

**DE HENRY FIELDING A PAUL AUSTER:
PRESENCIA DE DON QUIJOTE
EN LAS LETRAS DE LENGUA INGLESA**

Ruben Cotelo

I. Un terremoto cómico sobre Londres

En un rincón de la Mancha... *“En esa parte de la división occidental de este reino, que se conoce como Somersetshire, vivía hasta hace un tiempo y quizá vive aún, un caballero cuyo nombre era Allworthy y a quien podría llamarse el favorito tanto de la Naturaleza como de la Fortuna; puesto que ambas parecían haber disputado para bendecirlo y enriquecerlo. En esa disputa, la Naturaleza parecía victoriosa, ya que había prodigado sobre él numerosos dones, mientras la Fortuna tenía en su poder un solo regalo; pero al prodigarlo había sido tan generosa que otros pueden pensar que esta sencilla dote había sido mayor que el equivalente de todas las bendiciones que disfrutó de la Naturaleza. De la primera obtuvo una agradable persona, una fuerte constitución, una sólida inteligencia y un corazón benevolente; de la segunda la herencia de una de las propiedades rurales más grandes del país”.*

La naturaleza humana

Como en los verdaderos clásicos, casi todo está dicho desde el comienzo, incluyendo una discursiva introducción o menú, o relación de platos (*Bill of Fare*) que aguarda en esta fiesta de la lectura. A través de una sencilla, accesible metáfora gastronómica (en paralelo sobre la cervantina y modesta pitanza del fidalgo de solar conocido) se le aclara al lector convocado que las provisiones que se han de disfrutar pertenecen, en realidad, a la NATURALEZA HUMANA, expresión puesta así, por Fielding, en mayúscula, a fin de evitar equívocos y ambigüedades.

De la misma manera que el sibarita puede distinguir y disfrutar de distintos platos, también el lector ha de saber la prodigiosa variedad que encierra la *Naturaleza Humana* (negritas o bastardillas también de Fielding). La diferencia reside no en la sustancia a devorar, sino en el tratamiento y consideración que le otorgue el cocinero. Muchas viandas exquisitas pueden ser rechazadas por el delicado paladar de un

epicúreo, si advierte en ellas vulgaridad. La distancia que media entre la mesa del duque o la de su lacayo, o la del villano en la aldea cercana, se mide por la preparación, los condimentos, las guarniciones y presentaciones en las fuentes de un simple pescado del río o un pollo del gallinero. El arte del cocinero es lo que provoca e incita el apetito más lánguido.

El escritor hace igual: “La excelencia del entretenimiento mental consiste menos en el tema que en la destreza del autor en el aderezo y condimentos”. El escritor se comporta como el cocinero y así se presentó, modesta y secretamente ambicioso, Henry Fielding en 1749 en su *The History of Tom Jones, a Foundling*. Humildad ninguna, más bien certeza y seguridad en sí mismo, según corresponde a un escritor veterano que ha hecho disfrutar a su público, como el gran señor que festeja a sus comensales, al principio con entremeses y platillos conocidos para ir luego elevando gradualmente sabores y calidades hasta la quintaesencia de salsas y especias que incrementa el apetito, el interés del lector. Así “presentaremos la Naturaleza Humana, al comienzo, ante el agudo apetito de nuestro lector...”

La Fortuna

Tendida la mesa, el párrafo siguiente, que encabeza el capítulo segundo del primer libro, introduce el elemento faltante en el arte poético de Fielding, ya reproducido al comienzo del este trabajo. Ahora presenta la Fortuna, esa rueda que distribuye sus dones y preces, a veces de manera errática, sobre el curso de los acontecimientos humanos que serán sometidos a narración.

La prodigiosa variedad de la Naturaleza Humana se expresa y moldea a través del azar y la contingencia, que es la suerte –mala o buena, merecida o no– considerada como causa y agente de cambios en la aventura terrenal, con accidentes y tránsitos que se interpolan en la vida, la integran y la conducen hacia la felicidad o la desdicha, la encierran en la tragedia o la liberan en la comicidad de la comida. Está dicho en el capítulo séptimo, bajo el amparo de Aristóteles y Shakespeare, de cuyo *Macbeth* se toma: “*Life’s a poor player...*”

Anterior a la teología cristiana, la Fortuna es una supervivencia del mundo pagano y sin cuyo irónico auxilio la máquina narrativa de Fielding no habría podido ponerse en marcha, según queda advertido el lector de aquel entonces. El de hoy cree saberlo todo: en apenas cuatro páginas, las iniciales de *Tom Jones*, había nacido la primera novela altamente cómica en inglés, que retomó y renovó para siempre

la tradición paródica establecida por Cervantes. Rocinante volvió al camino.

El expósito

Habíamos abandonado a Mr. Allworthy en su finca de Somersetshire. Regresaba de un viaje a su casa, donde vivía con Bridget, su hermana soltera. Cuando ingresó a su dormitorio encontró sobre la cama a un niño de semanas, abandonado por sus desconocidos padres. Atendido el niño, las sospechas de la casa recaen sobre Jenny Jones, empleada del maestro Partridge, que niega con vehemencia su paternidad. El testimonio de su propia esposa lo condena y Partridge fue expulsado. El niño recibió el nombre de Thomas y el apellido de su supuesta madre, Jones. Hallworthy, viudo y sin hijos, adopta al expósito. Tiempo después su tía Bridget contrae matrimonio con el capitán Blifil, con quien tuvo un hijo del mismo nombre; dos años después, el capitán muere. Comienzan las desventuras de Tom Jones.

Su primo Blifil se convierte en su enemigo, desde la infancia: celos, rivalidades e intrigas culminan hacia la juventud de los muchachos, en un doble o triple juego de amoríos y desencuentros. Un terrateniente vecino tiene una hija, Sophia, a quien desea casar con Blifil, para unir las propiedades. Tom la ama pero se enreda con la intrigante Molly Seagrim, lo que Blifil explota ante su tío Hallworthy, quien expulsa a Tom de la casa. A su vez Sophia huye de su padre para evitar el casamiento con Blifil. Cada uno por su lado, Tom y Sophia se echan al camino, de posada en posada, de venta en venta. Tema del viaje y la aventura, como en *La Odisea*, la novela caballerescas, *Don Quijote*.

Tom encuentra a un barbero cirujano, charlatán, pintoresco, irresponsable, que lo mete en mil líos; es el Sancho Panza de la novela, aunque en lugar de refranes populares cita a los clásicos latinos de manera risible y pedante, hasta que se descubre que es el maestro de escuela a quien su esposa atribuyó la paternidad del expósito.

Tom padece de incontinencia sexual. En el camino ha salvado a una tal Mrs. Waters del asalto de unos delincuentes que casi la matan. Tom se acuesta con ella, quien resulta ser aquella Jenny Jones, su presunta madre. Aquí Fielding marcha sobre el borde mismo del incesto. Mientras tanto, Sophia lo busca.

