

DEL CABALLERO DE LOS ESPEJOS A LA *CIUDAD DE CRISTAL*: REFLEJOS CERVANTINOS EN LA OBRA DE PAUL AUSTER

Jesús Ángel González López
Universidad de Cantabria

Paul Auster ha manifestado públicamente en diversas ocasiones su gran aprecio por la obra de Cervantes. En una ocasión señaló que “*Don Quixote* is probably my favorite novel of all time” (Burns 2013: 131) y también ha destacado que “one book that I keep going back to and keep thinking about is *Don Quixote*. That’s the one, for me. It seems to present every problem every novelist has ever had to face and to do it in the most brilliant and human way imaginable” (Capen 2013: 104). No es de extrañar, pues, que la influencia de la obra de Cervantes se deje sentir en toda la obra de Auster, pero creemos que es especialmente evidente en su primera obra de ficción: *City of Glass* (1985). En este artículo nos proponemos repasar brevemente la influencia del *Quijote* en la obra de Auster, para centrarnos en particular en esta novela, en la que, mediante una serie de artificios especulares intertextuales y metaficcionales, Auster reproduce un buen número de estrategias narrativas cervantinas no solo para establecer una serie de juegos cómplices con el lector, sino también para dotar de verosimilitud y realidad a sus personajes de ficción.

La huella de Cervantes se deja notar, como hemos señalado, en casi todas las novelas de Auster. Encontramos con frecuencia personajes obsesionados por la lectura y “enloquecidos por el poder transformador de la palabra” (Urbina 2007: 25), como Marco Stanley Fogg, que en *Moon Palace* devora casi literalmente los 1492 libros recibidos en herencia de su tío (los lee compulsivamente antes de venderlos para poder comer) y nos recuerda que el *Quijote* es su libro favorito (Auster 1989: 290). O personajes centrados obsesivamente en un proyecto artístico de características quijotescas, como Auggie Wren, el protagonista del relato “Auggie Wren’s Christmas Story” (1990) y de su adap-

tación cinematográfica *Smoke* (1995). Auggie intenta capturar el discurrir del tiempo tomando una fotografía con exactamente el mismo encuadre desde su pequeña esquina de Brooklyn todas las mañanas antes de abrir su estanco. Finalmente, Hector Mann, en la novela *The Book of Illusions* (2002), es un actor y director que se embarca en la ilusa tarea de la realización de películas para que nadie las vea en su rancho de “Tierra del Sueño”.

Nos encontramos también personajes enamorados de “dulcineas” de realidad cuestionable en la imaginaria película “The Inner Life of Martin Frost”, narrada dentro de *The Book of Illusions*, y que cinco años más tarde daría lugar a una verdadera película dirigida por el propio Auster (*The Inner Life of Martin Frost*, 2007). En ambos casos, el personaje principal es un escritor al que se aparece una musa de la que se enamora; puesto que la vida de la musa va desapareciendo a medida que le transmite su mágica inspiración, el escritor decide quemar la historia para recuperar a la amada. Este caso de quema de libros nos recuerda también la quema de libros por parte del cura y el barbero, como lo hace la pira final de películas de Hector Mann en *The Book of Illusions*. Nos encontramos incluso un personaje (Thomas Effing), también bastante quijotesco, que pasea acompañado por un escudero en sus salidas por las calles de Nueva York (Marco Stanley Fogg) en la ya citada *Moon Palace*.

Por otro lado, la estructura de las novelas de Auster es frecuentemente, como la del *Quijote*, episódica y organizada en forma de salidas: de nuevo tenemos que mencionar a Marco Stanley Fogg en *Moon Palace*, que, tras sus andanzas por Central Park y el Oeste de los Estados Unidos, termina sus aventuras en el Pacífico, en una Laguna Beach que sirve como trasunto de la playa de Barcelona. Y, también como en el *Quijote*, nos encontramos prácticamente en todas las novelas de Auster con historias en niveles diegéticos inferiores a la historia principal con las que se establecen paralelismos y contrastes: *The Book of Illusions* incluye los argumentos detallados (incluida la previsible reacción del espectador) de varias de las películas (mudas y sonoras) de Hector Mann. *Oracle Night* (2004) llega al extremo de incluir hasta cuatro niveles diegéticos diferentes en los que se desarrollan las sucesivas historias de nuevos personajes.

