorias de niño volador en *Mr. Vértigo*, como el caso anterior, pretende distanciarse de las revelaciones que contiene su texto y no estar vivo cuando se publique; Daniel Quinn y Azul escriben en sus cuadernos el resultado de sus investigaciones sobre el caso Stillman y sobre Negro en *Ciudad de cristal* y *Fantasma*s respectivamente.

El recurso del cuaderno y los bolígrafos, plumas y lápices, como el del cartapacio o los papeles cervantinos, reinciden en el hecho de la escritura como forma de existir o la relación vida y literatura. Auster en su teoría literaria expone que escribir y andar son actos simultáneos, que cada paso equivale a cada palabra. La vida y la escritura acaban al mismo tiempo; recordemos que Ginés de Pasamonte no podía acabar su libro hasta no acabar su vida; don Quijote decide inventarse así mismo e inventa también la escritura de sus aventuras, decide jugar el juego de vivir la literatura y como tal se sabe escrito.

El pueblo judío anduvo y escribió durante siglos su historia para no perder su memoria; Paul Auster escribe la biografía de su padre, *La invención de la soledad* (1982), para que su vida no se desvaneciera; Quinn escribe sobre su actividad como investigador y se desvanece al llegar a la última página de su cuaderno rojo; Azul coge, entre otras herramientas del oficio de detective, un cuaderno en *Fantasma*s; Anna Blume escribe la carta a su novio, también en un cuaderno en *El país*; Marcos lleva en su mochila [...] “un cuaderno verde con un lápiz metido en la espiral” en *El palacio de la luna* (p. 62); Willy Christmas escribe su obra en cuadernos con espiral en *Tombuctú*; Walter escribe sus memorias [...] “en cuadernos de tapas de cartón que imitan el

mármol blanco y negro con anchas rayas azules,” [...] Sidney Orr compra un cuaderno azul portugués por el que se siente especialmente atraído, para escribir, de nuevo, tras superar una grave enfermedad en *La noche del oráculo*; Nathan Glass escribe su libro sobre el desvarío humano “en un cuaderno de páginas amarillas, hojas sueltas, el reverso de sobres e impresos publicitarios”.

Como quijotes para convertirse en otro y hacer lo que dicen, los protagonistas de Auster carecen de compromisos familiares al inicio de la historia; si no fuera de esta forma, la ruptura con su entorno entrañaría un conflicto que haría imposible el proyecto que quieren llevar a cabo. Las relaciones con otros personajes generarán la trama que conforma la historia, pero son producto de la nueva vida del personaje; es el caso de los tres protagonistas de *Trilogía de Nueva York*, de *El palacio de la luna* tras la muerte del tío Victor; de *La música del azar* a partir del momento en el que el protagonista deja a su hija con su hermana; de *El libro de las ilusiones*, en el que David Zimmer deja su trabajo para vivir aislado en una cabaña en las montañas de Vermont; en *Mr. Vértigo*, todos los personajes están solos, el Maestro, Walter, Aesop, madre Sioux y la señora Whitterspoon son individuos solitarios; también está solo Sachs en *Leviatán*, Willy en *Tombuctú*, Glass al comienzo de *Brooklyn Follies*, el azar le hará encontrarse con su sobrino Tom y ese encuentro generará la historia que nos cuenta la novela; y Nick Bowen, también se queda sólo tras dejar a su mujer, en la novela que escribe Sidney Orr en *La noche del oráculo*.

El prototipo de los sin techo lo vemos en las páginas dedicadas a los vagabundos de Nueva York, en *Ciudad de cristal*, (pp.133-136) conviviendo como en una Torre de Babel donde coexisten todo tipo de individuos y cuyo nombre, Torre de Babel, escribe el viejo Stillman en su incesante caminar por las calles de Nueva York. El mismo Quinn asume la vigilancia de Stillman instalándose en un callejón, perdiendo así su apartamento y convirtiéndose en un indigente; Marcos Stanley Fogg, se convierte en un sin techo en *Central Park*, donde casi muere de inanición en *El palacio de la luna*, en donde hace una reflexión sobre sí mismo aplicable a todos los que llamamos “sin techo.”

Yo era un instrumento de sabotaje, me decía, una pieza suelta en la maquinaria nacional, un inadapado cuya función era paralizar los engranajes. Nadie podía mirarme sin sentir vergüenza o indignación o lástima. Yo era la

demostración viviente de que el sistema había fallado de que la engreída y sobrealimentada tierra de la abundancia se estaba agrietando. (72)

La reflexión, se podría aplicar a don Quijote, por crearse a sí mismo en un mundo de fantasía al margen de una realidad en la que se respiraba la decadencia del Imperio Español.

En *La habitación cerrada* el narrador y Fanshawe, adolescentes, pasaron un fin de semana en Nueva York viviendo como vagabundos, para poner a prueba su resistencia sin comer. (p. 26) Willy Christmas, el poeta de *Tombuctú*, es un prototipo, también perfecto, para encajar en la lista de vagabundos de Nueva York, citada arriba.

Las ciudades, Nueva York, Berkeley, St. Louis, Kansas City, Boston, Báltimor... las vemos a través del recorrido de los personajes por sus calles, sobre un plano imaginario que remite a su esencia como una estructura diseñada sobre la página; por el deambular del viejo Stillman por las calles Nueva York, andando y escribiendo, simultáneamente con su itinerario, las letras que forman la palabra “Babel” en *Ciudad de Cristal*; de Willy en Baltimore en *Tombuctú* o de Anna en *El país de las últimas cosas* en la ciudad del horror empujando su carrito; y también en tres dimensiones como en la maqueta de Flowers, en *La música del azar*. En este aspecto, el tratamiento de las ciudades de Auster ya sea en su estructura lineal o tridimensional tendría su equivalente plástico en las esculturas de ciudades del escultor Miquel Navarro.<sup>227</sup> La ciudad en la narrativa austeriana es el espacio en el que los personajes luchan por aclarar el misterio que les ha llevado a formar parte de la historia que leemos, y en ella aparecen sus parques, como *Central Park* y museos, como el de Brookling en donde se exhibe la obra del pintor Blakelock en *El palacio de la luna*; sus hoteles como el Algonquin de Manhattan en *Fantasma*, en donde Azul y Negro tienen un encuentro, sus monumentos como la Estatua de la Libertad en *Leviatán*, sus medios de transporte, como el metro de Nueva York, en el que Sidney Orr pierde el manuscrito que le ha cedido su amigo, en *La noche del oráculo*.

---

<sup>227</sup> Antonio García Berrio, *Mediaciones, Miquel Navarro sobre Wallace Stevens* y también en “La escultura siempre es concreta”, entrevista de Ferran Bono, en *El País*, 07/11/05, donde el escultor afirma que trata la ciudad [...] “como pretexto, no como fin [porque es ] donde encuentro el significado de mis obsesiones”

Como el hidalgo manchego, los personajes austerianos se transforman en lo que quieren, Willy Christmas decide convertirse en un santo en *Tombuctú* y en *El Palacio*, Marcos quería convertirse en una obra de arte, en un indigente o en una especie de pícaro del siglo XX en *Central Park*; un caso parecido es el de Jim Nashe en *La música*, pero en este caso el personaje, en lugar de aislarse en el exterior como Marcos, se aísla encerrándose en su coche para recorrer el país de un extremo a otro oyendo música. Daniel Quinn se viste ante el lector como lo haría un detective, eligió cada prenda cuidadosamente y “Se las puso en una especie de trance.” (p.18) El ejercicio de su nueva identidad le lleva a una actitud esquizoide, al vivir como real, su propia falsa identidad en *Ciudad de cristal*. Sidney Orr abandona su vida tras resultar ileso al pasarle rozando una cornisa desprendida por el viento en *La noche del oráculo*. También en, *Leviatán*, Benjamín Sachs asume la identidad del anarquista Dimaggio con una actitud enfermiza.

Los personajes austerianos toman decisiones límites,

[...] sin más se decidió y lo hizo. Sin el menor atisbo de miedo, Nashe cerró los ojos y saltó. [...] del coche apunto de estrellarse con un vehículo que le venía de cara. (7)

La cita corresponde al momento en el que Nashe decide detener el coche y recoger a Pozzi en la carretera, momento en el que empieza la historia en *La música del azar*.

Willy Christmas en *Tombuctú*, se deshace del dinero del seguro de vida de su madre sin dudar, usando, también el verbo “saltar,” para expresar el momento del cambio.

Crucé la plancha. La recorrí hasta el final. Salté. No me importaron los monstruos marinos que esperaban debajo. (62)

Así mismo Effing regala billetes por las calles de Nueva York en *El palacio de la luna*.

El azar como alternativa al poder absoluto provocan los acontecimientos que generan la historia que Auster nos quiere contar; como la llamada equivocada que Daniel Quinn recibe varios días, preguntando por la agencia de detectives Paul Auster,

que le lleva a asumir la identidad de dicho detective en *Ciudad*; Willy, en *Tombuctú*, decide buscar a su maestra en Báltimor después de diecisiete años sin noticias porque,

[...] y como de todos modos la vida era un juego, ¿por qué no jugárselo todo a una carta? (17)

Y *La música del azar* se construye en torno a la idea de azar como responsable de lo que le acontece al personaje desde el momento que, por azar, toma la salida equivocada de la autopista y en lugar de terminar el viaje en casa de su hermana, se encuentra con Pozzi. El azaroso encuentro entre Nathan Glass y su sobrino Tom da pie a la historia que genera *Brooklyn Follies*. Una nevada tremenda hace que se encuentren Peter Aaron y Benjamín Sachs, al suspenderse la lectura literaria prevista en un bar de Manhattan en *Leviatán*. En *El palacio* Marcos dice: “El azar hizo que no volviera a ver a Zimmer hasta trece años después.” (p. 115) Y el azar llevará a Marcos hasta su abuelo Effing, al presentarse a una entrevista de trabajo, gracias a un anuncio de periódico puesto por éste. El accidente aéreo que deja sin familia a David Zimmer es crucial para el desarrollo de *El libro de las ilusiones*.