La accidentada caravana, cada uno buscando a otro, llega a Londres. Aparece lady Bellaston, tía de Sophia; es una señora madura que desea casar a Sophia con lord Bellamar. De paso seduce a Tom y, cuando este concurre a una cita con lady Bellaston, se hace presente Sophia,

lo que produce una escena hilarante. El maestro, barbero y cirujano identifica a su vieja esposa, la presunta madre.

Tom cae en una conspiración criminal tejida por Bellamar y Blifil, porque es evidente que el joven Tom ya molesta a demasiada gente y debe ser eliminado. En la lucha contra sus atacantes hiere malamente a uno y va a la cárcel; falsos testigos declaran contra él y, en el peor momento de sus desventuras, está amenazado de ir al cadalso. La rueda de la Fortuna gira, a último momento, en su favor, y todas las intrigas y bellaquerías, complejas, barrocas y tortuosas, según corresponden al siglo XVIII, se disuelven en aclaraciones y castigos, revelaciones finales y recuperación de identidades perdidas y ocultas. Tom sale de la cárcel porque se revela que, en realidad, es hijo de la hermana de su padre adoptivo y en consecuencia medio hermano de su aparente primo. Su madre había escrito una carta a su hermano, el noble, virtuoso y ligeramente aburrido Allsworthy; pero su sobrino Blifil, canallesco, interceptó la misiva. En las últimas páginas, Tom heredará a su tío y se casará con Sophia, ante el beneplácito de las teleplateas de los siglos XVIII y XIX.

La tonicidad cómica

En la relectura actual se cree percibir un brillo malicioso en los ojitos de Fielding, notoriamente escéptico frente a la maldad castigada y la virtud triunfante. Dentro de su credo, en la economía esencial de la rueda de la Fortuna interviniendo caprichosamente en la naturaleza humana, no estaban contempladas las consideraciones hipócritas, que el escritor detestaba de manera militante.

Siempre se reprochó a Fielding cierta falta de inspiración en el cierre de la novela, como a la espera de una voltereta final que agregara más fastidio a la ética declarada de su época. Veterano hombre de teatro, él sabía muy bien cuándo terminar un gigantesco enredo que ya no daba para más porque sus mecanismos mostraban signos de fatiga. Había llegado el momento de darle descanso, y tal vez alguna recompensa, a ese esforzado atleta del sexo que era Tom Jones, un poquito atolondrado en su voracidad carnal, la que bien podría continuar indefinidamente, puesto que estaba bien dotado por la Naturaleza y espléndidamente amparado por la buena Fortuna. Es perfectamente legítimo imaginar que su matrimonio con la imperiosa Sophia no careció de incontenencias y accidentes. Débil ante la iniciativa femenina, su vigor viril debió permanecer intacto por muchos años. Los melindrosos tiempos de la reina Victoria estaban todavía lejanos.

Además, admítase que la tonicidad cómica tiene cierto límite. Fielding distribuyó originalmente su material en nada menos que seis volúmenes, subdivididos en dieciochos libros, cada uno de ellos provisto con un promedio de diez u once capítulos. Es una respetable masa de papel en cualquiera edición moderna.

Se requiere una alta destreza de narrador para manejar una docena larga de personajes principales que van cambiando, cada uno de ellos, de identidades y disfraces, al tiempo que los proyecta sobre dos escenarios fijos (la finca rural de Allworthy y Londres), enlazados por el tema del viaje en el camino y las posadas en que descansan fatigas, sacian apetitos de todo orden y alejan el peligro de brigantes y asesinos. Sin ningún propósito documental ni de descripción social (gracias a Dios, Fielding no tenía ninguna vocación de sociólogo), vive y resplandece en sus páginas la Inglaterra anterior a la Revolución Industrial. Eran seis millones de habitantes, de los cuales seiscientos mil se concentraban en Londres. La ínfima muestra elegida por Fielding ni remotamente tuvo propósitos representativos, excepto en una visión parcial de cierta moralidad y costumbres corrientes. Por ejemplo, que la libertad sexual estaba socialmente estratificada, con hembras disponibles –en las clases bajas– para los caballeros terratenientes.

En la relectura retrospectiva, no debería desdeñarse la consideración de que gente como la que puebla *Tom Jones* terminó construyendo el Imperio Británico, con algo más que buen humor y moralidades.

El ensayo dentro de la novela

Otra sorpresa aguarda en la relectura. Fielding encabezó cada libro, y son dieciocho, con un breve texto introductorio a la acción que los capítulos siguientes han de desplegar a veces de manera hilarante. Casi siempre son pertinentes, prueba de que el autor dominaba los hilos de su intriga y todo lo tenía bien planificado; en este sentido, el presente ensayo ha utilizado sus reflexiones acerca de la verdadera trama que tejen entre la Naturaleza Humana y la Fortuna. La red, incluyendo sus nódulos, fundamenta la totalidad de la novela, su misma concepción. Otras introducciones, las menos, son divagantes. La presentación suele ser irónica (y la ironía es una forma del conocimiento) a partir de algunas observaciones de la que se extraen ecos y sugerencias remotas pero nunca irrelevantes sobre la conducta humana y sus variedades, que se extiende desde el amor hasta la seriedad de la escritura, sin contar las instrucciones que deben obedecer los críticos en sus detenidos exámenes. Igual que

Cervantes, Fielding interfiere en la vida de su lector: le aconseja, lo amonesta, lo conduce, lo asocia a su relato, de modo que nada de lo que sucede dentro de él le resulte ajeno o indiferente. Era su manera de hacerlo contribuir y participar.

Además se tropieza con alguna disquisición sobre los prólogos y la obligación de decir algo a propósito de nada. El gran periodista que fue Fielding está aquí presente para rellenar con brío un espacio que quedó hueco, ese par de páginas que se impuso por razones de armonía y composición. Son verdaderos ensayos. Fuera del deleite que producen, el trato con el lector, entre respetuoso y campechano, propio del periodismo, justificaría toda clase de devaneos analíticos de posmodernos y posestructuralistas, a partir de una rica sustancia.

La erudición inglesa ha probado, desde hace mucho, que *Tom Jones* no habría podido escribirse sin el precedente de Don Quijote, por sus inversiones paródicas, sin olvidar en el saldo deudor la simple y llana comicidad antiheroica y muy terrenal de la novela picaresca española, incluyendo a Quivedo (sic, en el texto inglés). Por ejemplo, R.P.C. Mutter percibe la presencia de Cervantes en la épica burlesca, es decir, el tratamiento satírico de elementos triviales, cotidianos y groseros, en un estilo literario encumbrado. También tienen que ver los receptivos lectores de una época, distendida y bienhumorada.