Pero quizá la característica más cervantina de la obra de Auster sea la importancia de la intertextualidad y de las estrategias metaficcionales. En

primer lugar, si el *Quijote* utiliza con frecuencia la intertextualidad como recurso narrativo (por ejemplo, en el escrutinio de la librería, o en las múltiples referencias a las novelas de caballerías), en el caso de la obra de Auster es un recurso casi permanente: las referencias intertextuales a algunos autores europeos como Beckett o Kafka, o a los escritores norteamericanos del XIX (Hawthorne, Poe, Thoreau) son evidentes y fundamentales en toda su obra; y también lo es la intertextualidad interna, por ejemplo con personajes como David Zimmer (secundario de *Moon Palace* que pasa a ser el protagonista de *The Book of Illusions*) o una novela como *Travels in the Scriptorium* (2006) en la que reaparecen casi una decena de personajes de novelas anteriores. Y en segundo lugar resulta también innegable que una de las características más definitorias de la obra de Auster es la utilización de mecanismos metaficcionales tan eminentemente cervantinos como la intromisión del autor (por ejemplo, en *Travels in the Scriptorium*) o la confusión entre ficción y realidad: esta confusión puede llevar a dar vida a seres imaginarios (las musas de *The Inner Life of Martin Frost* mencionadas anteriormente) o a conseguir que las historias escritas en un cuaderno se conviertan en realidad (*Oracle Night*), una confusión que, como en el caso del encuentro del ilustre hidalgo con las historias escritas por Cide Hamete en la segunda parte del *Quijote*, terminan por dotar de categoría real y verosimilitud a la ficción¹.

Pero, de cualquier modo, probablemente la obra más quijotesca de Auster sea *The New York Trilogy* (1987) y, en particular, su primera parte, significativamente la primera obra de ficción de nuestro autor, *City of Glass* (1985)². Siguiendo el ejemplo de Cervantes, Auster decide utilizar un género de novela popular para subvertirlo y llevarlo a un lugar totalmente diferente: en lugar de la novela de caballerías, se centra en la novela de detectives, un género que Auster había practicado ya en una novela publicada unos años

¹ Para terminar este breve repaso de influencias cervantinas, no podemos dejar de citar la deuda de *Timbuktu* (1999), una novela en la que un perro (Mr. Bones) nos narra las desventuras de sus dueños, con una de las novelas ejemplares de Cervantes, *El coloquio de los perros*. Ulla Musarra-Schroeder ha destacado también la relación entre el Mr. Bones y el propio Sancho Panza (2009: 230).

² Anteriormente solo había publicado poesía, traducciones, una novela de detectives con seudónimo y una obra de no ficción de tintes autobiográficos, *The Invention of Solitude* (1982b).

antes bajo el seudónimo de Paul Benjamin, *Squeeze Play* (1982a). El propio Auster ha destacado la similitud entre los objetivos de Cervantes y los suyos: “In the same way that Cervantes used chivalric romances as the starting point for Don Quixote ... I tried to use certain genre conventions to get to another place, another place altogether”, un lugar que el propio entrevistador identifica con “the problem of identity”, y que Auster matiza como “the question of who is who and whether or not we are who we think we are” (Mallia 2013: 6).

Del mismo modo que Cervantes parodia la novela de caballerías, Paul Auster deconstruye las convenciones del género policíaco, hasta el punto de que esta novela se suele considerar una “anti-detective novel”, que viene a demostrar la “insuficiencia de los métodos detectivescos relatados en los libros” (Bautista 2014: 76). Diversos autores han destacado las relaciones entre los dos géneros populares subvertidos por nuestros autores, e incluso entre sus personajes prototípicos: Sherlock Holmes y el doctor Watson nos pueden recordar en más de un sentido a don Quijote y Sancho Panza, tanto en sus apariencias físicas como en la “adopción de una afición como ‘profesión’” (Bautista 2014: 86). No debemos olvidar que, aunque se las suele clasificar dentro de diferentes arquetipos genéricos de novela popular (la novela de caballerías dentro del arquetipo de la aventura, la de detectives dentro del arquetipo del misterio [Cawelti 1976]), diversos autores han incluido el subtipo de “hard-boiled fiction” dentro del arquetipo de aventuras (Hamilton 1987) y el protagonista de *City of Glass* escribe precisamente novelas dentro de este subgénero, protagonizadas por un típico detective “hard-boiled” llamado Max Work.