El motivo del desvanecimiento o de la caída aparece en casi todos los relatos. Willy muere en el hospital,

Se fue apagando poco a poco, retirándose de este mundo de manera gradual, imperceptiblemente como una gota de agua que se evapora al sol, haciéndose cada vez más pequeña hasta desaparecer del todo. (p. 72)

El mismo motivo se plantea en *Ciudad de Cristal*, cuando Quinn abandona el caso Stillman y va al piso de éstos donde comienza su caída final,

Este periodo de creciente oscuridad coincidió con la disminución de las páginas del cuaderno rojo. Poco a poco Quinn estaba llegando al final. (161)

En *El palacio*, Marco se abandona en *Central Park*, la intervención de sus amigos lo salvarán de morir de hambre y fiebre; y en *El país*, los barcos de Ferdinand cada vez más pequeños representan la metáfora del desvanecimiento de la esperanza de escapar de la ciudad del horror,

Pasó de botellas de whisky y cerveza a las de jarabe para la tos y tubos de ensayo, luego a los diferentes recipientes de perfume, hasta que al final acabó construyendo barcos microscópicos. (p. 68)

La desesperanza en Anna se manifiesta al reducir el tamaño de su caligrafía en la misma novela.

“Las palabras se hacen cada vez más pequeñas, tan pequeñas que tal vez resulten ilegibles.”(p. 200)

Las becas que le concedieron y la herencia que recibió Auster tras la muerte de su padre le permitieron terminar y publicar *La invención de la soledad* y *Trilogía de Nueva York*, después de años de limitaciones y tensión por la falta de ingresos regulares. El tratamiento del dinero en la obra austeriana aparece siempre entre los extremos, nada y mucho. Sin término medio, los personajes carecen de él o les sobra, a veces les llega en cantidades importantes, lo que les permite llevar a cabo sus intenciones. El dinero de la herencia del seguro de su madre permite a Marco en *El palacio*, estudiar en la Universidad, aunque no le llega para terminar el último curso; la venta de la biblioteca del tío será lo que le permita graduarse. En *Leviatán*, Sachs, con el dinero de Dimaggio, puede asumir su tarea bajo la identidad del Fantasma de la libertad y cubrir las necesidades de Lillian y la niña; en *La habitación cerrada* la publicación de la obra de Fanshawe genera dinero para que Sophie y su hijo Benjamín continúen con su vida tras la desaparición de aquel; en *Mr. Vértigo*, el tío Slim le roba todo el dinero a Walter ganado en su época de levitador y lo deja tirado en la carretera; Willy reparte los diez mil dólares del seguro de vida de su madre en *Tombuctú*; David Zimmer recibe una gran cantidad de dinero de las aseguradoras por la pérdida de su familia en el accidente aéreo, lo que le permite, hacer diferentes donaciones, pedir la excedencia en la universidad y seguir la pista de Hector Mann; con los varios cientos miles de dólares de la venta de su casa, Nathan Glass se plantea esperar la muerte sin complicaciones en *Brooklyn Follies*.

El mismo Auster señala que en *Trilogía de Nueva York* las tres historias son

[...] finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de donde está el quid. (p. 119)



Así mismo, *Leviatán* y *La habitación cerrada* también cuentan historias similares, la desaparición de un personaje y la suplantación de éste por el protagonista de la historia. En el primer caso, Peter Aaron, se ocupa del bien estar de Lillian y la hija de ésta, y cumple la misión del anarquista Dimaggio; en *La habitación cerrada*, el narrador se casa con Sophie y hace las veces de padre de Benjamín y de editor de la obra de Sachs. El motivo de la desaparición de un personaje aparece también en *El palacio de la luna* con el anciano Effing que emula la historia del pintor real, Blakelock, citado en las páginas dedicadas al comentario de la novela.

Son constantes también la Universidad de Columbia en Nueva York, donde estudian varios personajes, y el mismo Paul Auster, el narrador de *La habitación cerrada*, así como Marco Stanley Fogg de *El palacio*, Tom Word de *Brooklyn Follies*. Y también las calles de Nueva York y de Brooklyn sirven de marco de algunas novelas.

El motivo del vuelo tema central en *Mr. Vértigo* aparece en diferentes ocasiones y de diferentes maneras; en la citada novela se menciona el primer vuelo Nueva York París por Lindbergh en 1927, el avión se llamaba *Espíritu de St. Louis*, lugar de origen de Walter que aprenderá a levitar ante los ojos del lector; en *El palacio*, Marco reflexiona sobre la genealogía del apellido Fogg, antiguamente Fogel, pájaro, lo que sugiere que algún ancestro por parte de madre era capaz de volar y quizá el lector deba pensar que Marco tenga algún antepasado con el mismo talento que Walter. También hay que tener en cuenta el pánico a volar de David Zimmer tras haber perdido a su mujer y dos hijos en un accidente aéreo.

En el poema “White Nights” (1972) Auster enfatiza sobre la desaparición formal de las cosas visuales cuando se cubren de nieve y se le otorga un sentido metafórico. En su narrativa, la nieve marca un cambio en la historia, el comienzo o el final de algo, de otra etapa en la vida del personaje. En *Ciudad* está nevando cuando Paul Auster y su amigo llegan al piso de los Stillman donde encuentran el cuaderno rojo de Quinn y éste ha desaparecido; en *El país*, la nieve cubre la ciudad en las últimas páginas de la carta de Anna, cuando alberga esperanzas de poder salir de la ciudad; en *La música*,

La nieve caía en remolinos sobre el parabrisas y en su mente vio a los cuervos calándose en el prado [...] (pp. 249-50)

La nieve cubre la carretera justo antes de cruzarse con el vehículo que viene de frente y deja abierto el final de la novela, el lector debe decidir si se estrella contra él o le da tiempo a saltar fuera del coche. Ya se ha comentado que una enorme nevada cancela una lectura poética y Peter Aaron tiene la oportunidad de entablar amistad con Benjamín Sachs, relación que dará lugar a la historia que se cuenta en *Leviatán*. Walter se escapa por segunda vez de casa del maestro y llega hasta Wichita, donde una tempestad de nieve cubre la ciudad en pocos minutos y el niño se pasa horas andando ciegamente con nieve hasta el cuello, a partir de esta experiencia ya no intentó escaparse más y comenzó seriamente su proceso de aprendizaje de la levitación en *Mr. Vértigo*; y en *La habitación cerrada*, mientras moría el padre de Fanshawe, éste y el narrador estaban en el cementerio bajo una copiosa nevada. (p. 32-34)

Otro rasgo característico de la escritura austeriana, es el interés por su país; la historia de Norteamérica, desde la guerra civil y la esclavitud, el exterminio de los indios, la depresión del veintinueve, hasta el alunizaje en 1969; la diversidad del territorio, así como su descomunal envergadura geográfica, desde los lugares históricos hasta los monumentos naturales; el *baseball*; la variedad racial, la emigración europea provocada por la segunda guerra mundial y el éxodo de sus antepasados, el antisemitismo en los Estados Unidos y sobre todo, la literatura americana constituyen el trasfondo de la trama y la prehistoria de muchos de los personajes.

Auster construye sus historias intercalando otras en el curso narrativo de la historia eje, como se ha comentado en cada uno de los apartados dedicados a las novelas, muy en la línea del primer *Quijote* lo que concede a la narración una gran variedad y riqueza narrativa a toda la obra.

La idea de la muerte como fin de todo, heredada del Barroco, recordada constantemente en la imagen de la fosa donde cae o se mete un personaje, es la metáfora de la amenaza de la muerte en la vida, como la fosa nevada en el cementerio en la que se mete Fanshawe en el momento en que su padre está expirando en *La habitación cerrada*; la fosa en la que cae el obeso Salomón Barber, a consecuencia de lo que muere, cuando va a visitar la tumba de su mujer con su hijo, Marco Stanley Fogg, en *El palacio de la luna*; el subterráneo donde Sidney Orr, en *La noche del oráculo*, abandona

a Nick Bowen en la novela que escribe, pero que es incapaz de continuar; el pozo de donde sale Owen Brick, sin saber como ha llegado allí, en *Un hombre en la oscuridad*, no debe ser casual la similitud sonora de los dos nombres de los personajes, Nick Bowen/ Owen Brick, por su paralelismo en sus historias, el primero se queda en el subterráneo y el segundo, sale de un pozo; el mismo paralelismo que plantean los escritores, Sidney Orr sin saber como continuar la historia de Nick y August Brill contando como construye el relato de Owen.

El mismo Sidney Orr en *La noche del oráculo*, se desvanece y cae por las escaleras del metro y Benjamín Sachs se cae por la escalera de incendios, un cuatro de Julio; Anna Blume tira el cadáver de Isabel desde la azotea en *El país de las últimas cosas*.

### **Viajes por el Scriptorium o la confirmación de la existencia de un mundo literario austeriano**

La existencia del universo austeriano se confirma en *Viajes por el Scriptorium*, en la que sus personajes toman ficticiamente el rumbo de los acontecimientos que, en este caso, afectan a su creador.

El anciano Míster Blank vive en una habitación de la que ignora si puede salir o no, hay cámaras y micrófonos que le graban constantemente y es atendido por personajes que han sido sus “agentes” a los que él envió a difíciles y dolorosas “misiones.”

Aparentemente Míster Blank padece alteraciones tanto en la memoria inmediata, como en la memoria remota, pero no se le ha olvidado leer, aunque ha perdido la conciencia de su propia identidad y por eso se pregunta, “¿Quién es? ¿Qué está haciendo ahí? ¿Cuándo ha llegado y cuánto tiempo se quedará aún?” (p. 9) El lector de la obra austeriana sabe, desde las primeras páginas que se trata del mismo Auster, sometido a una especie de ajuste de cuentas por los personajes de sus novelas.

En las últimas páginas Míster Blank encuentra un manuscrito sobre la mesa cuyo autor es N. R. Fanshawe y tiene por título, *Viajes por el Scriptorium*. Los primeros

párrafos que lee el anciano, corresponden al principio del libro que sostenemos en las manos y con su lectura se nos desvela que Míster Blank ha sido convertido en un agente por sus propios agentes y su misión consiste en permanecer en la habitación tratando de comprender su situación, haciéndose las mismas preguntas sobre sí mismo, que se hacían sus personajes o agentes en cada una de sus complicadas misiones.