Sus contemporáneos

A Fielding, además, le tocó desempeñarse en un medio literario muy duro, altamente politizado y polémico, impiadoso. Él mismo contribuyó a envenenar la atmósfera con una cruel tomadura de pelo a *Pamela o La virtud recompensada* (1741) de Samuel Richardson; tan indignado estaba con su sentimentalismo e hipocresía que al año siguiente publicó su parodia, intencionadamente titulada *Shamela*, con tan buena fortuna que descubrió su talento de narrador satírico.

Fielding fue contemporáneo de Laurence Sterne, Daniel Defoe y Jonathan Swift; también de Tobias George Smollet (1721–1771), quien tradujo a *Don Quijote* y se inspiró en él para escribir *The Adventures of Sir Launcelot Greaves* (1762). La vida literaria del siglo XVIII inglés se convirtió en un cruel avispero. Fielding padeció el menosprecio de Samuel Johnson, gran lexicógrafo y temible por sus hirientes sarcasmos. Quizá por la incontinencia sexual de Tom Jones, el Dr. Johnson consideraba que la obra era corrupta y viciosa, indigna de la lectura de una dama. Cierta anónimo libelista repudió al “fétido expósito”, y el obispo de Londres, en una carta pastoral, acusó a Fielding de ser el

responsable de un terremoto ocurrido en la ciudad. Aquella no era época para escritores puros.

Vida y muerte

Henry Fielding había nacido en 1707, en Somerset. Pese a que su familia carecía de grandes medios económicos, se educó con tutores privados y luego en Eton. A los veinte años realizó su primera incursión sobre Londres. Era un joven alto, robusto, de aspecto vulgar y dotado de una nariz payasesca; años después, su amigo Hogarth recogería su caricaturesco perfil en un grabado que ha perdurado. Publicó en 1728 un poema satírico, *The Masquerade*, y una comedia, *Love in Several Masques*, dos títulos premonitorios. Luego marchó a Holanda, para proseguir sus estudios.

Por falta de fondos regresó al año y medio, decidido a conquistar el teatro londinense. Tuvo éxito, quizá demasiado. Tradujo a Molière y se inspiró en Molière; produjo en menos de ocho años unas veinte piezas. Una brillante parodia, *The Tragedy of Tragedies*, lo animó a organizar su propia compañía teatral. Bernard Shaw dijo que era el mejor comediógrafo entre Shakespeare y él, G.B.S. Conquistó el rencor del primer ministro, crucificado en una sátira titulada *The Historical Register for the Year 1736*. Sir Horace Walpole aprobó, en 1737, la censura teatral. Fielding quedó arruinado y para ganarse la vida recurrió a sus conocimientos de leyes. Trabajó como abogado, sin gran suceso. Con una familia que alimentar, para completar ingresos se hizo periodista. Su brulote contra Samuel Richardson le mostró el camino de la novela.

Vital, imprudente, desenfadado y tan incontinente como Tom Jones, muerta su esposa se consolaba con la mucama, de la que tuvo un hijo antes de casarse con ella. Junto con cinco hijos más, escribió *Tom Jones*, que llegó a tres ediciones, y otras novelas con las que ganó buen dinero. Como la literatura y el periodismo no le alcanzaban para llevar el pan a su casa, ingresó en la magistratura, donde conquistó fama de juez probo y honesto. Los últimos años de su vida estuvieron dedicados a combatir la delincuencia de Londres; con la ayuda de su medio hermano John, organizó la primera fuerza policial eficiente de la ciudad.

A los cuarenta y cinco años, Fielding era un hombre muy enfermo. Siempre había padecido gota, una artritis reumatoide que deformaba sus dedos hasta convertirlos en garfios rígidos.

Después sufrió ataques de asma, hidropesía e ictericia. Renunció a su cargo y se embarcó hacia Lisboa, en busca de cura. Lo que subió al

barco era un despojo de Fielding, un hombre encogido en sillón de ruedas. Así despidió Inglaterra a su primer gran novelista.

Aunque apenas podía mover los dedos, Fielding igual escribió, peleando a la muerte, su *Voyage to Lisbon*, publicada póstumamente, porque murió tres meses después de llegar a Portugal.

II. El estuario

La crónica de una muerte apenas marca el límite de una etapa, una sencilla frontera que no siempre se registra o recuerda con precisión. La sobrevive el pasado y la aguarda el futuro de la memoria en las huellas dejadas: la rueda pagana de la Fortuna vuelve a girar a veces errática y desconcertante.

Sobre todo cuando se trata de escritores, llega el momento de escrutar la Biblioteca Nacional. Allí se guarda una vieja edición en inglés de una novela de Fielding poco frecuentada y de extenso título: *The History of Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr Abraham Adams* publicada por primera vez en 1742, es decir, siete años antes de *Tom Jones* y un año después de *Shamela*, aquella burla sangrienta de la *Pamela* de Richardson.

Joseph Andrews es la más cervantina de las novelas de Fielding y contiene el germen de *Tom Jones*, o su ensayo general. Ese Joseph Andrews padece ¿o disfruta? el acoso sexual de dos mujeres, en tanto que él se mantiene decorosamente fiel a su prometida, que vive en una aldea lejana. Se aleja de la doble tentación caminando hacia la casa de su novia. En el camino lo roban unos bandoleros y en una posada o venta conoce al sacerdote Abrahams Adams, un helenista muy pobre, con quien se echa a andar y le ocurren más aventuras. El párroco, bondadoso e inocente, es de alguna manera un Quijote muy británico. La novela fue popular en su época y luego fue arrastrada por el prestigio de *Tom Jones*, que fundó la novela cómica en el idioma inglés.

Su onda de influencia se percibe en *Los papeles póstumos del Club Pickwick* (1836–7) de Dickens, con sus personajes excéntricos y extravagantes, profundamente cómicos e hilarantes en sus dichos y en lo que hacen. Pero el modelo quijotesco, y hasta el de *Tom Jones*, ya se encuentra muy atenuado, en beneficio de la *picaresque novel*, también de origen cervantino y español. Más adelante, las novelas victorianas, con la excepción de Dickens, que se mantuvo fiel a sus orígenes populares, adoptaron otros modales y decoros. Fue como si Fielding hubiera ingresado en un vasto estuario donde el afluente estuviera simulado por la ironía instalada en otros usos y costumbres, en un contexto mayor de

decencia básica y puritana, con ciertas dosis de la hipocresía que tanto irritaba a Fielding. Pero las novelas cómicas nunca desaparecerían de la lengua inglesa, fueran escritas en Inglaterra o Estados Unidos.

Fresca la tinta de la primera edición, *Tom Jones* se tradujo al francés, pero su impresión fue prohibida. Por eso, el obispo de Londres dijo que París se había salvado del terremoto que novela tan indecente había causado en su diócesis.