Por otro lado, aunque en este artículo nos vamos a centrar fundamentalmente en *City of Glass*, no hay que olvidar que esta breve novela forma parte de una trilogía articulada toda ella en torno a este esquema de deconstrucción de la novela de detectives, puesto que cada una de las tres partes reescribe alguna de las convenciones de este género: el encargo al detective y la investigación en *City of Glass*, el seguimiento al sospechoso en *Ghosts*, y el misterio de la habitación cerrada en *The Locked Room*. Y las tres partes de la trilogía “juegan con la verosimilitud de la ficción al igual que el héroe cervantino” (Bautista 2014: 56). Así, el protagonista desaparecido al final de *City of Glass* reaparece en *The Locked Room*, y el narrador nos recuerda que “these

three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about" (Auster 1986: 294), una progresión narrativa y autorial no muy lejana de la que se puede observar entre las dos partes del *Quijote*. De hecho, es precisamente en *The Locked Room* donde nos encontramos, por ejemplo, a dos personajes asociados explícitamente en el texto con don Quijote y Sancho Panza: Fanshawe es don Quijote y el narrador sin nombre de la tercera novela es "an adolescent Sancho astride my donkey, watching my friend do battle with himself" (Auster 1986: 215).

Pero volviendo a *City of Glass*, las referencias intertextuales explícitas al *Quijote* incluyen tanto un personaje que comparte apellido con Cervantes (Mrs. Saavedra), como una teoría sobre la autoría del *Quijote*, de la que nos ocuparemos más adelante, aunque quizá la pista intertextual más relevante para el lector sea la utilización de un personaje que no sólo comparte las iniciales con don Quijote (Daniel Quinn, que llega a reflexionar explícitamente sobre "why he had the same initials as Don Quixote" [Auster 1987: 129]), sino que comparte también una obsesión bibliófila que lo lleva a adoptar el rol de un personaje literario. A diferencia de Alonso Quijano, Daniel Quinn no solo es lector, sino también escritor compulsivo de novelas de detectives y, después de una serie de llamadas telefónicas equivocadas (que buscaban a un detective llamado Paul Auster), termina por adoptar un encargo detectivístico, consistente en prevenir el posible asesinato de un personaje llamado Peter Stillman Jr. por parte de su propio padre. Este escritor convertido en detective (bajo la nueva identidad de "Paul Auster, detective") tiene de hecho rasgos de caballero andante, unos rasgos que comparte con antecedentes novelescos policíacos como Philip Marlowe, el detective creado por Raymond Chandler que, en las primeras páginas de *The Big Sleep*, se ofrece a ayudar a un caballero que estaba rescatando a una damisela en apuros:

There was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying (1939: 5).

Del mismo modo, Daniel Quinn, en su nuevo rol de detective se convierte en “caminante andante” que trata de “desfazer” los entuertos y desgracias que acaecen a Peter Stillman Jr. y su mujer, no por casualidad llamada Virginia. De hecho, para Quinn, “imagining himself as Auster had become synonymous in his mind with doing good in the world” (Auster 1987: 51).

Desgraciadamente para Quinn, como para don Quijote en su búsqueda de aventuras, el caballeresco proceso de investigación constituye con mucha frecuencia una sucesión de fracasos: decide seguir a su antagonista Peter Stillman Sr. (otro personaje de locura quijotesca, “absolutely insane” (Auster 1985: 26) a lo largo de las calles de Nueva York, y pese a intuir un patrón alfabético en sus paseos, no consigue averiguar nada relevante para sus propósitos. Cuando se enfrenta con él verbalmente, tampoco llega a saber si realmente tiene propósitos violentos para con su hijo. Finalmente, pierde tanto al posible criminal como a las posibles víctimas, para terminar sumido en la locura en un Nueva York que se convierte en el trasunto urbano de La Mancha. De este breve resumen se puede deducir que no nos encontramos exactamente con una parodia del género detectivesco (como, por ejemplo, en las novelas de Eduardo Mendoza protagonizadas por su lunático detective sin nombre) sino en lo que se ha dado en llamar “anti-detective novels” o novelas policíacas metafísicas, textos que subvierten las convenciones de las historias de detectives tradicionales con el propósito de hacer preguntas que trascienden los simples enigmas de la trama de misterio y se preocupan por incógnitas pertinentes al ser y al saber (Merivale/Sweeney: 1999). Es decir, las novelas policíacas antidetectivescas o metafísicas se niegan a resolver el enigma (como por ejemplo en *The Crying of Lot 49*, de Thomas Pynchon), o bien lo resuelven parcialmente para entrar en investigaciones metafísicas, epistemológicas u ontológicas (como por ejemplo en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco).