Míster Blank, como su nombre indica, tiene que partir de cero, de la página en blanco, como lo hicieron sus personajes al comienzo de cada misión a la que él mismo los enviaba. El escritor Fanshawe, de *La habitación cerrada*, le ha creado un mundo nuevo, limitado a una habitación cerrada, en la que permanecerá para siempre como nos advierte,

[...] jamás morirá, no desaparecerá, nunca será otra cosa que las palabras que estoy escribiendo en su página. (p.185)

La novela comienza como si de un texto dramático o un guión de cine se tratara; lo que no debe extrañarnos, porque Auster ha experimentado en ambos campos.

El anciano está sentado al borde de la estrecha cama, las manos apoyadas en las rodillas la cabeza gacha mirando al suelo.” (p. 9)

Y termina con una voz que grita, “¡Fuera luces!” (p. 185)

El texto que leemos describe las imágenes captadas por la cámara, que recogen lo que ocurre en la habitación, lo que le concede la nota dramática, ya que el narrador transcribe con el poder absoluto de su mirada, desde arriba, lo que ve en el “escenario,” una habitación con una cama, una silla y una mesa, recogido a través de la

[...] cámara instalada en el techo, justo encima de él. El obturador se acciona silenciosamente cada segundo, realizando ochenta y seis mil cuatrocientas instantáneas a cada rotación de la tierra. (p. 9)

A Míster Blank le consume

[...] un implacable complejo de culpa. Y al mismo tiempo no puede evitar la sensación de ser víctima de una tremenda injusticia (p. 11)

La novela no desarrolla una historia, sino más bien una situación, la del anciano en la habitación y la visita de algunos de los agentes de sus misiones. Primero Anna Blume, de *El país de las últimas cosas*, por quien el anciano siente un “amor incontenible”, aunque él no sabe si ha estado casado con ella o ha sido responsable de su muerte. Parece ser que algunos de los agentes o personajes de Míster Blank están muy furiosos con él por el tipo de misiones o historias que les ha hecho vivir. Fanshawe es el que le muestra más animadversión y el autor de uno de los manuscritos que hay sobre la mesa, como se ha señalado. El otro texto resulta ser las notas para una novela que John Trause le da a Sidney Orr en *La noche del oráculo* (2003) para que reemprenda su vida profesional como escritor y que éste pierda en el metro. El manuscrito reaparece ahora en *Viajes por el Scriptorium* para ser leído, como ocurre con la novela de *El curioso impertinente* en *El Quijote*; aunque no se nos dice el título, en *Viajes*, sabemos desde *La noche*, que se trata de *El imperio de los huesos*, sobre el que el mismo Trause comenta a Orr,

Creo que se podría calificar de parábola política. La acción se sitúa alrededor de 1830, pero en realidad se trata de los primeros años de 1950. McCarthy, el Comité de Actividades Antiamericanas, la amenaza comunista..., todas las cosas siniestras que sucedían entonces. La idea de que los gobiernos siempre necesitan enemigos, aún cuando no estén en guerra. Si no tienen enemigos se inventan uno y propagan rumores. Eso asusta a la población y cuando la gente tiene miedo, procura ser obediente. [...] - Es en parte Norteamérica y en parte Sudamérica, pero con una historia enteramente distinta. Tiempo atrás, las potencias europeas establecieron colonias en el Nuevo Mundo. Las colonias evolucionaron convirtiéndose en Estados independientes, y luego poco a poco, al cabo de los siglos de guerras y escaramuzas, fueron uniéndose hasta formar una enorme confederación. La cuestión es la siguiente: ¿Qué ocurre tras la creación del imperio? ¿Qué enemigo puede inventarse con el fin de asustar a la gente lo bastante para mantener la unidad de la confederación?

-¿Y cual es la respuesta?

-Dicen que los bárbaros van a invadir el país. La confederación ya ha expulsado a esos pueblos fuera de sus fronteras, pero ahora esparcen el rumor de que un ejército de soldados contrarios a la confederación ha penetrado en los territorios primitivos y está incitando a los ciudadanos a la rebelión. No es cierto. Los soldados trabajan para el gobierno. Forman parte de una conspiración.

- ¿Quién cuanta la historia?

-Un agente enviado para investigar los rumores. Trabaja en un departamento del gobierno, que no está implicado en la trama, pero acaban deteniéndolo y juzgándolo por traición. Para complicar aún más las cosas, el oficial que está al mando del falso ejército se fuga con la mujer del narrador. (*La noche del oráculo*, pp. 180-1)

Así que, una vez más tenemos, en una novela de Auster, un complicado sistema meta narrativo con, *El imperio de los huesos* planteada por John Trause en *La noche del*

*oráculo* de Paul Auster, perdida por Sidney Orr en el metro e inserta en otra novela, del mismo Auster, con la intención de que Míster Blank continúe la historia del manuscrito que, no le es entregado completo, y todo este engranaje de historias, personajes y autores pertenece a la novela *Viajes por el Scriptorium* de N. R. Fanshawe, contenida en la novela homónima de Paul Auster que leemos hoy y sostenemos en las manos.

No todos los agentes sienten lo mismo contra el anciano, Anna Blume le dice,

“El caso es, Míster Blank, que sin usted yo no sería nadie. (p. 37)

Por el contrario el policía, James P. Flood que, en *La habitación cerrada* es un personaje secundario de la novela *El país de nunca jamás*,<sup>228</sup> escrita por Fanshawe metida en una maleta, como la novelita cervantina. Flood le recrimina que apenas dijese nada sobre él en la obra de Fanshawe, que como agente de Míster Blank, éste hacía y escribía lo que él, como escritor, le encargaba, por lo tanto, si Fanshawe sólo dedica una frase a Flood es porque el anciano, autor de la novela, así lo quiso. Reproduzco las quejas del personaje a Míster Blank,

Escuche. En el informe que escribió, mencionaba usted que Fanshawe era autor de varios libros sin publicar. Uno de ellos se titulaba *El país del ensueño*. Lamentablemente, salvo por concluir que ciertos acontecimientos del libro se basaban en hechos similares de la vida de Fanshawe, usted no explica nada del tema, no dice nada de la trama, nada en absoluto sobre el texto. Sólo un breve aparte –escrito entre paréntesis, debo añadir-, que dice lo siguiente. Cito de memoria: (Casa de Montag en el capítulo siete; sueño de Flood en el capítulo treinta.)<sup>229</sup> El caso es, Míster Blank, que como usted conoce *El país del ensueño*, y como es una de las pocas personas que lo han leído en el mundo, le estaría muy agradecido si hiciera un esfuerzo por recordar el contenido de ese sueño, se lo agradecería desde lo más profundo de mi desdichado corazón.

Por la forma en que me habla de ese libro, *El país del ensueño* debe ser una obra de ficción.

Sí, señor. Una obra de ficción.

¿Y Fanshawe lo utilizó a usted como personaje?

Por lo visto. Eso no es nada raro. Por lo que me han dicho, los escritores lo hacen continuamente.

Puede que sí. Pero el sueño no ocurrió en realidad. Sólo son palabras en un papel: pura invención. Olvídelo, Flood. No tiene importancia.

Para mí la tiene, Míster Blank. Mi vida entera depende de ello. Sin ese sueño no soy nada, prácticamente nada.

---

<sup>228</sup> En la traducción de Maribel de Juan, el título de la novela de Fanshawe es *El país de nunca jamás*, pero en *Viajes por el Scriptorium*, se traduce como *El país del ensueño* por Benito Gómez Ibáñez, y el título original de la novela de Fanshawe en *La habitación cerrada* en versión inglesa es *Neverland*.

<sup>229</sup> Este paréntesis es una cita de *La habitación cerrada*, p. 98

[...] Juega usted con vidas ajenas y no asume la responsabilidad de sus actos. [...] No voy a quedarme aquí sentado para aburrirlo con mis problemas, pero le considero el responsable de lo que ha pasado. [...] por eso lo desprecio. ¿Problemas?, pregunta Míster Blank, [...] ¿Qué clase de problemas? Los dolores de cabeza, en primer lugar. Que me ví obligado a pedir la jubilación anticipada, en segundo lugar. La bancarrota, en tercer lugar. Y además está la cuestión de mi ex mujer, por no hablar de mis hijos, que no quieren saber nada de mí. Mi vida está arruinada, Míster Blank. Voy por el mundo como un fantasma, y a veces me pregunto si siquiera existo. Si he existido alguna vez. (pp. 79-80)

Paul Auster le dedica a Anna Blume una de sus mejores obras, *El país de las últimas cosas* y a Flood tan sólo un paréntesis que no cubre ni una línea entera. Vemos que Anna le está muy agradecida y Flood le recrimina que no construyera una realidad ficticia para él. Anna dice, “sin usted yo no sería nada” y Flood, “Voy por el mundo como un fantasma, y a veces me pregunto si ni siquiera existo.” La explicación es que la realidad ficticia de Anna está completamente desarrollada y la de Flood no es más que un enunciado y aunque Anna tuviera una misión muy dolorosa, para un personaje de ficción, es mejor que no tener ninguna.

Otro personaje del mundo austeriano es Stillman que aparece a través de la promesa que le impone al anciano de vestir de blanco como le construyó a él mismo en *Ciudad de cristal*.

Samuel Farr, el compañero de Anna en *El país*, se presenta como su médico, el tratamiento de Farr consiste en continuar la historia del manuscrito de Trause que, como he adelantado se le entrega incompleta.

Sophie, la mujer de Fanshawe en *La habitación cerrada*, le lleva el almuerzo a Míster Blank y hablan de *El país del ensueño* del marido de ésta y del sueño de Flood. Sophie, que leyó la novela en su día, no puede recordar nada sobre el atormentado personaje, pero sobre su marido dice:

Fanshawe era una persona extraordinaria con multitud de problemas. Poseía espléndidas cualidades, cosas verdaderamente admirables, pero en el fondo quería destruirse así mismo, y al final lo consiguió. Se volvió contra mí, abjuró de su trabajo, renunció luego a la vida que llevaba y desapareció (136)

Daniel Quinn, de *Ciudad de cristal* hará de abogado y le defenderá frente a la causa que presenta Benjamín Sachs, de *Leviatán*, contra él. Míster Blank espera a Marco Stanley Fogg, de *El palacio de la luna*, para jugar a las cartas y para que le cuente chistes.