Por las dudas, los españoles tardaron décadas y, cuando consideraron que el peligro sísmico había pasado, publicaron en Madrid la traducción de un tal Ignacio Ordejón. Mucho después, 1933, Espasa Calpe publicó en cuatro volúmenes la traducción de Mariano de G. Sans Huelin. De estos incidentes de viaje dan cuenta los ficheros de la Biblioteca Nacional. En Buenos Aires, 1944, Emecé contribuyó con la traducción de Mariano de Alarcón, recogida en dos volúmenes de la colección *La Quimera* que dirigía Eduardo Mallea.

A todos los efectos conviene aclarar que para el presente ensayo se ha utilizado la edición de los *Penguin Classics*, donde también figuran otras obras de Fielding, entre ellas *Joseph Andrews*. La de *Tom Jones* estuvo a cargo de R. P. C. Mutter, quien redactó el boceto biográfico y el estudio crítico, revisó el texto, sugirió bibliografía ampliatoria, agregó notas y un valioso glosario, pues el inglés del siglo XVIII difiere ligeramente del que hoy es corriente. Curiosamente, la bibliografía omite mencionar la contundente (casi dos mil páginas) monografía de F. Homes Dudden, de 1952, una obra erudita que conviene consultar para la vida, la época y, en particular, el ambiente político en el que Fielding participó activamente.

Tradición, cine y video

La tradición de la novela cómica, vigente hasta hoy en la lengua inglesa, habría de desaparecer en su patria, España, y se fue adelgazando hasta hacerse invisible en la lengua castellana. Fue rescatada, jocosa, viril, disfrutable, hace veinte años por el peruano Mario Vargas Llosa, quien, sin embargo, no menciona a su precursor británico, aunque sí a Cervantes. Todos pertenecen al mismo tronco. Mucho le reconoció la posteridad a Fielding, escritor terco y empedernido. De haberse enterado del silencio de Vargas Llosa, habría respondido con un panfleto furibundo y demoledor. Era su estilo.

Tampoco en las letras británicas se agotó la veta cervantina y en 1982 Graham Greene publicó una novela precisamente titulada *Monsignor Quixote* con un sacerdote católico que se desplaza en un automóvil de segunda mano, su Rocinante. La paráfrasis del clásico incluye a la aldea

El Toboso y la sátira fluye con amena intensidad, en la controversia del cura católico con un Sancho Panza marxista, que ha perdido vigencia.

Tres años después, apareció en Los Ángeles, California, una novela breve basada también en los personajes encapsulados y las múltiples identidades/personalidades que se extienden y multiplican a lo largo de *Don Quijote*. El autor era pobre, traductor del francés (Mallarmé, Sartre, Blanchot), poeta él mismo y al borde del fracaso personal y literario. Habitaba entonces en un barrio neoyorquino y su novela era un canto de amor y odio a Nueva York, y quizá por eso mismo había sido rechazada por los prestigiosos editores de su ciudad, molestos por el patetismo y tristeza de sus páginas. Cervantes vive y lucha en sus páginas, pero la novela no tiene absolutamente nada de cómica. El autor se llama Paul Auster y esa novela integra hoy *La trilogía de Nueva York*, uno de los puntos más altos de la narrativa norteamericana a fines del siglo XX. A ella retornaremos especialmente en la tercera parte del presente trabajo.

También existe otra manera de trazar la Fortuna de un clásico. Los ingleses adaptaron *Tom Jones al cine*, con John Osborne, que fue un *angry young man*, desde el libreto. La dirección de Tony Richardson, y un juvenil Albert Finney interpretó el papel del atolondrado y suertudo Tom Jones. Producción 1963, de lujo, por lo cual recibió premios de la Academia de Hollywood: Oscar a la mejor película y Oscar al mejor libreto.

Como los clásicos literarios suelen producir cierto temor reverencial (recuérdese el caso del mismo *Don Quijote*), la adaptación de Osborne y Richardson resultó demasiado respetuosa, con lo cual el original perdió su desenfado e hilarante jocosidad. La picardía caricaturesca recayó sobre un buen elenco de actores y resulta recordable porque la fotografía ilustró la Inglaterra rural del siglo XVIII.

La última aventura de Tom Jones es más reciente. La televisión por cable A & E de Estados Unidos, que es sofisticada y culturosa, estrenó en 1998 una nueva adaptación inglesa, con el actor Max Beesley en el papel de Tom. En la publicidad, es el muchacho sonriente, fotografiado contra una de las versiones de *The Rake's Progress*, la carrera del libertino. Si la promesa de unir a Fielding con su amigo Hogarth se mantuvo, el resultado pudo ser ácido y picante, más cercano del siglo XVIII que la versión un tanto pacata de Osborne y Richardson.

III. La madre de todas las novelas

El teléfono sonó en medio de la noche. Paul Auster se encontraba en su apartamento de Brooklyn, levantó el tubo y al otro lado de la línea alguien preguntó si se trataba de la Agencia Pinkerton, una empresa

que en Estados Unidos se dedica a investigaciones privadas. Paul Auster contestó que allí no era.

A la noche siguiente, la misma voz preguntó de nuevo por la Agencia Pinkerton. El escritor contestó al insistente que le habían dado un número equivocado. Colgó, pero esta vez se quedó pensando. Pensó en qué habría sucedido si él, Paul Auster, hubiera contestado afirmativamente y se hubiera disfrazado de detective. Entonces, ¿qué?

La dimensión ucrónica

Tuvo la sospecha que había desperdiciado una magnífica oportunidad y decidió que si la misma llamada se repitiera, contestaría que él trabajaba en la Agencia Pinkerton. Pero no hubo una tercera llamada. O tal vez sí, en otro tiempo, en la dimensión ucrónica de la ficción, cuyos caminos son tan extraños y erráticos como los de la vida.

Cuatro años más tarde, en 1985, la tercera llamada con número equivocado se transformó en el acontecimiento desencadenante del relato, el accidente que lo hizo andar. Las dos llamadas sin una tercera figuran en *The Red Notebook*, misceláneo conjunto de cuentos mínimos y ensayos de distintas fechas, materiales todos recogidos en 1995. La tercera se encuentra en la página inicial de la novela titulada *Ciudad de cristal* (1985). En ella, el narrador –cualquiera que sea– dice que nada es real excepto el azar. Se entiende: en los relatos de Auster el acontecimiento inicial está dictado por el azar, lo fortuito, lo aleatorio, lo contingente, esa trama de sucesos imprevistos e indeterminados que otros suelen llamar destino y Fielding prefería rebajar a la condición pagana de Fortuna.