En *City of Glass*, como ya hemos señalado, desaparece el criminal, el supuesto crimen, la víctima, y finalmente el propio investigador. En realidad, lo que ocurre al final es que el enigma cambia a mitad de la novela, algo que, por otro lado, es una convención típica de las novelas de detectives, en las que el detective puede comenzar a investigar una desaparición para terminar investigando un robo o un asesinato. En este caso, en lugar de preguntarse “whodunit?”, quién cometió el crimen o el delito, la pregunta es qué le ocu-

re al detective o, más bien, qué tipo de texto es este si al final no responde a las convenciones de la novela de detectives. Como señala Sorapure,

Left unanswered are decisive questions: Is a crime committed? What happens to the potential victim? What happens to the suspected criminal? Finally, what happens to the detective himself? *City of Glass* dramatizes the thorough failure of the narrator-detective to answer these centrally important questions and to solve the mystery. He fails, in essence, to become the author of a detective story (1995: 75).

Frente a esta interpretación, en la que se pone el énfasis en la pérdida de las características autoriales del detective como fuente de autoridad epistemológica (“the detective is successful only insofar as he is able to attain the position of the author” (Sorapure 1995: 72), Esther Bautista destaca el papel de la ciudad y afirma que el enigma pasa a ser “el misterio de Daniel Quinn. Este sería la víctima, el criminal es la ciudad de Nueva York, y el detective o investigador es el narrador-editor” (Bautista 2014: 126). De cualquier manera, y para lo que aquí nos ocupa, sí parece relevante destacar la diferencia anteriormente resaltada entre *City of Glass* y su principal referente intertextual: no estamos ante una parodia como el *Quijote* sino ante una deconstrucción de tintes postmodernos³. Daniel Quinn no vuelve a la aldea y no se vuelve cuerdo como don Quijote en el final de la segunda parte, sino que persiste en su locura, su investigación e identificación con Max Work, el detective de sus novelas, hasta el final; de hecho, aunque intenta “volver a la aldea” (su apartamento), se encuentra con que el apartamento está ocupado, tras lo cual busca su identidad en la escritura en un cuaderno rojo (su primera obra de escritura no genérica ni firmada con seudónimo) en el que deja constancia de sus últimas reflexiones antes de su desaparición. Como señala el propio Auster, cada parte de la trilogía desarrolla un “passionate excess”, y, en este sentido, *City of Glass* y el *Quijote* comparten un planteamiento básico: “What is the

³ Aunque Genette considera el *Quijote* una “antinovela” y no una parodia (1982: 169), en este caso seguimos a una mayoría de la crítica cervantista, que considera innegable el carácter paródico del *Quijote*, como resume Eduardo Urbina: “El *Quijote* es en principio, y de manera fundamental, una parodia”, lo cual no menoscaba lo más mínimo su categoría literaria (1989: 393).

line between madness and creativity, what is the line between the real and the imaginary, is Quinn crazy to do what he does or not?” (Mallia 2013: 9).

Hasta aquí, nos hemos mantenido en el campo de las referencias intertextuales, tanto al *Quijote* como a las novelas de detectives, que resultan fundamentales, como hemos visto, para entender las características de *City of Glass*. Siguiendo la terminología y las definiciones de Gérard Genette, podemos decir que la primera parte de la trilogía permite identificar todos los tipos de “transtextualidad”, el término preferido por el autor francés para referirse a todo aquello que pone en relación un texto con otros y que él subdivide en cinco categorías: intertextualidad, hipertextualidad, paratextualidad, architextualidad y metatextualidad. *City of Glass* va más allá de la simple “intertextualidad” (la “relación de co-presencia entre dos textos”) para entrar en el campo de la “hipertextualidad”, o relación entre un texto (hipertexto) y un texto anterior (hipotexto, en este caso el *Quijote*) que el primero transforma o modifica. Nos proporciona además un excelente ejemplo tanto de “architextualidad” (que se refiere a las “taxonomías genéricas sugeridas o evocadas por un texto”, en este caso las novelas de detectives), como de “paratextualidad”, puesto que resulta fundamental referirse al paratexto de *City of Glass*, las otras dos novelas que forman parte de la trilogía (publicadas originalmente de manera independiente), para entender la novela. La última categoría definida por Genette es la “metatextualidad”, “la relación crítica por excelencia”, que se refiere a las obras que “hacen comentarios” explícitos sobre otras, y que en este caso también resulta muy relevante, puesto que nos encontramos con un personaje (llamado “Paul Auster”) que esboza una teoría sobre la autoría del *Quijote* a la que nos referiremos un poco más adelante (Genette 1982: 1-4).