Como referencias inmediatas contamos con *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, en donde los prototípicos personajes buscan un autor que se haga cargo de ellos. Pero son las palabras del mismo Unamuno en el prólogo de la edición de 1935 de su novela *Niebla* las que, en mi opinión, se relacionan mejor con la posición de Paul Auster en *Viajes al Scriptorium*,

Todo este mi mundo de Pedro Antonio y Josefa Ignacia, de don Avito Carrascal y Marina, de Augusto Pérez, Eugenia Domingo, y Rosarito, de Alejandro Gómez, “nada menos que todo un hombre”, y Julia, de Joaquín Monegro, de Abel Sánchez y Helena, de la tía Tula, su hermana y su cuñado y sus sobrinos, de san Manuel Bueno, de Ángela Carballino –una ángela-, y de don Sandalio, y Emeterio Alfonso y Celedonio Ibáñez y de Ricardo y Liduvina, todo este mundo me es más real que el de Cánovas y Sagasta, de Alfonso XIII, de Primo de Rivera y Galdós, Pereda, Menéndez Pelayo y todos aquellos a quienes conocí o conozco vivos, y algunos de ellos los traté o los trato. En aquel mundo me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro.<sup>230</sup>

Me atrevería a decir que Auster podría suscribir las palabras de Unamuno, en un contexto propio y que *Viajes por el Scriptorium* es, de alguna manera, una muestra de su implicación en el mundo de ficción creado por él mismo.

---

<sup>230</sup> *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2004, p., 91.



## **Comentario a las respuestas de Paul Auster**

Cuando Antonio Rey consideró completo mi trabajo, envíe al señor Paul Auster, una serie de preguntas redactadas a lo largo del proceso de escritura de esta tesis. Durante meses permanecimos a la espera de las respuestas que no recibí. Ya barajábamos, mi mentor y yo, la posibilidad de presentar la documentación y los ejemplares exigidos en el rectorado para solicitar la autorización de la defensa de la tesis y prescindir del cuestionario, cuando decidí ponerme en contacto con la editorial Anagrama, encargada de publicar sus obras en España, y María Teresa Slanzi me facilitó la dirección del correo electrónico de Jen Dougherty, asistente personal de Auster cuya intervención a favor de mi causa ha sido, sin duda, determinante. Deseo, por tanto, subrayar mi gratitud por la amabilidad de ambas.

Que el escritor es antes que nada lector; que la lectura forma parte de la realidad; que la vida y la literatura se sostienen gracias al flujo de sus préstamos recíprocos y que *El Quijote* forma parte del subconsciente de occidente, como afirmó Harold Bloom, fue lo primero que recordé tras leer las respuestas a mi cuestionario. Hay infinitas formas de abordar el desarrollo de la novela en sus cuatrocientos años de existencia, pero creo que es imposible no rendir tributo a la magna obra cervantina en algún momento de la exposición.

Lázaro Carreter proponía al lector como encargado de dar vida al texto literario, en una guía para estudiantes de literatura a la hora de afrontar el comentario de texto y Borges en la cita que abre esta disertación advierte del diálogo entre el texto y el lector, de la infinita relación entre ambos y de la inagotable naturaleza de la materia literaria gracias a la lectura; por todo ello, pensamos que, cualquier distanciamiento entre los puntos de vista del escritor y el lector son, por lo menos, previsibles.

Al afrontar la relación de Cervantes con la obra de un autor vivo, un investigador agradece siempre la “conversación” sobre las hipótesis de investigación con el autor. Ese deseo es lo que me llevó a confeccionar y enviar el cuestionario al señor Auster. Aunque me hubiera gustado argumentar mejor las preguntas, las limitaciones de este

método no han permitido profundizar todo lo que hubiera deseado en referencia a algunas respuestas, pero me consta, que ha dicho en alguna ocasión, que iba a dejar de conceder entrevistas con intereses similares a los míos. Por ello me considero muy honrada de que el mismo Auster se haya tomado la molestia en responder mi cuestionario que, ahora creo que, puede que no fuese el mejor método para abordar a un escritor de éxito.

Transcribo el texto completo en inglés y la traducción al castellano.

### **Questions for Paul Auster**

1. **Question:** Frequently, you are asked for your reference writers and usually you end up with a list with a sentence more or less like this: “Shakespeare is in front of my eyes and Cervantes always”

What is your main interest in each one of them?

**P.A:** *Shakespeare is the entire world. Cervantes invented the novel.*

2. **Question:** Do you remember the first time you read *El Quijote*? Did you find it in the your uncle’s boxes of books?

**P.A:** No, it wasn’t in my uncle’s boxes. I first read it as a freshman at Columbia University in 1965 —required reading for a course I was taking.

3. **Question:** Which edition of *El Quijote* do you prefer?

**P.A:** If you are talking about translations into English, there are several good ones. Smollet did a lively version in the eighteenth century, Samuel Putnam did the version I’ve always liked best until Edith

Grossman’s new translation came out a few years ago.

4. **Question:** Could you, please, tell me which chapters (of *El Quijote*) move you more and which do you re-read more often?

**P.A:** The early chapters of Book One, Sancho as governor, and all the delightful business in Book Two about who wrote the book.

5. **Question:** You write stories in your novels that have nothing to do with the plot of the main/principal story.

Do these digressions refer to the first part of *El Quijote*?

**P.A:** No.

6. **Question:** To become a novel writer, you were first a compulsive reader. This is how you describe yourself in *Hand to Mouth*. When you were about 18 or 19 you wrote poetry and theater until after the show of *Laurel and Hardy Go to Heaven*, then you put all of it [...] in a folder with other two pieces you had written *Blackouts* and *Hide and Seek*

and hid the folder in a drawer of your desk: “My purpose was to leave the folder there and never again look inside the drawer”.

Cervantes, also started in the literary world as a poet and theater writer and describes himself as “and since I’ll read anything, even scraps of paper lying in the gutter”. Moreover he wrote in the introduction of 1614 of the *Eight comedies and eight short plays, never performed*, the year before, he had [...] “thrown them to a corner in a trunk and consecrated and condemned all to the perpetual silence.”

Leaving aside this anecdote of yourself and Cervantes, the question is: Would you be the same writer without having written poetry and theater?

**P.A:** My theatre experiences were negligible and only taught me that I didn’t want to be a playwright. Poetry, on the other hand, has informed everything I’ve done in prose. In many ways, I still think of myself as a poet.

**7. Question:** Cervantes works would not be as they are without his life. He had rather preferred to be in the Army or travel to the New World but chance directed him towards literature. Thanks to that and his jobs as tax collector and as a purser of royal galleys with which he traveled all over Spain, the world has today *El Quijote* as it is, a text of immense wealth with real, biographical and theoretical-literary references.

You always wanted to be a writer and your novels are full of biographical references: Manhattan, Newark, Columbia, Brooklyn, your readings, your jobs, Vermont, France...

What would your literary work be without your life?

**P. A:** An impossible question. Every writer, every person for that matter, is

shaped by his or her own life. I have certainly stolen from my own for my books.

**8. Question:** The fall of the Spanish Empire was determinant for Cervantes’ works. *El Quijote* is the mirror that reflects widely that fall. Also, among many other things, the book- *El Quijote* - tells the story of the (own) book that contains the whereabouts of a man who became mad for reading so much. Clearly, Spain and literature itself were the main interests of Cervantes.

Your novels have the United States as their framework: its history, its geographical extension, the diversity of its population, its artists and cities, everything combines to question once and again its own identity as a country. On the other hand, your books are, at the same time, the narrative of a story and the history of your writing. For me, this is the more Cervantian aspect of your novels. I have the feeling that you, as Cervantes, love your country deeply and as much as you love literature.

Do you think about Cervantes at the time you build up, *in such a way*, your writings? I mean, you create a realistic framework within the United States and include literary and biographical references of the same authors you admire to reinforce the authenticity of your stories. Also, to remind the reader that literature comes out from literature. I remember that the poet Willy Christmas died in Baltimore as Poe and Tom Wood writes about Thoreau and Poe as well. And the complete works of Shakespeare are quoted in practically almost all your novels.

**P.A:** I don’t refer to writers in my novels as a way to validate literature or, in the case of American writers, America. What interests me is that characters in novels rarely read novels,

which I find rather absurd, because people certainly do read novels in the real world. Since my characters are totally real for me, they sometimes wind up reading books.

9. **Question:** I believe that your books permanently converse with the reader. In *Oracle Night* you finally reveal the secret. You talk directly and openly to the reader through thirteen footnotes. Would you please, tell me how do you see or feel the reader when you write?

**P. A:** The footnotes in *Oracle Night* are no different from the rest of the text in my opinion. The voice that tells the story is the same voice one hears in the footnotes. As for imagining my readers, I can't do it. It's a complete blank for me. I know I am addressing someone when I write, but I don't know who that person is.

10. **Question:** *Moon Palace*, *In the Country of the last Things*, *The Music of Chance*, *Mr. Vertigo* and *Timbuktu*, all these works contain elements of the "picaresque" literature, genre deeply rooted in the American literature. On the other hand, Lázaro de Tormes and Alonso Quijano are characters without family roots, original –without history– creatures that go out free looking for a place in the world or to invent themselves.

Marco Stanley Fogg describes how he finds his biographical references and how he frees himself from family ties to start his life. He talks directly to the reader in the last lines of the novel. Willy Christmas, alone in the world, with his dog, undertakes his last trip to trust his work to his teacher. In general, your characters are free from family ties or get rid of them in front of the reader. With the exception of *Oracle Night*, *Brooklyn Follies* and *Man in the Dark*.

What makes you create original (without history), free and solitary characters ?

**P.A:** Impossible to say. Stories come to me out of nowhere, and if they seem interesting, I try to follow them. Sometimes my characters are very isolated people, others are more connected to the world. In general, however, it seems that all of us, whether we live in families or not, are essentially alone.