En la dimensión ucrónica de *Ciudad de cristal*, escenografía, vestuario y protagonistas han cambiado ligeramente, no demasiado. Las llamadas telefónicas se producen –efecto onírico y dramático– en medio de la noche y la voz pregunta por Paul Auster, el detective privado. El narrador, el omnisciente, el que redacta en tercera persona, no es Paul Auster ni detective privado. O quizá lo es, según intuye el lector cuando acepta el juego y se interna en las profundidades de la ambigüedad. El escritor lo ha tomado de la mano y se instala con él en el reino de la virtualidad y el equívoco. Como Alicia, atraviesan el espejo.

La cuestión de Paul Auster histórico

Quien recibe la tercera llamada no es Paul Auster, escritor norteamericano nacido en Nueva Jersey, 1947, y egresado de la Universidad de Columbia, sino otro escritor que se llama Quinn. La dificultad radica

en que ambos no son iguales aunque se parezcan mucho inicialmente: Quinn tiene exactamente la misma edad de Auster; treinta y cinco años en el momento en que se narra, lo que se deduce de la novela antes citada. Ambos padecen desdichas familiares semejantes. Pero sucede que Quinn se hace llamar William Wilson, *nom de plume* que utiliza para firmar las novelas de misterio que escribe para ganarse la vida.

De modo que, por sucesivos desdoblamientos, se obtiene: Paul Auster 1, el original; Quinn 2; William Wilson 3; y Paul Auster 4, el de la Agencia de Detectives Auster, buscado por la llamada telefónica anónima.

Quinn 2 se parece, con matices, a Paul Auster 1, según los pocos datos biográficos disponibles y que el propio Paul Auster 1 ha sembrado en su obra, datos no siempre confiables. Quinn vendría a ser un Paul Auster detenido en el fracaso literario. A comienzos de la década del ochenta, Quinn 2 no ha tenido éxito como escritor. Había publicado libros de poesía, escrito obras teatrales, redactado ensayos y realizado largas traducciones. Súbitamente renunció a todo eso; según dijo, una parte de él había muerto, tal vez por la muerte de su mujer y su hijo.

Como lo único que sabía hacer era escribir, se puso a maquinar novelas de misterio, fáciles para él, y publicaba una por año. Trabajaba alrededor de seis meses, lo que le daba para vivir, y el resto del año leía mucho, iba al cine y a exposiciones de pintura. En verano veía béisbol por televisión y sobre todo le encantaba caminar, sin propósito fijo, vagabundeando, hiciera el tiempo que hiciera. La obra de Paul Auster 1 está llena de personajes errantes que se echan a andar y les suceden aventuras, como en *La Odisea*, en *Don Quijote*, en *Tom Jones*, en *Ulises* de Joyce. Es un linaje antiguo y prestigioso.

Encadenado así el lector, queda planteada la búsqueda, la persecución o caza del inasible, ubicuo, esquivo Paul Auster o el histórico, el que figura en el pasaporte y la licencia de conducir. La aventura, en esta y otras novelas del documentado, consiste precisamente en la búsqueda de sí mismo, emprendida a partir del azar y lo fortuito, con personajes caminantes y ensimismados en su soledad. Caminos y bosques de la aventura caballerescas ocurren y se materializan objetivamente en las calles y rincones de Nueva York, frágil y traslúcida puesto que el cemento se ha convertido en cristal, cierto que empañado, y bastante sucio.

El estudiante de *El Palacio de la luna* (1989) se va degradando mediante sucesivos despojos que pudo evitar solicitando ayuda y consejo. Se convierte en un bichicome hambriento y abyecto que se instala en el *Central Park* dispuesto a dejarse morir. La autoflagelación es la misma de Quinn 2 en *Ciudad de cristal*, pero el lugar elegido es un callejón donde se oculta y vigila la absurda revelación de la verdad. Ambos

son eremitas, solitarios abismales que se ignoran a sí mismos, inconscientes de que están buscando el Santo Grial, el cáliz sagrado de la propia personalidad.

Nueva York, el laberinto

La ciudad, al ser caminada, se despliega y diagrama en simbólico laberinto; lo dicen todos los narradores virtuales (Auster 1, Quinn 2, Wilson 3, Auster 4) en la segunda página de *Ciudad de cristal*:

“Nueva York era un espacio inagotable, un laberinto de interminables pasos, y por lejos que fuera, por muy bien que llegase a conocer sus barrios y calles, siempre le dejaba la sensación de estar perdido. Perdido no sólo en la ciudad, sino también dentro de sí mismo.”

En las caminatas el movimiento pasa a ser lo esencial, porque concede paz y un saludable vacío interior a Quinn 2. En *Ciudad de cristal* la aventura del laberinto se convierte en algo ominoso y el Toro de Minos aguarda el tributo que le deben. Pero ante todo se convierte en un acertijo que ha de desentrañarse, un diagrama que debe dilucidarse. Es el enigma, el misterio para el escritor de novelas de misterio que ha inventado Quinn 2 con el nombre de Wilson 3 y que Auster 4, de la agencia de detectives, debe investigar. Con cada desdoblamiento se transmite un manojo de responsabilidades.

La tercera llamada telefónica era angustiante porque el cliente potencial se sentía amenazado por la salida del manicomio de un hombre peligroso. Se sabrá después que fue profesor y entró en el delirio de la erudición; se sabrá además que es en realidad el padre del cliente. Se llama Stillmann y se disfraza, a veces, de Stillmann primero y otras de Stillmann segundo.

En sus desplazamientos, arrancando de su hotel, en Broadway y la 99 St., Stillmann va trazando o construyendo su propio laberinto. Cuando el desconcierto cede, Auster 4 comienza a sospechar que los desplazamientos de su perseguido tienen lógica propia. Así lo confirma cuando transcribe sobre un plano las notas que fue llevando en un cuaderno (*Red Notebook* igual que el Auster histórico o Auster 1).

El detective percibe en las caminatas el trazado de letras. Harto, aborda frontalmente a Stillmann, quien le confirma que está inventando un nuevo lenguaje que sustituya a la Torre de Babel y el caos que ella produjo porque fragmentó y destruyó la correspondencia de la lengua con el mundo.

Cuando Stillmann finalice la tarea de trazar el alfabeto, la unidad será restaurada. Eligió Nueva York, nueva Babel, porque es el lugar

más abyecto, sucio y desordenado del universo: las calles rotas, la gente rota, los pensamientos rotos. Selecciona y recoge basura para poner nombre a los objetos rescatados. Otra vez cambia de nombre y se convierte en otro, cuyas iniciales –lo dice– coinciden con las de Humpty Dumpty, aquel huevo que se sentaba en el muro y echó los fundamentos de una filosofía del lenguaje.

Humpty Dumpty le dijo a Alicia: “Cuando yo uso una palabra significa con precisión lo que quiero decir, ni más ni menos”. Alicia lo objeta con sensatez. Humpty Dumpty responde, imperial: “La cuestión radica en quién es el amo, eso es todo”.