Como en el caso del *Quijote*, la relevancia de las referencias intertextuales (o transtextuales, por seguir con la terminología de Genette) es tal que nos hace plantearnos las características del texto que tenemos delante, es decir, facilita el paso de la transtextualidad a la metaficción, o como señala Michael Davidson, del “palimpsesto” al “palimtexto”: la escritura rizomática o hipertextual en la que “textual layers refer not only to previous texts but to the discursive frame of the present in which they are seen” (Davidson 1997: 9). Como he señalado en otro lugar, considero que la transtextualidad se puede considerar un primer grado dentro de la metaficción o escritura autorreferen-

cial en la medida en que se enfatiza la existencia del propio texto como texto relacionado con otros (González: 2014), aunque en el caso de *City of Glass* nos encontramos además con estrategias puramente metaficcionales de los dos tipos establecidos por Linda Hutcheon: “narcisismo diegético” y “narcisismo lingüístico”. El primer tipo se refiere a textos “which are...diegetically self-aware” (Hutcheon 1984: 22), es decir, textos narrativos cuyas autorreferencias narcisistas o metaficcionales permanecen en el campo de la diégesis o *fábula*, la historia abstracta contada por el autor. Este tipo de metaficción se suele referir a historias protagonizadas por escritores, que frecuentemente incluyen fragmentos de la obra de estos escritores ficticios. Un ejemplo de este mecanismo en *City of Glass* es, como ya se ha visto, la inclusión del escritor Daniel Quinn, autor frustrado de obras más ambiciosas que termina refugiándose en la escritura popular mediante el pseudónimo William Wilson y adquiriendo una nueva identidad a través de su protagonista detective. Pero en *City of Glass* nos encontramos también con ejemplos de lo que Hutcheon denomina “narcisismo lingüístico”, textos que son “linguistically self-reflexive, demonstrating their awareness of both the limits and the powers of their own language” (Hutcheon 1984: 23); es decir, obras en las que se produce una ruptura de las convenciones narrativas, un corto-circuito lingüístico en el campo del discurso, en el modo en el que se cuenta esa historia abstracta a la que nos referíamos anteriormente. Esto es lo que ocurre en el *Quijote* cuando Cervantes aparece referido como un soldado de Argel y como autor de *La Galatea* y de la novela *El curioso impertinente*; o cuando don Quijote y Sancho hacen referencias en la segunda parte tanto a la publicación de la primera como al *Quijote* apócrifo de Avellaneda, e incluso se encuentran con Álvaro Tarfe, un personaje creado por Avellaneda al que Cervantes da carta de naturaleza real. En el caso de *City of Glass* nos encontramos también con un caso evidente de intromisión del autor dentro de la historia. En primer lugar, ya hemos señalado que Quinn adopta el seudónimo “Paul Auster” para sus investigaciones detectivescas al haber recibido una serie de llamadas telefónicas preguntando por un detective con ese nombre, pero además, cuando sus investigaciones se encuentran en un punto muerto, decide buscar a ese tal “Paul Auster” (convirtiéndose en un personaje en involuntaria búsqueda del autor) y se enfrenta a un personaje llamado “Paul Auster” de características muy similares al Paul Auster real.

Como he señalado en otro artículo (González 2013), *The New York Trilogy* tiene un componente autobiográfico que quizá no se ha destacado suficientemente. Cuando Auster decide escribir su primera obra narrativa de ficción, se basa en su trabajo inmediatamente anterior, *The Invention of Solitude*, un texto de características autobiográficas en el que Auster reflexiona sobre las dificultades de la escritura biográfica y autobiográfica, y que, según sus propias palabras, es la piedra angular de todas sus novelas, “the bedrock of everything I have done since” (2013). Quizás por ello intenta reproducir el proceso de observación especular de la segunda parte de *The Invention of Solitude* (“The Book of Memory”), en la que el autor se describe a sí mismo en tercera persona (bajo el nombre de “A.”) y decide crear y confrontar en *City of Glass* a dos personajes con características personales autobiográficas. Daniel Quinn, el primero de ellos, comparte gustos con Auster (el béisbol, los cuadernos, los libros de viajes) y tiene un pasado similar: escritor de poesía y ensayo, anteriormente casado y padre de un hijo, e incluso residencia en exactamente la misma dirección que Auster (6, Varick Street, en Nueva York). Sin embargo, existen dos cambios fundamentales en sus trayectorias vitales: en primer lugar, Quinn decide abandonar la escritura seria para dedicarse exclusivamente a la escritura de novelas policíacas; y, en segundo lugar, su vida personal sufre un trágico revés al perder a su mujer y a su hijo. Auster ha explicado cómo el personaje de Quinn es la versión de sí mismo en la que se hubiera podido convertir si no hubiera conocido a su segunda mujer, la escritora Siri Hustvedt:

On the most personal level, I think of *City of Glass* as homage to my wife. It’s a kind of fictitious subterranean autobiography, an attempt to imagine what my life would have been like if I hadn’t met her. That’s why I had to appear in the book as myself, but at the same time Auster is also Quinn, but in a different universe (Auster: 1993: 278).

Así pues, Auster decide confrontar esta versión trágica y quijotesca de sí mismo (Quinn) con otro “Auster” más cercano a Sancho, menos aventurero y felizmente casado con “Siri” (un personaje con muchísimas coincidencias con la Siri real) y con un hijo llamado “Daniel” (como el hijo de Auster producto de su primer matrimonio con la también escritora Lydia Davis).

Este juego de espejos tiene antecedentes en el “William Wilson” de Edgar Allan Poe (un ejemplo clásico de *doppelgänger*), como nos recuerda el pseudónimo con el que escribe Quinn, pero también tiene orígenes quijotescos tanto en la personalidad escindida entre Alonso Quijano y don Quijote de la Mancha, como en la simbiótica relación entre Sancho y don Quijote, o los enfrentamientos del don Quijote cervantino con el don Quijote de Avellaneda. Auster utiliza la misma técnica en las otras dos partes de la trilogía, en las que nos encontramos también con personajes como Blue y Black (en *Ghosts*), y, particularmente, Fanshawe y el narrador anónimo (en *The Locked Room*), que también reproducen aspectos autobiográficos de Auster (González 2013: 81-83). Este desdoblamiento en dos versiones alternativas de sí mismo le sirve a Auster para reflexionar sobre la construcción de la identidad y el desarrollo de la personalidad a partir de la autoobservación desde el exterior, un proceso que describe tanto en *The Invention of Solitude* como en la trilogía (particularmente en *Ghosts*) y que Auster ha relacionado precisamente con el estadio del espejo de Lacan: “I’m thinking about psychology and the formation of the human personality ... Lacan calls it the ‘mirror-stage,’ which strikes me as a beautiful way of putting it ... It’s no longer the mother who’s looking at us then—we’re looking at ourselves” (1993: 315). La confrontación especular en *City of Glass* entre dos versiones del autor (la quijotesca y la sanchopancesca) termina con tintes irónicos: al terminar la novela, descubrimos que la historia está siendo narrada por un personaje amigo de “Auster”, que encuentra el cuaderno rojo en el que Quinn había narrado su historia, pero este narrador anónimo decide quedarse con la versión quijotesca de Auster antes que con la más terrenal: “As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout. If our friendship has ended, he has only himself to blame. As for me, my thoughts remain with Quinn. He will be with me always. And wherever he may have disappeared to, I wish him luck” (1987: 132).

La aparición del personaje “Paul Auster” permite además añadir una nueva dimensión a la relación intertextual y metafictional entre *City of Glass* y el *Quijote*, puesto que este personaje desarrolla una teoría autorial especulativa (“an imaginative reading” [Auster 1987: 97]) sobre el *Quijote* que no solo permite al lector plantearse las similitudes entre el hipertexto y el hipotexto (usando los términos de Genette), sino que establece un juego entre reali-

dad y ficción eminentemente cervantino y quijotesco: la teoría que plantea “Auster” sobre la autoría del *Quijote* es que, puesto que Cervantes necesita demostrar la veracidad de lo que ocurrió a Alonso Quijano, es imprescindible que el supuesto autor Cide Hamete Benengeli hubiera sido testigo de todo ello, por lo que “the theory I present in my essay is that he is actually a combination of four different people. Sancho Panza is of course the witness” (Auster 1987: 98), pero Sancho era analfabeto, por lo que “Auster” añade a sus amigos el barbero, el cura y Sansón Carrasco (que le habría dado la forma literaria) para crear un cuarteto de autores con presunción de veracidad. El objetivo de estos amigos de Alonso Quijano hubiera sido similar a otras artimañas descritas en el texto (como la creación del Caballero de los Espejos o el de la Blanca Luna): “The idea was to hold a mirror up to Don Quixote’s madness, to record each of his absurd and ludicrous delusions, so that when he finally read the book himself, he would see the error of his ways” (Auster 1987: 99). El giro final de este nuevo juego especular es que “it was Don Quixote who engineered the Benengeli Quartet”, el que no solo provocó la escritura del libro sino que probablemente tradujo el texto del árabe al castellano a petición del propio Cervantes: “I like to imagine that scene in the marketplace of Toledo. Cervantes hiring Don Quixote to decipher the story of Don Quixote himself” (Auster 1987: 99-100).