11. **Question:** Anna Blume, Daniel Quinn, Azul, Benjamin Sachs and Willy Christmas may be included in the group of characters that, as *El Quijote*, do freely what they say. Also, as *El Quijote*, they can be ranked somewhere between madness and brightness. Willy Christmas and Benjamin Sachs, in my opinion, are the most *quijotes* of all your characters and Mr. Bones the most poetic creature of all your literary works.

In *City of Glass*, finally, you wrote several pages about homeless people with strange attitudes, like *quijotes* of the XX century wandering around New York.

What poetic meaning does madness have for you?

**P.A:** None whatsoever. My sister is a schizophrenic, and once one has lived with an ill person, all the poetry in the idea of illness vanishes.

12. **Question:** In the foreword of the twelve *Novelas Ejemplares*, Cervantes advised the reader that [...] "I could show you the savory and wholesome fruit that is to be had from each of them separately and from the collection as a whole". This allows us to consider the twelve novels as a sizeable work in

which different visions of a unique reality are shown.

In your works, characters of one novel are mentioned in others. For example, the passport of Daniel Quinn appears in *In the Country of the last Things* and David Zimmer, the boyfriend and recipient of the letter and future husband of Anna Blume, is, also, the principal character of *The book of illusions*. And Boris Stepanovich, chauffeur in *In the Country of the last Things*, reappears converted into a taxi driver in *Oracle Night*. All these self references of your works shape them as a coherent and global entity, as a closed and autonomous literary world.

In what degree is Cervantes behind that?

**P.A:** Not at all. Many writers, over the centuries, have used characters in more than one book. Once I have invented a character, he or she becomes real and stays with me forever.

13. **Question:** I consider *Travels in the Scriptorium* as a logical consequence of your work. I, almost unconsciously, awaited it and it did not surprise me at all when I read it. This illustrates, that the relation you establish with your readers is deeper than thought. There is a complicity between you and the reader, to anticipate, as in my case, the need of such a novel. I am sure, I have not been the only one expecting such reactions from your characters.

With *Travels in the Scriptorium*, also, the literary world you have created reaches the highest degree of coherence. Was this the purpose when you wrote it?

**P.A:** I'm not sure. The book began for me as an image that I couldn't get out of my head: an old man sitting on the edge of a bed, his hands on his knees, looking

down at the floor. I couldn't get it out of my head. After a few weeks, I realized that that old man was probably me. The whole book came pouring out of that intuition.

## **Cuestionario enviado a Paul Auster**

1. **Pregunta:** A menudo le preguntan por sus escritores de referencia y usted suele terminar la lista con una frase más o menos como esta: “Shakespeare está ante mis ojos y Cervantes siempre.”

¿Qué le interesa más de cada uno de ellos?

**P.A:** *Shakespeare es el mundo entero. Cervantes inventó la novela.*

2. **Pregunta:** ¿Recuerda la primera vez que leyó *El Quijote*? ¿Lo encontró entre las cajas de libros de su tío?

**P.A:** *No, no estaba en las cajas de mi tío. Lo leí por primera vez el primer año de carrera en Comlumbia.*

3. **Pregunta:** ¿Qué edición del *Quijote* prefiere?

**P.A.:** *Si se refiere a las traducciones al inglés, hay varias buenas. Smollet hizo una viva versión al inglés del siglo XVIII. Samule Putnam hizo la versión que he preferido hasta que salió la nueva traducción de Edith Grossman hace pocos años.*

4. **Pregunta:** Podría decirme qué episodios le conmueven más y cuales relee con más frecuencia.

**PA:** *Los primeros capítulos de la primera parte, Sancho como gobernador, y todos los deliciosos asuntos de la segunda parte sobre como escribir el libro.*

5. **Pregunta:** Usted intercala historias en sus relatos que, nada tienen que ver con la trama de la historia eje.

¿Esas digresiones remiten a la primera parte del *Quijote*?

**PA:** No.

6. **Pregunta:** Para llegar a convertirse en novelista, primero fue un lector compulsivo, así se describe usted mismo en *A salto de mata*, [*Hand to Mouth*]. Entre los 18 y 19 años; escribió poesía y teatro hasta que, después de la representación de *Laurel and Hardy Go to Heaven*, la metió: [...] en una carpeta junto a las otras dos obras que había escrito (*Apagones* y *Escondite*) [*Blackouts* y *Hide and Seek*] y guardó la carpeta en un cajón de su mesa. “Mi intención era dejarla allí y no mirar nunca más dentro del cajón.” Cervantes que, también empezó en el mundo literario como poeta y dramaturgo, y se describe así mismo como [...] “aficionado a leer, aunque sea los papeles rotos de la calle” escribió en el prólogo de 1614 de las *Ocho comedias y ocho entremeses, jamás representados*, que años antes las había [...] “arrinconado en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio.” Al margen de esta anécdota compartida por Cervantes y usted mismo.

¿Sería usted el mismo escritor si no hubiese escrito poesía y teatro?

**P.A.:** *Mis experiencias con el teatro fueron negativas y sólo me enseñaron que no quería ser escritor de teatro. La poesía, por otra parte, ha informado todo lo que he hecho en prosa. En muchos sentidos, todavía pienso en mí mismo como poeta.*

**7. Pregunta:** La obra de Cervantes no sería como es sin su vida y aunque él hubiera preferido seguir en la Armada o viajar al Nuevo Mundo, el azar lo condujo a la literatura y gracias a esta circunstancia y a sus empleos como recaudador de impuestos y como comisario de las galeras reales, por los que recorrió los caminos de España, el mundo cuenta hoy con *El Quijote* tal y como es, un texto de una inmensa riqueza de referencias reales, biográficas y teórico-literarias.

Usted siempre quiso ser escritor y sus novelas están llenas de referencias biográficas: Manhattan, Newark, Columbia, Brooklyn, sus lecturas, sus empleos, Vermont, Francia...

¿Qué sería de su obra, sin su vida?

**P. A.:** *Pregunta imposible. Cada escritor, cada persona por lo que sea, se moldea por su propia vida. Yo he robado de mí mismo para mis trabajos.*

**8. Pregunta:** La decadencia del imperio español determinó la obra de Cervantes, *El Quijote* es el espejo en el que se refleja ampliamente ese declive y además, entre otras muchas cosas, el libro cuenta la historia del propio libro que contiene el relato de un hidalgo enloquecido de tanto leer. Resumiendo, España y la literatura misma fueron los focos de máximo interés cervantino.

Sus novelas tienen a los Estados Unidos como marco: su Historia, su extensión geográfica, la diversidad de su población, sus artistas y sus ciudades, todo parece combinarse para interrogarse una y otra vez sobre la propia identidad como país.

Por otro lado, sus libros son simultáneamente, el relato de una historia y la historia de su escritura. Para mí este es el aspecto más

cervantino de sus novelas, porque tengo la impresión de que usted, como Cervantes, ama profundamente a su país, tanto como, la literatura.

¿Tiene a Cervantes presente en el momento de construir la narración de esta manera? Es decir, recrea un marco realista dentro de los Estados Unidos e incluye referencias literarias y biográficas de los mismos autores que tanto venera, para validar la autenticidad de lo que cuenta y para recordar al lector que la literatura parte de la literatura. Recuerdo que el poeta Willy Christmas muere en Báltimor como Poe y Tom Wood escribe sobre Thoreau y el mismo Poe, además las obras completas de Shakespeare se citan en casi todos sus novelas.

**P. A.:** *No me refiero a otros escritores en mis novelas para validar la literatura o, en el caso de escritores americanos, América. Lo que me interesa es que los personajes en las novelas raramente leen novelas, lo que encuentro más bien absurdo, porque la gente en realidad lee novelas en el mundo real. Puesto que mis personajes son totalmente reales para mí, a veces surgen leyendo libros.*

**9. Pregunta:** Creo que sus libros están permanentemente conversando con el lector; en *La noche del oráculo* desvela completamente el secreto dirigiéndose a éste abiertamente a través de las trece notas a pie de página.

Podría decirme, ¿Cómo ve o cómo siente al lector cuando escribe?

**P. A.:** *Las notas a pie de página en La noche del Oráculo, en mi opinión, no son diferentes del resto del texto. La voz que cuenta la historia es la misma voz que uno oye en las notas a pie de página. No puedo imaginar a mis*

lectores. *Es una completa incógnita para mí. Sé que me dirijo a alguien, pero no sé cómo es esa persona.*

**10. Pregunta:** *El palacio de la luna, El país de las últimas cosas, La música del azar, Mr. Vértigo y Tombuctú* contienen elementos de la literatura picaresca, género muy arraigado en la literatura americana. Por otro lado, tanto Lázaro de Tormes, como Alonso Quijano son personajes carentes de vínculos familiares, criaturas adánicas que salen libres en busca de un lugar en el mundo o para inventarse a sí mismos.

Marco Stanley Fogg cuenta cómo encuentra sus referencias biográficas y cómo se queda libre de ataduras familiares para comenzar su vida, como él mismo le dice al lector en las últimas líneas de la novela. Willy Christmas, solo en el mundo, con su perro, lleva a cabo su último viaje para confiar su obra a su maestra. En general, sus personajes están libres de ataduras familiares o se liberan ante el lector de ellas. A excepción de *La noche del oráculo, Brooklyn Follies* y *Un hombre en la oscuridad*.

¿Qué le lleva a crear personajes adánicos, libres y solitarios?

**P.A.:** *Es imposible decirlo. Las historias me llegan de ninguna parte, y si parecen interesantes, trato de seguirlas. A veces mis personajes son gente muy aislada, otros están más conectados al mundo. En general, sin embargo, parece que todos nosotros, vivamos en familia o no, estamos esencialmente solos.*

**11. Pregunta:** Anna Blume, Daniel Quinn, Azul, Benjamín Sachs y Willy Christmas pueden incluirse dentro del grupo de personajes que, como don Quijote, entre la lucidez y la locura,

hacen libremente lo que dicen. Creo que Willy Christmas y Benjamín Sachs son los más quijotes de toda su obra y Mr. Bones la criatura más poética de toda su creación literaria.

Por otro lado, en *Ciudad de cristal* dedica varias páginas a los sin techo con extrañas actitudes, como quijotes del siglo XX deambulando por Nueva York.

¿Qué sentido poético tiene para usted la locura?