Nuevo cambio de nombre. Auster 4 adopta el de Peter Stillmann, que es el del erudito delirante y también el de su hijo, que se siente amenazado por la cercanía del padre. Adviértase la grieta abismal que se abre. El laberinto físico de calles caminadas se ha transmutado en el laberinto del diálogo simbólico entre padre e hijo. Pausa.

Literatura dentro de la literatura

La tensión agobiante del relato tiene que ceder. Auster 4 decide consultar a Auster 1. Se presenta como Daniel Quinn, en quien Paul Auster reconoce a un poeta que hace años no publica. El lector, que ya participa en el juego y ha sido invitado a interpolar su propio relato, cree saber a esta altura lo siguiente:

- a) El Paul Auster histórico, el real, el documentado, ha desaparecido y quizá nunca existió;
- b) se desvaneció en el aire por sucesivos desdoblamientos;
- c) el encuentro al que ha de asistir es el que se produce entre dos extrapolaciones de la virtualidad;
- d) el encuentro consistirá en la puesta en página de un Paul Auster que fue, al que devoró el fracaso literario;
- e) este es una prolongación de un quiebre del destino, del azar, su rama muerta que ha producido la arborescencia y el descontrol de las coincidencias; es decir, una nueva manifestación de la teoría del caos, también sometido a leyes;
- f) en cambio, el Paul Auster del apartamento y la guía telefónica, con esposa e hijo, viene a ser el producto del éxito.

El lector, entre comprensivo y resignado, acepta la dimensión ucrónica, multiplicada por la teoría del caos. El Paul Auster del apartamento supone que la conversación tendrá tema literario. Daniel Quinn dice que no y el lector estalla indignado porque su teoría se desploma:

todo el relato, todos los relatos que el libro contiene, está compuesto de literatura encapsulada, de literatura dentro de la literatura y nuevamente dentro de la literatura. El Quijote aguarda, tranquilo, en la página siguiente.

Daniel Quinn niega la literatura porque le dice a Paul Auster que busca al detective privado Auster. Algún Paul Auster ríe y los engranajes de la perfecta máquina inventada por un tal Auster susurran bien aceitados. El escritor exitoso oye la historia referida a Stillmann padre e hijo. Terminada, ofrece el intervalo/tregua/descanso de una comida. Luego, permite el ingreso del Quijote. La única verdad es la literatura.

O, por lo menos, es la única verdad de *Ciudad de cristal* y de la fundamentación de los distintos y similares, contradictorios agónicos personajes de la novela. Son tan ricas esas tres o cuatro páginas, que conviene releerlas, una y otra vez. Certifican, de paso, la vigencia de *Don Quijote*, su actualidad intrínseca, su persistente condición de madre de la novela moderna y, sobre todo, de las posmodernas que lucubra un tal Paul Auster.

Aparece Don Quijote

Es preciso no dejarse marear por los desdoblamientos de los personajes y de la disolución del Paul Auster histórico y documentado. La preocupación de Paul Auster se parece a la recreación de Unamuno y otros escoliastas, en un sentido muy profundo y exponencial. El lector ha de aceptar que en esas tres o cuatro páginas está asistiendo a una suerte de diálogo interior, ya que Daniel Quinn es un desdoblamiento de Paul Auster y existen fundadas sospechas de que este no representa exactamente el “yo” del escritor, sino de un modo lejano y a través del “yo” del narrador. De aceptarse las normas del juego impuesto por el texto, el enigma policial (producto, no se olvide, del azar, de lo fortuito y la contingencia, estaría a punto de resolverse en sus propios términos, los estrictamente literarios.

El misterio también se disfraza. El laberinto de calles empezó siendo cifra de la identidad del personaje, después del narrador, luego del lenguaje, más tarde de la escritura. En el descenso a los abismos, la búsqueda, *the quest*, adquiere otra modalidad o formulación: saber quién escribió *Don Quijote* y cómo lo escribió. El descenso tiene lógica propia, la que impone la búsqueda de otros niveles de estratificación.

Por cierto que fue Cervantes. Pero se trata de una respuesta escolar, apenas satisfactoria para profesores liceales. Lo que se inquiere es quién escribió el libro dentro del libro, pregunta nada cómoda porque no son

dos libros encapsulados sino varios dentro de la dimensión ucrónica. En la estratificación imaginaria, algún Paul Auster termina reconociendo la existencia del lector y sus fueros.

Enumérese en paralelo con Auster y dentro de su lógica. Alonso Quijano no es único sino múltiple. Cervantes no era un desprolijo ni un distraído, todo lo contrario. A veces lo apoda el Bueno (1), otras lo llama y transforma en Quijada (2), en Quesada (3), en Quejana (4), igual que hace Paul Auster consigo mismo. El propio Miguel de Cervantes Saavedra se desdobra en Cide Hamete de Benegeli, que lo escribió en árabe, lengua desconocida para Cervantes, quien apenas se limitó a controlar la versión castellana. Cervantes tuvo que soportar en vida la impostura/plagio/falsificación de Avellaneda, que mucho lo irritó. Debió aceptar que sus personajes imaginaran por su cuenta, como el Quijote a Dulcinea, a quien nadie ve ni conoce, como tampoco a la remota, inaccesible Aldonza. Prenda y metáfora de todo el libro es el Caballero de los Espejos, también llamado Sansón Carrasco. Deténgase aquí mismo el juego de extrapolaciones.

La locura consiste en la ajenidad, en dejar de ser uno mismo, de pertenecerse a sí mismo para devenir otro, u otros. En el tránsito alienatorio se pierde el “yo”, el *Selbst*, el uno mismo, lo que produce desazón y angustia, porque desaparece la identidad y con ella la libertad. Lo que equivale a decir que la búsqueda de la identidad significa el rescate y goce de la libertad, algo que Paul Auster no considera en el conjunto de sus investigaciones narrativas.

Ciudad de cristal es, en definitiva, una glosa con variaciones, una recreación actualizada de *Don Quijote*, pero sin un gramo de comicidad y con dosis cuantiosas de angustia.

El viaje interior

A Paul Auster le preocupa Paul Auster. Quiere saber quién es él mismo. En su laberinto interior, que materializa en las calles de Nueva York, se busca a sí mismo. O busca a su padre, lo que viene a ser lo mismo, y a la búsqueda le dedica toda una novela, *La invención de la soledad* (1982). El padre ha muerto. Divorciado, vivió solo, durante quince años, en un caserón, donde murió. El hijo retorna entonces a la casa: “La casa se convirtió en una metáfora de la vida de mi padre, la representación auténtica y fidedigna de su mundo interior...”

El narrador se llama A., como el personaje de Kafka se llamaba K; sabe, al igual que Scherazade, que mientras (narre a su padre, se narra a sí mismo) vivirá, alejará a su muerte. En la búsqueda se entera de que

su abuela mató a su abuelo, el padre de su padre: “*Si cuando mi padre estaba vivo no hice otra cosa que buscarlo, ahora que está muerto siento que debo seguir esa búsqueda*”.