Esta teoría anticipa el propio giro final de *City of Glass*: como ya hemos señalado, el narrador del texto en realidad no es Quinn (como supone el lector durante la mayor parte del libro), sino un amigo de “Paul Auster”, que encuentra el cuaderno rojo escrito por Quinn y que critica el comportamiento de “Paul Auster” ante Quinn. El entramado sobre la autoría es similar en los dos libros: el narrador es un editor de un texto incompleto, un manuscrito no completamente fiable: “the red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand” (Auster 1987: 132). Pero además, como han señalado diversos autores, una vez establecidas las similitudes, el texto invita a plantear una teoría autorial similar sobre el texto que nos encontramos delante: “*City of Glass* aporta una lectura del *Quijote* a través de la cual, al mismo tiempo, se puede interpretar *City of Glass*” (Mateos-Aparicio 2007: 255). Siguiendo la analogía con la teoría de “Auster”, del mismo modo que el manuscrito no habría sido escrito por Cide Hamete Benengeli, el cuaderno rojo no habría sido escrito por Quinn, sino

por otra instancia, que Sorapure identifica precisamente con “Paul Auster”: “In this scheme, ‘Auster’, perhaps to test his theory of *Don Quixote*, invented Quinn and wrote Quinn’s red notebook himself, and then brought it to the narrator, with fictitious background information, in order to have him write a novel” (1995: 84). Sin embargo, si llevamos la analogía al extremo, y en un nuevo giro de tuerca, se podría decir, como indica Cristina Garrigós (2000: 140), que la última instancia narrativa no habría sido “Paul Auster”, sino el alter-ego de don Quijote en *City of Glass*, el propio Daniel Quinn, el detective cuya autoría estaba siendo socavada por el texto, con lo que, en ambas novelas “queda el personaje y desaparece el autor” (Garrigós 2000: 141). Estos nuevos juegos especulares sobre la autoría del texto entre Paul Auster, Daniel Quinn y “Paul Auster” han llevado a Sorapure a calificar *City of Glass* de “meta-anti-detective story” (1995: 72), puesto que combinan la novela antidetektivesca con las reflexiones sobre la autoría del texto en un género como la novela policíaca, en el que el personaje detective frecuentemente usurpa la función autorial al propio escritor.

En última instancia, habría que plantearse cuál es la función de toda esta estrategia intertextual y metaficcional. En mi opinión, en primer lugar, y como en el *Quijote*, estos juegos especulares tienen una evidente función lúdica, procedente de lo que Mateos-Aparicio denomina “actitud cómplice y lúdica del autor frente a la ficción” compartida por Cervantes y Auster (2007: 249). Pero además todo este entramado viene a dotar de verosimilitud y realidad a la ficción: Existe un manuscrito real, sobre personajes reales, que permite “autenticar la existencia real de su protagonista” (Bautista 2014: 195). Por último, según la teoría de “Auster”, el motivo por el que don Quijote crea el entramado imposible de la autoría es poner a prueba la credulidad de su entorno, es decir, demostrar el poder de la creación literaria: “Don Quixote was conducting an experiment. He wanted to test the gullibility of his fellow men...Would it be possible, he wondered, to stand up before the world and with the utmost conviction spew out lies and nonsense? ... To what extent would people tolerate blasphemies if they gave them amusement? ... And that’s finally all anyone wants out of a book—to be amused” (Auster 1987: 100). Este “elogio de las letras” aparece de nuevo, por ejemplo, en los diálogos finales de “Auggie Wren’s Christmas Story” en los que el escritor Paul Benjamin también ensalza el poder de la ficción: ante

las dudas sobre la veracidad de la historia que Auggie Wren le había contado, Paul termina pensando que “I had been tricked into believing him, and that was the only thing that mattered. As long as there’s one person to believe it, there’s no story that can’t be true” (Auster 2003: 165), o, como señala Paul de manera más prosaica en la adaptación cinematográfica, “Bullshit is a real talent”. Este elogio del poder de la creación literaria, de evidentes raíces cervantinas, se ha convertido de hecho en una constante en la obra de Auster desde su primera aparición en *City of Glass* hasta sus últimas obras, como se puede apreciar en su discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias en 2006, en el que destacó “la necesidad de historias que tiene el ser humano” y postuló la “creación de una obra de arte” como “lo que nos define, en lo esencial, como seres humanos” (Auster 2006a).