**PA.:** *Ninguno en absoluto. Mi hermana es esquizofrénica, y una vez uno ha vivido con una persona enferma, toda poesía en la idea de la enfermedad se desvanece.*

12.- Cervantes, en el prólogo de las doce *Novelas Ejemplares*, advierte al lector de que, podría mostrarle [...] “el sabroso y honesto fruto que se podría sacar así de todas juntas como de cada una de por sí.” Advertencia por la que se podría considerar a las doce novelas como una gran obra, en la que se muestra distintas visiones de una realidad única.

En su obra, se mencionan personajes de unas novelas en otras, por ejemplo, al introducir el pasaporte de Daniel Quinn en *El país de las últimas cosas* y al convertir a David Zimmer, el novio y destinatario de la carta y futuro marido de Anna Blume, en protagonista de *El libro de las ilusiones* y a Boris Stepanovich, chofer en *El país de las últimas cosas*, en taxista en *La noche del oráculo*. Todas estas auto referencias la han configurado como un todo coherente y global, como un mundo literario cerrado y autónomo. ¿En qué medida Cervantes tiene que ver en ello?

**PA.:** *Ninguno en absoluto. Mi hermana es esquizofrénica, y una vez uno ha vivido con una persona enferma, toda*



*poesía en la idea de la enfermedad se desvanece.*

13. **Pregunta:** Considero *Viajes al Scriptorium* como una consecuencia lógica de su obra que, sin ser yo misma consciente, esperaba, por lo que no me sorprendí nada al leer la novela. Por eso creo que la relación que usted establece con sus lectores es más estrecha de lo que parece, me refiero a la complicidad que existe entre un lector y usted al anticipar éste, como en mi caso, la necesidad de una novela como ésta. Estoy segura de que no he sido la única que esperaba una reacción así de sus personajes.

Además, con *Viajes al Scriptorium*, el mundo literario que usted ha creado alcanza su mayor grado de coherencia. ¿Era este el propósito de su escritura?

*P.A.: No estoy seguro. El libro comienza para mí como una imagen que no podía sacar de mi cabeza: un anciano sentado en el borde de una cama, sus manos sobre sus rodillas, mirando al suelo. No podía sacarlo de mi cabeza. Después de unas pocas semanas, me di cuenta de que el anciano era probablemente yo. El libro entero se generó a partir de esa intuición.*

## **Conclusiones**

“En los cuatro siglos de existencia del hombre moderno,  
Descartes y Bacon se habían convertido en Kafka y Beckett.”  
(Tarnas, p. 275)

Todo empezó cuando el hombre seiscientista puso en duda el absoluto, cuando Montaigne difundió las ideas básicas del escepticismo antiguo y propuso el distanciamiento entre el suceso y la opinión; cuando el pensamiento subjetivo sustituyó a lo objetivo medieval realista; cuando surgió la duda poética sobre el ser o no ser, sobre la realidad y la ficción, sobre vivir o soñar; cuando Descartes rechazó el pensamiento escolástico y recurrió a la razón como lo único capaz de dirigir al hombre; cuando él mismo, propuso demostrar la verdad a través del razonamiento inductivo con un método científico; cuando Bacon consideró la aplicación práctica del conocimiento para una mejor calidad de la vida de la humanidad y propuso como principio, el conocimiento minucioso de la naturaleza.

Junto a la evolución del pensamiento de Occidente se produjeron también, como refleja *El Quijote*, los síntomas del pesimismo y la obsesión frente a la muerte como final absoluto y la falta de interés por el más allá y el deseo de permanecer en el mundo a través de la fama y el reconocimiento; el desconcierto frente a la innovación tecnológica y la sobre información heredada del Renacimiento; el perspectivismo plural y con él, el desarrollo del hombre como único; la desconfianza en el lenguaje y la búsqueda de una nueva relación entre las cosas y las palabras como contenido de la obra de arte, además del culto por el acto de crear, de escribir, de pintar y de representar.

La gran revolución a favor del desarrollo del individualismo de los siglos XVI y XVII, a lo largo de los trescientos cincuenta años siguientes, generó el cartesianismo y sus planteamientos metafísicos; la Ilustración con su optimismo frente al pesimismo barroco y su representación literaria de una realidad edulcorada bajo el criterio de perfección y didactismo neoclásico; el romanticismo y su afán de ruptura con la tendencia precedente a favor de restablecer el culto por la novela que tuviera como único fin entretener al lector; el realismo absoluto del narrador omnisciente del gran modernismo, con su profundo estudio psicológico de los personajes y la detallada

representación del ambiente y las costumbres cotidianas que coincidió con el desarrollo industrial y los grandes proyectos revolucionarios sociopolíticos, lo que condujo al hombre al anonimato y a una burocracia sin precedentes, generando la sociedad de masas, sometida a dos grandes guerras en menos de veinte años.

Por lo que durante el primer tercio del siglo XX el hombre tuvo que romper tanto con los presupuestos objetivos, como con el pensamiento humanista que supuso la aparición del psicoanálisis, con el que se había inaugurado el siglo, y cayó en el existencialismo y el nihilismo propios de una realidad sin Dios ni referencias firmes.

En un ambiente antisionista bien extendido en Checoslovaquia, Kafka, ya había preconizado en sus novelas la persecución del nacionalismo alemán a su pueblo y el acoso al individuo en una sociedad cada vez más dependiente de los trámites administrativos, que dio en llamarse burocracia, ya mencionada; lo que lo llevó a la “soledad y al desamparo del artista y en primer término del judío...” (Según Max Brod). Kafka representa la búsqueda del hombre de algo por encima de él. Sus personajes viven angustiados en un mundo inabarcable para el individuo que funciona absurda y mecánicamente, y que le lleva, como escritor, a romper los límites entre la realidad y la ficción para representar un mundo sin solución.

Beckett se enfrentó, en una Europa destruida por la guerra, a la angustia de la existencia como condición humana, al absurdo y al cinismo frente a la creación, por admitir que cualquier intento está destinado al fracaso, ya que la realidad no puede ser aprehendida por ningún medio convencional del conocimiento. Rechazó también, el condicionamiento del pensamiento racionalista de lo binario: sujeto/objeto, forma/contenido, espacio/tiempo, mente/cuerpo, por considerarlos incapaces de explicarse por su complementariedad, y por eso, la relación mente y cuerpo en Beckett se rompe definitivamente proponiendo la “otredad” y el solipsismo de los personajes. Ve al individuo del siglo XX dominado por la alienación, el vacío espiritual, la culpa, la inseguridad ontológica, la carencia de valores absolutos o contextos universales, el sentido de absurdo cósmico y el callejón sin salida.

La obra de Paul Auster como hijo de su tiempo, responde doblemente a las condiciones históricas de Occidente, por su herencia judía y por pertenecer a la

generación de posguerra. Su narrativa transmite tanto la impotencia que dejó el holocausto, como a la ausencia de discurso debida a la devastación de la contienda, rasgos asimilados de la narrativa precedente, de la que acabamos de mencionar a dos de los escritores *canónicos*, de mayor calado en su obra. De Kafka aprende la naturalidad para romper el límite entre la realidad y la ficción y de Beckett el escepticismo del escritor frente a la imposibilidad de reflejar la verdad, el tratamiento de la soledad y la otredad de los personajes.

Sería necesario un extenso estudio sobre la presencia de ambos escritores que no ha sido el propósito de este trabajo; mi intención al mencionar dichas influencias es recordar que la de Cervantes no es la única en la narrativa de Paul Auster, que además tiene siempre ante sus ojos a Shakespeare y a una larga lista de autores, Montaigne, Poe, Melville, Hawthorne, Thoreau, Whitman...si bien, Beckett ha sido la influencia inmediata de la que le ha sido más difícil desligarse, posiblemente, por proximidad e implicación en un mundo que, a pesar de la diferencia de edad, compartieron.

Con el estudio de la narrativa austeriana, hemos llegado a la conclusión de que los personajes de las novelas de Paul Auster:

1. Se plantean interrogantes sobre la función del yo y la identidad de sí mismos, como en el Barroco y abandonan del dominante epistemológico modernista de las propuestas de Proust y Joyce, tan influenciado por la teoría del psicoanálisis del primer tercio del siglo XX.

2. En lugar de dialogar con el exterior como hace don Quijote, con sus dudas, se cuestionan sobre el lugar que deben ocupar en el mundo y se convierten en diálogos consigo mismo o monólogos, más en la línea del drama de Shakespeare.

3. Cuentan historias o actúan, sin pretender ofrecer significados, ni simbolismos, ni soluciones, y como en el Barroco, invitan al lector a aceptar o no, como verdadera, la historia, a proponer un final o a continuar el relato.

4. Comparten el culto por el acto creativo del siglo XVII, y muestran las dudas y las dificultades que el escritor debe resolver. La elaboración del libro que sostenemos en

las manos, como en *El Quijote*, tiene tanto protagonismo en la historia, como el personaje principal.

5. Están atrapados en un medio problemático hasta la perplejidad por el exceso de información y por la arbitrariedad de los signos, situación equivalente al efecto del desarrollo tecnológico y a la erudición renacentista que heredó el hombre en el siglo XVII, de lo que Cervantes dejó sobrada constancia en su obra.

6. Tratan de crear sentido y valores en un contexto desprovisto de significados permanentes, mediante el ascetismo interior o en absurdo y continuo movimiento; exiliados dentro de si mismos, como vio Unamuno a don Quijote, en un espacio casi inabarcable, tanto cuando deambulan por Nueva York, como cuando se desplazan a lo largo y ancho de Norteamérica.

7. Entienden sus vidas como el transcurso y la acumulación de hechos inconexos que acontecen en el espacio. El tiempo ya no puede fragmentar la historia, porque ésta es imprevisible, y queda relegado a vincular el relato con la realidad a través de la mención de la estación del año en la que acaba o comienza un relato.

8. Su condición de personajes adánicos les permite adoptar otra identidad o cambiar de vida a la manera cervantina, siendo libres y conscientes de que asumen nuevos proyectos y de que adoptan la ficción como una nueva forma de realidad.

9. El azar, la contingencia o la casualidad ha sustituido al supremo hacedor de un plan, a favor del tono digresivo de la realidad en la que “una cosa lleva a otra” o en la que “algo acontece y desde ese momento ya nada vuelve a ser lo mismo.”