En *La invención de la soledad* aparece por primera vez el Quijote en la obra de Auster: “*Don Quijote es una conciencia que se trastorna en el reino de lo imaginario*”.

A. recuerda a su hermana loca, esquizofrénica, la mente desdoblada, dividida. En su oficio, al narrar, intuye que se puede mirar al mundo “como si fuera una extensión de la imaginación”. Se hunde en la memoria de viejas lecturas infantiles: Pinocho salva a su padre Gepetto, Anquises en hombros de Eneas y al fondo las ruinas de Troya. También tiene presente a Edipo y la pregunta de Tiresias: ¿Sabes tú acaso quién es tu padre?

El Quijote recorre la obra de Auster como si fueran los caminos de la Mancha. Aparece cuatro veces en *The Red Notebook*. En una entrevista quizá fingida surge en una breve lista de lecturas formativas, cerrándose con la confesión de que Don Quijote “ha permanecido como una gran fuente para mí”.

Ante otra pregunta se refiere a las ficciones detectivescas que practica Daniel Quinn, cuyos antecedentes remonta a Sófocles y Dostoievski, a Raymond Chandler y James Cain. “El misterio, después de todo, es una de las formas más antiguas y compulsivas de la narración”, del mismo modo que Cervantes utilizó las novelas de caballería como punto de partida del *Don Quijote*. El lector anota mentalmente: con la diferencia abismal de que Cervantes realizó una parodia jocosa y burlesca, en tanto que Paul Auster se desliza hacia la tristeza, el dolor y el patetismo.

Se trata de usar ciertas convenciones para instalarse en otro lugar, donde se encuentra el problema de la identidad. “La cuestión reside en quién es quién y si somos lo que creemos ser. Todo el proceso que Quinn padece en ese libro –y los personajes en los otros dos, también– consiste en despojarnos hasta quedar desnudos, en la condición que nos obligue a afrontar lo que somos. O lo que no somos, que finalmente viene a ser lo mismo.”

Más adelante y más hondo: la cuestión planteada por Quinn alude a *Don Quijote* y resulta común en los dos relatos que complementan a *Ciudad de cristal* en *La trilogía de Nueva York*: “¿Cuál es la línea que divide la locura de la creatividad, cuál es la línea entre lo real y lo imaginario, está loco Quinn por hacer lo que hace?”

Cuando Quinn, igual que el estudiante de *La invención de la soledad*, decide hundirse en la más repulsiva pobreza y el descuido perso-

nal para dedicarse a vigilar los desplazamientos de Stillmann, acepta una vida solitaria de ascetismo monástico. Despojado de todo lo social, accede a extremos que la mística ofrece y el laberinto callejero y alfabético que Stillmann traza se convierte en la búsqueda de un lenguaje total y liberalizador. Es también un mandala que atrae hacia el viaje interior y la realización de uno mismo.

El lector y sus fueros

Cabe modular en otro ámbito: leer y escribir son actos de soledad y creación. Con los dos se rechaza el mundo y se lo acepta, sucesivamente. Son paréntesis, suspensiones, pedidos de tregua. La magia narrativa de Scherezade detiene la muerte de la narradora; la inmersión en la lectura de narraciones también contribuye a alejarla. Con una adquisición que entrega Paul Auster: “Porque yo en definitiva creo que es el lector quien escribe el libro y no el escritor”.

No hay miradas inocentes, de la misma manera como no hay dos lectores iguales y el número de lectores supera largamente al gremio de los escritores. Los propios escritores –lo reconoce Auster– leen más de lo que escriben. La puesta en página de una escritura constituye el texto, el que al publicarse lleva implícita la multiplicidad de lecturas. En concreto, la demencia de Alonso Quijano el Bueno comienza con la lectura: deja de ser él mismo y, alienado, se convierte en otro, en don Quijote.

Para bien y para mal, la escritura sucede en la mente y el corazón del lector. Ella los invade, los fecunda, los alimenta y así se recicla y revive en ellos, en una relación dialógica donde reina la mutualidad. Proporciona imágenes, sentimientos e intelecciones; renueva mitos y símbolos, que retornan y se superponen a eso que comúnmente se llama realidad, a la que agrega valor porque la hace inteligible. Es el mundo exterior transformado, enriquecido así por la interioridad. Hasta que no vuelve a ser él mismo.

En el desvarío de una escritura naciente, la que nos ha de arrancar de la confusión babélica nos otorgará la libertad, en ese delirio que se contagia, Quinn y Stillmann son descendientes lejanos y actuales del Quijote. El parentesco se encuentra en la lectura.

El lector se proyecta sobre el texto leído, lo desentraña y descifra, lo interpreta y dialoga con él. Si en su interpretación utiliza sonidos, se llamará música; se recurre a líneas y colores que representan colores, se llamará arte gráfico; si constan por escrito, se llamará crítica o historia. Todo sirve para mantener viva a la matriz original, ese monstruo insaciable.

Sean las palabras apenas signos o pasajes o túneles hacia el inconsciente, la magia de Scherezade ha de cumplirse, siempre que el escritor (Cervantes, Lewis Carroll, Paul Auster), a su vez, cumpla cabalmente su misión, que consiste en entretener y cautivar al lector que le hizo el grandísimo favor de depositar sus ojos en las líneas que el escritor redactó. Para sobrevivir, la matriz original engendra de inmediato la díada escritor/lector, la alianza total, el único matrimonio indisoluble y eterno.

Dice Auster: “Todo descansa en la voz. En definitiva usted está contando una historia y su trabajo consiste en hacer que la gente quiera seguir escuchando su cuento. La menor distracción o divague conduce al aburrimiento, y si hay algo que todos odiamos en los libros es su pérdida de interés, el sentirnos aburridos, sin importarnos nada de la frase siguiente. Al cabo, usted sólo escribe los libros que necesita escribir; escribe también los libros que a usted mismo le gustaría leer.”

El enigma está suspendido. Tipológicamente hablando hay dos grupos de lectores. Existe el pasivo, el receptivo, el holgazán, el que se instala en el extremo hedonista del sofá y termina su tarea con el agradable cosquilleo, pasajero, fugaz y trivial del entretenimiento. Está también el lector que regresa –activo, obsesivo, participativo– para que la lectura se recicle, se actualice, se repita enriquecida. Cortázar, en otra época, los llamaba el lector macho y el lector hembra.

Cine, video e Internet

La identidad de Auster con *Don Quijote* es absoluta, porque fue en su carrera una lectura formativa y existencial, según lo reconoce de manera expresa. Cuando a Cervantes y a la novela picaresca se les resta la comicidad, se entiende que haya desaparecido el precedente de Fielding y la escritura de Auster se torne grave y hasta trágica. Cuando el escritor norteamericano incursionó en el teatro, lo hizo de manera experimental y dentro de la onda de influencia de Samuel Becket y si fue un fracaso, fue porque no logró recoger los ingredientes sarcásticos y paródicos de los números de *vaudeville*.