OBRAS CITADAS

- AUSTER, Paul (1982a): *Squeeze Play*. London: Alpha and Omega.
 — (1982b): *The Invention of Solitude*. New York: Sun Press.
 — (1985): *City of Glass*. London: Faber and Faber.
 — (1986): *The Locked Room*. Los Angeles: Sun and Moon Press.
 — (1987): *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber.
 — (1989): *Moon Palace*. London: Faber and Faber.
 — (1993): *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews*. New York: Penguin.
 — (1999): *Timbuktu*. London: Faber and Faber.
 — (2002): *The Book of Illusions*. London: Faber and Faber.
 — (2003): *Three Films: Smoke, Blue in the Face, and Lulu on the Bridge*. New York: Picador.
 — (2004): *Oracle Night*. London: Faber and Faber.
 — (2006a): “Discurso de Paul Auster”. *El País*, 20 octubre.
 — (2006b): *Travels in the Scriptorium*. London: Faber and Faber.
 — (2009): *Auggie Wren’s Christmas Story*. London: Faber and Faber.
 — (2013): *Big Think Interview with Paul Auster* [Entrevista] (18 enero).
 BAUTISTA, Esther (2014): *El mito de don Quijote en la novela postmoderna y su reescritura paradigmática en City of Glass (1985), de Paul Auster*. Vigo: Academia del Hispanismo.
 BURNS, Carole (2013): “Off the Page: Paul Auster”, en J. M. Hutchisson (Ed.). *Conversations with Paul Auster*. Jackson: University of Mississippi Press. 125-131.

- CAPEN, Stephen (2013): "The Futurist Radio Hour: An Interview with Paul Auster", en J. M. Hutchisson (ed.). *Conversations with Paul Auster*. Jackson: University Press of Mississippi. 100-105.
- CAWELTI, John G. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- CHANDLER, Raymond (1939): *The Big Sleep*. New York: Knopf.
- DAVIDSON, Michael (1997): *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material World*. Berkeley: University of California Press.
- GARRIGÓS, Cristina (2000): *John Barth: Un autor en busca de cuatro personajes*. León: Universidad de León.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- GONZÁLEZ, Jesús Ángel (2013): "'Subterranean Autobiographies': The 'Solitude' Trilogy versus *The New York Trilogy*". *Critical Engagements: A Journal of Criticism and Theory*, 7. 1. 71-88.
- (2014): "'Living in the Funnies': Metafiction in American Comic Strips". *Journal of Popular Culture*, 47. 4. 838-856.
- HAMILTON, Cynthia S. (1987): *Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America*. London: Macmillan.
- HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge.
- MALLIA, Joseph (2013): "Interview with Paul Auster", en J. M. Hutchisson (ed.). *Conversations with Paul Auster*. Jackson: University of Mississippi Press. 5-12.
- MATEOS-APARICIO, Ángel (2007): "Don Quijote visita Nueva York", en H. C. Hagedorn (ed.). *Don Quijote por tierras extranjeras*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. 245-258.
- MERIVALE, Patricia y SWEENEY, Susan E. (1999): *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MUSARRA-SCHROEDER, Ulla (2009): "Cervantes in Paul Auster's New York Trilogy", en T. D'haen y R. Dhondt (eds.). *International Don Quixote*. Amsterdam: Rodopi. 219-236.
- PAZ GAGO, José María (1995): *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam: Rodopi.
- Smoke* (1995). Dirigida por Wayne Wang. Estados Unidos. Miramax.
- SORAPURE, Madeleine (1995): "The Detective and the Author: City of Glass", en Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 71-87.

The Inner Life of Martin Frost (2007). Dirigida por Paul Auster. Portugal. Alfama Films.

URBINA, Eduardo (1989): *Sobre la parodia y el Quijote*. Alcalá de Henares: Anthropos.

— (2007): *La ficción que no cesa: Paul Auster y Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.