10. Las novelas se construyen con un complicado sistema meta narrativo que las enriquece con relatos cruzados y referencias literarias e históricas, muy en la línea del primer *Quijote*.

11. Cervantes estableció el diálogo a través de la parodia de las novelas de caballerías, ahora la parodia se ha convertido en deconstrucción o enfrentamiento del texto consigo mismo. A través de la utilización del modelo de investigación

detectivesco desprovisto, de su componente racional, el detective posmoderno, como el escritor, se enfrenta, según Paul Auster, a la arbitrariedad de los significados que obstaculiza el proceso de búsqueda, haciendo imposible que la verdad quede desvelada, porque los símbolos no significan nada, son entes inconexos que han perdido la relación causa efecto y el lenguaje es incapaz de hacer frente a este distanciamiento. Esta lucha contra la ineficacia del lenguaje se ha convertido en un fin en sí mismo. La lucha contra las palabras, que es para Auster, “lo único que tiene sentido,” es la forma de esos personajes, de estar en el mundo, y para estar en el mundo, para permanecer, hay que contar historias, aunque hay que tener en cuenta que “las historias ocurren a quien es capaz de contarlas”.

12. La idea de la muerte como amenaza y fin de todo, compartida o heredada del Barroco se manifiesta desde *Trilogía de Nueva York*, a lo largo de toda la narrativa austeriana. La muerte afecta y orienta la historia de los personajes desde Daniel Quinn, solo, sin su mujer y su hijo; hasta Owen Brick sin Sonia, su mujer, muerta no mucho antes de comenzar el relato.

Todos los aspectos citados definen la totalidad de la obra austeriana, si bien tras *La noche del oráculo* (2003) la búsqueda de identidad entre la realidad y la ficción de los personajes y de los Estados Unidos, como unidad histórica, se desvanecen. Sidney Orr, es el último héroe de mediana edad, hasta ahora, que se enfrenta a una gravísima enfermedad y convaleciente intenta restablecerse como escritor. Los protagonistas han envejecido y la muerte ya no es un amenaza, sino una presencia que les ronda, de la que se han librado, como Nathan Glass, quien a los cincuenta y nueve años, ha superado un cáncer o Mr. Blank de *Viajes por el Scriptorium* (2006) que está perdiendo la memoria y August Brill que con setenta y dos años, se recupera de un grave accidente en casa de su hija, en *Un hombre en la oscuridad* (2008).

Por último, desde *Brooklyn Follies* (2006), el 11-S y la guerra de Irak forman parte del trasfondo de las historias. En la primera como acontecimiento que cambia el sentido de las vidas de sus anónimos héroes, la segunda como fondo del contexto histórico presente del que no nos podemos desentender, porque los medios se encargan de presentarnos el horror en el salón de casa.

## **Novelas por orden cronológico**

- 1985-86, *The New York Trilogy* [La trilogía de Nueva York] *City of Glass* [Ciudad de cristal]; *Ghosts* [Fantasmas] y *The Locked Room* [La habitación cerrada]
- 1987, *In the Country of the last Things* [El país de las últimas cosas]
- 1989, *Moon Palace* [El palacio de la luna]
- 1990, *The Music of Chance* [La música del azar]
- 1992, *Leviathan* [Leviatán]
- 1994, *Mr. Vertigo*, [Mr. Vertigo]
- 1996, *Timbuktu* [Tombuctú]
- 2002, *The book of Illusions* [El libro de las ilusiones]
- 2003, *Oracle Night* [La noche del oráculo]
- 2006, *Brooklyn Follies*
- 2006, *Travels in the Scriptorium* [Viajes por el Scriptorium]
- 2008, *Men in the Dark* [Un hombre en la oscuridad]

## **Bibliografía**

África Vidal, Carmen, *¿Qué es el postmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante 1989.

Aguirre, Manuel, "Paul Auster's City of Glass, José María Conget's Todas las mujeres and European Postmodernism". Conferencia pronunciada en la Universidad de Ámsterdam, mayo 1992, bajo el título "Postmodernism in América and Spanish Fiction".

-----, "A Literature of Reflection", *Modern Language Studies*, 1993, Vol. XXIX Nº 3, 193-202.

Alford, Steven, E., "Mirrors of Madness: Paul Auster's The New Trilogy." *Critique-Studies in Contemporary Fiction* 37.1 (1995), 17-33.

Alford, Steven. E. "Chance in Contemporary Narrative: The Example of Paul Auster" *Literature Interpretation Theory* 11. 1 (2000): 59-82.

Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Icaria, 2000.

Avalle-Arce, Juan Bautista y Riley, E.C., eds., *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *Deslindes Cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.

Auster, Paul, *Mr. Vértigo*, Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 1997.

----- *Leviatán*, Barcelona, Anagrama, 7ª ed., 1997.



- *El cuaderno rojo*, Barcelona, Anagrama, 4ª ed., 1997.
- *Ciudad de cristal*, Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 1998.
- *La invención de la soledad*, Barcelona, Anagrama, 6ª ed., 1998.
- *A salto de mata*, Barcelona Anagrama, 1ª ed., 1998.
- *La habitación cerrada*, Barcelona, Anagrama, 6ª ed., 1998.
- *Fantasmas*, Barcelona, Anagrama, 2ª ed., 1998.
- *El país de las últimas cosas*, Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 1998.
- *El palacio de la luna*, Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 1998.
- *La música del azar*, Barcelona, Anagrama, 1ª ed., 1998.
- *Experimentos con la verdad*, Barcelona, Anagrama, 10ª ed., 2000.
- *El libro de las ilusiones*, Barcelona, Anagrama, 1ª ed., 2003
- *La noche del oráculo*, Barcelona, Anagrama, 1ª ed., 2004
- *Tombuctú*. Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 2006.
- *Brooklyn Follies*, Barcelona, Anagrama, 1ª ed., 2006.
- *La vida interior de Martin Frost*, Barcelona, Anagrama, 1ª ed., 2007.
- *Viajes por el Scriptorium*, Barcelona, Anagrama, 1ª ed., 2007.

----- *Un hombre en la oscuridad*, Barcelona, Anagrama, 1ª ed., 2008.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1ª ed., 1989.

Barone, Dennis, Ed. *Beyond the Red Notebook, Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

----- Ed. Paul Auster, "Paul Auster/Danilo Kiss Issue". *Review of Contemporary Fiction*, 14. 1 (1994).

Bernárdez, Asun, *Don Quijote, El lector por excelencia*. (Lectores y lecturas como estrategias de comunicación) Madrid, Huerga y Fierro, 2000.

Bertens, Hans y Natoli, Joseph, editors, *Postmodernism, The Key Figures*, Maldenm, Blackwell, 2002.

Bloom, Harold ed. *Paul Auster*. Philadelphia, PA: Chelsea House, 2004.

Borges, Jorge Luis, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Obras Completas, VI, Buenos Aires, Emece Editores, 1974.

Bové, Paul A., ed. *Early Postmodernism. Foundational Essays*. Durham y Londres, Duke University Press, 1995.

Boyne, Roy, Foucault and Derrida. *The other side of reason*, Londres, Unwin Hyman, 1990.

Buketoff, Ludmilla, *Cervantes in Russia*, New York, Gordian Press, 1975.

Caleffi, Nicola. "Paul Auster's Urban Nothingness." 2 de febrero 2001. <<http://www.bluecriket.com/auster/articles/nothing.html>>; publicado primero en Alfa Zeta 54 (1996): 18-23.

Capen, S. "Interview with Paul Auster. Futurist Radio Hour (San Francisco Bay Area). 21 de octubre de 1996. [www.worldmind.com/Cannon/Culture/Interviews/auster.html](http://www.worldmind.com/Cannon/Culture/Interviews/auster.html) [30 de septiembre 2007]

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991.

Canavaggio, Jean, *Cervantes, en busca de perfil perdido*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

----- *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

-----, "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", AA CC, 1958, Vol., VII.

Carpentier, Alejo, "Papel social del novelista", Casa de las Américas, N° 53, 1969, (159-170)

Castells Molina Isabel, *Cervantes y la literatura española contemporánea*, tesis doctoral inédita dirigida por Andrés Sánchez Robayna, Universidad de La Laguna, 1998. <http://wibpages.ull.es/users/files/TesisCASTELLSMOLINA.htm>

-----, "Sobrevivir" la novela: Cervantes y Julián Ríos, España contemporánea: Revista de literatura y cultura, vol. 12, n° 1, 1999, pp. 21-44.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes (1925)*, Barcelona, Noguer, 1972.

Cervantes, Miguel de, *Obras Completas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, Windows 3.1.

-----, *Don Quijote de la Mancha*, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas ed. Madrid, Alianza Editorial, 1996, 2 vols.

Cicarello de Balssi, María Gracia. “Intertextualità e contaminazione: *Il Quijote* borguesiano de Paul Auster.” Testi, Studi e Manuali Seminario 3; U di Roma. Roma: Bagatto Libri, 1995. 7-22.

Cortanze, Gérard de, *Dossier Paul Auster*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Cotarelo Valledor, Armando, *Padrón literario de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Magisterio Español, 1948.

Cuesta Abad, José Manuel, “*El Quijote*, novela moderna: algunas cuestiones de poética histórica”, *Revista de Filología*, nº 7, 1991, pp. 335, 352.

Docherty, Thomas, ed. *Postmodernism. A Reader*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1993.

Donovan, Christopher, *Postmodern Counter-narratives: Irony and Audience in the novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson and Tim O’Brien*. London: Routledge, 2004.

Drenttel, William. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. Introduction by Roberts Hughes. New York: William Drenttel, in association with the Delos Press, 1994.

Dopico Black, Georgina y González Echevarría, Roberto coordinadores, *En un lugar de la Mancha: Estudios Cervantinos en honor de Manuel Durán*, Salamanca, Almar, 1999.

Duperray, Annick ed., *L'Ouvrede Paul Auster*, actas del coloquio celebrado en la Universidad de Aix-en Provence en 1994, Artes, Actes Sud, 1995.

----- *Paul Auster les ambiguïtés de la négation*. Paris: Belin, 2003.