Auster, en cambio, pertenece al siglo del cine, que ha acuñado para siempre una modalidad de narrar visualmente y ha educado la mirada del espectador. Entre la narración tradicional y el cine, se instala la mediación de la escritura, en la forma del guión previo y el libreto. En los vagabundeos errantes y cotidianos de Auster, casi siempre otro vicio lo aguardaba: la estación sedentaria como espectador de cine. Algún día se sentaría tentado a probar fortuna con la escritura de un libreto. En su madurez, a los cuarenta y seis años, lo intentó seriamente.

Fue con *Music of Chance*, es decir, la música de su obsesión, lo fortuito y el azar, lo casual y contingente, cuya existencia siempre le produjo asombro y aprendió a convocar. Como libro, *Music of Chance* se publicó en 1990 y se aplicó a transformarla en libreto. Tuvo la dirección de Philip Haas y se estrenó en 1993, con resultados minoritarios. Entendió que valía la pena insistir en su nuevo oficio.

Mayor difusión logró con los dos libretos que entregó al director Wayne Wang en 1994 y 1995: *Blue in the Face* y *Smoke*, que obtuvieron distribución comercial e internacional, siempre con el apoyo del estupendo actor Harvey Keitel, un profesional a quien lo seducen las aventuras comercialmente difíciles y a las que torna en éxitos.

El destino del cuarto intento en el guión, *Lulu on the Bridge*, fue más bien azaroso, de acuerdo con sus obsesiones. Lo pensó para el director alemán Wim Wenders, quien zafó del compromiso de una manera elegante: le dijo que esa historia exigía ser filmada por quien la había escrito. Auster aceptó el desafío y una vez más obtuvo el concurso de su leal Harvey Keitel, junto con el de Mira Sorvino y Willem Dafoe. La presentó en el festival de Cannes, 1998, fuera del circuito de competencia. La prensa lo trató con todo el respeto literario que merecía,

La película cuenta la historia de un músico de *jazz* que arrastra fracasos y desencantos. Durante un concierto es herido accidentalmente por una bala y su existencia cambiará de rumbo. Encuentra por azar una piedra con propiedades mágicas, la que lo lleva a conocer una actriz que se gana la vida como camarera. Por primera vez en su vida, el músico conocerá la experiencia de amar y ser amado. A partir de allí la película transita por los laberintos del sueño, la muerte y la redención.

En la conferencia de Cannes, dijo: “*La película sostiene que nadie se descubre a sí mismo hasta que no es capaz de entregarse a otro. En algún sentido es una película religiosa, porque plantea preguntas de orden espiritual.*”

En algún momento habló de sí mismo y se puso noble y confidencial. “Ser una buena o mala persona es lo único que importa en la vida. ¿Cómo se puede vivir siendo una mierda con los demás y pensando sólo en uno mismo?. La decencia y el respeto por el prójimo no son para mí estúpidas palabras olvidadas, sino aquello que más me importa”.

Casi todas las obras de Auster han sido traducidas al español y publicadas por el sello Anagrama, de Barcelona. *La trilogía de Nueva York* se compone de tres novelas publicadas anteriormente: *Ciudad de cristal*, *Fantasmas* y *La habitación cerrada*. La reunión original es de 1987, pero a los efectos del presente trabajo se utilizó la edición Penguin

de 1990, varias veces reeditada. Con ella a la vista, se reprodujeron las traducciones de Anagrama, con ligeros retoques.

Es mucho lo que se ha escrito sobre Auster, tanto en inglés como en francés y español. Así lo revela la consulta a Internet, donde el escritor norteamericano tiene su página web, con muchos entusiasmos registrados. Pero las menciones a Cervantes y su *Don Quijote* llegan apenas dos o tres y son de paso, pese a la insistencia de Auster tanto en *The Red Notebook* como en *Ciudad de cristal*. Llama la atención la pérdida, en la crítica literaria, de esa referencia tan profunda y confesada en su obra. Si es que Internet resulta confiable, lo que admite prueba en contrario.

Matriz y coda

Algo más que la sombra de *Don Quijote* se ha proyectado sobre la obra de Paul Auster. Con él aprendió la mecánica de la construcción incesante de personajes, un conjunto de seres que optan representarse en una figura arborescente, con sus ramas muertas y otras florecidas, a partir de sí mismo. Nada que ver con el juego de cajas chinas con el que tantas veces se ha metafórico su método de construcción, porque esas cajas conducen a la vacuidad y carencia de contenido, decepcionante.

Es cierto que sus personajes están encapsulados, pero dentro de una matriz de la que chupan vida y razón. Se desdobl原因, pero no son copias ni clones. También es cierto que se disfrazan de otros, pero en el tránsito adquieren vida propia e intransferible, sin engaños y con padecimientos propios. Han surgido del azar y la contingencia, un quiebre a partir del cual asumen destinos que les pertenecen para engendrar otros destinos, como sucede con las ramas de los árboles hasta que tocan sus límites de crecimiento determinado desde las raíces.

Único y múltiple, Auster es un empedernido fabulador, compulsivamente confesional aunque mienta dentro de la ficción, siempre disfrazándose de otros y angustiado con sus disfraces. Medra, literariamente, se entiende, con su condición de fronterizo entre el equilibrio mental y la locura, oscilante entre las pulsiones de vida y muerte, sepultado en la soledad de su oficio de escritor y poblándola de desdobl原因 tentadores y fantasmales, inasible en su ser e imaginándose otro, saliente de la modernidad e internándose cautelosamente en las brumas engañosas y esquivas de la posmodernidad. Exorcista de sí mismo y mago de la ficción.

Nadie se lo exigió, pero el escritor norteamericano termina probando que el clásico español está integrado al sistema de vigencias de la

modernidad, incluso cuando se lo despoja de la comicidad de Cervantes y Fielding. Serio hasta la solemnidad, Auster explora la posmodernidad que lo aterra y a la que alimenta desde los laberintos del ser, de la identidad y la libertad.

Ciudad de cristal es mucho más que el ejercicio virtuosístico de la mejor ingeniería narrativa. Tampoco Cervantes fue un ingenio lego ni Lewis Carroll un distraído fabulador de fantásticas historias infantiles: era un matemático, un perverso, un filósofo del lenguaje. *Don Quijote* es la madre de todas las batallas literarias. Con un retoque: de todas las que empezaron en un rincón de la Mancha, o en Somersetshire, o en Nueva York.

Está en suspenso y es provisional el cierre de este cuento, que se inició hace cerca de cuatrocientos años y no se detiene.