Egido, Aurora, *Cervantes a las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994.

Echeverría, Javier, ed. *Del Renacimiento a la Ilustración Vol. II*, Madrid, Trotta, 2000.

El Saffar, Ruth S. ed., *Critical Essays on Cervantes*, Boston, G.K. Hall, 1986.

Endress, Heinz-Peter, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la Edad de Oro*. Berriozar: Eunsa, 2000.

Escribano, F.S., “El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballerías”, AACC, Vol. V, 1955-56, (19-40)

Espejo Romero, Ramón, “Las dos caras de Nueva York en *City of Glass*, de Paul Auster”, en *Imágenes de la gran ciudad en la novela moderna contemporánea*, ed., Pilar Marín, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

Espinosa, de Baruch, *Ética*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

Fokkema, Douwe and Bertens, Hans ed. *Approaching Postmodernism*, en *General y Comparative Literature*, Ámsterdam, Utrecht, 1986.

Fokkema, Douwe, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, en *General y Comparative Literature* Amsterdam, Utrecht, 1984.

Forcione, Alban, K., *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton: Princeton Univ., Press, 1970.

Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

-----, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, 2 volúmenes.

Gale, Stevens, H., “Cervantes’ Influence on Dickens, With Comparative Emphasis in *Don Quijote* and *Pickwick Papers*”, AA.CC. vol., XII, 1973, 1-22.

Gaos, Vicente, *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1971, 2 volúmenes.

García Berrio, Antonio, *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 2006, (1992 1ª ed.)

----- *Mediaciones: Miquel Navarro sobre Wallace Stevens*, Valencia, Ékfrasis, 2002.

----- *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2006. (2004 1ª ed.)

Garrido Ardila, Juan Antonio, *Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753*, tesis inédita leída en la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2005.

Garrigós, Cristina, ed., *John Barth. Textos sobre el postmodernismo*. León, Universidad de León, 2000.

Gavillon, François. *Paul Auster: Gravité el légèreté de l’écriture*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000.

Herralde, Jorge, ed. *Homenajes a Paul Auster*. Textos de Justo Navarro, Barcelona: Anagrama, 2007.

Halcombe, Garan. "Reflections on the Work of Paul Auster" *California Literary Review* 3 (2007):

<http://calittreview.com/2007/03/25/reflections-on-the-work-of-paul-auster>. [8 de abril 2007].

Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*, Méjico, F.C.E., 1993.

Guerrero, Gustavo, *La estrategia neobarroca*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Halley, George, ed., *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1980.

Herzogenrath, Bernd, *An Art of Desire, Reading Paul Auster*, Ámsterdam, Rodopi, 1999.

Holquist, Michael, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History*, 1971, Vol., 3, 135-156.

Jabés, Edmond. *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid, Mínima Trotta, 2000.

Jay, Paul, *El ser y el texto*, Madrid, Megazul, 1984.

Jiménez Hefferman, Julián, "La obligación de Paul Auster", *Quimera*, Barcelona, Montesinos ed., febrero, 2005, nº 253.

Lázaro Carreter, Fernando, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1978, 1972, 1ªed.

Lavender, William. "The Novel of critical Engagement: Paul Auster's City of Glass." *Contemporary Literature* 34.2 (1993):219-39.

Lyotard, Jean- François, *La condición postmoderna*, Barcelona, Altaya, 1999.

Ma.O.G. *The Quest of Truth: an Examination of simulacra and Simulations in Paul Auster's The New York Trilogie*. Hong-Kong: University of Hong-Kong, 2001.

Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del "Quijote"*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

Maldonado de Guevara, Francisco, "Dostoievski y *El Quijote*", AA.CC. vol. III, 1953, 22-30.

-----, "La locura mayestática (La espiritualidad cesárea de la cultura española y *El Quijote*)", AACC, 1958, Vol.VII, 109-121.

Mancing, Howard, *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure and Narrative Technique*, Columbia & London, University of Columbia Press, 1982.

Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el "Quixote"*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.

Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

----- *Personajes y temas del "Quijote"*, Madrid, Taurus, 1975.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.



----- *Constructing Postmodernism*, London and Nueva York, Routledge, 1992.

Montesinos, José F. “Gracián o la picaresca pura” en *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 141-158.

Nelson, Lowry, Jr. “Romantic Irony and Cervantes”, en *A Comparative History of Literatures in European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Vol, 8, 1988.

Newman, Charles, *The Postmodern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Northwestern University Press, Evanston, 1985.

Nobokov, Vladimir, *El “Quijote”*, Barcelona, Ediciones B, 1987.

Nikolic, D. “Paul Auster’s Postmodernist Fiction: Deconstructing Aristotle’s Poetics” [http://www.bluecricket.com/auster/articles/aristotle.html/](http://www.bluecricket.com/auster/articles/aristotle.html) [3/10/07]

Olaso, Ezequiel, *Del Renacimiento a la Ilustración I*, Madrid, CSIC, 1994.

Pagden, Anthony, *La Ilustración y sus enemigos*, Barcelona, Península, 2002.

Pesso-Miquel, C. *Toiles trouées et déserts lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*, Paris : Press de la Sorbone, 1996.

Pilkington, Stuart. *Paul Auster : The Definitive Website:* <http://www.paulauster.co.uk/> [23/09/07]

Raman, Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1998.

Rankenburg, Maximilian, *The Burden of Proof: Prophecy and Ontology in Paul Auster's Oracle Night*, A thesis submitted to the faculty of San Francisco State University. Unpublished prospectus, May, 2005.

Rassam, Joseph, *Michael Foucault: Las palabras y las cosas*, Madrid, Crítica Filosófica, 1978.

Rey Hazas, Antonio, *La novela picaresca*, Madrid, 1990.

-----, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, 2003, 1ª ed., 2002.

-----, "El caso Lázaro de Tormes, todo problemas" en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa, (1530-1558)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. 2001, PP., 277-300, (Vol, 3) 4 Vols.

-----, *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y El Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum, 2006.

-----, *Deslindes de la Novela Picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

-----, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, 2006.

-----, *Artes de bien morir, Ars moriendis de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de trapo, 2003.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

Riley, Edward C., *Teoría de la novela de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.

-----, *Rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001.

-----, “Episodio, Novela y Aventura en *Don Quijote*”, AACC, Vol. V, 1955-56 (209, 230)

Rodríguez, Juan Carlos, *El escritor que compró su propio libro. (Para leer el Quijote)*, Barcelona, Debate, 2003.

Rortz, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Nueva York: Cambridge University Press, 1991.

Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad*, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960, 2 vols.

Rose, Charlie. “A Conversation with Paul Auster.” Charlie Rose, <http://www.charlirose.com/guests/paul-auster>. [28/12/07]

Rowen, Norma. “The detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster’s City of Glass.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32, 4 (1991): 224-35.

Rüegg, Augusto, “Lo erasmico en el *Don Quijote* de Cervantes”, AACC, 1954, Vol. IV, 1-40.

Russel, Allison. “Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster’s Anti-Detective Fiction” *Critique: Studies Contemporary Fiction* 31. 2 (1990): 71-84.

Sánchez Robayna, Andrés, *Silva Gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.

Sanmartín Ortí, Pau, *La finalidad poética en el formalismo ruso: El concepto de desautomatización*, tesis doctoral dirigida por Antonio García Berrio, Universidad Complutense de Madrid, 2006, <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t29437.pdf>

Sevilla Arroyo Florencio, *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001.

Smith, Huston, *Más allá de la mente postmoderna*, Barcelona, Kairós, 2002.

Spanos, William, V., “The Detective and the Boundary, Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”, en *Early Postmodernism Foundational Essay*, Bove, Paul A., ed., Durham y Londres, Duke University Press, 1995. (17-39)

Spitzer, Leo, “Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*” en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, segunda edición, pp, 135-87.

Springer, Carsten, *A Paul Auster Sourcebook*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001.

----- *Crises: The Work of Paul Auster*. Frankfurt am Main-New York: Peter Lang, 2001.

Stanley T. Williams, *La huella española en la literatura norteamericana* Volumen I, Madrid, Gredos, 1957.

Stillman's Maze, [http: // www.bluecricket.com/auster/auster.html/](http://www.bluecricket.com/auster/auster.html/)  
[13/09/07]

Varios, *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1985.

Stoopen, María. “El prólogo al *Quijote* de 1605: Autores, Lectores, Textos”, en *Cervantes 1547-1997*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.

Tarnas, Richard. *La pasión del pensamiento occidental*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1997.

Taylor, E. Victor y Winquist, E. Charles, ed. *Enciclopedia del Posmodernismo*, Madrid, Síntesis, 2001.

Torres, Antonio, *El realismo del "Tirant lo Blanch" y su influencia en el "Quijote"*, Barcelona, Puvill-Editor, 1979.

Tudisco, Anthony, *Don Quixote en USA*. Buenos Aires, W. M. Jackson, 1948, 2 vols.

Urbina, Eduardo, *La ficción que no cesa: Cervantes y Auster*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

----- "Cervantes y *El Quijote* en la narrativa de Paul Auster." Actas del II Congreso de la Asociación de Hispanistas Brasileños, São Pablo, 2002, Universidad de São Pablo, 2004: [http://www.proceedings.scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000200013&lng=esnrm=iso/](http://www.proceedings.scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000200013&lng=esnrm=iso/) [15/12/07]

----- "Reflejos lunares, o la transformación paródica de la locura quijotesca en El Palacio de la luna de Paul Auster" Ed. Pierre Civil. *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*. Madrid, Castalia, 2004. 2417-27, y en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 35 (marzo-junio 2007): <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/pamoon.html/> [26/12/07]

----- "Reding Matters: Quixotic Fictionand Subversive Discourse in Paul Auster's *El libro de las Ilusiones*" *Critical Reflections: Essays on Golden Age Sappish Literature in Honor of James A. Parr*. Ed. Barbara Simerka y Amy R. Williamsen. Lewisburh, PA.: Bucknell University Press, 2006. 57-66.

Varvogli, A. *A World that is the book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool  
Liverpool University Press, 2001.

Wardropper, W. Bruce, “*Don Quixote: Story or History?*” *Modern  
Philology*, LXIII, N° 1, 1965, (1-11).